KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI EDEBİYAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELER T. S. ELİOT

T. S. ELİOT

EDEBİYAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Çeviren
Doç. Dr. SEVİM KANTARCIOĞLU

KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
YAYINLARI

T. S. ELİOT

EDEBİYAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Çeviren :
Doç. Dr. SEVİM KANTARCIOĞLU

KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI YAYINLARI : 564
TERCÜME ESERLER DİZİSİ : 33

Bu denemeler, T. S. Eliot'un *Selected Prose of T. S. Eliot* ve *On Poetry and Poets* adlı eserlerinden seçilmiştir.

Onay : 21/6/1983 gün ve 831.0-854 sayı.
Birinci baskı, Ağustos 1983.
Baskı sayısı : 10.000
Başbakanlık Basımevi — ANKARA

İÇİNDEKİLER

Önsöz:	5
Gelenek ve Şair (1919)	19
Kusursuz Eleştirici (1920)	29
Metafizik Şairler (1921)	41
Eleştirinin Görevi (1923)	52
Ulysses, Düzen ve Mit (1923)	64
Irving Babbitt vè Hümanizm (1928)	69
Dante (1929)	78
Din ve Edebiyat (1935)	108
Yeats (1940)	117
Şiirde Musiki (1942)	132
Küçük Şiir Nedir? (1944)	149
Klasik Nedir? (1944)	166
Şiirin Sosyal Görevi (1945)	189
Şiir ve Tiyatro (1951)	202
Büyük Düşünür Goethe (1955)	223
Eleştirinin Sınırları (1956)	249

Ö N S Ö Z

THOMAS STEARNS ELİOT'UN EDEBİYAT TEORİSİ

Batıda edebiyat eleştirisi söz konusu olduğu zaman, «Yeni Eleştiri Okulu»nun kurucusu olan Eliot'un seçkin yeri, bugün herkesçe kabul edilmiştir. Eliot'un geliştirdiği edebiyat teorisi, felsefede hümanizm ve sanatta romantisizmin hasadını toplamış, özellikle romantisizmin tecrübe doktirininden yararlanmış ve esasta klasik normları benimsemiş bir eleştiricinin sentezidir. Eliot, kendi edebiyat teorisindeki normları oluştururken, önce XIX. yüzyılın sonunda batı kültüründe meydana gelen çözülmenin sebebini, «Düşünüyorum, öyleyse varım» veya «Hissediyorum, öyleyse varım» hükümlerine dayanan sübjektif yaklaşımlardan kaynaklanan bir hastalık yani «nihilizm» olarak yorumlamıştır.

Sanatın özü, insanın tabiatı, insanın gerçeği olduğuna göre, Eliot bu gerçeği çağımız da yaygın olan bir gerçek kavramının ışığında, bir Hristiyan varoluşçusu olarak ve Bradley'in idealist felsefesinden de yararlanarak tekrar tanımlamıştır. Böylece büyük bir senteze varan Eliot, insanın zaman ve mekân içinde hiçbir zaman mutlak gerçeğe varamıyacağını vurgulamış ve metafiziğini «Düşünüyorum ve hissediyorum, öyleyse sadece bir görüntüyüm» hükmü içinde özetlemiştir. Romantisizmin ve neoklasisizmin, gerçeği sadece insanın duygu tecrübesine veya düşünce tecrübesine irca eden tutumlarını reddeden Eliot, gerçeğin bütün boyutlarını görebilmek için insanın onu bütün benliğiyle kucaklaması gerektiğini vurgulamıştır. Ancak böyle çok yönlü bir yaklaşımla varılan gerçeğin de mutlak olmaktan çok uzak olduğunu söyleyen Eliot, sanatçının imtiyazlı anlarda veya ilham anlarında, tecrübenin zıt unsurlarından oluşturduğu yeni sentezin, mutlak gerçek olmasa da, insanın ulaşabileceği en yüksek gerçek seviyesi olduğunu ve sanatın konusunun bu seviyede bir gerçek olması gerektiğini ifade etmiştir. Böylece Eliot, çağımızın gerçek anlayışı içinde, sanatın özünü insanın ulaşabileceği en objektif gerçek olarak kabul etmekle, Aristo'nun, Poetika'da, kendi çağının gerçek kavramı içinde, klasisizmin esası olarak kabul ettiği «objektifliği sanatın temel ilkesi olarak yerleştirmiştir.

XIX. Yüzyılın sonunda Darwin'in Evrim Teorisinin batının fikir hayatında yarattığı fırtınanın sonucu olarak sarsılan din ve geleneğin

yerini sanat veya edebiyat almıştır. Hümanizm ve romantisizm, edebiyatı değerlerin yaratıldığı bir ortam yapmış, sanatçı da peygamber mertebesine yükseltilmiştir. Kültür denilen değerler sisteminde ve değerler hiyerarşisinde meydana gelen boşluğu sanat veya edebiyat doldurmuştur. Eliot, kültürün yapında meydana gelen bu anarşiye bir son vermek amacıyla, medeniyet ve kültür kavramlarını, çağdaş bir bilim olan antropolojinin ışığında bilimsel olarak tanımlamış ve edebiyata bu çerçeve içinde hak ettiği yeri vermiştir.

Eliot, batı medeniyetini birbirinden farklı millî kültürlerin ortak niteliklerinin oluşturduğu bir sentez, evrensel bir değerler hiyerarşisi olarak görmüştür. Medeniyet denilen bu organik bütün içinde, her kültürün, kendisini ötekilerden farklı kılan unsurlar sayesinde varlığını hem alıcı, hem de verici olarak sürdürebilmesinin mümkün olduğunu vurgulamıştır.

Eliot, böyle bir çerçeve içinde, kültürde evrimi Bergson'un Yaratıcı Evrim (Creative Evolution) Teorisinin özüne uygun olarak açıklamıştır. Bu teoriye göre, birbirinden farklı alt-kültürlerin benzeyen unsurlarından oluşmuş olan her kültür, yaşamak için dinamik bir evrim süreci içinde olmak zorundadır. Bu evrim sürecinin amacı, o kültürde var olan potansiyellerin gerçekleştirilmesi, yani kültürün mümkün olan en olgun seviyeye ulaşmasıdır. Kültürdeki bu gelişme süreci, birbirine nazaran gittikçe genişleyen şuur seviyelerini, değer sistemlerini veya perspektifleri temsil eden safhalardan oluşmaktadır. Her yeni perspektifin oluşması, Hegel'in diyalektik idealizminde olduğu gibi sebep-netice zincirinin kaderciliği içinde olmayıp, büyük bir birikimin sonunda, tarihin imtiyazlı anlarında, geçmiş'in hal'e yön vermesi ve onun şuuru ve tecrübenn ışığında yaratıcı bir geleceğe doğru akmasıyla mümkündür. Daha muhtevalı bir sentez olan her perspektifi oluşturan değerler, ne tamamen nisbî, ne de tamamen mutlaktırlar. Her perspektif, geçmişin ve halin değerini yeni bir hiyararşi içinde gören, yeni bir dünya görüşüdür.

Bu çerçeve içinde edebiyatın ve şiirin görevi, içinde yaratıldığı kültürün değerlerini çağın ve şairin perspektifinden güzel bir biçim içinde sunmaktır. Eliot'a göre san'at, kendi dışında hiçbir disipline hizmet etmez, fakat «Sanat, sanat içindir» ilkesi de yanlışır. Bir sanat eseri, bir toplumun sosyal gerçeklerini ve ideal edindiği değerleri didaktik olmaksızın yaratıcısının persfektifinden sunan, içinde yaşadığımız kargaşaya bir düzen getiren bu düzen duygusunu içimizde de uyandırarak bizi önce kendimizle, sonra da toplumla barıştıran organik bir

bütündür. Böyle bir sanat eserinin nihaî görevi, insanı «Virgil'in Dante'yi terkettiği noktada, ilâhî gerçeğin sınırlarında bırakmaktır» (1).

Batıda edebiyat teorisyenleri arasında perspektivist ve «organik formalist» olarak bilinen Eliot, edebiyatı birbirinden tamamen farklı, nisbî değerlerden oluşmuş kronolojik bir düzende yaratılmış eserlerin toplamı olarak görmemiştir. Edebiyat, bir medeniyet dairesi içindeki bütün kültürlerin yarattığı, belli başlı sanat eserlerinin oluşturduğu ve ebedî bir şimdiki zaman içinde varlığını sürdüren organik bir bütündür. Bu organik bütün içinde yer alan sanat âbideleri, hiyerarşik bir düzende ve bütüne nazaran belli bir oranda yaşamakta ve farklılıklarına rağmen ayni bütün içinde yer almalarını sağlayan ortk nitelikleriyle de batı medeniyetinin sanat geleneğini oluşturmaktadırlar. «Gelenek ve Şair» adlı denemede Eliot, «İçinde yaşadığımız çağa kadar yaratılmış bütün sanat âbideleri kendi aralarında ideal bir düzen ve bütün oluştururlar» (2) demektedir.

Eliot, dinamik gelenekçiliğini de hümanizm ve romantisizme karşı aldığı tavır ve Yaratıcı Evrim Teorisi üzerine oturmaktadır. Sanatçı bir kültür boşluğu içinde yetişmediğine göre, bir sanat eserinin yaratılabilmesi için büyük bir bilgi birikimi gerekmektedir. Sanat eseri diyebileceğimiz bir eser, «geçmiş» in «hal» ile birleştiği yeni bir sentezde yerini aldığı ve yeni bir geleceğe doğru aktığı anlarda yaratılmaktadır. İyi bir sanat eseri öz ve biçim bakımından kendine has yenilikler getirerek çağının gerçeğini yansıttığı halde, gelenek çizgisinden sapmayan eserdir. Yani farklı olmasına rağmen, Avrupa sanat geleneğini oluşturan eserlere benzeyen eserdir. Eliot, bu konudaki fikirlerini şöyle ifade etmiştir

> İşte bu bütün ve ideal düzen, yeni bir eserin kendilerine katılmasıyla değişikliğe uğrar. Yeni eserin yaratılmasından önce, eksiksiz bir bütün oluşturan eski eserler, kendilerine yeninin katılmasıyla değişikliğe uğrarlar. Yeni eserin yaratılmasından önce, eksiksiz bir bütün olan eski eserler, kendilerine yeninin katılmasıyla aralarındaki ilişki ve bütüne nazaran nisbet ve değerleri bakımından değişirler. İşte buna eski ile yeni arasındaki uyum diyoruz. Bu düzen fikrini, yani eski ve yeni eserlerin oluşturduğu «organik

(1) T.S. Eliot, *Şiir ve Tiyatro*, s. 222. (Bu eserdeki denemelerden alınan örnekler, denemelerin başlıkları ve sayfa numaraları verilerek dipnotlarda sunulmuştur.)

(2) *Gelenek ve Şair*, s. 21

bütün» fikrini kabul eden herkesin, «hal» e «geçmiş» in yön verdiğini, fakat «geçmiş» in de çağın şuurunda yoğrulduğunu kabul etmesi akla uygundur. (3)

Eliot'a göre, en felsefi sanat dalı olan şiirin ham maddesi duygudur. Ancak şiirde ifade bulan duygunun şahsî olmaması, estetik veya objektif duyguya dönüştürülmesi şarttır. Duygunun objektif veya evrensel olabilmesi ise şairin kendi şahsiyetinden kaçabilmesi ve dimağını bütün bir medeniyetin değerlerini ifade eden kolektif bir şuura yani geleneğe teslim etmesi ile mümkündür. Şairin şahsî tecrübesini gelenek ölçüleri içinde ifade edebilmesi için, olgun bir dimağa sahip olması gerekmektedir. Olgun bir dimağ ise, tecrübenin zıt unsurlarını yeni bir sentezde birleştirebilen nört bir ortamdır. Eliot, böyle bir dimağın faaliyetini şöyle açıklıyor

> (Bu anda) şairin dimağı bir katalizör gibidir. Oksijen ve kükürtdioksit gibi iki gazın platin bir çubuğun bulunduğu bir ortamda sülfürik asit meydana getirmesi gibi, insan dimağı da yeni bileşikler meydana getirir. Sülfürik asidin ayırıcı niteliklerini kaybetmedikleri, yani plâtin çubuğun her türlü etkiden uzak kalabildiği gibi, şiirin yaratılışında plâtin çubuğun görevini üstlenen şairin dimağı da nört hareketsiz ve her türlü etkiden uzak kalır. Bu ölçüde nötr kalabilen bir dimağ, kısmen veya tamamen şairin şahsî tecrübesi üzerinde etkili olur, onu işler. Şair, ne kadar olgun ve kusursuz bir dimağa sahipse, işlediği tecrübeye o ölçüde objektif kalabilir. Şairin içinde ızdırap çeken insanla, şiiri yaratan kişi arasındaki fark ve mesafe korunabilir Şairin dimağı, aynı kusursuz ölçüde şiirin ham maddesi olan duyguları özümler ve onları yepyeni bir bütün içinde sunar. (4)

Şiirde öz-biçim ikiciliğini (dualism) kabul etmeyen Eliot, özün biçimden, biçimin özden doğduğunu savunan tekçi (monist) bir görüşe sahiptir. Şaire göre, organik bir bütün olan şiir bütün unsurlarının bir toplamı olmayıp sentezidir. Bu organik bütün içinde yer alan her unsur, hem bütünün bir benzeridir, hem de bütünden farklıdır ve bu bütün içinde parçalar, bütünle oran içinde bulunurlar. Şiirde kelimeler, kelime grupları, cümleler, imajlar, ölçü, kafiye, entonasyonun yarattığı musiki, kelimelerde yoğunlaşan çağrışımların zenginliği, kısaca her unsur aynı musikinin temposuna ayak uydurarak ortak bir merkez etrafında dönen küreksikler gibidir. Şiiri çokluktan oluşmuş bir teklik olarak

---

(3) *Gelenek ve Şair*, s. 21

(4) *Gelenek ve Şair*, s. 24

tanımlayan Eliot, bu görüşünü Yeni Eflâtuncu bir estetiğe inanan romantiklere borçludur. Şiir, bu anlamda, şairin Tanrı ile ayni titreşimi (resonance) yaşadığı kusursuz psikolojik denge anlarının dil ortamındaki sembolüdür. Eliot, şiiri şöyle tanımlamıştır :

> Her kelime, şiirin diğer kelimelerine anlam kazandıracak şekilde yerini bulmuştur. Şiirde kelimeler, ne hak ettiklerinden az, ne hak ettiklerinden çok yer işgâl ederler. Yeni ve eski kelimeler, hiçbir zorlama olmaksızın birbirleriyle anlam alışverişindedirler; günlük kelimeler kabalaşmadan, resmî kelimeler gösterişsiz ve eksiksiz bir şekilde anlamlarını bulur ve tam bir âhenk içinde ortak bir musikinin temposuna ayak uydururlar. Şiirde her kelime grubu ve her cümle hem bir başlangıç, hem de bir sondur. Her şiir bir âbide, zaman ve mekân içinde bir ölüş ve diriliştir. (5)

Bu alıntının son satırlarında ifade edildiği gibi, Eliot, şiirin yaratıldığı anlarda şairin ilâhî bir mertebeye eriştiğini kabul etmese de, onun bu anlarda yaptığı sentezlerle insan hayatını yeni bir değerlendirmeden geçirdiğini kabul etmektedir. Zamanla ebediyetin kesiştiği bu anlarda şair, dinamik bir süreç olan kendi hayatında da yeni bir şuur seviyesine sıçramakta, yeni bir değerle insan hayatına ışık tutmaktadır.

İngiliz şiir geleneğinde en belirgin özelliğin, insan gerçeğine alınan objektif yaklaşım olduğunu söyleyen Eliot, bu özelliği XVII. yüzyıl metafizik şairlerinin eserlerinde bulmuştur. Bu eserlerde, XVII. yüzyılın sonunda Avrupa'nın dimağına musallat olan, Eliot'un sözleriyle «duygudan kopuk düşünce» ve «düşünceden kopuk duygu» (dissociation of sensibility) (6) olarak teşhis ettiği hastalık yoktur. Bu şairler, şiir dilini Rönesans şiirinin gereksiz süs ve duygusallığından kurtarmış, şiirde tecrübenin zıt unsurlarını birleştirebilen duygu ve düşünce dengesini kurabilmişlerdir. Eliot'un ifadesiyle «duyguyu düşünceye, düşünceyi de duyguya» dönüştürebilen bu şairler, insan tecrübesini objektif olarak, konuşma dilinin ritm ve ahengi içinde, psikolojik çağrışımları zengin kelimeler ve şiirde yapısal bir fonksiyon icra eden imajlarla verebilmişlerdir. Bu şairler, şiire psikolojik bir yapı ve derinlik, mantıkî bir doku ve bütünlük kazandırmışlar, çok karmaşık ve soyut insan tecrübesini somut bir şekilde, çok boyutlu imajlar yaratarak verebilmişlerdir.

---

(5) T. S. Eliot, «Four Quartets» *The Complete Poems and Plays of Eliot* (London : Faber and Faber, 1962), s. 197.

(6) ***Metafizik Şairler,*** s. 42

Eliot'un klâsik edebiyat teorisinde insan gerçeğini objektif bir şekilde ifade edebilme ilkesinin önemi yukarıda belirtilmiştir. Eliot, bir şair olarak kendi şiirini bir itirafname (otobiyografik) olmaktan kurtarmak için, bugün batıda edebiyat teorisine mal olan teknikler geliştirmiştir. Bunlardan birincisi, «objektif karşılık» (objektive correlative) diyebileceğimiz, bir kelimenin, bir imajın, bir durumun okuyucuda da aynı duyguları uyandıracak şekilde» (7) kullanılmasıdır. «J. A. Prufrock'un Aşk Şarkısı» adlı şiirin birinci kıtasında kullanılan imajların hepsi bu tekniğe örnek gösterilebilirler

Haydi gidelim, öyleyse, sen ve ben
Akşam, anestezili bir hasta gibi,
Gökyüzünde serilip yatarken.
Gidelim, yarı terkedilmiş sokaklardan geçerek,
Bir gecelik ucuz otellerde geçen huzursuz gecelerin
Hafızadaki uğultulu yankıları,
Ve talaş ve midye kabuklarının
Kirlettiği lokantalar;
Hiç bitmeyen bir kavga gibi bizi takip eden sokakların
Meşum niyetleri;
Seni ve beni kahredici bir meselenin çözümüne götürürken.
Yo! Dur, ne olduğunu sorma.
Haydi gidelim ve ziyaretimizi bitirelim. (8)

Yine bu kıtada görüldüğü gibi Eliot, bir tecrübeyi objektif bir şekilde verebilmek için, «dramatik monolog» tekniğini kullanmıştır. Dramatik monolog, şiirde kullanılan sesin veya maskenin serbest çağrışımlarından oluşan bir iç monologdur ve şiire psikolojik bir yapı kazandırmaktadır. Eliot, başarıyla kullandığı bu iç monologlarda, okuyucuyu somut tecrübeyle temasa getirmekte, kendisi de mesajını kinayeli bir mesafeden, dışarıdan ima edebilmektedir. Yukarıdaki iç monologda sunulan ses veya maske, parçalanmış kişiliği, ataleti, şüphe ve korkularıyla, Eliot değildir.

Şiirde ifade bulan duyguların evrensel boyutlarını verebilmek amacıyla geliştirilen diğer bir teknik de «ortak şuur» (Collective subjectivity) dur. Eliot'un *Çorak Toprak (The Waste Land)* adlı eserinde başarıyla kullandığı bu teknikle şair, şahsî bir tecrübeyi başka sanat eser-

(7) T. S. Eliot, «Hamlet» *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. S. Kermode (London : Faber and Faber, 1975), s. 48.

(8) T. S. Eliot, «The Love Song of J. A. Prufrock» *The Collected Poems and Plays of* T. S. Eliot (London : Faber and Faber, 1969) s. 14.

lerinden temin ettiği ve bir mozaik ustası gibi yeni kompozisyonlarda birleştiği alıntılarla ifade etmektedir. Böylece sanatçı çağdaş insanın meselelerine başka şairlerin de görüş açılarından bakabilmekte, «geçmiş» i «hal» ile mukayese edebilmektedir. Aşağıdaki parçada, çağdaş insan Prufrock'un merhamet uyandıran ataleti, zavallılığı, bir trajedi kahramanı olan Hamlet'in trajik zaafıyla, ima yoluyla, mukayese edilmektedir. Prufrock, verimsiz hayatını kendi kendisine şöyle özetliyor ve kendisini teselli ediyor

> Zaten ben Prens Hamlet değilim, ne de öyle yaratılmışım;
> Ancak ona hizmet edenlerden biri olabilir,
> Oyunda olayların gelişmesini sağlayabilir,
> Bir-iki sahnenin başlangıcında yer alabilirim.
> Prense akıl veririm, şüphesiz ki bir vasıtayım.
> Saygılı ve faydalı olmaktan memnunum.
> Politik, tedbirli ve ayrıntılara dikkatliyim;
> Övgü doluyum, ama gerçek incelikten yoksunum;
> Gerçekte ne kadar da gülüncüm-
> Aslında kralın soytarısından başka neyim? (9)

Eliot'un eleştirilerinde geliştirdiği diğer bir teknik de, mito-poetik tekniktir. Felsefesi bakımından Jung'un, mitlerin insan tecrübesinin evrensel kalıplarını temsil ettiklerini savunan teorisi üzerine kurulmuş olan bu teknik, Eliot ve diğer çağdaş batılı şairler tarafından çok kullanılmaktadır. «Yıkılan geleneğin enkazı altında, mitlerde, insanın evrensel tecrübesini yansıtan bir kalıp «bulan Eliot'da, şahsî tecrübesini evrenselleştirmek için ölüş ve dirilişi mitlerinden yararlanmıştır. James Joyce'un Ulysses adlı romanından söz eden Eliot, bu teknik hakkında şöyle diyor :

> Eserinde mit kullanmakla, insanın çağdaş tecrübesiyle geçmişteki tecrübesi arasındaki fark ve benzerlikleri ele alan Joyce, kendisinden sonrakilerin de kullanması gereken bir metod kullanmıştır. Mr. Joyce'u takip edecek yazarlar, kendi araştırmalarında Einstein'in bulgularından yararlanan bilim adamlarından daha fazla taklitçi sayılmazlar. Kullandıkları, sadece, çağımızın sahip olduğu muazzam anarşi ve ümitsizlik içindeki manzaraya bir anlam verme, onun arz ettiği kargaşaya bir düzen verme metodudur. (10)

(9) Aynı eser, s. 16.

(10) T. S. Eliot, «Ulysses, Order and Myth» *Selected Prose of T. S. Eliot* ,s. 177.

Eliot'a göre sanatta veya şiirde evrensel insan tecrübesini verebilmenin diğer bir şekli, «şairin çok yoğun ve şahsî bir tecrübeyi, somut ve şahsî özelliklerini muhafaza ederek evrensel bir gerçeğe, bir sembole dönüştürmesidir.» (11) Şairin böyle kendi ruhunun derinliklerinde bütün insanlığın sırlarını bulabilmesi, sadece olgunluk çağında mümkün olabilmektedir.

Eliot, modern İngiliz şiirinin XVII. yüzyılda yaratılmış metafizik şiirle olan benzerliğini vurgulamakla beraber, Hulme ve Rabbitt'in etkisi altında, yeni klasik akımla birlikte imajizmin de öncülüğünü yapmıştır. Eliot, modern İngiliz şiirinin, romantik hayal gücünden (arcadian imagination) (12) ziyade, gerçekle ilişkisini koparmış olan hayal gücünün (fancy veya ethical imagination), (13) gerçeğe çeşitli açılardan bakarak ona alışılandan farklı yorumlar getirebilen kinayenin (irony) ve çeşitli bakış açılarını bağdaştırabilen oynak bir zekânın (wit) mahsulü olması gerektiğini savunmuştur. Romantisizmin şiirde «ciddiyet» veya «samimiyet» olarak tanımladığı tavrını, yani gerçeği daha ziyade duygularla yorumlama olgusunu eksik bulan Eliot, yeni klasik şiirde fikir unsuruna ağırlık vermiştir. Eliot, şiirin konusunu romantik naturalizmde olduğu gibi sınırlamamış, muhteşem bir gurub kadar, bir çift kadın pabucunun da şiire konu olabileceğini söylemiştir. Ciddi şiirin yaratılmasında önemli olan, şairin konusuna coşku ile yaklaşabilmesi, ondaki özü bütün boyutlarıyla ve bütün çıplaklığıyla görebilmesi ve tecrübesini taptaze bir dil ortamına dökebilmesidir.

Eliot, Rönesanstan beri batı şiirinde hakim olan vitalizm veya organisizmin panteist tabiat anlayışını reddetmiştir. Romantik sanatçının, kendisinde ve tabiatta Tanrı'yı bulmasının bir sonucu olarak yarattığı organik imajların, yerlerini çağdaş şiirde geometrik, kesin sınırlı imajlara terketmesi gerektiğini vurgulamıştır. Böylece batıda yeni klasik şiir, organik bütünlüğünü korumakla beraber, soyut, geometrik imajlara daha çok rağbet göstermiştir.

Eliot'a göre şiir en millî sanat dalıdır, çünkü bir milleti başka milletler gibi düşündürmek kolay olduğu halde, o millete başka milletler gibi hissetmeyi öğretmek mümkün değildir. Bir toplum, başka bir toplum gibi hissettiği anda, artık eski benliğini yitirmiş, yok olmuş başka-

(11) T. S. Eliot, «Yeats», *Selected Prose of T. S. Eliot*, s. 251.

(12) T. E. Hulme, «Romanticism and Classicism, «*Criticism : Major Texts* (New York : Harcourt and Brace Jovanovich, Inc., 1970), ss. 571.

(13) Irving Babbitt, «Romantic Morality : The Real», *Criticism*, s. 553.

laşmış demektir. Şiirde esas unsur duygu olduğuna göre, en millî sanat dalı da şiirdir. Bir medeniyetin yaşıyabilmesi, kendisini oluşturan farklı kültürlerin, farklılıklarını koruyarak yaşamalarına bağlı olduğuna göre, bir milleti ötekilerden ayırt eden değerleri ifade eden şiirin önemi açıktır. Şaire düşen görev, milletinin en derunî duygularını, duygu tonlarını ifade edebilmek, milletini onların şuuruna eriştirmektir. Şair, bu görevi yerine getirirken, atalarının ve milletinin kullandığı dili, önce muhafaza etmek, sonra işlemek ve nihayet zenginleştirmek zorundadır. Böylece şair, bir milletin kendi kendisini bilmesine hizmet eder, onda bulduğu yeni değerleri ifade edecek şekilde dilin potansiyellerini geliştirir, dilin dehâsını gerçekleştirir. Bu bakımdan bir şairin değerini ölçerken, onun millî şuura yeni bir şey getirip getirmediği ve bunları yeni bir şekilde ifade edip etmediği, üzerinde durulacak noktalardır. Bir milletin yaşaması için şairlerin varlığını şart koşan Eliot, «Bir millet, büyük yazarlar, özellikle büyük şairler yaratmaya devam etmezse, o milletin konuştuğu dil de, kültür de bozulur ve belki de daha güçlü bir dilin içinde eriyip gider» (14) demiştir.

Şiirde musikiye gelince, Eliot, musikinin anlamdan soyutlanamıyacağını şöyle ifade etmiştir :

> Ben, burada, musiki bakımdan zengin bir şiirde, seslerin yarattığı musiki ile kelimelerin esas ve diğer anlamlarının yarattığı musikinin birbiriyle sımsıkı bir şekilde örülmüş olduğunu söylemek istiyorum. Eğer şiirde musikinin, anlamdan kopuk bir şekilde, sadece seslerin yarattığı musiki olduğunu söylerseniz, şiirde anlamsız sesin de, sesten yoksun olan anlam gibi, tek başına var olamıyacağını tekrarlamak mecburiyetinde kalırım. (15)

Eliot'a göre, şiirdeki musiki, konuşulan dilde ve diyalektte gizli olan musikiyle aynı olduğu halde, şiir dili konuşma diliyle aynı değildir. Şiir dili, konuşma dilinin ve ondaki musikinin en kusursuz şeklini sunmak zorundadır. Gerçekte şiir diliyle konuşma dili birbrine öyle yakın olmalıdır ki, bir kimse o şiiri dinlerken, «Eğer şiird dili kullansaydım, böyle konuşurdum» (16) diyebilsin.

Eliot'a göre şiir diliyle, konuşma dili arasındaki diyalektik mücadele çok önemlidir. Şiir dili, kültürde değişmeyi biraz gecikerek takip eden konuşma dilindeki değişmeleri daima arkadan takip etmelidir. Çünkü

---

(14) *Şiirin Sosyal Görevi*, s. 196
(15) Şiirde Musiki, s. 140
(16) Aynı eser. s. 138

bir şair, konuşma dilindeki musikiyi yitirmekle, bu dilin işlenmiş kusursuz bir şekli olan şiir dilindeki musikiyi de yitirir.

Sürekli bir şekilde değişmeyi kültürde olduğu kadar dilde de kaçınılmaz bulan Eliot, dilde devrimin mümkün olmadığını, böyle vahim bir olayın sosyal bir miras olan kültürde çözülmeye yol açacağını söylemiştir. Eliot, dile karşı getirilen her önyargının bilimsel olmaktan uzak olduğunu, dilde kelimelerin güzel ve çirkin olarak sınıflandırılmasının yanlış bir tutum olduğunu ifade etmiştir. Ona göre, şiir dilinde çirkin olan kelime, «şiirin organik bütünlüğü içinde ahengi bozan kelimedir (17).

Kendi içinde çok tutarlı olan bu edebiyat teorisine göre, klasik bir sanat eseri, her şeyden önce «olgun bir kültürün, olgun bir dilin, olgun bir edebiyatın ve olgun bir dimağın» mahsulüdür. Olgun bir kültür kendi değerlerini, sosyal şahsiyetini iyi bilen, bunları hiyerarşik bir düzende muhafaza edebilen bir kültürdür. Böyle bir kültür, organik bir bütün oluşturan bütün değerleriyle birlikte dinamik bir evrim süreci içinde olup bu sürecin amacı kültürün özündeki bütün potansiyellerin gerçekleştirilmesidir. Böyle olgun bir kültür olgun bir dilde ifade bulur, olgun bir dimağ da, ancak böyle olgun bir kültürün içinde yetişebilir ve onun dehâsını gerçekleştirebilecek nötr bir ortam olabilir. İşte böyle nötr bir ortam veya dehânın yarattığı eser, kendi toplumunun bütün sosyal sınıflarının duygu ve düşüncelerini, yani maşerî vicdanın yansıttığı ölçüde millî bir klasik, evrensel insanı yakalayabildiği ölçüde de evrensel bir klasik olabilir (18).

Eliot, büyük ve küçük şairler arasında ayırım yaparken, büyük şairlerin bütün eserlerinin metafizik bir dünya görüşünü yansıttıklarını ve bir bütünün parçaları olduklarını söylemiştir. Böyle bir şairi anlayabilmek için, onun bütün eserlerinin okunması gerekmektedir. Küçük şairler ise, böyle metafizik bir dünya görüşü vermeksizin insanın çeşitli ruh hallerini büyük bir vukufla yansıtan, belki de şiirlerinde kendilerini tekrarlıyan şairlerdir. Öte yandan eksiksiz bir dünya görüşü vermedikleri halde, şiirlerinde insanın gerçeğini bütün boyutlarıyla ifade edebilen, yani şiirlerini dengeli bir kişiliğin mahsulü yapabilen şairler de, büyük şairlerdir.

Eliot, «Goethe» adlı denemesinde, Avrupa çapında evrensel sayılan şairleri değerlendirirken, «verimlilik» «çeşitlilik» ve «bütünlük» ölçütlerini kullanmıştır. Evrensel sayılabilen bir şairin, pek çok değerli eser vermesi gerekmekte ve bu eserlerde ilgi çeşitliliği, evrensel bir

(17) Aynı eser. s. 148
(18) *Klasik Nedir*, s. 184

tecessüs ve zengin bir kapasite bulunmalıdır. Ayrıca böyle bir şairin bütün eserlerinin, temelde bir bütünün parçaları olması, eksiksiz bir hayat görüşünü yansıtması da şarttır.

Eliot, nazım tiyatroyu nesir tiyatroya tercih etmiştir. Bu seçimin temelinde, Bradley'in idealist metafiziğini, Hristiyan varoluşçuluğunu ve Yaratıcı Evrim Teorisini birleştiren bir hayat görüşü vardır. Eliot, natüralizmin maddeciliğini ve kimyasal bir etki-tepki maddesi olarak tanımladığı insan kavramını reddetmiştir. İnsan hayatını, çağdaş realizmin tanımladığı gerçekçilik içinde, insanın içinde yaşadığı toplumun idealleri doğrultusunda bir evrim süreci içinde gören şair, bu evrim sürecini Hrsitiyan varoluşçuluğunun terimleri içinde açıklamıştır : İnsan zaman ve mekânda Tanrı'sından veya pek çok nisbi görüş açısını veya ideolojiyi bir sentezde birleştiren Mutlâk Görüş Açısından kopuktur; nisbi anlamda gerçek olan tek bir görüş açısının ve ışık geçirmeyen küçücük dünyasının içinde hapsedilmiştir. Ancak sahip olduğu mantıkî tutarlılık ölçütüyle kendisinin ve başkalarının çeşitli tecrübelerini, kendi içinde tutarlı ve dış dünyada karşılığı bulunan bir sistemde birleştirebilir ve yüksek bir gerçek seviyesine erişebilir. Eliot, insanın bu seviyeye eriştiği anlara zamanla ebediyetin kesişme anları demektir. İşte insan, hayatındaki olgunlaşma süreci içinde bu anlarda Tanrı'sıyla ilişki kurabilmekte, gerçek varoluş seviyesine ulaşmakta ve iradesini kendi vicdan değerleriyle özdeşleştirebilmektedir.

Bir tiyatro eserinin yazarla seyirciyi bütünleştirme gücüne inanan Eliot, insan hayatındaki bu oluş sürecinin dramatik ve ritmik yapısının, sadece, zaman zaman şiirleşen bir nazım diliyle ifade edilebileceğine inanmıştır. İnsan hayatındaki miraçlarla dolu olan olgunlaşma sürecinin, sadece parçaları bütünle orantılı organik bir bütün içinde ifade edilebileceğini bilen şair, dramatik bir eserdeki musikinin ritmiyel seyircinin kalp atışlarını da birleştirerek eserdeki dramatik tecrübeyi seyirciye mal etmek istemiştir. Nesrin bütün esnekliğine sahip olan bir nazmın, dramatik karakterlerin «miraç anlarında» eriştikleri şuur seviyelerinin şiirleşerek veya şiirin yoğunluğu içinde ifade edileceğini vurgulamıştır. Kısaca Eliot'un nazım tiyatro fikri, şairin öz-biçim tekliğine olan inancına uygun, bir şekilde geliştirilmiştir. Elot'a göre Chekhov ve İbsen, dramatk eserlerinde kullandıkları çok başarılı bir nesirle bile bu ölçüde yoğun bir insan tecrübesini verememişlerdir. Eliot dramatik şiir konusunda şöyle demektedir :

> Dramatik bir eserde sadece musikinin erişebileceği gerçeğin sınırlarına mümkün olduğu kadar yaklaşmak ve bunu alelade dünyanın gerçeklerinden kopmaksızın yapabil-

mek, dramatik şiire yakışan hedeftir' Çünkü sanatın amacı, alelade gerçeği inanılabilir bir düzen içinde göstermek, okuyucuya bu düzen duygusunu tattırmak, onun sulh, sükûn içinde kendisiyle barışık yaşamasını sağlamak ve sonra onu Virgil'in Dante'yi bıraktığı yerde yani ilâhî gerçeğe doğru yola çıkarken, kendimizden başka hiç kimsenin yardım edemeyeceği bir çizgide terketmektir. (19)

Bu teori içinde, eleştirinin amacı, gerçek bir sanat eserini değersiz olandan ayırmak ve bu eserleri büyük insan kitleleri için yorumlayarak onların zevklerinin gelişmesini sağlamaktır. Herhangi bir eleştiricinin izlenimlerine dayanan sistemsiz bir eleştiriye «izlenimci eleştiri» diyen Eliot, edebî bir eserin bu şekilde değerlendirilmesini, süpjektif ve duygusal bir değerlendirme olarak nitelemektedir. Öte yandan tümdengelim (deductive, prescriptive) metodunu kullanarak soyut normlar açısından bir sanat eserini değerlendirmek de pek övgüye lâyık bulunmamaktadır. İyi bir eleştiricinin Aristo'nun çok çeşitli alanlara uygulanabilen objektif zekâsına sahip olması gerekmektedir. Aristo, yorumladığı sanat eserlerine kendi duygu ve düşüncelerini empoze etmeksizin onlardan edindiği duygu ve düşüncelerden ilke ve normlar oluşturmasını bilmiş nadir dehâlardan biridir.

Edebî eserleri bir değerler sistemi olarak bir sanat geleneğinin içinde bulan Eliot, bu eserlerin objektif bir yaklaşımla (inductively, descriptively) incelenmesinin sonucu olan değerler veya normlar sisteminin, edebiyat teorisinin, eleştirideki fonksiyonuna inanmıştır. Bir eleştiricinin en önemli görevi, organik bir bütün, bir değerler hiyerarşisi olan bir sanat eserini objektif bir şekilde incelemek, önce onu en ince ayrıntılarına kadar tahlil etmek, eserin özünü oluşturan perspektifi ortaya çıkarmak demektir. Bundan sonra yapılacak iş, eleştiricinin kendi perspektifini başka eleştiricilerin perspektifleriyle karşılaştırmak ve bu eserin gelenek çizgisindeki yerini tayin etmektir.

Çağdaş eleştirinin Coleridge ile başladığını söyleyen Eliot, modern eleştirinin sınırlarının çok genişlediğini, öteki sosyal bilim dallarıyla yakın ilişkiler içinde olduğunu belirtmiştir. Bir eseri yorumlamak için, eleştiricinin o esere sadece estetik değerler açısından bakmasını yetersiz bulan şair, eleştiricinin de, şair gibi, bir dünya görüşüne sahip olması gerektiğini vurgulamıştır. Eliot, «Din ve Edebiyat» başlıklı makalesinde, hümanizmi gelenek değerlerine çağdaş bir yorum getirmek

(19) Şiir ve Tiyatro, s. 222

için, «geçmişe alınan akılcı ve eleştirici bir yaklaşım» (20) olarak tanımlamış, edebiyatın, bir değer yaratma ortamı olmaktan, ziyade, gelenek değerlerine yeni yorumlar getiren ve onları yeni perspektifler içinde sunan bir ortam olduğunu vurgulamış, edebî bir eserin topluma sunduğu değerlerin bu açıdan da incelenmesi gerektiğini söylemiştir.

Doç. Dr. Sevim KANTARCIOĞLU

(20) Irving Babbit ve Hümanizm, s. 77

GELENEK VE ŞAİR

1919

— I —

Zaman zaman yokluğundan üzülerek söz ettiğimiz «geleneğin» yazı hayatımızda pek adı geçmez. Belli bir gelenek veya herhangi bir geleneğe atıfta bulunamayız. Daha çok «gelenekçi» sıfatını, herhangi bir kimsenin şiirinin gelenek çizgisinde veya fazlaca geleneğe uygun olduğunu ifade ederken araya sıkıştırıveririz. Bu sıfat, nadiren takdir hislerimizi ifade eder ve sadece onarılmış arkeolojik bir eserden bahsettiğimiz zaman olumlu bir ima taşır. Arkeoloji gibi tehlikesiz bir konunun dışında «gelenek» kelimesi İngilizlerin kulaklarına pek hoş gelmez.

Şurası muhakkak ki «gelenek» kelimesini, yaşayan veya ölmüş yazarları değerlendirmekte kullanmayacağız. Her millet, her ırk, kendine has bir yaratma ve eleştiri gücüne sahiptir ve yaratma gücündeki eksikliklerinden ziyade, eleştiri konusunda ki alışkanlıklarının ve yetersizliklerinin daha az farkındadır. Fransızca yazılmış edebî eleştirilerden Fransızların eleştiri metotlarını ve alışkanlıklarını öğrenmiş bulunuyoruz veya öğrendiğimizi zannediyoruz. Eleştiri kabiliyeti, pek gelişmemiş bir millet olarak, Fransızların bizden sadece daha eleştirici bir düşünce yapısına sahip oldukları sonucuna varıyoruz. Bazen de sanki Fransızlar bizden daha az yaratıcıymışlar gibi, kendimizi bilmeyişimizle övünüyoruz. Belki de öyledirler; fakat şunu kabul etmeliyiz ki, edebî eleştiri, soluk alıp vermek kadar kaçınılmaz bir faaliyettir. Bir eseri okuduğumuz ve ondan etkilendiğimiz zaman, dimağımızda olup bitenleri ifade etmekle, ken-

di dimağımızın eleştiri faaliyetini eleştirmekle, bugünkünden daha kötü bir durumda olacağımızı zannetmiyorum. Bu eleştiriyi yaparken aydınlanacak noktalardan birisi, bir şairi methederken, onun başka bir şaire en az benzeyen yönleri üzerinde durmak eğiliminde oluşumuzdur. Bu ayırıcı unsurlarda şairi ötekilerden ayıran, onu en çok kendisi yapan özellikleri bulmaya özen gösteririz. Şair ile kendisinden önceki ve özellikle bir evvelki nesil arasında mevcut olan fark üzerinde memnuniyetle dururuz; onun şiirinde onu diğerlerinden ayıran, zevkine varılabilecek bir şey bulup çıkarmaya gayret ederiz. Halbuki bu önyargıya kapılmaksızın şaire yaklaşsak, görürüz ki onun eserindeki en ayırıcı vasıflar, kendisinden öncekileri, yani onun atalarını hâlâ dipdiri ayakta tutan, ölümsüzleştiren vasıflardır. Tabii ki, bu vasıfları şairin etki altında kaldığı gençlik yıllarından ziyade, tam olgunluk çağında yarattığı eserlerde bulabiliriz.

Bununla beraber gelenek, hemen bir önceki neslin başarılarını eleştirmeksizin körükörüne taklit etmek anlamında kullanılacaksa, kesinlikle ondan kaçınılmalıdır. Buna benzeyen ve doğar doğmaz kaybolup giden akımlar gördük; yenilik tekrardan daima daha iyidir. Gelenek bundan daha geniş bir anlama sahiptir. O, hiçbir gayret sarfetmeksizin edinilecek bir miras değildir. Eğer geleneğe sahip olmak istiyorsanız, çok gayret sarfetmeniz gerekir. Geleneğe sahip olmak için önce «târih şuuru» geliştirmeye ihtiyaç vardır. Tarih şuuru ise, yirmi beşinden sonra da şiir yazmaya devam etmek kararında olan herkes için kaçınılmaz bir şeydir. Tarih şuuru, sadece «geçmişin» geçmişliğini bilmek değil, fakat onun «hal» de de var olduğunu anlamak demektir. «Tarih şuuru» olan bir şair, yalnız kendi zamanının şuurunu ifade etmekle kalmaz. Onun için Homer'den bu yana bütün Avrupa edebiyatı ve onun içinde düşünülmesi gereken kendi milletinin edebiyatı aynı anda vardır ve bütün edebî eserler organik bir bütün oluştururlar.

«Geçmiş»in «hal» içinde varlığını hissetmek kadar ebediyeti, sınırsızı, sınırlı olanda, yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı gelenekçi yapar. Aynı zamanda bir yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın, yani çağdaşlığının keskin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey de budur.

Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez. Onun bize vereceği dünya görüşü, hayat felsefesi, geçmişteki şair ve sanatçıların görüşleriyle ilişkisi bakımından değerlendirilebilir. Onu tek başına değerlendiremezsiniz; onu ölülerin arasına yerleştirip eserlerini onlarınki ile karşılaştırmalı ve mukayese etmelisiniz. Bunu sadece tarihi şuur açısından söylemiyorum, bu, eleştiride estetik bir kaidedir. Çağdaş yazarın, geçmiştekilerle aynı çizgide olması, çağdaş eserin eski edebiyatın yarattığı organik bütünün bir parçası olması, tek taraflı bir mecburiyet değildir. Yeni bir eser yaratıldığı zaman, eski eserlerin oluşturduğu organik bütün, aynı anda yeni bir düzenlemeye tâbi olur. İçinde yaşadığımız çağa kadar yaratılmış bütün sanat âbideleri, kendi aralarında ideal bir düzen ve bütün oluştururlar. İşte bu bütün ve ideal düzen, yeni bir eserin kendilerine katılmasıyla değişikliğe uğrar. Yeni eserin yaratılmasından önce eksiksiz bir bütün oluşturan eski eserler, kendilerine yeninin katılmasıyla, aralarındaki ilişki ve bütüne nazaran nisbet ve değerleri bakımından değişirler. İşte buna,eski ile yeni arasındaki uyum diyoruz. Bu düzen fikrini, yani eski ve yeni eserlerin oluşturduğu «organik bütün» fikrini kabul eden herkesin, «hal»e «geçmiş»in yön verdiğini, fakat «geçmiş»in de çağın şuuruyla yoğurulduğunu kabul etmesi akla uygundur. Bu gerçeğin farkında olan şair, yüklendiği muazzam güçlüklerin ve mesuliyetin şuurunda olacaktır.

Bir bakıma şair kendisinin de geçmişin ölçüleriyle değerlendirilmesi gerektiğinin farkına varacaktır. Bu değerlendirme yeni eserin, eski eserler kadar iyi, onlardan daha iyi veya daha

kötü bulunması anlamına gelmediği gibi, eski ölçüler içinde sahip olduğu değerlerin hesaba alınmaması anlamına da gelmez. Bu değerlendirme iki şeyin birbiri için ölçü teşkil ettiği bir mukayesedir. Yeni eserin, eski eserlere hiçbir yenilik getirmeksizin benzemesi bu gelenek anlayışının dışında kalır, bu ölçüde bir benzeyiş, onu sanat eseri olmaktan uzaklaştırır. Ayrıca yeni eser, sadece geleneğe uygun olduğu için de değer taşımaz. Fakat onun gelenekle uyum halinde oluşu, değerlendirilmesinde bir ölçü olabilir. Bu, çok tedbirli bir şekilde uygulanması gereken bir ölçüdür, çünkü hiçbirimiz eski ile yeni arasındaki uyumu hatasız bir şekilde ölçecek hassasiyete sahip değiliz. Eserin hem gelenekle uyum halinde göründüğünü, hem de ayırıcı vasıfları olduğunu söyleyebiliriz, fakat kesin bir şekilde bunlardan birini veya diğerini eserin yerini tayin etmek için kullanamayız.

Şairin geçmişle olan ilişkisini daha iyi anlaşılır bir şekilde açıklamak gerekirse, şöyle denebilir: O, geçmişi ne şekilsiz bir birikim olarak alıp eserlerini onun üzerine oturtabilir, ne beğendiği birkaç yazarın eserlerini örnek kabul edebilir, ne de eserini tamamen tercih edilen bir tek devir üzerine inşa edebilir. Bu üç yoldan birincisi kabul edilemez, ikincisi önemli bir gençlik tecrübesi sayılabilir, üçüncüsü ise, şairin sanatının gelişmesinde çok faydalı, memnuniyet verici bir gelişmedir. Sanatçının şuurunda olması gereken şey, geçmişin en belli başlı eserlerinde, bazı değişikliklere uğrasa da, esasta aynı kalan ve zamanımıza kadar akıp gelen ana çizgidir. Şair, sanatta tekâmülün hiçbir zaman söz konusu olamayacağını fakat sanatın maddesinin hiçbir zaman aynı olmadığını çok iyi bilmelidir. O bilmelidir ki, kendi ülkesinin dimağını da içine alan, öğrenmek için büyük bir çaba sarfettiği Avrupa'nın dimağı, kendisinin dimağından çok daha önemlidir; sürekli bir şekilde değişen bir şuura sahiptir ve bu gelişen şuur, geçmişteki hiçbir kültür unsurunu feda edemez, terkedemez; ne Shakespear'i, ne Homer'i, ne de mağara adamının sanatını çağın sentezinden eksik ede-

mez. Bu tekâmül, daha çok unsurdan oluşan yeni bir şuurun oluşmasıdır. Sanatçının olgunlaşmasıdır, fakat sanatçının bakış açısmdan daha iyiye gidiş değildir. Bu, bir ruhbilimcinin açısından da tasavvur ettiğimiz ölçüde bir iyileşme değildir; belki sadece ekonomik gelişme ve makinalaşmanın yarattığı muğlaklığa dayanır. Fakat «geçmiş»'le «hal» arasındaki fark, şuurlu bir «hal» in «geçmiş» in bilemeyeceği bir ölçüde onun farkında oluşudur. Birisi şöyle demiştir: Göçüp gitmiş olan yazarlar, bizden çok uzak bir geçmişte kalmışlardır, çünkü biz onlardan çok şey biliyoruz. Bu gerçeğin ta kendisidir, çünkü bizim bildiklerimiz onlardır.

Bazı kimselerin şiirin konusu veya maddesi hakkında ileri sürdüğüm doktrine, sanatçıya lüzumsuz bilgi yükleme bakımından itiraz ettiklerinin farkındayım. Hatta denebilir ki, çok miktarda bilgi şairin duygularını saptırabilir ve öldürebilir. Bununla beraber bir şairin kendisine gereken tembelliği önleyemeyecek ölçüde ve yine ona gereken alıcılığı engellemeyecek kadar bilgi sahibi olması üzerinde duruyorum. Bilginin imtihanlar için öğrenilmesi, salonlarda övünme vesilesi yapılması hoş değildir. Bazı kimseler bilgiyi çok kolay edinirler, bazılarının ise, onun için çok terlemesi gerekir. Shakespeare, Plutarch' tan pek çok kişinin bütün bir British Museum'dan öğreneceğinden daha çok şey öğrenmiştir. Üzerinde durulması gereken şey şudur ki, şair geçmişin şuurunu mutlaka bilmeli ve geliştirmelidir. Bu sayede mesleğini icra ettiği süre içinde de kendi şuurunu geliştirmeye devam etmelidir. Şairin yapması gereken şey, devamlı bir şekilde kendisini, kendisininkinden daha değerli olan büyük bir şuura terketmektir. Bir sanatçının gelişmesi demek, onun kendi şuurunun sınırları dışına taşabilmesi, kendisini geleneğin bir parçası haline getirebilmesi demektir.

Şimdi bir sanatçınm nasıl kendi şuurunun ötesine geçebileceğinden, nasıl objektif olabileceğinden ve bunun gelenekle ilişkisinden söz edelim. Sanat, ancak şahsiyetten böylesine bir

kaçışla bilimin objektifliğine yaklaşabilir. Şimdi sizi, içinde oksijen ve kükürt dioksit bulunan bir kaba bir platin çubuk sokulduğu zaman, meydana gelen olayı düşünmeye davet ediyorum.

— II —

Güvenilir bir edebî eleştiri, şaire değil, onun eserine yöneltilmiş duygulu bir değerlendirmedir. Gazete eleştiricilerinin şaşkın haykırışlarına ve onu takip eden yaygın mırıltılara kulak verirsek, şiirden çok şair ismi işitiriz. Şu ana kadar bir şairin başka şairlerin eserleriyle olan ilişkisi, uyumu üzerinde durdum ve herhangi bir şiirin, yazılmış olan bütün şiirlerin meydana getirdiği organik bütünün bir parçası olduğunu söyledim. Şiirde objektif olma teorisinin öteki yönü ise, şiirin yazarı ile olan ilişkisidir. Olgun bir şairin dimağının, olgun olmayanınkinden farklı olduğunu bir benzetme yardımı ile ima etmiştim. Bu bir şahsiyet değerlendirmesi, olgun dimağa sahip olanın daha ilgi çekici oluşu ve söyleyecek daha çok şeyi olduğu meselesi değildir. Bununla, olgun bir dimağın, içinde çok çeşitli duyguların yeni bileşikler yapabileceği, daha kusursuz bir yaratma ortamı olduğunu söylemek istiyorum.

Bu benzetmede olgun bir dimağ bir katalizöre benzetiliyor. Sözü geçen iki gaz, platin çubuğun varlığı sayesinde sülfüröz asit meydana getiriyor. Bu bileşik, sadece platin çubuğun varlığı ile mümkündür. Fakat bu yeni bileşik, platin çubuktan hiçbir iz taşımaz ve çubuk da bu olayda hareketsiz, değişikliğe uğramadan nötr kalabilmiş, etkilenmemiştir. İşte şairin dimağı bu platin çubuğa benzer .İnsan olarak şairin şahsi tecrübesi, bütünüyle veya kısmen bu sentez olayının içindedir. Fakat şair ne kadar olgunsa, yaratan dimağ ile ızdırap çeken insan arasındaki sınır o kadar kesindir. Onun dimağı, ham maddesini teşkil eden duyguları olgunluğu derecesinde hazmeder ve onlara yepyeni bir şekil verir.

Veya büyük bir şiirde şuurlandırılmış herhangi bir duygu dolaysız bir şekilde kullanılmayabilir ve şiir sadece düşünce unsurundan ayrılmamış duygu unsurlarını ifade edebilir. Dante'nin Cehennem'inde, XV. Kantoda durumun gerektirdiği bir duygu işlenmektedir. Fakat bu bölümün okuyucu üzerinde bıraktığı etki, her sanat eserinde olduğu gibi kendine has olmakla beraber, bir hayli karmaşık olan ayrmtı ile sağlanmıştır. Şiirin son kıtasında bir imaj yaratılmakta ve bir başka imaja bir öncekiyle hiçbir ilişkisi olmayan, fakat uygun bir bileşik oluşturmak üzere şairin dimağında bekleyen yoğun bir duygu ve düşünce unsuru bağlanmaktadır. Gerçekte şairin dimağı, sayısız duygu-düşünce komplekslerini, çeşitli ifade şekilleri ve imajları yakalayan ve bu unsurları yeni bir bileşik oluşturuncaya kadar muhafaza eden bir ortamdır.

Büyük bir şiirin, onu büyük yapan özelliklerini taşıyan muhtelif bölümlerini karşılaştırırsanız, tecrübe unsurlarının oluşturdukları yeni bileşiklerin ne kadar çeşitli olduğunu ve romantik «coşku» gibi yarı ahlakî herhangi bir ölçünün büyüklükten ne kadar uzak olduğunu görürsünüz. Çünkü önemli olan, şiirin özünü oluşturan unsur ve duyguların yoğunluğu ve büyüklüğünden ziyade, bu unsurlardan yeni bir sentez oluşturan yaratma sürecindeki yoğunluk ve gerilimdir. Yine *İlâhî Komedi*'de Paola ve Francesca ile ilgili bölümde belli bir duygu işlenmektedir. Ancak şiirin yoğunluğu, şiire konu olduğunu zannettiğimiz tecrübenin yoğunluğundan tamamen farklı bir şeydir. Üstelik bu bölümün, dolaysız bir şekilde belli bir duyguya dayanmaksızın Ulysses'in seyahatlarını konu edinen XXI. Kantodan daha yoğun olduğu söylenemez. Bir duygunun başka bir duyguya dönüştürülmesi pek çok şekilde mümkündür. Agamemnon'un öldürülmesi ve Othello'nun azabı, Dante'nin eserindeki sahnelerden daha çok gerçeğe benzeyen estetik bir etkiye sahiptirler. *Agamemnon*'daki estetik duygu, eseri gerçekten seyreden bir kişinin duygularına yakındır; *Othello*'da

ise, bu duygular eserin kahramanının duyguları gibidirler. Fakat sanatla olgu arasındaki fark daima kesindir. Agamemnon'un öldürülmesinde etkin olan tecrübe bileşiği, Ulysses'in seyahatındaki kadar karmaşıktır. Her iki durumda da tecrübe unsurları kaynaşmışlardır. Keats'ın gazeli, bülbülle özel bir şekilde ilgisi olmayan bazı duyguları ifade eder, fakat bülbül, biraz cazip bir adı olduğu için, biraz da şöhretinden dolayı, bu duyguların biraraya gelmesine hizmet etmiştir.

Karşı olduğum görüş, ruhun maddi bütünlüğünü savunan metafizik düşüncedir. Söylemek istediğim, şairin ifade edilecek bir şahsiyetinin değil, şahsi bir dimağ ortamına sahip olduğudur. Bu ortamda dil ve tecrübe unsurları kendilerine has ve beklenmeyen şekillerde birleşirler. Bir kişi olarak şair için önem taşıyan izlenim ve tecrübeler, onun şiirinde hiç de yer almayabilir. Öte yandan bir kişi olarak önem vermediği öteki tecrübeler şiir için çok önemli olabilirler.

Şimdi bu gözlemlerin ışığında -veya karanlığında- incelenmek üzere size tanımadığınız bir şiir parçası sunacağım: (*)

Ve şimdi, onun güzelliğine taptığım için,
Kendime kızmam gerektiğini düşünüyorum.
Yine de onun ölümünün intikamı olağanüstü bir
şekilde alınmalıdır.
İpek böceği emeğini senin için mi harcıyor?
İpekten yumağını senin için mi açıyor?
Bir anlık şaşkınlığın küçük kârı için, hanımefendiler
için, beyefendiler satışa çıkarılır mı?
Şu adam niçin doğru yoldan sapar da hayatını
hakimin dudaklarından dökülecek bir cümleye
teslim eder?
Beslediği at ve adamların yiğitliklerini onun uğruna
harcamak için mi?
Böyle bir şeyi soylu göstermek için mi?

(*) Bu kitaptaki bütün şiirler, Türkçeye çevrilip nesirleştirilmişlerdir.

Şiirin bütünü içinde anlamı daha açık olan bu bölümde, olumlu ve olumsuz duygular birarada ifade edilmişlerdir. Bir yanda güzelliğin yoğun ve güçlü cazibesi ve öte yanda bu güzellikle tezat teşkil eden ve onu tahrip eden çirkinliğin yoğun büyüsü. Böyle birbirine zıt olan duyguların dengesi, bu konuşmanın geçtiği dramatik durumun içinde vardır. Ancak durumun sadece kendisi bu dengeyi yaratmak için yeterli değildir. Bu, sadece dramatik şiirin yaratabileceği ve eserin yapısında etkin olan bir duygudur. Bu bölümün üzerimizdeki etkisi, onda hâkim olan ton, yüzeyde kalan fakat bölümün özünü oluşturan duyguyla yakınlığı olan ve bize yeni bir estetik duyguyu tattırabilmek için onunla birleşen birtakım duygulardan ileri gelmektedir.

Bir şair, şahsi duygu, tecrübe ve heyecanlarından dolayı ilgi çekici veya büyük değildir. Onun şahsi heyecanları basit, ham veya sığ olabilir. Fakat şiirinde ifade ettiği duygular olgun, derin ve muhtevalı olacaktır; bir tecrübenin derinliğine, bütün incelikleriyle şuuruna varıp onu şiirde ifade etmek normdan uzaklaşmak anlamına gelmemelidir. Gerçekte en büyük hata, şairin sadece şahsına münhasır olan, yani başkaları tarafından yaşanmamış yepyeni duyguları şiirde ifade etmeye çalışmaktır. Bu yenilik arayışı şiirde ifade bulmaya çalışırsa, şiir kendi amacına ters düşer. Şairin işi, yeni duygular bulmak değildir; o, herkesin yaşadığı duyguları kullanmalı ve onları şiirinde ifade etmelidir ve bu duyguların yalnızca kendisine has olmamasına da ayrı bir özen göstermelidir. Tabii ki yerine göre, şairin kendisininkinden gayri duyguların da şiirde yeri vardır. Netice olarak, Wordsworth'un ifade ettiği gibi, «önceden yaşanmış duyguların daha sonra sükûnet içinde düşünce süzgecinden» geçirilmesi fikri doğru değildir. Çünkü bu anda yaşanan ne duygudur, ne de düşüncedir. Sadece her ikisinden de uzak olan bir sükûnet anıdır. Halbuki şiir, duygu ve düşüncenin kaynaştığı yoğun bir dimağ faaliyetinin mahsulüdür. Bu

yoğun dimağ faaliyeti içinde, alelade bir kimse için hiçbir anlam taşımayan tecrübeler, şairin dimağında anlam kazanır ve yeni bileşikler meydana getirirler. Bu yoğun dimağ faaliyeti, şuurlu ve özel bir şekilde meydana gelmez. Tecrübeler, bu faaliyet anında fikir süzgecinden geçirilmezler ve büyük bir sükûnet içinde de yeni bileşikler içinde yerlerini almazlar. Şiirin yaratılmasında şuura düşen iş çoktur. Aslında, kötü şair şuurlu olması gereken yerde şuursuz; şuursuz olması gereken yerde de şuurlu olandır. Her iki hata da onu subjektif yapar. Şiir ise, şahsiyetin ifade bulacağı bir sanat ortamı değildir. Şiir, duyguların başı boş kalması değil, fakat şahsiyetten kaçıştır. Bunun ne kadar zor olduğunu ancak kaçacak bir şahsiyete ve duygulara sahip olanlar bilirler.

Bu denemede amacım metafiziğin veya mistisizmin sınırlarını zorlamak değildir. Ben burada sadece şiirle ilgilenen ve bu işin sorumluluklarını yüklenmiş bir kişiye bazı uygulanabilir gerçekleri aktarmaya çalışıyorum. Dikkati şairden şiire yöneltmek takdire değer bir amaçtır. Çünkü bu bizi, iyi veya kötü, gerçek anlamda şiir değerlendirmesine götürecektir. Şiirde samimi duyguların ifadesini takdir eden pek çok ve teknik üstünlüğü anlayabilen pek az insan vardır. Pek az insan da, şairin hayatında yeri olmadığı halde, şiirde hayat bulan anlamlı duygu ifadesinin farkına varabilir. Sanatta yaşayan duygu şahsi değildir, objektiftir. Şair bu objektifliği, bütün varlığını yaratmakta olduğu esere vermeden gerçekleştiremez. Ve şair, yalnız «hal» de değil, «geçmiş« in «hal» le kesiştiği anda yaşamadıkça; yalnız gelmiş geçmiş olanın değil, fakat «hal« de yaşananın da şuurunda olmadıkça, ne yapması gerektiğini bilemez.

KUSURSUZ ELEŞTİRİCİ

(1920)

— I —

«Şahsi izlenimlerden kurallar oluşturmak, eğer şahıs samimiyse, gerçekten büyük bir çaba ister.»

Coleridge, belki de, İngiliz eleştiricilerinin en büyüğü ve bir anlamda sonuncusudur. Coleridge'den sonra Mathew Arnold gelir, fakat Arnold eleştirici olmaktan ziyade, propagandacı veya fikirlerin yaratıcısı olmaktan ziyade de, onları yaygınlaştıran bir kişidir. Bu ülke bir ada olarak kaldığı sürece (bugün Avrupa'ya Arnold'un çağdaşlarından daha yakın olmadığımız bir gerçektir) Arnold'un eserleri önemini koruyacaktır, Avrupa ve İngiltere arasında köprü olarak kalacaktır. Arnold'un vatandaşlarını düzeltmek için yaptığı çabalardan beri, İngiliz eleştirisi iki yönde ilerledi. Şöhretli bir eleştirici, bir gazete makalesinde «şiir, fikir faaliyetinin en sistemli şeklidir» cümlesini yazdığı zaman, onun Coleridge'i de Arnold'u da okumadığının farkındaydık. Bu cümlede kullanılan «sıstemli» ve «faaliyet» kelimeleri, yalnız modern yazıların özelliğini oluşturan ilmî kelimelerin uyandırdığı, alışık olduğumuz çağrışımları uyandırmakla kalmıyorlardı. Ayrıca bu kişi, Coleridge ve Arnold'un sorulmasına izin vermedikleri soruları da soruyordu. Meselâ, nasıl oluyordu da, şiir, astronomi, fizik ve saf matematik gibi, bu sahaları seçmiş bilim adamlarıyla ilişkileri bakımından, çok sistemli fikir faaliyetlerini gerektiren bilim dallarından daha sistemli bir fikir faaliyeti olabiliyordu? Eleştirici, büyük bir coşku ve dürüstlükle şiiri «boş bir tuvale vurulan fırça darbeleri gibi, şaşkınlık uyandırabilen, fakat edebiyat tarihinde hiç-

bir anlamı olmayan kelime dizileri» diye tanımlamaya devam ediyor. Arnold'u şöhrete ulaştıran ifadeler yetersiz olabilirler, fakat ekseriya anlamlıdırlar. Ve eğer «fikir faaliyetinin en sistemli şekli», çağdaş eleştiride en ileri gelen bir temsilcinin, üstesinden gelebileceği düşüncenin en yüksek seviyede sistemleştirilmesi olarak ifade buluyorsa, modern eleştirinin yozlaştığı sonucuna varabiliriz.

Yukarıdaki ifadenin işaret ettiği hastalık, teşhis edilmek üzere göz önünde tutulmalıdır. Bu, Arthur Symons'un muzdarip olduğu bir hastalık değildir. Zaten bu alıntı Symons'a ait değildir. Mr. Symons, eleştiride «estetik eleştiri» (esthetic criticism) veya «izlenimci eleştiri» (impressionistic criticism) dediğimiz öteki eyilimi temsil etmektedir. Önce tartışmak istediğim eleştiri şekli budur. Eleştiride Pater'i takip eden Mr. Symons ve kısmen Swinburne, izlenimci eleştiricilerdir. Symons'dan başka hiçbir kimsenin hassas ve işlenmiş bir dimağa sahip olduğu söylenemez, «işlenmiş» kelimesiyle Symons'un dimağının bir sanat «objesi» karşısında bütün sanat dallarından ve çeşitli dillerden edinilen izlenimlerle dolu olduğu ima edilmektedir. Sadece Symons'un eleştirisinde, bizimkinden çok daha fazla işlenmiş, çok daha hassas bir dimağın edindiği veya doğru bir şekilde kaydettiği çeşitli izlenimleri bulabiliriz. Bu kayıt, aynı zamanda bir yorum veya bir çeviri niteliğindedir ve bundan dolayı yaratıcı bir gücün mahsulü olarak eleştiri, bize sadece bazı izlenimleri iletmez, aynı zamanda bizim de, kendi izlenimlerimizi oluşturmamıza imkân verir. Bu özellik yalnız Mr. Symons'a ait değildir, her izlenimci eleştirici için durum böyledir ve izlenimci bir eleştiricinin Mr. Symons gibi olması gerekir.

Elimizde deneme yapabileceğimiz bir kitap var. Bu kitaptaki on üç denemeden on tanesi, Shakespeare'in oyunlarını yorumlamaktadır. Onun için bu on denemenin bir tanesini örnek olarak almak adil bir tutumdur. *Antony ve Cleopatra*, Shakes-

peare'in en ihtişamlı oyunudur, diyen Mr. Symons, Cleopatra'nın da en muhteşem kadın olduğunu düşünmektedir. Sonra da «Ptolemi sülalesine son veren kraliçe, şairlerin yıldızı olmuştur. Horace'dan ve Propertius'tan Victor Hugo'ya kadar her şairin üzerine kötülük ışıkları saçan bir yıldız...» diye devam etmektedir. Cleopatra hakkında ve onun Shakespeare'in sonelerindeki esmer kadınla muhtemel ilişkisini inceleyen bu sayfanın niçin yazıldığını sorabiliriz. Sonra görürüz ki bu, bir sanat eseri olmaktan ziyade, Mr. Symons'un tiyatroda bir oyunu seyrederken olduğu gibi, bu oyunu baştan sona kadar okuduğu zaman, edindiği izlenimlerin bir kaydıdır. Symons eleştirisine «Cleopatra, son günlerinde, soylu bir ruh seviyesine erişmektedir... O, erkekler tarafından alay edilip küşümsenmektense, bin kere ölmeyi tercih eder. Eserin sonuna kadar tam bir kadındır... böyle ölür... oyun da, yoğun bir acıma duygusu uyandırarak biter» diye devam etmektedir.

Mr. Symons'un izlenimlerini enginarın yaprakları gibi böyle paramparça sunmak pek doğru olmasa da, bu çeşit eleştiri, roman ve oyunların hikâyelerini anlatan, karakterlerin duygu motiflerinden söz eden ve sanat eserini edebiyatta yeni olanlar için anlaşılır hale getiren, herkesin bildiği konuşmalara benzemektedir. Fakat Mr. Symons, eleştirisiyle bu maksada hizmet etmek istememektedir. Onun eleştirisiyle yukarıda söz edilen konuşma şekli arasında benzerlik bulmamızın sebebi, *Antony ve Cleopatra* adlı oyunu hepimizin bilmesi ve onunla ilgili izlenimlere sahip olmamızdır. Yazar, ne kadar hassas olursa olsun, bir başkasının izlenimlerini pek anlamlı bulmayız. Fakat Fransız sembolistlerini ve *Edebiyatta Sembolist Akım (The Symbolist Movement in Literature)* adlı eseri okuduğunuz zaman, bu kitabın bize yepyeni duygular öğrettiğini söyleyebiliriz. Verlaine, Laforgue ve Rimbaud'u okuduktan sonra, Symons'un kitabına dönersek, kendi izlenimlerimizin onunkinden çok farklı olduğunu anlarız. Bu çeşit eleştiri, okuyucu için sürekli

bir değere sahip olmasa da, Symons için sürekli şekilde önemli olan sonuçlar doğurmuştur.

Mesele, Symons'un izlenimlerinin doğru olup olmadığı değildir. «İzlenim»i diğer tecrübelerimizden apayrı düşünürsek, onun katıksız duygu olduğunu görür ve duygunun da, ne doğru, ne de yanlış olduğunu söyleyebiliriz. Obje karşısında sadece iki şekilde tepki gösteririz, bu iki tepkiden birisini seçeriz veya Symons gibi ikisini birbiriyle karıştırırız. İzlenimlerimizi kelimelere dökmeye başladığımız anda, onları analiz ederiz ve birleştiririz veya yepyeni bir şey yaratırız. Şiirleriyle Symons'u bir zaman çok etkilemiş olan Swinburne'ün, şair olarak başka, eleştirici olarak bir başka kişi oluşu çok anlamlıdır. Sadece bu ölçüde ve bu bakımdan o, farklı bir eyilimi tatmin etmektedir. Eleştirici olarak onu, elindeki malzemeyi eleştirirken, açıklarken ve düzenlerken görürsünüz. Bunun bir eleştiricinin eleştirisi olmadığım, entellektüel olmaktan ziyade, hissi olduğunu söyleyebilirsiniz. Bununla beraber, bu konuda iki görüş vardır; Swinburne'ün eleştirisi analiz ve tekrar inşa etme şeklindedir, onda yaratıcılık yoktur. Böylece Swinburne'ün yaratıcı dürtülerini şiirleriyle tatmin ettiği, sonucuna varmak mümkündür; bu yaratıcı güç, eleştirilerinde görülmez ve bundan dolayı eleştirilerindeki üslûbun temelinde nesir dili vardır. Mr. Symons'un nesri ise, Swinburne'ün nesrinden ziyade şiirine benzer. Bu konuda fikirlerini tam olarak açıklamak mümkün olmasa da, Symons'un bir sanat objesi karşısmda, Swinburne'den daha çok ve derin bir şekilde etkilendiği söylenebilir, çünkü Swinburne'ün tepkileri, ani, şiddetli ve benliğinin derinliklerine inmeyen hayranlık duygularının ifadesidir. Symons'un estetik heyecanları ise, onu yaratma çizgisine kadar götü-

rebilmektedir. Onun bir eseri okuması, duygularını bir şey yaratacak ölçüde yoğunlaştırmaktadır ki, bu eleştiri değildir, fakat yaratıcılığı ortadan kaldıran bir ruh hali de değildir.

Mr. Symons, yaygın olan bir eleştiri şeklini temsil etmekle beraber, onun çok üstünde bir yer işgâl etmektedir. Bazı yazarlar, esasta, kendilerini etkileyen eser karşısında aşırı tepkiye kapılan ve izlenimlerinden yeni bir şey yaratabilen bir tipe girerler, fakat bu yaratıcı gücün akışını tıkayan gizli bir engelden ve canlılık eksikliğinden ızdırap çekerler. Onların hassasiyetleri objeyi değiştirir, fakat ondan yeni bir şey oluşturamaz; tepkileri ise, duyguları müstesna bir ölçüde gelişmiş vasat bir insanın tepkileridir. Bu vasat duygulu insan, bir sanat eseriyle karşı karşıya geldiği zaman, yaratıcı ve eleştirici tepkilerini birbirine karıştırmaktadır. Bu eleştiride, onun kendi gözlemleri ve görüşleri yer aldığı gibi, kendi özel hayatından kaynaklanan yeni duygular da yer almaktadır. Bir sanat eseri karşısında özel çağrışımlarından kurtulamayan, ne olursa olsun eserle hiçbir şekilde ilişkisi olmayan duygular yaşayan hissî bir insan, yarım kalmış bir sanatçıdır. Çünkü bir sanatçıda sanat eserinin uyandırdığı bu özel çağrışımlar, çok çeşitli tecrübelerin uyandırdığı başka çağrışımlarla birleşir ve artık sadece özel bir tecrübenin mahsulü olmayan yeni bir sanat eserinin yaratılışına sebep olur.

Mr. Symons'un büyüleyici şiirlerinden eleştirilerine taşan şeyin ne olduğunu tayin etmek imkânsız olduğu gibi, bu konuda boşu boşuna fikir yürütmek de cüret olur. Swinburne'un şiirinde izlenim ve ifade devrinin tamamlandığını çekinmeksizin söyleyebiliriz; bu yüzden Swinburne, eleştirisinde Mr. Symons'dan daha iyi bir eleştirici olarak görünür. Bu, bize, bir sanatçının, kendi gücü içinde, bir eleştirici olarak niçin güvenilmesi gerektiğini açıklayabilir; onun eleştirisi, başkalarında tahripkâr bir şekilde araya giren bastırılmış bir yaratma isteğinin tatmini olmayıp gerçek eleştiridir.

Yaratıcı hassasiyetin sağlıklı bir eleştirici tepkiye nasıl dönüştürüldüğünü, eleştirinin hangi ölçüde duygu, hangi ölçüde düşünce olması gerektiğini ve ne çeşit düşünceye izin verilebileceğini ele almadan önce, Mr. Symons'unkinden çok farklı, bu yazının baş kısmmdaki alıntıda olduğu gibi, genellemeler yapan bir mizacı da incelemek çok faydalı olacaktır.

— II —

> «Soyut uslûba sahip olan yazar, hemen hemen daima duygusaldır, hiç olmazsa, duygularına ağırlık verir. İyi bir sanatçı ise, hemen hemen hiçbir zaman duygusal değildir ve nadiren duygularına ağırlık verir.»
>
> Le Problème du style

Eleştiride soyut üslûbun örneği olarak bu yazının başlangıcında yer alan «şiir, fikir faaliyetinin en sistemli şeklidir» gibi bir hükmü alabiliriz. Soyut ve somut kavramlar arasında çok kişinin içine düştüğü karışıklık, soyut ve somut düşünen iki tip insanın varlığından ziyade, felsefî düşünen veya dolambaçlı ifade şeklini seçen başka bir tipin varlığından ileri gelmektedir. Tabiidir ki, herhangi bir şekilde felsefî düşünceyi suçlayan bir genelleme yapmak istemiyorum. Burada, şimdi, «felsefî» kelimesini felsefenin bilimsel olmayan unsurları için kullanıyorum ve aslında son yüzyıl içinde yazılmış olan felsefî yazıların büyük bir kısmını buna dahil ediyorum. Bir kelimenin «soyut» olabileceği iki kullanılış şekli vardır. Soyut bir kelimenin anlamı duyularımızın yardımıyla anlaşılmayabilir; böyle bir kelimenin anlaşılması için, görme ve dokunma tecrübelerimizin uyandırdığı benzer tecrübeleri zorla bastırmak zorunda kalabiliriz ki, bu da hayal gücüyle sağlanabilir. «Faaliyet», eğitilmiş bir bilim adamı için, eğer bu kelimeyi kullanır-

sa, ya hiçbir şey ifade etmez, ya da aklımıza getirdiğinden çok daha somut ve sınırlı bir şey ifade eder. Pascal ve Rusell'in matematik hakkında bazı fikirlerini kabul edersek, bir matematik bilgininin, duygularını dolaysız bir şekilde etkileyen objelerle uğraştığına inanmamız gerekir. Tarihte oldukça uzun bir zaman filozoflar da, matematikçilerinki kadar somut ve belli olduğuna inandıkları objelerle uğraşmaya gayret ettiler. Nihayet, ilk değilse de, duygulara dayanan bir sistemin en büyük savunucusu ve açıklayıcısı olan Hegel, duyguları, sanki bu duyguları uyandıran objelermiş gibi, ele alan ilk filozof olarak ortaya çıktı. Onu takip edenler, kural olarak, kelimelerin belirsiz duyguların ifadesi olabilme eyilimlerini ihmal ederek belli anlamara sahip oduklarını varsaydılar. Eğer kelimelerle uğraşmak filozoflara has bir şey olsaydı, bu pek zararlı olmazdı. Fakat onların başlattıkları yozlaşma başka sahalara da uzandı. Bir ortaçağ din bilgininin veya mistiğinin, bir XVII. yüzyıl din adamının konuşmasını Schleiermacher'den bu yana herhangi bir liberal vaizle mukayese ediniz göreceksiniz ki kelimeler anlamlarını değiştirmişlerdir; ne kaybettikleri belli olduğu halde, ne kazandıkları belli değildir.

XIX. Yüzyılın kazandırdığı bilgi birikimi veya bilgi kırıntıları, aynı ölçüde büyük bir asaletin sorumlusudur. Aynı kelimelerin farklı anlamlarda kullanıldıkları o kadar çok ihtisas alanı ve o kadar çok bilinecek şey vardır ki, bir kimse, pek çok şey hakkında biraz birşeyler bildiği zaman, o kişinin söylediği şeylerin anlamlarını bilip bilmediğini anlamak gittikçe zorlaşmaktadır. Bir konuda yeterli bilgimiz olmadığı zaman, duygularınızı düşüncelerimizin yerine koyma eyilimini gösteririz. Bu denemede sık sık başvurulan bir alıntı, bu durumda da iyi bir örnektir ve bu cümleyi Aristo'nun mantıkla ilgili eserlerinde, tanım ve ilkelerle ilgili olan bölümde *Posterior Analytics* adlı eserinin ilk cümleleriyle karşılaştırmamız çok faydalı olabilir. Yanız bütün bilgilerimiz değil, bütün duygularımız da duyu organlarımız ve tecrübelerimiz kanalıyla edinilirler. Şiiri fikri

faaliyetin en sistemli şekli olarak tanımlayan kâşif, bu tanımı yaparken dış dünyayla ilgisini kesmiş, bu konuda sadece kendi duygularının farkında olan bir kişidir. O, Mr. Symons'unkinden ve Aristo'nunkinden çok farklı bir tecrübenin içinde bulunmaktadır.

Aristo, müridi olan kişilerden ziyade, aynı mezhebe sonradan katılanlardan zarar görmüştür. Aristo'ya bir otorite olarak bakmak, onun felsefesinde hâlâ yaşayan özü kaybetmek demektir. O, sadece üstün değil, aynı zamanda evrensel çapta zekâya sahipti. Evrensel çapta bir zekâya sahip olmak, böyle bir zekâyı her şeye uygulayabilmek demektir. Vasat bir zekâ, sadece belli alanlara uygulanabilir. Parlak bir bilim adamı, şiirle ilgilenirse, çok komik hükümler oluşturabilir; bir şair, kendisine veya bir başkasına benzediği için veya beğendiği duyguları ifade ettiği için ondan hoşlanabilir. Gerçekte o, sanatı kendi ihtisası içinde bastırdığı bencilliğinden kurtulmak için, bir çıkış yolu olarak kullanabilir. Aristo'nun tatmin edilecek böyle karışık duyguları yoktu. O, hangi alanda olursa olsun, ısrarla sadece konusunu incelemiştir; kısa ve tam olmayan eseriyle bize hiç ölmeyen bir örnek yaratmıştır. Bu eserde, belli kanunlardan ve metotlardan ziyade, zekânın hızla duygu ve düşünce tecrübemizi prensip ve tanımlara dönüştüren analizlerini buluruz, aslında zeki olmaktan başka bir metot da yoktur.

XIX. Yüzyıla kadar eleştiride örnek olarak alınan kişi Airsto'dan ziyade Horace'dir. Horace veya Boileau'nün tüm eleştirilerinde tamamlanmamış bir analiz vardır. Bu kişilerin eleştirileri kurallar ve kanunlar halinde kalmışlardır, çünkü bir bütün içinde yer alamamışlardır, onun için sadece uygulamada faydalıdırlar. Spinoza'nın da dediği gibi, bir mecburiyeti anlamak, kendi isteğimizle onu kabul etmek demektir. Bir kuralı ortaya atan, bir diğerini kabul eden doğmatik bir eleştirici, işini bitirmiş sayılmaz. Onun yaptığı bazı hükümler, zaman

kaybını önledikleri için, faydalı olabilirler; fakat önemli meselelerde eleştirici iyi veya kötü hükümlerle bağlayıcı olmamalıdır. Eleştirici, sadece açıklayıcı olmalıdır. Okuyucu, doğru hükmü kendisi yapabilir.

Ve yine teknik bir eleştirici, yani uygulayıcılara yenilikleri açıklayan ,onlara eleştiri metotlarını öğreten eleştirici, sadece dar bir anlamda eleştirici sayılır. Böyle bir eleştirici bir sanat eserinden edinilen izlenimleri analiz edebilir, onları uyandıran sebepleri inceleyebilir, fakat yaptığı iş sınırlıdır ve katıksız zekâ jimnastiği olmaktan uzaktır. Onun, dar bir sahada çalışması, bir eserin kusur ve meziyetlerinin bulunmasını kolaylaştırır. Kendi sahaları içinde çok önemli olan bu çeşit eleştiriciler de sayıca çok azdır. Campion, bu çeşit bir eleştiricidir. Dryden ise, daha katıksız yani bağımsız bir şekilde zekâsını kullanabilen bir eleştiricidir. Yine de Dryden veya XVII. yüzyılda yaşamış herhangi bir edebiyat eleştiricisi, Rochefoucauld gibi bir zekâyla mukayese edildiği zaman, pek bağımsız sayılmazlar. Onlarda da araştırmaktan ziyade, kural yapmak, eski kuralları değiştirmek ve aynı materyalden yenilerini yapmak yerine, onları tersyüz etmek eyilimi vardır. Bağımsız zekâ ise, sadece ve tamamen araştırmaya hasredilen zekâdır.

Çağdaş bir eleştiriciyle mukayese edildiği zaman, tabii yetenekleri ve eleştirileri çok dikkate değer olan Coleridge, tamamen bağımsız bir zekâya sahip olarak değerlendirilemez. Onun zekâsını sınırlayan şeyler, XVII. yüzyıl eleştiricilerini sınırlayanlardan oldukça farklı ve çok daha şahsidir. Coleridge'in fizikötesi konulara duyduğu ilgi, çok gerçek bir ilgiydi ve fizikötesi konulara duyulan ilgilerin çoğu gibi duygu meselesiydi. Fakat bir edebiyat eleştiricisinin, sanat eserinin anında uyandırdığı duygulardan başka duygulara sahip olmaması gerekir; bu duygulara ise, yukarda da söylediğim gibi, geçerli oldukları zaman, duygu demek pek yerinde olmaz. Coleridge, üzerimizde eleştirinin konusunu terk edip fizikötesi alanda fikir kovalayan

bir eleştirici izlenimini bırakır. O, eleştirisini daha iyi ve yoğun bir anlayışla ve bundan doğan daha şuurlu bir zevkle esere dönerek bitirmez. İlgi merkezini değiştirir, duyguları katıksız değildir, kötü bir anlamda Aristo'dan daha felsefîdir. Çünkü Aristo'nun dediği herşey, onu söyleten edebî eseri aydınlatır fakat Coleridge'de bu, arasıra böyledir. Bu da eleştiride duygunun zararlı etkisini gösteren başka bir örnektir.

Aristo'da, bilim adamlarında bile bütünüyle bulunmayan bilimsel bir zekâ vardı. Zekânın tanımında Aristo' nun zekâsı norm olmalıdır. Sanatçılar ve yazarlar, zeki oldukları zaman, onların zekâsı bu çeşittendir. Sainte-Beuve, bir fizyolog olarak yetişmişti ve zekâsı, vasat bir uzmanınki gibi belli bir alanla ilgiliydi, sanatla ilgili değildi. Eleştirici olarak şüphesiz Ste. Beuve, çok iyiydi, fakat bundan daha başka bir unvana hak kazandı. Modern eleştiriciler arasında Remy de Gourmont, Aristo'nun evrensel zekâsına sahipti. Fizyolojide çok yetenekli bir amatör olan Gourmont, çok dikkate değer bir ölçüde hassasiyeti bilgiyle, gerçekçiliği tarih şuuruyla ve genelleme kabiliyetiyle birleştirebilmişti.

Üstün derecede hassas olduğumuzu varsayabiliriz. Hassasiyeti geliştirmek için yaygın ve derin bir şekilde okumak, sadece yeni alanlarda yeni fırsatlar bulmak anlamına gelmez. Okudukça, ilk keskin izlenimlerimizi değiştirmeksizin anlayışımızın derinleştiği bir gerçektir. Yeni izlenimlerimiz, önceki izlenimlerimizi değiştirirler. Gerçekte kalıcı olabilmek için bir izlenimin sürekli bir şekilde yeni izlenimlerle beslenmesi veya tazelenmesi ve bir izlenimler sistemi içinde yerini bulması gerekmektedir. İşte bu sistem, edebî bir eserdeki güzelliği kelimelere döken bir genellemede ifade bulmak eyilimindedir.

Meselâ, *İlahi Komedi*'de, henüz konuya yabancı olduğu halde, dili, anlamı çözebilecek kadar bilen bir okuyucuyu güzelliğiyle kendinden geçirecek derecede heyecanlandırabilen mısralar ve üç mısralık kıtalar vardır. Şiirin okuyucu üzerinde-

ki bu ilk etkisi öyle derindir ki, daha sonraki hiçbir izlenim bunu daha yoğun bir hale getiremez. Fakat bu ilk andaki izlenim hissîdir; şiiri tam olarak bilmeyen okuyucu, şiiri kendi içinde uyanan yoğun duygu dalgasmdan ayırt edemez, bocalar, belkide bunlar, şiirin okuyucuda uyandırdığı şahsi duygulardır. Şiir, tesadüfen bu duyguları uyandıran bir tahrik unsuru olmuştur. Şiirden alınan zevkin amacı, şahsi duygulardan uzak, katıksız bir tefekkürdür. Böylece şiirin ifade ettiği tecrübeyi bütün gerçek boyutlarıyla görür ve Arnold'un sözlerinin de mânâsını anlarız. Büyük çapta zekâ faaliyeti olmaksızın bizi Tanrı aşkına götürecek katkısız tefekkür seviyesine ulaşmamız mümkün değildir.

Bu genellemelerdeki düşünceler alelade görünebilir. Fakat «bir eserin değerini anlamak başka, onu entellektüel bir şekilde eleştirmek başka şeydir» diyen hükmün bayat bir batıl inanış olduğuna dikkati çekmemiz daima faydalıdır.

Yaygın olan düşünceye göre, bir eserin değerini anlamak bir melekenin işi, eleştiri ise diğer bir melekenin işidir ve eleştiri, bizim veya bir başkasının izlenimlerini kısır br zekâ faaliyetiyle teorik bir iskelet üzerine oturtmaktır. Aksine doğru bir genelleme, izlenimlerimizin toplamı üzerine oturtulan bir şey değildir. Bir eseri gerçekten anlayıp onun değerini tayin edebilen bir dimağda izlenimler, karmakarışık bir şekilde yığılmazlar, aksine bir sisteme sahip olan bir yapı oluştururlar. Eleştiri, bu sistemli yapının dil ortamında ifade bulmasıdır· hassasiyetimizin gelişmesidir. Öte yandan kötü eleştiri, eleştiricinin hissi tepkisinin bir ifadesidir. Borsa simsarları, politikacılar ve bilim adamları gibi hissi kişiler ve hissi olmadıkları için gurur duyan bazıları, Spinoza ve Stendhal gibi yazarlardan, bu yazarları duygusuz buldukları için ya nefret ederler, ya da onları alkışlarlar.

Bu denemenin yazarı, bir zamanlar, «şair olan bir eleştiricinin, şiir yazabilmek için eleştiri yaptığına» inanırdı. Şimdi

o, tarihi ve felsefi eleştiricilere tarihçiler ve filozoflar denmesine taraftardır. Geriye kalanlar ise, çeşitli zekâ seviyelerine sahip olan eleştiricilerdir. Eleştirinin «yaratmak» için veya yaratmanın eleştiri için olduğunu söylemek aptallıktır. Sanki fikrî karanlıklara dalmakla ruhumuzu aydınlatacakmışız gibi birbirinden apayrı bir şekilde var olan eleştiri devirleri ve yaratıcılık devirleri olduğunu varsaymak da aptallıktır. Eleştirideki hassasiyet ve yaratıcı hassasiyet birbirini tamamlayan şeylerdir. Hassasiyet çok az bulunan ve özlenen bir nitelik olduğuna göre, eleştirinin ve yaratıcı sanatçının ekseriya aynı kişi olması tercih edilen bir şeydir.

METAFİZİK ŞAİRLER

1921

Eserlerini okuyup, incelemek yerine sadece adlarını bilmekle yetindiğimiz bir neslin şiirlerini derlemekle Profesör Grierson, oldukça önemli bir hizmeti yerine getirmiştir. Şüphesiz ki, okuyucu, bu koleksiyonda Aurelian Townsend ve Lord Herbert'in şiirlerini bulduğu gibi, başka antolojilerde yer alan pek çok şiirle de karşılaşacaktır. Fakat böyle bir antolojinin fonksiyonu, ne Profesör Saintsbury'nin Caroline devri şairlerinin şiirlerini ihtiva eden takdire şayan koleksiyonununa, ne de Oxford Book of English *Verse* adlı eserin fonksiyonuna benzemektedir. Mr. Grierson'in kitabı, kendi başına edebî bir eleştiridir ve eleştiriye ortam hazırlayan bir kaynaktır. Gierson, John Donne'ın başka antolojilerde de «metafizik şiir» başlığı altında yer alan pek çok şiirine antolojisinde yer vermekle çok doğru hareket etmiştir. «Metafizik Şiir» deyimi, garip bir zevkin mahsulü gibi görülen bir tür şiirin tanımı olarak çok istismar konusu olmuştur. Burada tartışılacak mesele, metafizik şairlerin, çağımızda «akım» diyebileceğimiz bir grubu ne ölçüde oluşturdukları ve bu akımın, İngiliz şiirinin ana çizgisine hangi ölçüde yakın veya uzak olduğudur.

Hem metafizik şiiri tanımlamak, hem de hangi şairlerin hangi şiirlerinin metafizik şiir olarak nitelendirilebileceğini tayin etmek oldukça zor bir iştir. Marvell ve Bishop King'in şiirlerinin çok benzediği John Donne'ın şiirlerine Elizabeth devrinin son şiirleri olarak bakabiliriz. Bu şiirlerin ifade ettiği duygular, Chapman'ın şiirlerinde ifade bulan duygulara çok yakındır. Saray şiiri, Latin şiirinden hiç çekinmeksizin yararlanmış olan Ben Jonson'un şiirlerinden türemiştir. Bu şiir, bir

asır sonra Prior'un nükte ve duyguları içinde kaybolup gitmiştir. Nihayet Herbert, Vaughan ve Crashaw'un, uzun bir zaman sonra, C. Rossetti ve F. Thompson'un şiirlerinde yankısına rastladığımız dini şiirleri vardır. Bazen diğer şairlerinkinden daha derin ve daha mezhepçi olan Crashaw'da Elizabeth devrinden İtalyan şairlerine kadar uzanan özellikler vardır. Bütün şairlerce kullanılan benzetme ve istiare gibi sanatların, metafizik şairleri ötekilerden ayıracak ölçüde önemli bir üslûp özelliği gösteren kesin çizgilerini tayin etmek de oldukça zor bir iştir. Donne ve ekseriya Cowley, şiirlerinde en ayırıcı özelliği «metafizik» kelimesiyle niteleyebileceğimiz bir teknik kullanmışlardır. Bu, edebî bir sanatı şairin zekâsının kavrayabileceği en son noktaya kadar işlemek anlamına gelebilir. Cowley «Kadere» (To Destiny) adlı şiirinin uzun kıtalarında, alelade bir benzetmeyi geliştirerek dünyayı satranç tablasına benzetme noktasına varırken, Donne da, «Veda» (Valediction) adlı şiirinde, iki aşığı bir pergelin iki bacağına benzetecek ölçüde zekâ gösterisinde bulunuyor. Diğer bazı şiirlerde ise, benzetmenin muhtevasını açıklamak yerine, okuyucudan büyük ölçüde fikrî faaliyet bekleyen benzetmenin süratle değişen çağrışımlarla -çok sayıda kendisine bir şey benzetilenle- geliştiğini görüyoruz:

> Yuvarlak bir topun üstüne, Avrupa, Afrika, Asya ve diğer kıtaları aslından kopya ederek bir yerküre meydana getirmek ustanın işidir.
> Gözlerinden akan her damla yaş öyle bir yerküredir. Dünya gözyaşlarının her damlasında doğup büyür. Senin ve benim gözyaşlarımız birbirine karışıp içinde yaşadığımız dünyayı sele boğuncaya kadar, benim cennetim senin ırmaklarında çözülür. (1)

Bu şiirde, ilk benzetmede ima edilmeyen fakat ona dayalı olarak gelişen en az iki benzetme daha vardır. Şair coğrafya âliminin çizdiği yer küreden gözyaşına ve gözyaşlarından da, onlardan oluşan sel imajına doğru hareket etmektedir. Öte

yandan Donne'ın en etkili imajları, «Kemiğe dolanmış bir tutam parlak saç» ta olduğu gibi, birbiriyle kesin tezatlar teşkil eden kelimelerin yanyana getirilmesiyle yaratılır. Bu mısrada saçın canlı parlaklığıyla saçın dolandığı ölü kemik tam bir tezat yaratmaktadır. Böyle birbirini çoğaltıp, yoğunlaştıran çağrışımlar ve çeşitli imajların yoğun bir şekilde biraraya getirilmesi, Donne'ın çok iyi tanıdığı, çağının oyun yazarlarının kullandığı dilde de vardı. Shakespeare bir yana, Middleton, Webster ve Tourneur'un kullandıkları bu ölçüde yoğun ifadeler, onların dillerindeki canlılığın sebeplerinden biriydi.

«Metafizik Şairler» ifadesini ilk olarak kullanan ve muhtemelen Donne, Cleveland ve Cowley'i kasteden Johnson, bu şairlerin «birbiriyle hiç bir şekilde uzlaşmayan fikirleri zorla birbirine koştuklarını» söylemiştir. Bu suçlamayı, birbiriyle tezat teşkil eden fikirlerin biraraya getirilişindeki beceriksizliğe, yani fikirlerin birleştirilmek yerine, zorla yanyana dizilişine bağlamak yerinde olur. Eğer şiir dilinin kötüye kullanılışı hakkında bir hükme varmak istiyorsak, Cleveland'da Johnson'un bu suçlamasını haklı çıkaracak kadar çok misal vardır. Aslında şiirin yaratılışı esnasında her zaman, şairin dimağında, birbiriyle tezat teşkil eden unsurların bir bütün içinde birleştirilmeleri zorunludur. Bu hükmümüzü açıklamak için Johnson'un kendi mısralarını kullanalım (The Vanity of Human Wishes)

> O, kaderini çorak bir sahil, küçük bir kale ve güvenilmez bir elle birleştirdi. Bir hikâyeyi süsleyecek, ahlak timsali olabilecek ve dünyayı titretecek bir isim bıraktı.

Bu mısraların etkili olması da, derecede farklı olmakla beraber, esasta birbiriyle tezat teşkil eden fikirlerin, Johnson'un beğenmediğini söylediği şekilde birleştirilmesiyle mümkün olmuştur. Çağın en güzel şiirlerinden birinde de -çünkü Bishop King'in şiiri (Exequy) başka bir çağda yaratılamazdı- uzatmalı benzetme veya istiare (extended metaphor) kusursuz bir başa-

rıyla kullanılmıştır. Aşağıdaki bölümde Bishop King, fikir ve benzetmeyi çok başarılı bir şekilde birbiriyle kaynaştırmıştır. Şair ölmüş olan eşine kavuşmak için duyduğu sabırsızlığı seyahat imajıyla başarılı bir şekilde birleştirmiştir:

> Orada kal, beni bekle. Boş vadide seninle mutlak buluşacağım. Gecikmeme aldırma, yola çıktım bile, ızdırabın besleyip arzunun kaynak olduğu hızla seni takip ediyorum. Her dakika dar bir açı, her saat beni sana götüren bir adım; geceleri dinlenir, güneşle, Batışıma yaklaşarak doğarım. Uykuda nefesim dinlendirici bir rüzgâr değildir, yelkenlerime hız verir. Dur dinle! Nabzım bir trampet gibi Sana yaklaşışımı seslendiriyor ve adımlarım Seninle olacağım yerde duracak.

(Son mısralarda yaratılan korku, Bishop Kinng'in hayranlarından Edgar Poe'da da sık sık rastlanan bir havadır.) Yine Lord Herbert'ten aldığımız aşağıdaki kıtalar metafizik şiire örnek teşkil edebilirler:

> Böylece buradan ayrılıp yok olduğumuz zaman, ne sen, ne de ben, birbirinin sırlarına eren ayrı kişiler olacağız. Orada hem birbirimizle aynı, hem de Teklikte - İkilik olacağız.
>
> *
> **
>
> Yukarıya doğru kaldırdığı çehresinde ve gözlerinde bu ifade vardı: Çevresinin güzelliğini taçlandıran gözleri, yeryüzüne düşmüş fakat gerçek yerlerini arayan yıldızlar gibi yukarıya bakıyorlardı.
>
> *
> **
>
> Böyle hareketsiz, derin bir sükûn, sakin benliklerini kavradığı zaman, birbirinde bekâretini kaybeden ruhlarının, gizli bir gücün büyüsünde olduğunu sanırdınız.

Bu mısralarda, yıldızlı benzetmenin dışında, güzel ve yerinde olduğu kadar da kolayca anlaşılmayan hiçbir edebî sanat yok-

tur. Yani bu mısralarda Johnson'un Cowley'in şiirleri üzerine yazdığı denemede ifade ettiği metafizik şairler hakkındaki gözlemlerini destekleyen hiçbir şey yoktur. «Sakinleşmiş,» «durgun,» mânâsına gelecek «becalmed» kelimesinin okuyucunun dimağı ile etkileşimi neticesinde uyandıracağı çağrışım zenginliği, şiiri anlam tonları bakımından çok yüklü bir hale getirmektedir; fakat mânâ açıktır, dil sade ve zariftir. Bu şairlerin şiirlerinde bir kural olarak dilin çok sade ve temiz olduğuna dikkat etmek gerekir. George Herbert'in şiirlerinde bu sadelik, pek çok modern şairin uğraşıp da başaramadığı bir ölçüdedir. Metafizik şiirde, cümle yapısı basit olmaktan çok uzaktır. Bu noktayı olumsuz bir eleştiri olarak düşünmemek gerekir. Metafizik şiirdeki girift sözdizimi, düşünce ve duyguya sadakatten doğmaktadır. Bu çeşit cümlelerin etkisi ise, en iyi örneklerinde, Gray'in gazellerinden daha az sunidir. Şeklin muhtevaya bağlı kalmasından doğan bu zorluk, duygu ve düşünce çeşitliliğine yol açarken, şiirin musikisine de zenginlik getirir. Marvell'in «Mahsup Sevgili» (Coy Mistress) adlı şiiri ile Crashaw'un «Aziz Teresa» (Saint Teresa) adlı şiirlerinde, ölçü benzerliğine rağmen, bulduğumuz musiki çeşitliliğini ve zenginliğini XVIII. yüzyılda yazılmış iki şairde bulmamız pek mümkün değildir. Bunları yazan şairlerden birisi, kısa heceleri kullanarak şiirdeki musikinin temposuna sürat kazandırırken, diğeri uzun hecelerle dini musikinin ağırbaşlı havasını yaratmaktadır.

Johnson gibi, sınırlı da olsa, çok hassas ve keskin bir eleştirici, metafizik şiiri kusurlarıyla tarif etmek zaafını göstermiş olsa bile, bizim bundan farklı bir yaklaşımla, ondan daha başarılı olup olmayacağımızı araştırmakta fayda vardır. Buna, ihtilâle kadar yaşamış olan XVII. yüzyıl şairlerinin kendilerinden öncekilerin takip ettikleri gelenekle aynı çizgide olduklarını, «metafizik» sıfatma ve onların şiirlerine karşı önyargılı olmaksızın, onların şiirlerinde meziyet sayılabilecek niteliklerin İngiliz şiir geleneğinde her zaman değerli ve vazgeçil-

mez olduğunu kabul ederek başlayabiliriz. Metafizik şairlerin tecrübeye yaklaşımlarında daima analitik olduklarını farkeden Johnson, bu şairlerin ayırıcı vasıflarının sadece bir yönünü belirtmiştir. Onların ayrıştırdıkları tecrübe unsurlarını yepyeni bir bütün içinde yeniden bir araya getirdiklerini gözden kaçırmıştır.

Biliyoruz ki, Elizabeth ve James devirlerinde yazılmış olan dramatik şiirde hiçbir devrin nesrinde rastlanamayacak bir duygu ve düşünce inceliği ifade bulmuştur. Eğer Marlow'u büyük bir dehâ olarak kabul edersek, bu oyun yazarlarının, dolaylı veya dolaysız bir şekilde, Montaigne tarafından etkilendiğini görürüz. Hatta Johnson ve Chapman bile -her ikisi de oldukça âlim kişilerdi- bilgileriyle duygularını kaynaştırabilmiş kişilerdir. Bu şairlerin hisleri dolaysız ve taptaze bir şekilde okudukları şeyler ve düşünceleri tarafından değişikliğe uğratılmıştır. Bilhassa Chapman'da düşüncenin dolaysız bir şekilde duygu potasında eriyişi veya düşüncenin duyguya dönüştürülüşü vardır ve bizim Donne'un şiirlerinde bulduğumuz da budur:

> Bu bir tek varlıkta erkekliğin bütün incelik ve gücü saklıdır. Bu, erkeğin evrenle birleşmek arzusu içinde çokluğu tekliğe dönüştürmek ve tekliğin bir parçası olarak yaşamak isteğinin bir sonucudur. Bu, zavallı benliğini evrenin tabii akışından koparıp kendi dar ve küçük dünyasına dönmek ve bütün bir evreni sadece madde olarak görüp yaşamayı reddetmek ve ilâhî mecburiyete uymaktır.

Şimdi bu kıtayı modern bir parçayla karşılaştıralım:

> Hayır, insan kendi içindeki kavganın başlamasıyla değer kazanır. Tanrı tepesinden Şeytan ise bacaklarının arasından onu seyreder -her ikisi de onu kendi tarafına doğru çeker- insan ortada yapayalnız kalır. Ruh uyanır ve olgunlaşır. Tanrım, bu kavga ömür boyu sürsün.

Şimdi, pek adil bir tutum olmasa da, yukarıdaki kıtaları Tennyson'dan aldığımız şu parçayla mukayese edelim:

> Karısı ve çocuğu arasında, ölçülü adımlarla, kararlı, sakin ve arada sırada dudaklarında ciddi bir tebessüm, yürüyordu. Kendi kanını taşıyan bu dikkatli yol arkadaşı, sadık, nazik ve iyi, geleceğin kadını olan bu gonca, kendisine abanıyordu. Ana ve baba sevgisiyle korunmuş bu genç kız, masum gözleri yerde, ciddi bir şekilde yürüyordu. Bu üçlü öyle tatlı bir bütünü oluşturuyorlardı ki, donmuş olan kalbim, eski sıcaklığı hatırlayıp çarpmaya başladı.

Bu şairleri birbirinden ayıran şey, sadece tecrübe unsurlarının kaynaştırılmasındaki yoğunluğun derecesi değildir. Bu, Donne ve Lord Herbert ile Tennyson ve Browning'in yaşadıkları iki devir arasında Avrupanın dimağında meydana gelen çözülmenin bir sonucudur. Bu fark, «zeki» bir şairle «düşünebilen» bir şair arasındaki farktır. Tennyson ve Browning düşünebilen şairlerdir, fakat bu şairler, düşüncelerini bir gülün kokusunu aldığımız süratte hissedememektedirler. Donne için bir düşünce tecrübenin kendisidir; onun duygularını değiştiren bir unsurdur. Bir şairin dimağı, yapacağı iş için tam teçhizatlı ise, çok çeşitli tecrübeyi ihtiva eden bir alaşım oluşturmakla görevlidir. Vasat insanın tecrübesi kaos içindedir, bölük pürçüktür ve düzensizdir. Vasat insan aşık olur, Sponiza'yı okur, fakat bu iki ayrı tecrübenin onun diğer tecrübeleriyle -daktilo makinesinin gürültüsü, yemek kokuları- hiçbir ilişkisi yoktur. Halbuki şairin dimağında çeşitli tecrübeler daima yeni sentezler, bütünler oluştururlar.

Bu farkı şöyle açıklayabiliriz: XVI. yüzyıl oyun yazarlarını takip eden XVII. yüzyıl şairleri, her çeşit tecrübeyi yalayıp yutan bir hassasiyet mekanizmasma sahiptiler. Onlar, sadeler, sanatlılar, zorlar veya kendilerinden öncekiler gibi olağanüstüler; Dante, Guido Cavalcanti, Guinicelli veya Cino'dan

ne daha küçüktürler, ne de daha büyüktürler. XVII. yüzyılda Avrupa'nın dimağında duygu düşünceden kopmuştur (dissociation of sensibilty) ve biz bu çözüklükten daha kurtulamadık. Duygunun düşünceden veya düşüncenin duygudan kopması, Milton ve Dryden gibi çağın iki büyük şairinin de etkisiyle daha ciddi bir durum arzetmiştir. Bu iki büyük şairin her biri, insan tecrübesinin tek bir unsurunu öyle olağanüstü bir güçle ifade etmişlerdir ki, etkinin gücü, öteki tecrübe unsurlarının yokluğunu gizlemiştir. Dil, bazı bakımlardan gelişmeye devam etmiştir. Collins, Gray, Johnson ve hatta Goldsmith'in en iyi manzum eserleri Donne veya Marvell'den daha iyi bir şekilde, titizce ortaya attığımız isteklerimizi tatmin etmektedirler. Fakat dilin işlenmesi ve gelişmesi, duygulardaki kabalığı ortaya çıkarmıştır. Gray'ın «Köyde Kilise Mezarlığı» (Country Churchyard) adlı şiirinde ifade bulan duygular, Marvell'in Mahçup Sevgili» (Coy Mistress) adlı şiirindeki duyguların inceliğine sahip değildir.

Milton ve Dryden'ın kendilerinden sonraki şairlerin üzerinde yaptıkları ikinci tesir, birinci kusurlarının bir sonucudur ve bundan dolayı da ortaya çıkışları çok yavaş olmuştur. Bazı şairlerin gerçeğe aldıkları hissî (sentimental) yaklaşım, XVIII. yüzyılın başında başlamış ve devam etmiştir. Şairler, mantikî muhakeme metodlarına ve tasvirlere isyan etmişler ve dengesiz bir şekilde duygu veya düşünce nöbetlerine tutulup şiirlerinde bu anları ifade etmişlerdir. Shelley'in «Hayatın Zaferi (Triumph of Life) adlı eserinde, bir-iki bölümde, «Hyperion»un ikinci kısmında duygu ve düşünce beraberliğini sağlama çabaları görülür. Fakat Keats ve Shelley öldüler; Tennyson ve Browning ise sadece uzun uzun düşündüler.

Bu kısa açıklamadan sonra, şu soruyu sorabiliriz: Eğer İngiliz şiiri, metafizik şairlerin takip ettikleri aynı gelenek çizgisinde devam etseydi, metafizik şiirin kaderi ne olurdu? Şüphesiz bu tür şiire metafizik şiir denmezdi. Bir şairin ilgile-

nebileceği alanların sayısı pek çoktur; şair ne kadar zeki ise, o kadar iyidir. Şair ne kadar zeki ise, o kadar çok alanla ilgilenecek demektir. Meselenin bizi ilgilendiren yönü, şairin bildiği konulardaki düşüncelerini manzum şeklinde ifade etmesi değildir, bu tecrübe çeşitliliğini ve çokluğunu şiire dönüştürebilmesidir. Böylece felsefî bir teori şiire girmiş ve yerleşmiştir. Bu teorinin doğru veya yanlış olması bir anlamda önemli değildir. Söz konusu şairler, diğer şairler gibi, çeşitli kusurlara sahiptirler; fakat en başarılı oldukları anlarda, duygularını ve yaşadıkları ruh hallerini ifade etmek için dilde denklikler aramayı iş edinmişlerdir. Bu, onların hem daha olgun şairler, hem de kendilerinden daha az hünerli olmayan sonraki şairlerden daha uzun ömürlü olduklarının bir ifadesidir.

Şairlerin felsefe veya başka herhangi bir konuyla ilgilenmeleri, her zaman gerekli olan bir şey değildir. Biz, sadece, günümüzün şairlerinin anlaşılması güç şiirler yazmalarının muhtemel olduğunu söyleyebiliriz. Çağımızın medeniyeti çeşitlilik ve karmaşıklık göstermektedir. Bu çeşitli ve girift unsurların, şairin hassas yapısını etkileyerek çeşitli ve karmaşık sonuçlar doğurması muhtemeldir. Çağımızda şair, daha muhtevalı, daha îmalı ve daha dolaylı yazmak zorundadır. Çünkü o çok grift bir tecrübeye dilde sadık kalabilmek için, gerektiği zaman dili alışılanın dışında kullanmak ve dilin imkânlarını zorlamak mecburiyetindedir. Böylece çağımızın şiirinde, XVII. yüzyıl metafizik şiirini yaratan metodu, yani anlamca zengin kelimeler, grift fakat tabii bir sözdizimi ve zengin çağrışımlı benzetme ve istiareler (conceits) buluyoruz. (Bu görüşün en kusursuz ve parlak ifadesini -benim ayni şekilde değerlendirilmem gerekmez- M. Jean Epstein'in *Günümüzün Şiiri «La Poesie d'aujourd' hui'* adlı eserinde buluyoruz.) Böylece günümüzde Fransız şiirinde de metafizik şiirin üslûp özelliklerini görüyoruz. Bu şiirde bulunan anlamca yoğun kelimeler, sade sözdizimi, bize metafizik şairlerin ifade şekillerini hatırlatıyor:

Ey şeffaf sardunyalar, savaş büyüleri,
Çılgınca işlenen günahlar!
Günahlara bulunan kılıflar, hayasızlıklar,
arındırmayan yıkanmalar!
Kutsal akşamların bağbozumunda şarap akıtan
cendereler!
Sahipsiz bebek giyisileri,
Ormanların derinliklerindeki günah çiçekleri!
Yeni kan, günahların kefareti,
Uyanış, ızdırap ve hayat iksiri,
Yeniden Doğuş için dualar!
Felâket doğuran gerdeklere, bir daha zaman
düşmemek (*)

Ayni şair, aşağıdaki satırlardaki gibi sade bir ifade de kullanabiliyor:

O, çok uzaklarda ve ağlıyor,
Fırtına da yas tutuyor....

Jules Laforgue ve Tristan Corbière, pek çok eserlerinde Donne ve öteki metafizik şairlere herhangi bir modern İngiliz şairinden daha yakındırlar. Fakat onlardan daha klasik şairler de, fikirleri duygulara ve gözlemleri ruh hallerine dönüştürebilen aynı güce sahiptirler.

Pul ve haritaları seven bir çocuk,
Açlığını sadece bütün bir evrenle doyurabilir.
Ah, lambanın aydınlattığı dünya ne büyük!
Ve hatırlardaki dünya ne küçük! (**)

Fransız edebiyatının XVII. yüzyılda yaşamış olan büyük ustası Racine ile XIX. yüzyıl Fransız şiirinin büyük ustası Boudelaire, başka şairlerden daha çok birbirlerine benzemektedirler. Bu iki büyük dil ustası, iki büyük psikolog, insan ruhunun kâşifleridir. İngiliz edebiyatının Milton ve Dryden gibi iki büyük dil ustasının, insan ruhunu hiç hesaba katmaksızın göz kamaştırıcı bir başarıya erişmeleri bir talihsizlik değil mi-

(*) Bu satırlar Baudelaire'in *Le Voyage* adlı eserinden alınmıştır.
(**) Bu ve bundan sonraki satırlar Jules Laforgue'dan alınmıştır.

dir? Eğer daha pek çok Miltonlar ve Drydenler yetiştirebilseydik, bu durum o kadar önemli olmazdı. Fakat ne yazık ki, İngiliz şiiri hedefine ulaşamamıştır. Milton ve Dryden'in şiirlerindeki sunilikten şikâyetçi olanlar, bize «kalplerimizin derinliklerine bakıp yazmamızı» söylerler. Fakat sadece kalbimizi bilmemiz yeterli değildir. Racine ve Donne, kalplerindekilerden başka şeyleri de bilebilmişlerdir. Şair, beyin zarına, sinir sistemine ve sindirim cihazına da bakmak zorundadır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Donne, Crashaw, Vaughan, Herbert, Lord Herbert, Marvell, King ve Cowley, en başarılı şiirlerinde, İngiliz şiir geleneğinin değişmeyen çizgisi içindedirler ve bu şairlerin şiirleri bir antika severin iltifatlarına boğulmaktan ziyade, bu ölçü içinde eleştirilmeli ve değerlendirilmelidir. Zaten, metafizik şairler olarak dillerindeki kıvrak nüktelerden, zorluktan ve acayipliklerden dolayı epeyce övgü toplamış durumdadırlar. Şüphesiz ki, onların en iyi şiirlerinde bu nitelikler, diğer ciddi şairlerinkinden daha fazla değildir. Öte yandan Johnson'un hükmünü de, iyice anlamadan, onun sanat anlayışını oluşturan esasları iyice hazmetmeden, bir kenara silkip atmamalıyız. Şunu unutmamalıyız ki, Johnson'un Cowley hakkında yazdığı meşhur denemede «tecrübenin zıt unsurlarını birleştirme gücü» anlamına gelen (wit) kelimesi, bugünkünden çok daha ciddî bir anlamda kullanılmıştır. Ayrıca Johnson'un eleştirisini değerlendirirken, onun ne kadar dar bir disiplin içinde yetiştirildiğini, fakat aynı zamanda ne kadar iyi yetiştirildiğini de gözden kaçırmamalıyız. Bu konuda Johnson, Cowley ve Cleveland gibi iki müfriti cezalandırmıştır. Profesör Grierson'un bu kusursuz antolojisinde, Johnson'un sınıflandırmasının dışına çıkmak ve Donne'un yoğun musikisinden başlayarak Aurelian Townsend'un sakin nağmelerine kadar, bu şairlerin şiirlerini çeşitlerine ve şiirlerde ifade bulan tecrübelerin yoğunluk derecesine göre tekrar sıralayarak çalışmak çok verimli bir iş olur, inancındayım.

ELEŞTİRİNİN GÖREVİ

(1923)

— I —

Yıllarca önce sanatta yeni ile eski arasındaki ilişkiden söz ederken vurguladığım ve hâlâ tuttuğum bir görüşü tekrar aynı cümlelerle aşağıda sunacağım, çünkü bu yazıdaki fikirlerim o cümlelerde ifade edilen bir ilkenin uygulamasıdır: «Geçmişten bu güne kadar varlıklarını sürdüren sanat âbideleri kendi aralarında ideal bir düzen ve bütün oluştururlar. Bu ideal düzen, gerçekten yeni olan bir sanat eserinin yaratılmasıyla yeni bir bütün oluşturacak şekilde değişir. Yeni eser yaratılmadan önce eksiksiz olan bu bütün ve onun içinde yer alan eserlerin oluşturdukları düzen, yeni eserin de katılmasıyla, bütünle olan ilişkileri, nisbetleri ve değerleri bakımından, az da olsa, değişikliğe uğrar; buna yeni ile eski eserler arasındaki uyum da denebilir. İngiliz ve Avrupa edebiyatlarını oluşturan eserlerin, içinde yer aldıkları bu düzeni beğenen herhangi bir kimse, «geçmiş» in «hal»'e yön verdiğini kabul ettiği gibi, «hal» in de «geçmiş»i değiştirdiğini kabul edecektir.»

Bu alıntının ait olduğu yazıda sanatçı ve onun tarafından bilinmesi gereken gelenekten söz etmiştim. Geleneğe bir düzen meselesi olarak baktığım gibi, eleştirinin görevine de esasta bir düzen meselesi olarak bakıyorum. Şimdi de yaptığım gibi, o zaman edebiyata, dünya edebiyatına, Avrupa edebiyatına ve tek bir ülkenin edebiyatına edebî eserlerden oluşmuş bir koleksiyon olarak değil, tek tek edebî eserler'den oluşan ve bu eserlere kendisiyle ilişkileri ölçüsünde anlam kazandıran «organik bir bütün», bir sistem olarak bakmıştım. Buna göre, bir sanatçının kendi dışında, sadakat borcuyla bağlı olduğu, yerini

bulmak için şahsiyetini tamamen feda edip kendisini saygıyla teslim edeceği bir şey vardır. Bütün sanatçılar, bilerek veya bilmeyerek aynı mirası paylaşırlar. Sanatçıların böyle ortak bir mirasta birleşmeleri ekseriya şuurlu bir şekilde olmaz. Bir devrin gerçek sanatçıları farkında olmadan bir grup oluştururlar. Düzenli olma içgüdümüz, bizi şuurlu bir şekilde yapabileceğimiz şeyleri şuursuzluğun kargaşasına terketmemeye zorladığı gibi, şuursuz olan herşeyi de bir amaca yöneltmek elimizdedir. Tabiidir ki, ikinci sınıf bir sanatçı, kendisini herhangi ortak bir faaliyete terkedemez, çünkü onun başlıca işi, kendisine özelliğini kazandıran önemsiz farkları vurgulamaktır. Sadece eserine kendisini unutacak ölçüde verecek çok şeyi olan bir kimse, başkalarıyla işbirliği yapabilir; fikir alışverişi sayesinde geleneğe katkıda bulunabilir.

Eğer sanat konusunda bu görüşleri savunuyorsak, eleştiri konusunda da aynı fikirlere sahip olmamız çok tabiidir. Burada «eleştiri» kelimesiyle, eserler üzerinde yazılı bir şekilde fikir yürütmeyi ve eserleri tanıtmayı kast ediyorum. Mathew Arnold'un da denemelerinde olduğu gibi, genellikle bu gibi yazılar için kullanılan «eleştiri» kelimesini şimdi daha geniş anlamda açıklayacağım. Bu çok dar anlamda, hiçbir eleştirici, eleştirinin bağımsız bir etkinlik olduğunu savunmak akılsızlığını gösteremez. Sanatın kendisini aşan boyutlarda hizmeti olabileceğini inkâr etmiyorum, fakat sanatın kendi dışmdaki sahaların amaçlarından haberdar olması gerekmez. Sanat, çeşitli değer teorilerine göre, ne olursa olsun kendi görevini yerine getirir ve kendi dışında kalan konulara ne kadar ilgisiz kalırsa, o kadar iyi eder. Öte yandan eleştirinin, üstünkörü söylemek gerekirse, sanat eserlerini açıklamak ve halkın zevkini geliştirmek gibi bir amaca sahip olması gerekir. Bundan dolayı eleştiricinin işi, kendisi için biçilmiş bir kaftan gibi görünebilir; onun bu görevi genellikle tatminkâr bir şekilde yapıp yapmadığını, hangi çeşit eleştirinin faydalı, hangi çeşit eleştirinin

faydasız olduğunu tesbit etmek nisbeten kolaydır. Bu konuya biraz dikkat edersek, görürüz ki, eleştiri, basit sahtekârları sanat dünyasından fırlatıp atıveren düzenli bir etkinlik alanı olmak şöyle dursun, henüz herhangi bir uzlaşmaya varamamış pek çok kavgacı kişinin tartışmalarına devam ettikleri bir meydan gibidir. Halbuki bu alan, bütün eleştiricilerin işbirliği yapmaları gereken bir yerdir. Eğer bir eleştirici varlığının haklı ve gerekli olduğunu göstermek istiyorsa, kendi önyargı, kusur ve insan olarak zayıf yanlarını düzeltmeye gayret etmeli ve doğru hükümlere varabilmek için mümkün olduğu kadar diğer eleştiricilerle objektif esaslar üzerinde anlaşmaya çalışmalıdır. Bunun tam zıttı olan bir tavrın yaygın olduğunu gördüğümüz zaman, eleştiricinin geçimini diğer eleştiricilerle olan şiddetli çatışmalara veya insanların zaten bildikleri, fakat tembellik ve boş gururdan dolayı muhafaza etmeyi tercih ettikleri fikirlere, kendine has gereksiz garipliklerle çeşni katmasına borçlu olduğunu düşünebilir ve onun fikirlerini bir tarafa itmek isteriz.

Bu gibi fikirleri bir tarafa iter itmez ve kızgınlığımız yatıştıktan sonra, geriye yararlanabileceğimiz bazı kişilerin kitaplarının, denemelerinin kaldığını hatırlamamız gerekir. Bundan sonra bunları sınıflandırır ve hangi kitapları muhafaza edeceğimize karar vermek için bazı ilkeler tesbit etmenin gerekip gerekmediğini ve eleştiride ne gibi amaç ve metodların takip edilmesi gerektiğini bulmaya çalışırız.

— II —

Bir sanat eserinin diğer bir sanat eseriyle, bir edebiyatın başka bir edebiyatla, bir çeşit eleştirinin başka çeşit eleştiriyle ilişkisinin olması gerektiği bana tabii ve ıspata muhtaç olmayan bir fikir olarak görünmektedir. Eleştiri konusunda belli ve nihaî bir seçimin olması gerektiğine olan inancımı Mr. Middle-

ton Murry'e borçluyum. Gerçekten Mr. Murry'ye gittikçe artan bir minnet duygusu içindeyim. Eleştiricilerimizin çoğu, konuya açıklık getirmemekle, uzlaşma, susturma, sırt sıvazlama, pohpohlama ve tercihen münasip uyuşturucularla meseleyi geçiştirmeye çalışmaktadırlar. Onlara göre, kendileri iyi, ötekiler ise şöhreti şüphe götüren kişilerdir. Mr. Murry, bunlardan biri değildir. O, konuya belli ve ciddi bir tutumun alınmasına, zaman zaman bazı eserlerin reddedilip bazıların da kabul edilmesi gerektiğine inanmaktadır. O, artık, birkaç yıl önce romantisizm ve klasisizmin, hemen hemen aynı şey olduğunu ve Fransa'daki gerçek klasik devrin gotik katedrallerin ve Jeanne d' Arc'ın yaratıldığı devir olduğunu iddia eden adsız yazar değildir. Mr. Murry'in klasisizm ve romantisizm tanımlarına katılmıyorum. Bana göre klasisizm ile romantisizm arasındaki fark, bütün ile yarım kalmış, yetişkinle yeniyetme, düzenli ile kargaşa içinde olan arasındaki farkın ta kendisidir. Mr. Murry'in söylediği şey, edebiyatta ve herşeyde içinden birisini seçmemiz gereken en az iki tavrın olduğudur ve bu tutum millî bir mesele olarak sunulduğundan, İngiltere'de başka türlü bir tercihe hiç yer vermemektedir.

Mr. Murry, kendi tavrını açıkça ortaya koymaktadır. O, terdin dışında, tartışmasız bir şekilde varlığını sürdüren ruhi otorite ilkesini «katolisizm» olarak nitelendirmektedir. Murry, edebiyatta klasisizme «katolisizm» demektedir. Bu tanım, bana Mr. Murry'in tartışmasını oturttuğu yörünge içinde kusursuz görünmektedir. Bununla beraber, «klasisizm» ve «katolisizm» konusunda söylenecek daha pek çok şey vardır. Otoriteden söz ederken «içte» ve «dışta» kelimelerinin gerçekle hiçbir ilgisi olmayan pek çok tartışma yaratacağının ve hiçbir psikologun böyle seviyesiz bir uydurmaya tahammül edemeyeceğinin farkındayım. Fakat Mr. Murry ve benim romantisizme karşı ileri sürdüğümüz fikirleri amacımız için yeterli bulduğumuzu ve psikolog dostlarımızın ikazlarını hesaba katmamakta

aynı fikirde olduğumuzu varsayacağım. Eğer bu otoritenin dışta olduğuna inanmak istiyorsanız, o dıştadır. Öyleyse, eğer bir kişi, politikaya ilgi duyuyorsa, bazı ilkelere veya bir çeşit yönetim şekline bağlılığını kabul etmek zorundadır. Aynı şekilde dindar olan bir kişi de, kiliseye bağlılığını kabul etmelidir. Konu edebiyat olunca, benim bir önceki bölümde ileri sürdüğüm şekilde bir edebiyat geleneğine bağlı kalmak şarttır. Yine de Mr. Murry'in ifade ettiğinden başka bir tercih vardır: «Bir İngiliz yazar, din adamı ve devlet adamı, atalarından kendilerine kalan hiçbir mirasın sahibi değildirler; başları sıkışırsa içlerinden gelen bir duyguya, bir iç sese kulak vermeleri yeterlidir». Bu hüküm, bazı durumlarda geçerli olabilir. Mr. Lloyd George'un sözlerine epeyce ışık tutmaktadır. Fakat «niçin başları sıkışınca?». Demek ki, başları sıkışmayınca insanların içlerindeki bu sese, bu duyguya pek de kulak vermeleri gerekmemektedir. Benim inancım şudur ki, bu iç sese sahip olanlar, zaten onu dinlemeye hazırdırlar ve başkasına pek kulak vermezler. Gerçekte bu iç ses, yaşlı bir eleştiricinin tanımladığı anlamda, «insanın istediğini yapması» olarak bildiğimiz bir ilkeye ne kadar çok benziyor. Bu kişiye göre, bu sese sahip olan pek çok kimse, boş gurur, korku ve şehvet fısıldayan bu sesi dinleyerek günlük eylencelerine devam edebilirler.

Mr. Murry, biraz da haklı olarak bunun kasıtlı bir şekilde yapılan, yanlış bir yorum olduğunu söyleyebilir. O, «eğer İngiliz yazarları, din adamları ve devlet adamları, kendi özbenlerini bütünüyle bilmek için, zekâlarının ötesine geçip daha derinlere inerlerse, zevk prensibine göre yaşayanlar için imkânsız bir şeyi başarabilir, evrensel olan insanı bulabilirler» diyebilir. Bu «katolisizm» konusunda pek çok el kitabının insanlara tavsiye ettiği bir uygulamadır. Fakat bildiğime göre Katolikler, bazı sapıklar dışında, narsisizme tutulmuş ruh hastaları değildirler. Katolik, Tanrı ile kendisinin aynı şey olduğuna inanmaz. Mr. Murry, «gerçek anlamda kendisini arayan-

lar, sonunda Tanrı'nın sesini duyar» diyor. Teoride bu, bir çeşit panteizmdir. Mr. Murrey, klasisizmi esasta İngiliz asıllı bulmadığı gibi, panteizm'de Avrupa'da doğmamıştır. Bu konuda faydalı sonuçlar için Hudibras'a baş vurulabilir.

Önemli bir günlük gazetenin yayımcılarının bu konudaki sözlerini okuyuncaya kadar, Mr. Murry'in oldukça büyük bir grubun sözcüsü olduğunu bilmiyordum. Bu yayımcılar, fikirlerini «İngiltere'de klasik dehânın temsilcileri muhteşem olmuşlardır, esasta inatçı bir şekilde 'nükteli' ve 'geleneğe isyankâr' olan İngiliz karakterinin ifade bulduğu kişiler yalnız onlar değildirler» diye ifade ediyorlardı. Bu yazar, «yalnız» kelimesini kullanırken mülayım olduğu halde, «nüktedanlığımızı» içimizdeki hiçbir şekilde ehlileştirilemeyen Almanlığımıza atfettiği zaman, ilkelliğini hiç saklayamamaktadır. Bana öyle geliyor ki, Mr. Murry ve öteki ses, ya çok inatçı, ya da çok hoşgörülüdürler. Ele alınacak ilk mesele, bize neyin tabii ve kolay geldiği değil, neyin doğru olduğudur. Ya bir tavır diğerinden daha iyidir, ya da doğru olana karşı ilgisizdir. Fakat doğru konusunda yapacağımız bir seçimde nasıl ilgisiz olabiliriz? Şüphesiz ki bu meseleyi ırkları söz konusu ederek çözemeyiz. Bu iki karşı görüşten hangisi doğrudur? Mr. Murry'in dediği gibi, Latin ülkelerde klasisizm ve romantisizm arasındaki çatışmanın niçin yeterince yoğun olduğunu ve bizde pek önemli olmadığını anlayamıyorum. Çünkü eğer Fransızlar tabiatları gereği klasik iseler, niçin Fransa'da romantisizm ve klasisizm arasındaki çatışma, burada olduğundan daha ciddi olmuştur. Eğer klasisizm, Fransızlar için tabii değil de sonradan kazanılmışsa, biz, niçin klasik nitelikleri kazanamayalım? Fransızlar, 1600 yılında klasik, İngilizler de romantik miydiler? Benim için en önemli fark, 1600'de Fransız edebiyatında bizimkinden çok daha olgun bir nesir dilinin gelişmiş olmasıdır.

— III —

Bu tartışmanın bizi konumuzdan uzaklaştırdığı düşünülebilir. Fakat Mr. Murry'in Dışardaki Otorite ile İç Ses arasında yaptığı mukayese üzerinde biraz daha durmakta fayda vardır. İçlerindeki sese itaat edenler (belki de burada «itaat» pek yerini bulmayan bir kelimedir) için eleştiri konusunda söyleyeceğim hiçbir şeyin en küçük bir değeri yoktur. Çünkü bu kişileri eleştiride ortak ilkeler bulma konusu pek ilgilendirmeyecektir. Onlar, bir insanın dinleyeceği bir iç sesi varken, ilkelere ne gerek var, diye düşünebilirler. Bütün istedikleri, bir şeyden hoşlanmaktır; eğer sayıca pek çok kişi bu şeyden hoşlanıyorsa, siz isteseniz de istemeseniz de, ondan hoşlanmak mecburiyetindesiniz. Mr. Clutton Brock'a göre, sanatın kanunu genel bir kanundur. Biz, sadece hoşlanmak istediğimizden hoşlanmakla kalmayız, aynı zamanda o şeyden hoşlanma sebebimizi de seçmekte serbestiz. Aslında edebiyatta kusursuzluk bizi hiçbir şekilde ilgilendirmez, çünkü kusursuzluk aramak basitliğin ifadesidir ve kusursuzluk arayan yazar, kendi dışında manevi bir otoritenin varlığına inanmış ve ona uymayı kabul etmiş demektir. Gerçekte sanatla pek ilgimizin olmadığı açıktır. «Dışardaki Otorite» derken de puta tapmayı kast etmiyoruz; «klasik sanat anlayışında temel ilke, insanın değil, geleneğin önünde eğilmeye dayanır». Halbuki çağımızın insanı, itaat etmesi gereken ilkeler değil, insanlar istiyor.

İşte çağımızda İç Ses'in savunucuları yukarıdaki gibi konuşuyorlar; bu iç sese, kolaylık olsun diye, «sanatta liberalizm» de diyebiliriz.

— IV —

Mesleklerini ve tercihlerini bildiğimiz bu kişileri bir yana bırakıp utanç verici (!) bir şekilde geleneğe ve çağların bize kazandırdığı bilgi ve akıla gönül verenlere dönelim. Ve tartış-

mamızı sadece bu gelenekçi kişiler etrafında yürütelim. Bir an için «eleştirici» ve «yaratıcı» kelimelerinin bu gelenekçi kişilerden biri tarafından nasıl kullanıldığını inceleyelim. Matthew Arnold, bana öyle geliyor ki, bu iki etkinlik arasındaki farkı pek belirtememiştir ve yaratma işinde eleştirinin büyük önemini iyi görmemiştir. Gerçekte bir sanatçının eserini yaratırken büyük çapta yaptığı iş, elindeki malzemeyi ayıklamak, biraraya getirmek, onlardan bir yapı oluşturmak, bazı unsurları atmak, düzeltmek ve sınamak gibi etkinliklerdir. Bu korkunç derecede zor olan iş, yaratıcı olduğu kadar da eleştirici bir iştir. Eğitilmiş ve hünerli bir yazarın kendi eseri üzerine yaptığı eleştiri en canlı ve en yüksek seviyede bir eleştiridir; daha önce de söylediğim gibi, bazı yaratıcı yazarlar, sadece üstün eleştirici güçlerinden dolayı diğerlerinden daha iyidirler. Sanatçıda bulunması gereken bu eleştirici gücün yine liberal bir tutumla istenmediğini görüyoruz. Bu kişiler, büyük bir sanatçının eserini eleştiri yeteneğini kullanmaksızın sadece ilham anlarında yarattığına inanmaktadırlar ve bu bilgisiz kâhinler bizim gibi kendi iç sesine sağır olan dilsizlere (!), büyük bir alçak gönüllülükle, kusurlarımızı düzeltmek için akıl vermekte, elimizden geleni yapmamızı söylemekte, eserlerimizin, ilham eksikliğimizi telafi etmek için, mümkün olduğu kadar kusursuz olması gerektiğini hatırlatmakta ve kısaca bize pek çok zaman kaybettirmektedirler. Öte yandan biz, yaratma işinin en yoğun anında bulunması çok zor olan eleştirici güce o anda sahip olmanın büyük bir talih olduğunun farkındayız. Sadece görünürde eleştirici bir etkinlik olmadığı için, bir eser yaratılırken sanatçının eleştirici gücünü kullanmadığını söylemek bir hatadır. Bir sanatçının dimağında, yaratma anını hazırlayan ne gibi eleştirici etkinliklerin yer aldığını, yaratma anında nelerin olduğunu bilemeyiz.

Bu hüküm, bizi eleştirinin niteliğini tayin etmeğe zorlamaktadır. Eğer yaratma etkinliğinde büyük ölçüde eleştiri var-

sa, eleştiri de büyük ölçüde yaratıcı etkinlik değil midir? Yaratıcılık ve eleştiri arasında hiçbir şekilde eşitlik kurulamaz. Daha önce bir sanat eserinin bağımsız ve eşsiz bir varlık olduğu hükmünü bir aksiyom olarak ifade ettim. Eleştiri ise, kendisinin dışında olan bir şeyle ilgilidir. Bundan dolayı yaratma anında eleştirici etkinliği bulduğumuz gibi, eleştiri de yaratıcılık bulmamız mümkün değildir. Eleştiri de etkinlik, sadece sanatçının yaptığı bir eleştiride en yüksek seviyede olur ve yaratma gücüyle birleşir.

Hiçbir yazar kusursuz değildir ve pek çok sanatçıda bütünüyle eserlerinde dökemediği bir eleştiri gücü vardır. Bazı sanatçılar, bu gücü çeşitli etkinliklerde kullanarak büyük bir eserin yaratılmasını hazırlayabilirler; diğerleri ise, büyük bir eser yarattıktan sonra, bu eser üzerinde, konuşarak eleştirici etkinliklerine devam ederler. Bu konuda genel bir kural yoktur. İnsanlar birbirlerinden çok şey öğrendikleri gibi, bazı eserlerin de başka yazarlara faydalı olduğu görülmüştür. Ve bu eserlerin bazıları, yazar olmayan kişilere de faydalı olmuşlardır.

Bir zamanlar okunmaya değer bulduğum eleştiricilerin sadece yarattıkları sanat eserleri üzerinde iyi eleştiri yapan kişiler olduğunu söylemiştim. Sonra bu çerçevenin içine bazı önemli şeyleri sokmak zorunda kaldım. O zamandan beri istediğim her şeyi, hatta istediğimden de fazlasını içine alabilecek bir formül aramaktayım. Bir eleştiricinin en belirgin niteliği olarak bulabildiğim en önemli şey, eleştiricinin çok gelişmiş bir gerçek (fact) duygusuna sahip olmasıdır. Bu öyle herkeste bulunabilecek, önemsiz bir şey olmadığı gibi, kolayca takdir toplayan bir nitelik de değildir. Bu çok yavaş gelişen bir duygudur ve bu duygunun gelişmesini tamamlaması medeniyetin zirvesine ulaşmak demektir. Çünkü ulaşılması gereken pek çok gerçek seviyeleri vardır.

Gerçek duygusunu geliştirirken, başlangıç noktasını oluşturan özbenimizi içiçe geçmiş kürelerin merkezinde düşünür-

sek, aynı merkezi paylaşan öteki küreler de çeşitli seviyelerde gerçek duygumuzu ve çeperi en geniş olan küre ise, duyularımızla ulaşamayacağımız hayal dünyasını temsil ederler. Browning Araştırma Derneği'nin herhangi bir üyesine, şairlerin şiir üzerine yaptıkları tartışmalar verimsiz, sınırlı ve fazla teknik bir konuşma olarak görünebilir. Okuyucunun çok bulanık bir şekilde zevkine vardığı duyguları somut olgulara dönüştürebilme gücü sadece şaire vergidir. Okuyucu, şiirde nasıl, belli, anlaşılır ve akılda tutulabilir, somutlaştırılmış bir duyguyla heyecan duyuyorsa, kuru teknik tartışmalar da, onlardan anlayanlar için aynı ölçüde heyecan vericidir. İşte şairin eleştirici olarak sahip olduğu değer bu gerçeğe dayanır; şair, tecrübesini somutlaştırabilen ve bize de onları somut bir şekilde yaşatabilen kişidir.

Eleştirinin her seviyesinde, aynı şeyin hüküm sürdüğünü söyleyebilirim. Bir yazar veya bir eser hakkında yapılan yorumdan meydana gelmiş bir hayli eleştiri vardır. Bu da Araştırma Derneği'nin yaptığı eleştiri seviyesinde değildir. Bir eleştiricinin bir sanatçıyı anlaması ve doğru ve aydınlatıcı bulduğumuz yorumunu başkalarına iletilebilmesi arasıra yer alan bir olaydır. Bir yorumu eserin dışında kalan delillere dayanarak sağlam bir zemine oturtmak zordur. Gerçekte bu seviyede eleştiri yapmakta hünerli olan bir kişi için, yeterli delil bulunabilir. Fakat bu sahada hünerini isbat etmek isteyen kim? Üstelik bu çeşit yazılarda her başarılı yoruma karşılık binlerce sahte yorum vardır. Eserin ruhunu anlamaya çalışırken, gerçek olmayan pek çok şey okumak zorunda kalabilirsiniz. Eseri okuyarak geliştirdiğiniz görüş açınızın ışığı altında, okuduğunuz her eleştirinin doğruluğunu denemek durumunda kalırsınız. Öte yandan sizin yorumunuzun sağlamasını yapacak kimse olmadığından, kendinizi çıkmazda bulursunuz.

Bize neyin faydalı, neyin faydasız olduğuna kendimiz karar vermeliyiz; büyük bir ihtimalle bunu yapmaya yeterli de

ğilizdir. Yorum, gerçekte yorum olmadığı zaman, yani okuyucuya yorum olmaksızın gözden kaçabilecek olguları açıklamakla yetindiği zaman meşrudur. Öğrettiğim bir edebiyat eleştirisi dersinde, öğrencilerimin bir edebî eseri doğru değerlendirmelerini sağlayacak iki metot buldum: Bunlardan birisi, öğrencilere eserin içinde yaratıldığı kültürel şartları, eserin türü ve bunlara benzeyen basit bilgileri vermek veya öğrencilerin edebî eserlere karşı önyargılı olmalarını önleyecek bir şekilde eleştiriyi bu bilgilerin üzerine inşa etmektir. Onların Elizabeth devri tiyatrosunu anlamalarına yardım edecek bu çeşitten pek çok şey vardır. T. E. Hulme'un şiirleri ise, okuyucuyu anında etkileyebilmek için, yüksek sesle okunmalıdır.

Benim daha önce söylediğim ve Remy de Gourmont'un da benden önce söylediği gibi, mukayese ve tahlil eleştiricinin en belli başlı araçlarıdır. Gerçekte, bildiğimiz gibi bunlar çok dikkatli bir şekilde kullanılması gereken araçlardır. Çağdaş yazarların mukayese ve tahlil tekniklerini pek başarıyla kullandıkları söylenemez. Yazarın neyi tahlil edeceğini ve neyi mukayese edeceğini iyi bilmesi gerekmektedir. Profesör Ker, bu iki tekniği de çok iyi bir şekilde kullanmıştır. Mukayese ve tahlilde, kadavranın masanın üzerinde olması yeterlidir. Halbuki yorumda vücudun parçaları ceplerden çıkarılıp yerlerine takılır. Bir sanat eseri hakkında en önemsiz gerçekleri ortaya koyan herhangi bir eser, herhangi bir deneme, alınan notlar en iddialı gazete eleştirilerinin onda dokuzundan daha iyi bir araştırmadır. Tabiidir ki, bu çeşit araştırmalarda, gerçeklerin bizi değil, bizim gerçekleri yönetir durumda olmamız şarttır. Meselâ, Shakespeare'ın eserlerinden herhangi birini incelerken, yazarın çamaşırcıya ödediği faturaların yaptığımız işe pek faydası yoktur, fakat bu gibi bulguların gereksizliği konusunda daima nihai karardan kaçınmalıyız, çünkü onlardan yararlanmayı bilen bir dehânın ortaya çıkması daima muhtemeldir. Araştırmada en mütevazi bulgular bile değerlidir. Onları nasıl

kullanmamız ve nasıl kullanmamamız gerektiğini bildiğimizi zannederiz. Şüphesiz ki, eleştiri yapan kitap ve denemelerin sayıca çoğalması, sanat eserlerinin kendilerinin okunması yerine, onlar üzerine yazılmış eserlerin okunması gibi kötü bir zevki geliştirmiştir. Okuyucunun zevklerini eğitmek yerine, onun bazı görüşlere sahip olması sonucunu doğurmuştur. Fakat «gerçeğe» duyulan ilgi zevki yozlaştırmaz; olsa olsa tek bir çeşit zevki tatmin eder. -diyelim ki, okuyucu tarihî bilgi edinmek, eski şeylere ve yazarın hayatına merak duymak gibi eğilimler gösteriyor- yani eleştirici bu gibi bilgilerin, yaptığı eleştiriye faydalı olduğu hayaline kapılabilir. Zevki gerçekten yozlaştıran şeyler, gerçekle ilgisi olmayan hayal mahsulü fikirlerdir. Bu bakımdan Goethe ve Coleridge, suçsuz değildirler: Coleridege'in «Hamlet» üzerine yazdığı eleştiri nedir? Eser üzerinde yapılan dürüst bilimsel bir araştırma mıdır, yoksa Coleridge'in kendisini en cazip evsaplarla bize sunan bir yazı mıdır?

Eleştiride herkesin uygulayabileceği bir ölçü bulabilmiş değiliz. Çok sayıda sıkıcı ve bunaltıcı kitabı gözden geçirdikten sonra, zannederim, uygulama gücüne sahip olanlar için bir ölçü bulduk ve bu ölçü kötü eleştirinin zararlarını yok edebilecektir. Elimizde bu ölçü olduğu halde, edebiyat ve eleştiride takip edeceğimiz metotla ilgili olarak yaptığımız ilk hükme dönebiliriz: Beğendğiimiz eleştiri kitaplarında, pek çok faaliyeti bir arada yürüterek bizim dışımızda var olan bir şeye ulaşma imkânı sağlanmıştır. Bu ulaştığımız şeye sadece incelenen eser için geçerli olan bir gerçek de diyebiliriz. Fakat eğer henüz «hakikat», «gerçek» ve «olgu»yu tanımlamadığımı söylerseniz, ben de bu yazıda amacımın, sadece, eğer varsa «hakikat», «gerçek» ve «olgu» gibi kavramları tanımlamaktan ziyade, onları içine alabilecek bir çerçeve hazırlamak olduğunu söyleyebilirim.

ULYSSES, DÜZEN VE MİT
(1923)

Mr. Joyce'un eserini (Ulysses) genel anlamda övmek veya bu eseri yerenlere karşı savunmak için artık bir hayli zaman geçmiş bulunuyor. Ayrıca bu eserin gelenek içindeki yer ve önemini tam olarak tayin etmek için yapılabilecek herhangi bir teşebbüs için ise henüz çok erken. Böyle bir eser için yapabileceğimiz yegâne faydalı ve en büyük şey, onun henüz açıklanmamış olan pek çok yönünden herhangi birini açıklamak ve onun anlaşılmasını kolaylaştırmaktır. Bu kitap, içinde çağımızın en iyi ifade bulduğu, kendisine çok şey borçlu olduğumuz, bir tarafa bırakıp unutamayacağımız bir eserdir. Bunlar, bu eser hakkında söyleyeceğim her şeyin dayandığı, ispatına gerek duymadığım hükümlerdir. Bu konuda övgülerimin ayrıntılarına girerek okuyucuya zaman kaybettirmek istemiyorum. Bu eser, bana sürpriz, zevk ve korku gibi, bir eserden bekleyebileceğim her duyguyu tattırdı ve bu da bana yeter.

Eser hakkında yazılan eleştiriler arasında, eleştiriden ziyade bir takdim olan ve eserde kullanılan metodun anlam ve önemini değerlendiren M. Valery Larbaud'un ki gibi bir yazıya rastlamadım. Bu yazıda eserle Odyssey arasındaki benzerlikler üzerinde durulmuş ve her bölümün özelliklerine uygun olarak kullanılan üslûp ve sembollerin faydasından söz edilmiştir. Eserin dikkatimizi çeken ilk özelliğinin bu olduğunu düşünsek de, yazıda bu metot, Joyce gerçekçi hikâyesini verebilsin diye kurulmuş bir iskelet veya eylendirici bir oyun olarak ele alınmakta ve onun, eserin yapısının bütünüyle ilgisi olmadığı ifade edilmektedir. Mr. Aldington'un birkaç yıl önce *Ulysses*'e yönelttiği eleştiri, zannederim, bu noktayı gözden kaçırdığı için ba-

şarısız olmuştur. Fakat Mr. Aldington'un eleştirisi, eserin bütünü daha piyasaya çıkmadan önce yazıldığına göre, bütün eseri okuyup da hüküm yürütenlerinkinden daha şerefli bir yanılgıdır. Mr. Aldington; Mr. Joyce'u çağımızdaki kargaşayı ifade eden bir kâhin olarak düşünmüş ve sihirbazın çubuğunun ucundan fışkıran Dadaizm (I. Dünya Savaşından sonra gelişen ve geçmişi inkâr eden bir sanat akımı) taşkını karşısında feryat etmiştir. Tabiidir ki, benim açımdan Mr. Joyce'un eserinin gelecek kuşak üzerindeki etkisi söz konusu değildir. Çok büyük bir eserin, gerçekte, çok kötü bir etkisi olabildiği gibi, vasat bir eserinde çok etkili olduğu görülmüştür. Gelecek kuşak, kendi manevi değerlerini kendisi yaratacaktır; bir dâhi bir sürü disiplinsiz ve eğitilmemiş züppeye hesap vermek zorunda değildir, onun sorumluluğu kendisi gibi yaratıcı dehâya sahip olanlara karşıdır Yine de Mr Aldington'un acıklı endişesi, kitabın yapısı konusunda kabul edemeyeceğim imalarla doludur. Anladığıma göre, Mr. Aldington, esere, kargaşaya davet, sapık ve yanlı duyguların ifadesi ve gerçeğin çarpıtılmış bir şekli olarak bakıyor. Fakat Mr. Aldington'un kendi sözlerini buraya almadıkça, fikirlerini doğru bir şekilde ifade edemeyeceğim. O şöyle diyor: «Üstelik Mr. Joyce, üstün ifade gücüyle, onları bizim insanlıktan nefret etmemiz için kullanıyor, doğru olmayan ve insanlığı kirleten bir şey yapıyor.» Bu aşağı yukarı Thackeray'ın kibarca Swift hakkında ifade ettiği fikirlere benziyor. Thackeray şöyle diyor: «Eserin ahlaki yönü lanet, korkunç, utanç verici, insanlıktan uzak ve dini küçültücüdür. Yazar, ne kadar büyük bir din adamı olursa olsun, yuhalanmayı hak etmiştir.» (Bu fikirler, *Güliver'in Seyahatları* adlı eserin «Akıllı Altar Ülkesine Seyahat» başlıklı son bölümü hakkındadır. Bence, eserin bu bölümü insan aklının yaratabildiği en büyük zaferlerden birisidir. Thackeray'ın daha sonra Swift'e bir insana hayatta nasip olan en büyük saygıyı gösterdiği doğrudur. O şöyle demiştir: «O (Swift) öyle büyük bir insandı ki, onu düşünmek, bir imparatorluğun yıkılışını düşün-

mek gibidir.» Mr. Aldington da, kendi zamanında, hemen aynı ölçüde cömert davranmıştır.)

İnsanlığı karalamanın mümkün olup olmadığı ise, felsefeyle uğraşan grupların tartışacağı bir konudur; fakat eğer *Ulysses* bir karalama olsaydı, önce sahte bir döküman ve Mr. Aldington'un bir anlık dikkatine bile layık olmayan güçsüz bir taklitten başka birşey olmazdı. Bu nokta üzerinde daha fazla durmak istemiyorum. İlgi çekici olan nokta, Mr. Aldington'un da söz ettiği, Mr. Joyce'un «büyük disiplinsiz kabiliyetidir.»

Mr. Aldington ve ben, klasisizm deyince, esasta ne istediğimiz konusunda aşağı yukarı aynı fikri paylaşıyoruz. Elimdeki konuyu eleştirmek için Mr. Aldington'u seçmemin sebebi de budur. Mr. Aldington ve ben ne istediğimizi biliyoruz, fakat onu nasıl elde edeceğimiz veya hangi çağdaş eserin bizim istediğimiz yönde eyilim gösterdiği konusunda anlaşmış değiliz. Ümit ederim ki, politikada liberal, muhafazakâr, cumhuriyetçi ve demokratlar arasında olduğu gibi, klâsisizmin romantisizme karşı çıkarılan bir tercih olarak düşünülmemesinde de aynı fikri paylaşıyoruzdur. Klasisizm, her çeşit iyi edebiyatın, iyi olduğu ölçüde, yaratıldığı zaman ve yerin imkânları içinde, ulaşmaya çalıştığı bir hedeftir. Bir kimse, bir anlamda, eldeki materyalin onda dokuzunu atarak ve müzedeki mumyalanmış şeyler arasından bazılarını seçerek klasik olabilir -eğer zahmete değseydi bazı çağdaş yazarlar hakkında bu konuda çok kötü şeyler söylenebilirdi (Mr. Aldington, bunlardan biri değildir). Veya elimizdeki materyalden en iyi şekilde yararlanarak klasik bir eyilim içinde olabiliriz. Kargaşa, «klasik» kelimesinin edebiyat için olduğu gibi, çeşitli ilgiler, davranış şekilleri ve edebiyatta ifade bulan toplum için de kullanılmasından doğmaktadır ve kelime, her iki kullanılış şeklinde de aynı anlamı taşımaktadır. Eleştiride klasik olmak, edebî bir eser yaratırken klasik olmaktan çok kolaydır; çünkü eleştiride sadece istediğiniz şeyden sorumlu sayılırsınız, halbuki bir eser yaratırken,

kabul etmek zorunda olduğunuz materyalle ne yapabileceğiniz söz konusudur. Bu materyalle, vurgulanması gereken faziletlerden ve yenilmesi gereken kötülüklerden değil, yazarın kabul etmek zorunda olduğu kendi duygularından söz etmek istiyorum. Önemli olan konu, Mr. Joyce'un eserinde, bir hukukçu veya akıl veren bir kişi olarak değil, bir sanatçı olarak içinde yaşadığı hayatın ne kadarını ve nasıl sunduğudur.

İşte Mr. Joyce'un *Ulysses* adlı eseriyle Homer'in Odyssey adlı eseri arasında kurduğu ilişkinin büyük önemi buradadır. Bu ilişki bilimsel bir bulgu kadar önemlidir. Daha önce hiçbir kimse böyle bir temel üzerine bir roman inşa etmemiştir: Belki de daha önce böyle bir şeye gerek duyulmamıştır. *Ulysses'e* roman diyerek eski bir tartışmayı yeniden başlatmak istemiyorum. Bu esere «destan» da deseniz, önemi yoktur. Eğer Ulysses roman değilse, bu romanın artık sosyal görevini yerine getiremeyen bir edebî tür olmasındandır. Roman, kendi başına ayakta duran bir edebi tür olmaktan ziyade, daha disiplinli bir ifade şekline ihtiyaç duyacak kadar şeklini kaybetmemiş bir çağın ifadesi olmuştur. Mr. Joyce adı *Portre* olan bir roman yazmıştır; Mr. Wyndham Lewis de *Tarr* adlı romanı yazmıştır. Bu iki yazardan hiçbirinin başka bir roman daha yazacağını zannetmiyorum. Roman, Flaubert ve James ile son eserlerini vermiştir. Zannederim. Mr. Joyce ve Mr. Lewis, çağlarının çok ilerisinde olan iki yazar olarak, bilerek veya bilmeyerek romanın çağın ihtiyacını artık karşılayamadığını hissetmiş olmalıdırlar ki, romanın modasının geçmiş olduğundan haberdar olmayan bir düzine yazarın romanlarından daha şekilsiz eserler yaratmışlardır.

Eserinde mit kullanmakla, insanın çağdaş tecrübesiyle geçmişteki tecrübesi arasındaki fark ve benzerlikleri ele alan Mr. Joyce, kendisinden sonrakilerin de kullanması gereken bir metot kullanmıştır. Mr. Joyce'u takip edecek olan yazarlar, kendi araştırmalarında Einstein'in bulgularından yararlanan

bilim adamlarından daha fazla taklitçi sayılmazlar. Kullandıkları, sadece, çağımızın sahip olduğu muazzam anarşi ve ümitsizlik içindeki manzarasına bir şekil ve anlam verme, onun arz ettiği kargaşaya bir düzen verme metodudur. Bu ilk defa Mr. Yeats'ın ortaya attığı bir metotdur. Yeats, mito-poetik metodun gerekli olduğunu ilk defa anlayan çağdaş bir şairdir. Bu, burcunu okuduğumuz zaman, geleceğini parlak gördüğümüz bir metottur. Psikoloji (ona olan tepkimiz ister komik, isterse ciddi olsun) etnoloji ve *Altın Dal (The Golden Bough)* (*) birkaç yıl önce imkânsız olan şeyi bugün mümkün kılmakta biraraya gelmişlerdir. Hikâye etme yerine, bugün mit metodunun kullanabiliriz. Çok ciddi bir şekilde inanıyorum ki, bu metot, çağımızın kargaşasına sanat ortamında bir düzen içinde ifade kazandıracaktır. Mr. Aldington'un da sanatta en çok istediği şey böyle bir düzen ve şekil değil midir? Sadece kendi kendilerine ve gizlice böyle bir disiplin kazanan yazarlar, bu amaca hiç de hizmet etmeyen bir dünyada, bu gelişmeye hizmet edebilirler.

(*) *Altın Dal*, Sir James Frazer'in antropolojide yepyeni bir çağ açan eseridir. Frazer bu eserinde çeşitli mitleri çalışarak insanın ilkel tecrübesinin mitlerde ifade bulduğu gibi, evrensel olduğunu da isbat etmeye çalışmıştır. (Çeviricinin açıklaması).

IRVING BABBITT VE HÜMANİZM
(1928)

Yıkıcı olmak yapıcı olmaktan daha kolaydır. Bir yazarın yıkıcı fikirleri, eserindeki yapıcı unsurlardan daha kolay öğrenilir. Hatta bir yazar, yıkıcı tenkit yaptığı zaman daha tesirlidir. Bir yazarın yapıcı bir felsefesi yoksa, bu onun için bir kusur sayılmaz; şayet yapıcı bir felsefeye sahipse, yazarın bu yanı kolayca ihmâl edilebilir. Bu hüküm, Arnold'dan bugüne kadar toplumu kendisine konu edinmiş olan bütün edebiyat eleştiricileri için doğrudur. Genellikle bu yazarları değerlendirirken, tek bir ölçü kullanırız. Onların hepsi, içinde yaşadığımız toplumun bildiğimiz ve nefret ettiğimiz yanlarını başarılı bir şekilde eleştirmişlerdir ve biz de onları bunun için beğenmişizdir. Kullanılması en kolay olan ölçü de budur. Eleştiri, dünyamızda somut, bilinen şeyleri kendisine konu edinir ve eleştirici sadece bize ait olan düşünceleri güzel bir üslûpla veriyor olabilir. Halbuki yapıcı olmak, yeni bir şey inşa etmek, aşina olmadığımız ve bize zor gelen fikirlerle uğraşmak demektir, bunun için de daha işin başında yaygınlaşma şansını yitirir.

Okuyucunun eleştiriden beklemesi gereken şey, eleştiricinin reddettiği şeylerin yerine yeni değerler koymak olmalıdır.. işte Profesör Babbitt'in *Demokrasi ve Liderlik* adlı eserinde eleştiri, pozitif bir teoriye dayanmış ve o açıdan yapılmıştır. Bu teori, tamamen değilse bile, kısmen açıklanmıştır. Bu denemede benim yapmak istediğim şey, Mr. Babbitt'in bu yapıcı felsefesi hakkında akla birkaç soru getirmektir.

Mr. Babbitt'in felsefesinin esasını, hümanizmin doktrini teşkil ediyor. Kendisinin ilk eserlerinde bu fikri, hiç eleştirmek-

sizin kabul etmiştik, fakat *Demokrasi ve Liderlik'te* bu eserde yazar, bütün teoriyi özetliyor- bizi, hümanizmi yargılamaya yönelten tahrik edici unsurlar vardır. Babbitt, bu eserinde sık sık din ve dinin doğmalarına karşı olduğunu ifade etmiş ve hümamanizmi dinin yerine koymaya çalışmıştır. Yani hümanist değerlerin, dinin değerlerinin yerine geçmesi gerektiğini telkin etmiştir. Din ve hümanizm arasındaki bu ilişki, hümaniteryenizm (humanitarianism) ve hümanizm arasındaki ilişkiye benzemektedir. Sonuçta hümanizm, dinin yerine geçebilecek, müstakil bir felsefe midir? Yoksa tarihte, sadece kısa bir süre için dinin yerine geçebilecek ve sadece Babbitt gibi gerçekten aydın olan birkaç kişi için geçerli bir ahlak anlayışı mıdır? Üstelik bu gerçekten aydın olan kişilerin, bir-iki nesil uzaktan da olsa, belli bir Hristiyan geleneği içinde yetişmiş oldukları inkâr edilemez. Akla gelen diğer bir soru da, bu kişilerin kurmaya çalıştıkları bu hümanist ahlâk kaç neslin hayatmda yön verici olacaktır?

Mr. Babbitt, hümanisteryen fikir akımının temsilcilerini şöyle tanıtıyor: «Bu insanlar, hem naturalist bir seviyede yaşamayı arzu ediyorlar, hem de hümanist veya dindar bir disiplin içinde yaşamış olan insanların ektiklerini biçmek istiyorlar.»

Babbitt'in hümaniteryen hayat görüşünü açıklaması takdire değer. Ancak, birkaç kelime değiştirerek biz de aynı hükmü hümanistler için tekrarlayabiliriz. Yani, bazı kişiler sadece hümanizmin gerektirdiği bir ahlâk seviyesinde yaşayacak ve dindar bir disiplin içinde yaşamış kişilerin ektiklerini biçmek isteyecekler.

Eğer bu son hükmün doğruluğu kabul edilirse, hümanizm ile hümaniteryenizm arasındaki farkın çok küçük olduğu görülür. Hümaniteryen kişi, insana yaraşan hayat tarzını terkedip hayvanca olanla yetinen kişidir; hümanist ise, ilâhî olanı bir yana atıp sadece insana yaraşan değerlerle yaşayan kişidir. Ba-

na göre, bu insanca değerler, insan iman seviyesine erişmedikçe, yerlerini kolayca hayvanca olanlara bırakabilirler.

Mr. Babbitt'in geleneğe ve onun devamlılığına olan saygısı çok büyüktür ve kendisi Hristiyanlığın batı medeniyetinin temel unsuru olduğunu kabul etmiştir. O halde din ve hümanizm, birbirinin eşliğinde gelişmiş iki olgudurlar.

Hristiyanlığın gelişmesi aralıksız olduğu halde, hümanizm, zaman zaman ortaya çıkmış bir dünya görüşüdür. Hristiyanlık olmaksızın Avrupa milletlerinin gelişmesini düşünmek mümkün değildir; yani herhangi bir hümanist geleneğin Hristiyanlık geleneğine eşit olabileceğini düşünmek mümkün değildir. Onsuz bir dünyada bugünkünden çok farklı kişiler olurduk. Davamız geleceği şekilendirmek olduğuna göre, onu ancak geçmişin üzerine inşa edebiliriz: Sahip olduğumuz kültür mirasını inkâr etmek yerine onu kullanmalıyız. Hristyianlık dünyasında yaşayanların bu dinden öğrendikleri değerler ve onlara dayanan alışkanlıklar hâlâ yaşıyor. Öte yandan hümanist dünya görüşünün tek başına kurduğu hiçbir değer ve alışkanlık sistemi yoktur. Hümanizm, pek az sayıda insanın, bazen, bazı yerlerde, yaşadığı bir ruh halidir. Hümanizm, varlığını kendisinden önce var olan başka bir felsefeye veya değer sistemine borçludur. Çünkü hümanizm esasta sadece yaşanan geleneğe eleştirici bir tavır almaktır. Hatta ona geleneği istismar eden, sömüren parazit bir dünya görüşü de denilebilir. Hümanizmin gelenek içindeki yerini ve değerini inkâr etmek mümkün değildir. Bu böyle olmaya da devam edecektir. Ancak hümanizm, geleneksiz, yani dine dayalı bir gelenek olmaksızın yaşayamaz.

Hümanizmi Babbitt'in terimiyle tanımlamak biraz güç tür. Çünkü Babbitt, hümanizmi dinin desteğiyle birlikte, hümaniteryenizm ve naturalizme karşı savunmuştur. Benim üzerimde durmak istediğim nokta, hümanizm ile din arasındaki farktır.

Mr. Babbitt eserinde devamlı bir şekilde «hümanist ve dindar» ifadesini kullanmıştır. Biz, bunu aynı fikir ortamı içinde «hümanist veya dindar gelenek» olarak değiştirebiliriz. Öyleyse, önce hümanizmi Babbitt'in kastettiği şekilde tanımlayalım.

Babbitt, eserinde, Confucius, Buddha, Socrat ve Erasmus' u hümanist olarak takdim etmiştir. İki büyük dinin kurucusu olarak bilinen Confucius ve Buddha'nın bu listede oluşu bazı kişileri şaşırtabilir. Babbitt'in sezgiden çok insan aklına (reason) inanışı, onunla Confucius ve Buddha arasındaki büyük farkın başlmgıç noktasıdır. Benim bu konuda Mr. Babbitt kadar bilgili olmadığım bir gerçektir. Fakat bu konuda benden daha az şey bilenler bile, Confucius'un kurduğu felsefenin, devrinin yaygın olan inancıyla uyum sağlayarak yaşadığını bilirler. Budizm de (Buddhism), insanî değerleri ilâhî değerlere dayayarak, yani bir dinin vasıflarına sahip olarak yaşayabilmiştir.

Ve nihayet Sokrat'ın ve Erasmus'un dine olan tavırları, Profesör Babbitt'inkinden çok farklıdır. Her ikisi de, yaşadıkları zamanın değer hükümlerini eleştirmiş, fakat dinin yapısına dokunmamışlardır. Sonuç olarak Babbitt'in hümanizmi, yukarıda adı geçen kişilerin görüşlerinden çok farklıdır.

Bu, gözden kaçırılmaması gereken bir farktır. Babbitt'in hatası, bu kişileri ve onların temsil ettikleri medeniyetleri tanımamış olmasından değil, onların yaşadıkları şartlardan çok, verdikleri kehanetle ilgilenmesinden ileri gelmektedir. Hayran olduğumuz bu büyük adamlar, yaşadıkları zaman, mekân ve kültürün dışında düşünülmüşlerdir ve sonuç olarak Babbitt de, kendi yaşadığı kültür ortamının dışına çıkmıştır. Babbitt'in hümanizmi diğer hümanistlerinkinden farklıdır ve onun fikirleri, XIX. yüzyıl Liberal Protestan felsefenin bir yan ürünü olarak düşünülebilir.

Biliyoruz ki, bütün hümanistler ferdiyetçidirler. Toplumdan çok ferdi benimser ve tutarlar. Onlar toplumdan çok kendi şahsiyetlerindeki diğergâm eğilime önem vermişlerdir. Oldukça disiplinli bir protestan olan Babbitt'in ferdiyetçiliği ile kendi milletine ve batı medeniyetine birşeyler verebilmek için duyduğu samimi arzu arasında hiçbir ilişki kuramıyoruz. Onun aksine, diğer hümanistler belli bir çizgiyi aşmamış ve insan aklının sınırlılığını kabul etmişlerdir.

Günümüze kadar hümanizm, ya dinin yerini alacak bir sistem olmuş, veya herhangi bir dinin desteği olarak varlığını korumuştur. Benim inancıma göre, hümanizm dinin güçlü olduğu devirlerde çok başarılı olmuştur. Dinsiz hümanizm veya zamanın inanışına karşı gelişmiş olan, sadece ahlâk seviyesinde kalmış olan hümanizm ekseriya yıkıcı olmuştur. Çünkü tahrip ettiği değerlerin yerine koyacak yeni bir sistem bulamamıştır. Tabiidir ki, her din ,sadece ayine ve alışkanlığa dönüşme tehlikesiyle her an karşı karşıyadır. Burada dinlerde mevcut olan ayin ve alışkanlık meselelerine karşı değilim. Yapılacak şey, dinin esasında var olan ve o dinin değer hükümlerine kaynak olan duyguların canlandırılması, tazelenmesi ve eleştirici aklın süzgecinden geçirilmek suretiyle tekrar hayata kavuşturulmasıdır. İşte eleştirici aklın yardımıyla inanışta, düşünce ve duygu birliğini yaratmak hümaniste düşen vazifedir. Şu halde, hümanizm, gerekli olmakla beraber, dinin yardımcısı, desteği olduğu zaman faydalıdır; onun dinin vazifesini yapması onun yerini alması beklenemez.

Babbitt ise, hümanizmin, dinin yerini almasını, onun vazifesini icra etmesini istiyor. Aksi halde, Babbitt'in «kişinin kendisini yönetme» doktrinini anlamak mümkün değildir. Bu inanış, Babbitt'in bütün eserinde hakim olan fikirdir. Babbitt'in hümanist ahlakı, insanın hayatına yön veren bir iç ses olarak da tanımlanabilir. Babbitt, hümanizmi insanın içinde bulunduğu siyasi ve dinî anarşinin çözümü olarak görmektedir. Bu

tedavi usulü, siyasi alanda kabul edilebilir. İdari müesseseler daha demokratik oldukça, kraliyet, aristokrasi ve sınıf farklarının yarattığı dış baskılar, kayboldukça, yani dış otorite kaynakları tahrip oldukça, kişinin kendisini yönetmesi gereği ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Babbitt'in doktrini doğru ve sağlamdır. Buna göre, muhafakâr bir dinin kişi üzerinde yarattığı baskılar zayıflayınca, bunun yerini kişinin kendi içinden gelen baskılar almaktadır. Eğer yanılmıyorsam, Babbitt, çöken Protestanlığın enkazından yepyeni bir Katolik felsefe kurmaya çalışıyor. Ferdiyetçi bir geleneğin adamı olan, fakat ferdiyetçi bir felsefenin de büsbütün bağımsızlığını istemeyen Babbitt, bütün dünya ve kendi halkı için geçerli olabilecek bir felsefe yaratmaya çalışmaktadır.

Kendilerini yine kendi yarattıkları değerlerle yöneten bütün insanlar bir araya gelseler, bir sistem yaratamazlar. Dış otorite kaynaklarını ferdin kendi değer hükümlerinden kesin bir çizgiyle ayırırsak, ferdin kendisine ait hiçbir değer hükmünün kalmadığını görürüz. Aslında din ve ahlak meselelerinde iç ve dış otorite arasında fazla bir fark yoktur. Geçici de olsa, en iyi bir şekilde teşkilatlandırılmış, bütün takip ve ceza kurumlarını işleten, güçlü bir hiyerarşik düzen bile, fert için bir iç ses haline gelmiş olan dinin yerini tutamaz, çünkü gerçek bir inanış, ferdin şeklî davranışlarına değil ruhuna hükmeder. Eğer din, ferdin benliğini harekete getirmiyorsa, yani fert dinî duygularla hayatına yön vereceğine, bazı din adamları tarafından yönetiliyorsa, o din vazifesini icra edemiyor demektir. Mr. Babbitt'in iyi teşkilatlanmış bir dinî müesseseye korku ile bakmasını şüphe ile karşılıyorum. Çünkü bu korku, onun dimağının hür faaliyetlerini felce uğratacak veya onların tabiî seyrine zarar verecektir.

Şimdi asıl konuya dönelim: Bu binlerce aydın ne için kendilerini kontrol etmek istiyorlar? Babbitt'in eleştirici hükümleri müstesna bir şekilde doğrudur; ortaya attığı mesele-

lerin çoğunda haklıdır. Hata, sadece inşa ettiği sistemin bağlantı noktalarına aittir. Babbitt eserinin bir yerinde şöyle diyor: «İnsanın asırlar boyu edindiği tecrübe göstermiştir ki, sadece akılcılık (rasyonalizm) insanı tatmin etmekten uzaktır. İnsan kendisini, zekânın, aklın, ötesine yükseltebilecek bir duyguyu her zaman bütün benliğiyle istemiştir.» Babbitt, eserinde, insanın zekânın sınırlarını zorlama arzusundan başka bir hissin etkisi altında kalıp kalamayacağından bahsetmiyor. Gerçekte Babbitt, eğer insanlara sadece akıl seviyesine ulaşabilecek şevki verebilirse, kendisini çok şey başarmış saymalıdır.

Bence hümanist felsefenin sınırı da akıl seviyesinden öteye gidemez. Babbitt, Burk'ün «Din ve Hüminizm» inin esasından bahsediyor. Fakat, din ve hümanizmin bu esasta oynadıkları nisbî rolün ne olduğunu belirtmiyor. Ve Babbitt dinin geçmişte oynadığı rolden bahsediyor, onun yozlaşması, ile ortaya çıkan modern hatalar arasında ilişki kuruyor, fakat herhangi bir dini inanış konusunda, bu inanış tamamen ferdi bile olsa, herhangi bir uzlaşmaya yanaşmıyor. Babbitt diyor ki: «Modern olmak, eleştirici, müsbet bir dimağa sahip olmak ve ferdin üzerinde otorite kuracak herhangi bir dış kaynağı reddetmek anlamına gelir. Hâlâ ferdin dışında bir otorite kaynağı olması gerektiğine inananlara söyleyecek sözüm yok. Ben tam bir ferdiyetçiyim ve benim gibi tamamen ilmî tecrübeye inanan kişilere hitap ediyorum. Modern kişileri, gerektiği kadar modern yani bilimsel olmadıkları için eleştiriyorum.»

Demek ki, Babbitt, kişiden önce, kişinin dışında ve kişinin üstünde hiçbir güç tanımıyor. O halde kişiye, hiç olmazsa ahlak seviyesinde yaşamak şevkini verecek olan o «daha üstün» yani, aklın ötesinde olan şey nedir? Eğer bu daha üstün olan şey, bizim dışımızda bir şeyse, onun objektif bir şey olması gerekmez mi? Ve Babbitt şöyle devam ediyor: «Hayatta daha üstün olan şeye en önemli yeri vermek, hayatın ve imanın ge-

reklerine göre yaşanması gerektiğini kabul etmenin başka bir ifadesidir. Eski bir Hristiyan deyimi ile «İnanalım diye bilmeyiz, fakat bilelim diye inanırız.»

Bu çok doğru bir hükümdür; fakat eğer hayatı bir imanın gereği gibi yaşamak istiyorsak, neye inanmalıyız? Bu soruya, Bernard Show'a inananlar «Hayatın kendisine» diye cevap vereceklerdir. Ben Mr. Babbitt'i böyle aptalca bir şeye inanmakla suçlamak istemiyorum. Babbitt'e göre istenecek en üstün şey medeniyettir.

Demek ki, şimdi üzerinde durulması gereken fikir medeniyettir. İlk bakışta medeniyet, kesin bir şey ifade etmekten ziyade, belli objelerle doldurulması gereken bir çerçeve olarak görünüyor. Medeniyet «bir kelimedir» demek istemiyorum; bir kelimenin oldukça gerçek bir şeyin ifadesi olduğunu biliyoruz. Medenî olmayı amaçlayan kişilerin paylaştıkları yegâne şey sadece bir yöndür; hepsinin gönülleri, dimağları, içinde bulundukları zamana, mekâna ve ruh yapısına göre değişen çeşitli şeylerle doludur. Medeniyetle maddi ilerlemeyi kastetmiyorsak -ki Babbitt bunu kastetmiyor- onunla, yüksek bir seviyedeki ruh ve zekâ denge ve beraberliğini anlatmak istiyorsak, medeniyetin dinsiz, dinin de kendi müesseseleri dışında var olabileceği şüphelidir. Ben burada, Babbitt'in hedef saydığı «hümanist bir medeniyetin» istenen bir şey olup olmadığını tartışmak istemiyorum. Konumuz onun mümkün olup olmadığıdır. Bu açıdan bakılırsa, bu gibi teorilerin yıkılmaya mahkûm oldukları görülür. Mr. Babbitt'in etkisinde kalmayan kişilerin, ahlak seviyesinden öteye gidemedikleri, hatta zora gelince «hümaniteryen» seviyeye, yani, Hristiyan varoluşçuluk felsefesindeki estetik seviyeye, haz prensibine göre yaşama seviyesine düşecekleri çok şaşırtıcı olmaz. Babbitt'in ahlakî idealizmini benimseyenler ise, aradıklarını bulamadıklarından, içinde hümanizm ve eleştiri bulunmayan bir ümitsizlik dinine döneceklerdir. Babbitt bunu şöyle ifade etmiştir: «Modern insanın, önünde

içinden birisini seçmesi gereken iki yol kalacaktır : Bolşeviklik yahut katı dindarlık. Katı dindarlık da, bolşeviklik gibi, medeniyeti kökünden kazımayı gaye edinmiştir. Gerçekte, Katolik Kilisesi, batı medeniyet standartlarını muhafaza edebilen yegâne müessese olarak kalmıştır. Halbuki, hem tamamen medenî, hem de modern olmak mümkün olabilir.»

Son cümledeki fikir pek açık görünmüyor. Fakat gene de Babbitt, bugün, kiliseye, kiliseyle ilgili olanlardan daha çok önem veriyor. Yani, kendisi benden çok kilise taraftarı görünüyor. Fakat eğer Kilisenin tarihini, kaderindeki değişmeleri, geçmişteki ve haldeki güçlüklerini bilirsek, korku ve hayranlık duygularıyla dolarız. Yine de bu, bizim insanlığın kaderini, ümitlerini tek bir kuruma bağlamamız için yeterli bir sebep olamaz.

Bu yazımda amacım, Babbitt'in felsefesi içinde kötü bir sonun habercisi olmak değildi. Ben hümanizmdeki karanlık noktaları aydınlatmak, onun takip etmesi gereken yönü çizmek istedim. Sonuç şudur ki: Hümanizm bir dine yardımcı olduğu zaman ve o dinin görüş açısı içinde kaldığı zaman faydalı olabilir. Biz batılılar için din, tabiidir ki, Hristiyanlıktır ve Hristiyanlık kilise kavramını ima eder. Eğer Profesör Babbitt, büyük kabiliyeti, derin bilgisi, geniş etkisi ve zamanın meselelerine olan derin vukufu ile bu noktaya varabilseydi, eseri, sadece ilgi çekici değil, paha biçilmez bir eser olurdu.

Profesör Babbitt, çok bilgili bir kişi, bununla bilgiçliği kastettmiyorum. Demek istiyorum ki, Profesör Babbitt, pek çok felsefe ve dinleri bilen onların espirisine vakıf olan bir kişidir. Belki de batıda doğu felsefesini onun kadar bilen ikinci bir kişi yoktur. Bu durumun mahsulü onun Hümanizmi olmuştur. Hümanizmin zayıf yanlarını bulmak, onun büyük bir ağırlık altında ezilmemesi için gerekiyor. Hümanizm, geleneğe karşı alman akılcı ve eleştirici bir tavır olarak her zaman yaşayacak ve muhafaza edilecektir.

DANTE

(1929)

— I —

Bir eseri okumaya başlamadan önce, o eserin yazarı ve aynı yazarın diğer eserleri hakkında ne kadar az şey bilirsem, o kadar iyi olacağını şiir incelemelerimden edindiğim tecrübelerden öğrenmiş bulunuyorum. Herhangi bir alıntı, eser hakkında bir hüküm, övgü dolu bir deneme, belli bir yazarın eserlerini incelememiz için sebep olabilir; fakat dikkatle yapılan tarihî ve biyografik bir araştırma, böyle bir incelemede benim için daima engelleyici olmuştur. Kötü bilim adamlığını savunmuyorum; katı bir kurala dönüştürülen böyle bir tecrübenin, Yunanca ve Latince eserlerin incelenmesinde uygulanması oldukça zordur. Fakat İngilizce ve diğer modern dillerde yazılmış eserlerin incelenmesinde bu metot mümkündür. Hiç olmazsa, şiirin zevkine vardığınız için araştırma şevkini edindiğinizi zannetmek, araştırma şevkine sahip olduğunuz için şiirden haz duyduğunuzu zannetmekten daha iyidir. Fransızca iki şiiri bile başarılı bir şekilde İngilizceye çevirmeden uzun bir süre önce, bu dilde yazılmış bazı şiirleri büyük bir zevkle okuyordum. Dante'nin eserlerine gelince, bu eserleri anlamakla onların zevkine varmak, hâlâ birbirinden çok ayrı şeylerdir.

Herhangi bir kimseye, Dante'nin eserlerini okuyup bitirinceye kadar, İtalyanca grameri öğrenmeyi ertelemesini tavsiye etmiyorum. Fakat Dante'nin şiirlerinden bazılarını büyük bir zevkle okuyup bitirinceye kadar, yani herhangi bir şiirden edinilebilecek en büyük zevkle bu şiirleri okuyuncaya kadar, dilin yapısı hakkında kesin bir şekilde öğrenilmesi gerekmeyen pek çok bilgi vardır. Bunu söylerken, eleştiride mümkün olan

iki çeşit aşırı tutumdan kaçınıyorum. Herhangi bir kimse, Dante'nin şiirindeki gizli anlamı, felsefeyi ve planı bilmenin bu şiirlerin zevkine varmak için kaçınılmaz olduğunu söyleyebilir. Öte yandan bir başkası, bu gibi şeylerin gereksiz olduğunu, eserin yaratılmasına hizmet ettiği halde, okuyucunun bu eseri zevkle okumasında hiçbir hizmeti olamayacak olan esas yapıyı incelemeksizin de, Dante'nin siirlerini okuyup zevkine varabileceğini söyleyebilir. İkinci hata daha yaygındır ve pek çok kişinin *İlâhî Komedi (Divine Comedy)* hakkındaki bilgisinin sadece *Cehennem'e (Inferno)* hatta onun belli kısımlarına münhasır olmasının sebebi belki de budur. *İlâhî Komedi*'nin zevkine varmak, bir süreç içinde mümkündür. Bu ilk okuyuşunuzda ondan hoşlanmayacağınız anlamına gelebilir. Fakat eseri ilk defa anlamaya çalıştığınız zaman, arasıra ondaki yoğun şiirin etkisini şiddetle hissederseniz, eseri bütünüyle anlama arzunuzu tembellikten başka hiçbir şey öldüremez.

Dante'nin şiirinde insanı şaşırtan şey, bir anlamda, bu şiirin çok kolayca okunmasıdır. Hakiki şiirin, tahlil edilmeden önce, mesajını iletebilmesi bir ölçüdür. Ancak bunun aksinin geçerli olduğunu iddia edemem. İlk izlenimin geçerliliği, eser hakkında bilgimiz arttıkça doğrulanabilir. Dante'nin ve dillerini pek iyi bilmediğim diğer şairlerin eserlerini okurken, edindiğim bu gibi izlenimlerin hayalî olmadığını, onların, eserin yanlış anlaşılmasıyla, eserde ifade bulmayan şeylerin katılmasıyla veya kendi geçmişimden bazı duyguların tesadüfen hatırlanmasıyla ilgisi olmadığını gördüm. İzlenimlerim, taptaze, objektif «estetik duygular» (poetic emotion) olarak tanımlanabilirler. Dante'yi ilk defa okuduğumuz zaman edindiğimiz böyle bir tecrübenin ve «Dante'yi okumak kolaydır» hükmünün ayrıntılı sebepleri vardır. Bununla Dante'nin, eserini çok basit bir İtalyanca ile yazdığını söylemek istemiyorum, çünkü bu doğru değildir. Ne de şiirdeki muhtevanın basit veya basit bir dille ifade edilebilecek bir şey olduğunu söylüyorum. Şiirdeki

muhteva öyle yoğun bir şekilde ifade edilmiştir ki, üç mısraın açıklanması, bir paragraf içinde mümkündür ve aynı mısralardaki atıflar için bir sayfalık bir açıklama gerekmektedir. Dante, bir anlamda, modern dillerde yazmış şairler arasında en evrensel (bu kelime tek başına pek az şey ifade eder) şair olarak tanımlanabilir. Bununla Dante'nin «en büyük» veya muhteva bakımından en zengin şair olduğunu söylemek istemiyorum; Shakespeare'de daha çok çeşitlilik ve ayrıntı vardır. Dante'nin evrenselliği sadece şahsi bir mesele değildir. İtalyan dili ve özellikle Dante'nin çağındaki İtalyan dili, evrensel Latincenin mahsulü olan bir dil olarak üstünlüğe sahipti. Shakespeare ve Racine'in kullandıkları dillerde, bu dilleri daha çok mahalli yapan birşey vardır. Bu, İngilizcenin ve Fransızcanın şiir dili olarak Latince kadar iyi olmaması demek de değildir. Fakat ortaçağ sonlarında İtalya'da konuşulan dil, edebî bir dil olarak kullanılan Latinceye çok yakın olduğu için, Dante gibi bu dili kullanan kişiler, felsefe ve bütün soyut konularda ortaçağ Latincesinde eğitim görmüşlerdi. Ortaçağ Latincesi, çok işlenmiş bir dildi, pek çok nesir ve nazım eserler, bu dilde yazılmıştı ve çok gelişmiş bir edebî Esperanto niteliğini taşıyordu. Felsefeyi İngilizce, Fransızca, Almanca ve İtalyanca eserlerden okursanız, çeşitli millet ve ırkların düşüncelerindeki farklılık sizi şaşırtacaktır. Modern dillerde soyut düşünceyi farklı şekillerde ifade etme eyilimi vardır (Matematik, bugün, tek evrensel dildir). Fakat ortaçağ Latincesi, farklı ülke ve ırklardan gelen insanların birlikte düşünebildikleri konuları ayırım yapmaksızın ifade etmek için elinden gelen gayreti sarfetmiştir. Bu evrensel dilin karakteristik vasıflarından bazıları, Dante'nin kullandığı Floransa şivesinde de vardı. Bu şive, dilde evrensel olan unsurları vurgulamış ve modern dünyadaki milliyet sınırlarını aşmıştır. Fransız ve Alman şiirini zevkle okumak için, bir kimsenin Fransız ve Alman düşünüş şekline sempati duyması gerekir, inancındayım. Halbuki Dante, bir İtalyan vatanseveri olmasına rağmen, önce bir Avrupalıydı.

Dante'nin niçin kolay okunan bir şair olduğunu açıklayan bu fark, daha somut örneklerle açıklanabilir. Dante'nin üslûbunda kendine has bir açıklık vardır. Bu, fikirde bulunan bir açıklık olmaktan ziyade, şiirde bulunan bir açıklıktır. Düşünce açık olmayabilir, fakat onu ifade etmek için seçilen kelimeler açık ve berraktır. İngiliz şiirinde kelimeler, kendilerine güzellik katan bir çeşit müphemiyete sahiptirler. İngiliz şiirinin güzelliğini, ifade ortamını oluşturan kelimelere borçlu olduğunu söylemek istemiyorum. Bunu İngiliz şiirinde kelimelerin, kendi başlarına ve gruplar içinde mahalli bir şuurun ifadeleri olan zengin çağrışımlara sahip olmaları şeklinde açıklamak daha doğrudur, çünkü bu kelimeler, belli bir medeniyetin mahsûlüdürler ve aynı şey öteki modern diller içinde geçerlidir. Dante'nin İtalyancası, özünde bugünün İtalyancasından farklı olmamakla beraber, bu anlamda modern bir dil değildir. Dante'nin kültürü, tek bir Avrupa ülkesinin değil, bütün Avrupanın kültürüydü. Tabiidir ki, Dante'nin, dilindeki sadelik ve doğruluğu Reform ve Rönesanstan önce yazmış olan Chaucer ve Villon gibi büyük şairlerle paylaştığının farkındayım. Bu üç şair arasında o kadar çok ortak şey vardır ki, onlardan herhangi birini beğenen bir kişinin, ötekilerini de beğenmesi beklenebilir. Rönesanstan sonra ise, Avrupa'da her dilde yazılan şiirin üslûbunda yoğunluk ve bulanıklık görülür. Dante'nin dilindeki berraklık ve evrensellik, Villon ve Chaucer'in dillerindeki aynı niteliklere yakın olmakla beraber, onların çok üstündedir.

Dante, başka sebeplerden dolayı da, İtalyanca bilmeyen bir yabancı için kolay okunan bir şairdir; fakat bütün bu sebepler, tek bir sebebe bağlıdır, yani Dante'nin zamanında Avrupa dimağ yapısı bakımından, bütün ayrılıklarına ve pisliğine rağmen, bizim bugün anlayabileceğimizden çok daha fazla birlik halindeydi. Avrupa'da milleti milletten ayıran, özellikle Versailles Anlaşması değildir, milliyetçilik bundan çok daha önce doğmuştu ve bize göre bu anlaşmayla zirveye ulaşan me-

deniyetimizdeki çözülme, hemen Dante'den sonra başlamıştır. Dante'deki kolaylığın sebeplerinden birisini aşağıda açıklayacağım. Ancak daha önce konudan biraz uzaklaşmam gerekiyor.

Dante'nin evrenselliğinden söz etmek yerine, niçin kolay okunduğunu açıklamam gerekir. Burada «evrensel» kelimesini ele almak daha kolay olurdu, fakat Shakespeare, Moliére veya Sophocles'ten esirgediğim bu niteliği en çok Dante'ye layık görüyor izlenimini uyandırmak istemiyorum. Adı geçen şairleri yabancı dilde okuyan kişiler olarak diğer şairlerden daha çok Dante'yi anlayabileceğimize inanmakla beraber, Dante'yi Shakespeare'den daha evrensel bulmuyorum. Shakespeare, Sophocles veya hatta Racine ve Moliére'de, Dante'nin şiirinde evrensel olarak nitelediğimiz beşerî tecrübeleri ifade etmişlerdir, fakat bu yazarların aynı konuyu daha mahallî bir şekilde ifade etmekten başka çareleri olamamıştır. Daha önce de söylediğim gibi; Dante'nin kullandığı İtalyanca, ifade ettiği duygular bakımından, ortaçağ Latincesine ve Dante'nin bildiği İtalyan St. Thomas, Alman Albertus, Fransız Abelard ve İskoçyalı Hugh ve St. Victorlu Richard gibi ortaçağ filozoflarının duygularına çok yakındır. Dante'nin kullandığı dil ortamını anlamak için, *Cehennem*'in girişindeki satırları okuyup Duncan'ın Macbeth'in şatosuna yaklaşırken kullandığı satırlarla mukayese etmemiz yeter. Dante şöyle diyor :

> Hayat yolunun tam ortasmda, doğru yolu kaybedip kendimi karanlık bir ormanda buldum.

şimdi Duncan'ın sözlerini okuyalım :

> Şatonun yeri ne güzel; hava, hassas duyularımızı tatlı tatlı okşuyor. Yazın misafiri, mâbetlerin ziyaretcisi kırlangıç, ustalıkla söylediği aşk dolu şarkısında bu yerin cennet koktuğunu ifade ediyor; Ne bir oyma, frez, sütun, ne de imtiyazlı bir köşe, bu yeri bir gerdanlık gibi asılı duran verimli kuş yuvası kadar süsleyemez. Burası onların en çok ziyaret ettikleri ve üredikleri yerdir. Hava ne kadar da güzel.

Dante'nin eserlerindeki her şeyi, hatta tek bir satırı bile kültürü bir İtalyan kadar iyi anlayabilme özentisi içinde değilim. Fakat Shakespeare'in eserlerinin, İtalyancaya çevrildikleri zaman Dante'nin eserlerinin İngilizce kopyalarından anlamca çok daha fazla kayıba uğrayacakları fikrindeyim. Shakespeare'in kullandığı pek çok ifadede ki anlam tonları arasındaki ince farkları bir yabancının kendi dilinde ifade edebilmesi çok zordur.

Shakespeare'in mi, yoksa Dante'nin mi dili daha üstündür, diye bir soru sormak istemiyorum, çünkü böyle bir soruyu kabul edemiyorum. Ben, sadece, aradaki farkların Dante'yi bir yabancı için daha kolay okunan bir şair yaptığını teyid ediyorum. Dante'nin sahip olduğu imtiyazlar, onun daha büyük bir dehâ olmasından değil, fakat Avrupa bir bütün olduğu zaman yazmış olmasından ileri gelmektedir. Hatta Villon ve Chaucer, tam olarak Dante'nin çağdaşları olsalardı bile, coğrafya bakımından olduğu kadar, lenguistik açıdan da Dante'ye nazaran Avrupa'nın merkezinden daha uzakta kalırlardı.

Bununla beraber, Dante'nin dilindeki sadeliği açıklayan diğer bir sebep daha vardır: Dante, sadece aynı kültürü paylaşan bütün Avrupalılar gibi düşünmemiş, aynı zamanda bu Avrupada herkesin anlayıp kullandığı bir metodu kullanmıştır. Bu denemede, çeşitli tartışmalara sebep olan Dante'nin kullandığı alegorinin farklı yorumları üzerinde durmayı düşünmüyorum. Benim amacım için önemli olan şey, alegorik metodun İtalya'ya münhasır belli bir metot olmayışı ve görünüşte bize doğru gelmese de, sadelik ve açıklığa hizmet edişidir. Alegoriyi ekseriya bir bilmece gibi düşünürüz. En güzel ifadesini *Gülün Romanı (The Romance of the Rose)* adlı eserde bulan alegori aklımıza sıkıcı şiirleri getirir ve büyük bir eser içinde onu yersiz buluruz. Dante'nin durumunda gözden kaçırdığımız nokta, alegorinin üslûpta berraklık yaratan bir etkiye sahip oluşudur.

Cehennem'in ilk bölümünü ilk defa okurken, Leoparla Aslanın veya Dişi Kurdun neyi temsil ettiklerini öğrenmeye çalışmak pek gerekmez. Gerçekten başlangıçta bunların ne anlama geldiklerini bilmemek daha iyidir. Düşünmemiz gereken şey, imajların anlamlarından ziyade, bazı fikirlere sahip olan bir şiiri, bu fikirleri imajlarla ifadeye sevk eden sürecin kendisi olmalıdır. Yapıda ve uygulamada kendisini alegoriyle ifadeye meyilli olan bir düşünüş şeklini hesaba katmak zorundayız. Ve işini iyi bilen bir şair için alegori, açık, göze hitab eden imajlar demektir. Bu çeşit imajlar, anlam kazandıkça, yoğunluk da kazanırlar, bu anlamın ne olduğunu bilmemize gerek yoktur, fakat imajın farkındaysak, anlamın da orada var olduğunu unutmamalıyız. Alegori, şiirde kullanılan metotlardan sadece birisidir, fakat diğerleriyle mukayese edildiği zaman pek çok bakımdan üstünlüğe sahiptir.

Dante'nin göze hitab eden bir hayal gücü vardır. Bu çeşit hayal gücü, natürmort çalışan modern bir ressamınkinden farklı bir hayal gücüdür. Dante'nin imajları, insanların hayallerini gerçek sandıkları bir çağda yaşamış bir insanın yarattığı imajlardır. İnsanların hayallerin gerçekliğine inanmaları, bizim zevkini unuttuğumuz, fakat bizimkilerin herhangi biri kadar iyi olan psikolojik bir alışkanlıktı. Rüyalarından başka hiçbir şeyi olmayan bizler, hayalleri normdan sapanlara ve cahillere terk ettikten sonra, onların anlamlı, ilgi çekici ve rüya görmenin şuurlu ve disiplinli bir şekli olduğunu da unuttuk. Rüyalarımızın şuuraltından kaynaklandıklarını varsaymakla sonuçta onların niteliklerine de halel getirmekteyiz.

Bu noktada okuyucudan istediğim şey, mümkün olduğu kadar alegoriye karşı duyduğu önyargıdan kurtulması ve hiç olmazsa onun kabiliyetsiz bir yazarın nazım eserler yazmasına yardım eden bir teknik olmadığını, fakat dehâ seviyesinde büyük bir azizi ve mistiği olduğu kadar, büyük bir şairi de yaratabilecek bir düşünüş şekli olduğunu kabul etmesidir. Ve

nihayet, İtalyancayı iyi bilmeyen bir kimse için bile Dante'nin eserlerinden zevk almayı mümkün kılan şey, alegorinin kendisidir. Eserde konuşmalar, konular değişebilir ama gören gözler aynıdır. Alegorinin sadece İtalya'da kullanılan bir edebî gelenek olmayıp bütün Avrupa'nın kabul ettiği evrensel bir metot olduğunu da unutmamak gerekir.

Dante'nin amacı, kendi gördüğünü bize de göstermektir, bunun için eserinde sade bir dil ve çok az benzetme kullanmıştır, çünkü benzetme ve alegorik semboller pek uzlaşamazlar. Kısaca da olsa, Dante'nin benzetmelerindeki özelliğe bir göz atmağa değer.

Cehennem'in o çok meşhur olan XV. Bölümünde, Matthew Arnold'un haklı olarak övgüye layık bulduğu, herkesçe bilinen ve Dante'nin üslûbundaki özelliği oluşturan bir benzetme vardır. Bu bölümde Dante *Cehennem*'in alaca karanlığında, kendisini ve rehberini gözetleyen güruhtan söz ederken şöyle diyor:

> *(Onlar) iğnesine iplik geçiren yaşlı bir terzinin dikkatiyle bize bakıyorlardı.*

Bu çeşit bir benzetmenin amacı, sadece, Dante'nin biraz önceki satırlarda önümüze serdiği sahnenin bizim tarafımızdan daha açık bir şekilde görülmesini sağlamaktır.

> *Sanki uyuyormuş gibi, cazibesinin ağlarıyla bir başka Antony'yi yakalayacak kadar büyüleyici.*

Shakespeare'nin yarattığı bu imaj, göründüğünden ve Dante'ninkinden çok daha karmaşıktır. Bu mısralarda dilbilgisinde «sanki» bağlacıyla başlayan ve gerçek olmayan bir durumu ifade eden bir benzetme ve ayrıca bir de istiare vardır. Fakat Dante'nin benzetmesi, şairin Cehennemdeki insanları açık seçik bir şekilde görmemizi sağladığı halde, Shakespeare'in ifadesinde yoğunluktan çok genişleme vardır ve şairin amacı, sahnede veya hayalimizde, gördüklerimize, Cleopatra'nın dünya-

nın tarihine şekil veren cazibesini katmak ve ölümün bile yok edemediği bu cazibenin gücünü ifade etmektir. Shakespeare'in dili imalarla doludur ve İngilizceyi iyi bilmeksizin bu imaları ifade etmek pek mümkün değildir. Dante ve Shakespeare gibi iki büyük şair arasmda daha «büyük» veya daha «küçük» sıfatları söz konusu olamaz. Ancak Dante'nin bütün eserine muazzam bir istiare olarak bakarsanız, onun içinde başka bir istiareye yer yoktur.

Dante'nin eserindeki her bölümün okunması gerekir. Okuyucu önce hoşlandığı bölümlerin üzerinde durabilirse de, eserin bütününü bilmeksizin herhangi bir bölümünün mânâsını anlamak mümkün değildir. Meselâ, Cehennem Kapısındaki ilhamı Cennete kadar yücelip geri dönünceye kadar anlamamız zordur.

> *İlâhi Adalet, Yüce Tanrıyı Harekete getirdi. Beni yaratan İlâhi güç, ilâhi akıl ve ilâhi aşktı.*

Fakat pek çok okuyucuyu etkileyen Paola ve Francesca bölümünü, ilk okuyuşta heyecanlanacak kadar anladığımız herhangi bir şiir kadar anlayabiliriz. Bu bölüm, yukardaki alıntıda görüldüğü gibi, açıklayıcı niteliğe sahip iki benzetme ile başlamaktadır.

> *Soğuk bir mevsimde sığırcıkların büyük gruplar halinde uçması ve turnaların gökyüzünde türkülerini söyleyerek büyük bir kuşak oluşturmaları gibi, uğuldayan rüzgârın taşıdığı ağlayan gölgeleri gördüm.*

Dante'nin kastettiği mânâyı anlamasak da, kaybolmuş iki aşığın durumunu görebiliyor ve hissedebiliyoruz. Böyle bir olayı tek başına ele alıp değerlendirdiğimiz zaman, Shakespeare'in bir oyununun bütününden edineceğimiz zevke erişiriz. Şüp-

hesiz ki, eserlerini bir defa okumakla, hele tek bir eserini okumakla Shakespeare'i anlayamayız. Shakespeare'in bütün eserlerini kronolojik bir sırada ele aldığımız zaman, aralarında bir ilişki olduğunu görürüz. Shakespeare'in bütün eserlerinin oluşturduğu felsefeye tek bir yorum getirebilmek bile yıllarca sürecek bir iştir. Bütün eserlerinin oluşturduğu desenin nasıl bir şey olduğunu belki Shakespeare'in kendisi bile bilmiyordu. Shakespeare'in felsefesi, belki de, Dante'ninkinden daha muhtevalı fakat onunki kadar açık değildir. Dante'nin şu satırlarını eksiksiz bir şekilde anlayabiliriz:

> Bir gün, zevk için Lancelot'u okuduk, onun aşk yüzünden çektiği ızdırabı öğrendik; yalnızdık ve her türlü şüpheden uzaktık. Lancelot'un macerası pek çok defa gözlerimizin karşılaşmasına ve yanaklarımızın kızarmasına sebep oldu; fakat sadece bir an duygularımıza yenildik. Lancelot'un sevgilisinin şefkat dolu tebessümünü bir öpücükle örttüğünü okuduğumuz zaman, benden asla ayrılmayacak olan sevgilimin titreyen dudaklarım dudaklarımda hissettim.

Bu olayı *Komedi*'nin bütünü içinde yorumladığımız zaman, aşıkların davranışlarının eser içindeki ceza veya mükafaatı hak eden öteki davranışların arasında belli bir yere oturtulduğunu görürüz ve Francesca'nın şu sözlerinin psikolojik derinliğini anlayabiliriz:

> Eğer Kâinatın Kralı bize dost olsaydı...

veya,

> Hiçbir aşıka sevme hakkı tanımayan İlahî Aşk.

veya yukardaki alıntıda geçen satır:

> Benden asla ayrılmayacak olan sevgili...

Cehennem'i okumaya devam ettikçe, kendi içinde tutarlı bir semboller sistemi içinde yer alan, birbirini anlamca zenginleş-

tiren imajların birbirini takip ettiklerini görürüz. Eserde karşılaştığımız şahıslar, hafızalarımızdan bir daha silinmeyecek şekilde belirtilmiştir. Dante, Farinata degli Uberti için şöyle diyor:

> Sanki Cehennem'e yukardan bakıyormuş gibi, mağrur bir çehre ile göğsünü kabartarak dikleşti.

İlk okuyuşta bizi en çok etkileyen ve hafızamızdan hiç silinmeyen bölümler arasında, Brunetto Latini (Bölüm XV), Ulysses (Bölüm XXVI), Bertrand de Born (Bölüm XXVIII), Adamo di Brecia (Bölüm XXX) ve Ugalino (Bölüm XXXIII) yu saymak mümkündür.

Eseri okurken bu bölümleri atlamanın bir hata olacağını, onların sıraları gelince okunmalarının daha iyi olacağı inancında olmama rağmen, hiç şüphesiz ki, bunlar hafızamda *Cehennem*'in hiç unutulmayacak bölümleri olarak kalacaklar. Bu bölümler, özellikle «Brunetto» ve «Ulysses», bana *Cehennem*'i okutan bölümlerdir; aksi halde bu eseri alıntılar veya imalar yardımıyla hiçbir zaman okuyamayacaktım. Bu iki bölüm birarada düşünülebilir, çünkü birincisi, sevilen bir sanat ustasını Dante'nin kabullenişidir; ikincisi ise, eski bir destanın efsanevi kahramanını yeniden yaratışıdır. Yine de her iki bölümde de, Poe'nun şiirde esas kabul ettiği sürpriz unsuru vardır. Bu unsur, Dante'nin çok sevdiği ve saydığı, fakat ilâhî lûtfa ermesi mümkün olmayan ustasından ayrılışını ifade eden son satırlarda en güzel ifadesini bulmaktadır:

> Sonra arkasını döndü ve Verona'da sahada yeşil kumaşı elde etmek için koşanlardan birisi gibi göründü. Ama o, hiçbir zaman kaybetmeyen, her zaman kazanan birine benziyordu.

Görülüyor ki bu satırları anlamak için, insanın yeşil bir top kumaş kullanılan yarış hakkında herhangi bir şey bilmesine ihtiyaç yoktur. Brunotto'yu yarış kazanan bir koşucu olarak takdim etmek, büyük şiirin cezaya verebileceği bir niteliktir.

Aynı şekilde boynuz gibi alevler arasında görünmeyen Ulysses de şöyle takdim edilmektedir:

> Ebediyen yanan ateşin boynuz şeklindeki alevleri titremeye başladı. Alevler rüzgârla mücadele ediyor gibi çatırtı çıkarıyor, sonra da yükseklere tırmanmak için birbirleriyle yarışıyorlar ve sanki, «beni Gaeta'da bir yıldan fazla tutan Circe'ü terkettiğim zaman...» demeğe çalışan bir dile benziyorlardı.

Bu satırları yaratan şey, sadece büyük bir şairin hayal gücü olabilir. Bu satırlar, şiirin yazıldığı zaman ve mekânın dışında da çok zengin bir anlama sahiptirler. *Komedi*'de Ulysses Bölümü, önce üzerimizde eserin bütünüyle ve Dante'nin Hristiyan felsefesiyle hiçbir ilgisi yokmuş gibi, sanki Dante kendi kendisini biraz eylendirsin diye yazılmış izlenimini bırakır. Fakat eserin bütününü okuduğumuz zaman, Dante'nin klasik edebiyattan, efsanelerden tarihten ve İncilden seçtiği karakterlerle kendi zamanında yaşamış olan tarihî şahsiyetleri, dost ve düşmanları, gerçek insanları bu bütün içine nasıl büyük bir ustalıkla ve inandırıcı bir şekilde yerleştirdiğini görürüz. Dante, tanıdığı ve nefret ettiği kimseleri şahsi kinini tatmin etsin diye Cehennem'e koyduğu için, kızgınlık ve alay konusu olmuş olabilir. Fakat bütün karakterler, Ulysses gibi, eserin bütünü içinde sanatın icabı olarak yeniden yaratılmışlardır, çünkü eserde yaşayanlar da, yaşamayanlar gibi, meziyetin, hatanın, ızdırabın ve günahın sembolleri olarak kullanılmışlardır ve hepsi de aynı zamanın ve gerçeğin unsurları olmuşlardır. «Ulysses» bölümü, özellikle okunmaya değer, çünkü bu bölüm çok akıcı bir hikâye anlatma tekniğine sahiptir ve Tennyson'un aynı adı taşıyan manzum eseriyle mukayesesi bir İngiliz için çok öğreticidir. Ayrıca Dante'nin hikâye edişindeki üstün sadelik dikkate değer. Tennyson ise, pek çok şair ve hatta pek çok büyük şair gibi, eserini zorlamayla etkili kılmaktadır. Tennyson'un deniz hakkında söylediği

«Deniz çeşitli seslerle etrafa uğultular salar.»
ifadesi, şairin Virgil'e benzeme isteğinin bir örneğidir ve Dante ile mukayese edildiği zaman, eserin büyük şiir sayılmasını engelleyecek kadar hissîdir. (Sadece Shakespeare, bizi ana temadan uzaklaştırmaksızın ve şiirine fazla miktarda duygu yüklemeksizin bu ölçüde romantik olabilir; «Kılıçlarınızı çekin yoksa sabahın neminde paslanacaklar.»)

Ulysses ve adamları, Hercules'in sütunlarını, Hercules'in insanlar daha ileri geçemesinler diye işaretlediği o dar geçidi geçerler.

> «Kardeşlerim! Yüzlerce tehlikeye göğüs germiş olan sizler, Batıya ulaştınız. Bu yorucu mücadeleden geriye kalan duygularınızı güneşin ardında kalan insansız dünyanın size kazandırdıklarından mahrum etmeyiniz! Yaradılışınıza hakkını veriniz, hayvan gibi yaşamak için değil, fakat fazilet ve bilginin ardından koşmak için yaratıldınız.»

Denizciler;

> Uzakta kahverengi bir dağ görününceye kadar ilerlediler. Bu, benim gördüğüm en yüksek dağdı. Çok sevindik, fakat çok geçmeden sevincimiz feryada döndü; çünkü dağda bir fırtına kopup geminin gövdesini sallamaya başladı. Fırtına gemiyi üç kere kendi etrafında fırıl fırıl döndürdü. Dördüncüsünde geminin kıçı, başının üstünde yükseldi ve nihayet sulara gömüldük.

Ulysses'in hikâyesi, Dante'nin anlattığı şekliyle, çok iyi anlatılan bir denizci macerasına, bir romana benzer. Tennyson'un Ulysses'i çok mahçup bir şairdir. Şiir sıkıcı ve iki boyutludur; onda seçtiği kelimelerin güzelliğine karşı yok duyarlı olan vasat bir İngiliz zevkini aşan bir şey yoktur. Her şeyden önce, şiirde Dante'nin daha neleri ima ettiğini anlamak için, sözü ge-

çen dağın ne dağı olduğunu veya bazı ifadelerin ne anlama geldiğini bilmemiz gerekmez.

Dante'nin, tarihi karakterleri arasında, hiç olmazsa kendisi için bir masal figüründen farklı olmayan bir karakteri de bulundurması, tekrar ifade edilmeye değer bir hususdur. Çünkü *Cehennem*, Dante'nin cehennemliklerini seçerken, onları herhangi bir şekilde basitleştirmediğini ve keyfi olmadığını ifade edecek güçte bir eserdir. Cehennem'in bir yer olmaktan ziyade bir ruh hali olduğu bu eserde ifade bulmaktadır. İnsan, Cennet ve Cehennem'i, gerçekten yaşamış olan insanlarda olduğu kadar, hayalindeki kişilerde de bulabilir. Cehennem, bir ruh hali olmakla beraber, sadece düşünülebilen ve belki de sadece duyularımıza hitap eden somut imajlarla dış dünyaya yansıtılabilen bir tecrübedir. Miraç (yeniden doğuş) ise, belki de, bizim anladığımızdan daha derin bir anlama sahiptir. Bütün bunlar, eseri birkaç kere okuduktan sonra aklıma gelen fikirlerdir; eseri ilk defa okuduğumuz zaman, ondan zevk almamız için gerekmezler.

Bir şiirin bize yaşattığı tecrübe, hem bir anlık, hem de bir ömürlük tecrübedir. Bu, başka insanları yoğun bir şekilde anladığımız anlara çok benzer. Bu kavrayış, bir anlık şok, şaşkınlık, hatta korkudur (Sen benim Tanrımsın); bu öyle bir andır ki, hiçbir zaman unutulmaz, fakat bütünüyle de tekrar yaşanamaz. Buna rağmen, bu an daha büyük bir tecrübe içinde yaşamaya devam etmezse, anlamdan yoksun kalır, yani bu anın anlamı, daha derin ve daha sakin bir duygunun içine yerleştiği zaman, yaşamaya devam eder. Beşerî ihtiraslarımızın çoğunun üstesinden gelebildiğimiz gibi, okuduğumuz şiirlerin çoğunun bize yaşattığı duyguların da üstüne çıkabilmişizdir. Dante'nin eseri ise, bir insanın ancak ömrünün sonunda anlayabileceği ve erişebileceği bir tecrübeyi, bir duyguyu, ifade etmektedir.

Eserin son bölümü (XXXIV. Bölüm), muhtemelen, ilk okuyuşta anlaşılması en zor olandır. Özellikle aklımızı Milton'

un dalgalı saçlı Byron tipli kahramanına takmışsak, Dante'nin şeytanı bize mübalağalı gelebilir, onu sinemalardaki fresklerde gördüğümüz Şeytan figürlerine benzetebiliriz. Şüphesiz ki, kötülüğün kaynağı da, tek bir şekil ve yerle sınırlanamaz. İtiraf etmeliyim ki, Dante'yi okuduğum zaman, Şeytan'ı ızdırap çeken cehennemlik ruhlardan biri olarak düşünüyorum. Halbuki kötülüğü temsil eden ruhun çektiği ızdırabın çeşidi tamamen farklı bir şekilde ifade edilmelidir. Diyebilirim ki, Dante bu konuda elinden geleni yapmıştır. Dante, soylu Brutus'u ve Cassius'u Judas Iscarot'la aynı yere koymakla, Shakespeare'in Brutus ve Cassius'unu aklına getiren İngiliz okuyucuyu da rahatsız etmektedir. Fakat eğer benim Ulysses için düşündüklerim geçerliyse, Brutus ve Cassius'un varlığı da geçerlidir. Eğer herhangi bir kişi, *Cehenem*'in son bölümünde irkiliyorsa, ondan *Cennet*'in son bölümünü okuyup bitirinceye ve bu tecrübeyle yıllarca yaşayıncaya kadar beklemesini isteyeceğim. Çünkü kanaatimce bu bölüm, şiirin ulaştığı ve ulaşabileceği en yüksek zirvedir. Bu bölümde Dante, XXXIV bölümdeki başarısızlığını büyük ölçüde gidermektedir. Fakat belki de *Cehennem*'i ilk okuyuşumuzda son bölümü atlamak ve III. Bölüme dönmek yerinde olur:

> *Azap Şehrine buradan gidilir. Tanrının terkettiği kişiler bu yolun sonundadır. Bu yol, ebedi azaba götürür. İlâhi Adalet, Yüce Tanrıyı harekete getirdi. Beni yaratan, İlâhi Güç, İlâhi Akıl ve İlâhi Aşktı.*

II
Araf ve Cennet

Şiirin bilim veya sanatından söz etmek gerekirse, *Cehennem*'den öğrendiğimiz ders, en büyük şiirin mümkün olduğu kadar az sözle, çok az sayıda benzetme ve istiare ile, kelime seçimindeki güzellik ve zarafet bakımından mümkün olduğu

kadar sadeliğe özen gösterilerek yaratıldığıdır. Şiir yazmayı herhangi bir İngiliz şairinden çok Dante'den öğrenebileceğimizi söylediğim zaman, Dante'nin üslûbunun şiir yazmak için tek doğru yol olduğunu veya bundan dolayı Dante'nin Shakespeare'den veya herhangi bir İngiliz şairinden daha büyük olduğunu söylemek istemiyorum. Kastettiğim şeyi başka sözlerle anlatmak gerekirse, Dante'nin şiir yazmayı öğrenen bir kişiye Shakespeare'den daha az zarar vereceğini söyleyebilirim. İngiliz şairlerinin çoğunu, Dante'nin aksine, taklit etmek çok zordur Eğer Shakespeare'i taklit etmeye kalkarsanız, dili birtakım zorlamalarla, suni ifadelerle bozmanız kaçınılmaz olacaktır Her büyük İngiliz şairinin kullandığı dil, yalnız kendisine aittir. Dante'nin dili ise, herkesce kullanılan bir dilin en kusursuz şeklidir. Bir anlamda, bu dil, Dryden ve Pope'un kullandıkları dilden daha çok halka aittir. Eğer Dante'yi taklit eden kabiliyetsiz bir kişi iseniz, en kötü ihtimalle alelade ve sıkıcı bir dil kullanırsınız. Eğer kabiliyetsiz olduğunuz halde Shakespeare veya Pope'u taklit ederseniz, çok gülünç bir duruma düşersiniz.

Dante'nin *Cehennem*'inden öğrendiklerimize ek olarak eserin öteki bölümlerinden de öğrenilecek şeyler vardır. *Araf*'tan öğrenilecek şey, dosdoğru felsefî bir hükmün büyük şiir olabileceğidir; *Cennet*'den ise, ilâhî lûtfa yaklaştıkça hissedilen mutluluk derecelerinin büyük şiire konu olduğunu öğrenebiliriz. Ve giderek Shakespeare'in insan hayatını, ondaki çeşitliliği Dante'den daha çok anladığını kabul ederiz; fakat Dante'nin insanın hangi ölçülerde küçülebileceğini ve hangi ölçülerde de yücelebileceğini daha iyi bildiği bir gerçektir. Bundan her ikisinin de aynı derecede iki büyük şair oldukları sonucunu çıkarabiliriz.

Öte yandan, Dante'nin *Araf* ve *Cennet*'i birbirine benzer. Ruhun arınmasından ve ilâhî lûtfa ermesinden çok, cehennem azabına mahkûm olmasının şiire daha uygun bir konu olduğunu kabul etmek şüphesiz ki daha kolaydır. *Cehennem*'de

modern düşünce tarzına ters düşen daha az şey vardır. *Cehennem*'in mânâsını tam olarak anlamanın, diğer iki bölümü anladıktan sonra mümkün olabileceğini ısrarla söylemek isterim., fakat yine de eser, birkaç defa okunduğu takdirde, kendi başına da yeteri kadar mânâ taşımaktadır. Gerçekte *Araf*, *İlâhî Komedi*'deki üç bölümün en zor olanıdır. Araf, *Cehennem* gibi tek başına okunduğu zaman anlaşılmaz olduğu ve zevk vermediği gibi, onun devamı olarak da zevkle okunamaz. *Araf*'ı anlamak için *Cennet*'in de okunup anlaşılması gerekir. Yani, *Araf*'ın ilk defa okunması çok zor ve açıkca pek kazançlı değildir. Sadece *İlâhî Komedi*'yi sonuna kadar okuyup bitirdikten sonra *Cehennem* tekrar okunursa, *Araf*'ın güzellikleri ortaya çıkar. Cehennemin azabına mahkûm olmak, ilâhi lûtfa ermek, ruhça arınmaktan daha heyecan vericidir.

Buna karşılık *Araf*'ta birkaç bölüm vardır ki, *Cehennem*'in bazı bölümlerinden çok daha kolayca okunabilir. Araf Dağının astronomisine alışmak için zamana ihtiyacımız yoktur. Önce cinayete kurban gitmiş olan Casella ve Manfred'in ruhları ve sadece son anda Cehennem'den kurtulmuş olan Buonconte ve La Pia'nın gölgeleriyle biraz oyalanmamız gerekir.

> «Mantelfeltro'luyum, adım Buonconte'dur. Ne Giovanna, ne de başkası beni sever, niçin mi asık bir çehreyle bunlarlayım?» Ona şöyle dedim: «Hangi güç veya tesadüf seni Campaldino'dan uzaklaştırdı ki mezarının yerini kimse bilmez?»
>
> Bana şöyle cevap verdi: «Casentino eteklerinde bir dere akar. Ona Archiano denir. Bu dere Apeninlerden doğar. İşte adı unutulmuş olan o yerden geldim. Boğazım kesik kaçarken ovayı kanımla kirlettim. İşte orada ruhum bedenimi terketti ve «Mary» diye haykırarak düştüm ve cesedimi ovada terkettim.»

Buonconte hikâyesini bitirdiği zaman, üçüncü ruh konuşmaya başlar:

«Tanrı aşkına yeryüzüne döndüğün ve uzun yolculuğunun yorgunluğunu çıkardığın zaman, La Piayı, beni, hatırla. Siena ve Maremma'nın bana yaptıklarını münasip bir nişanlılık süresinin sonunda parmağıma evlilik yüzüğünü takan kişi de biliyor.»

Cehennem'den aklımızda kalan ve tazeliğini muhafaza eden öteki etkileyici bölüm ise, VI Bölümde şair Sordello ile karşılaşmamızdır. Görünen ruhun

Gözlerinde gurur, yukardan bakma v e üstünlük ifadesi vardı!
Nazik rehberim (Virgil) «Mantua» diye söze başlayınca, gölge coşkuyla bulunduğu yerden ona doğru sıçradı ve «O, Mantuan, ben sana çok benzeyen Sordello'yum dedi.» Ve iki şair birbiriyle kucaklaştılar.

Aslana benzeyen Sordello ile karşılaşma sahnesi, XXI. Bölümde şair Statius ile karşılaşmadan daha etkileyici değildir. Statius, ustası Virgil'i tanıdığı zaman, ayaklarına kapanır, fakat Virgil, cenneti kaybeden ruh, kazanana şöyle der:

«Kardeş! Dur yapma, çünkü karşındaki de, senin gibi sadece bir gölge». Ayağa kalkan öteki: «Şimdi size karşı hissettiğim, yüreğimi ısıtan sevginin ne büyük olduğunu görüyorsunuz, öyle ki boş gururu bir tarafa atıp gölgenize bile gerçekmiş gibi saygı duyuyorum».

Cehennem'dekilerle kıyaslanabilecek son bölüm, Guido Guinicelli ve Arnould Daniel gibi Dante'den önce yaşamış kişilerle karşılaşmayı anlatan bölümdür (XXVI. Bölüm). Bu bölümde şehvetliler alevler içinde yanarak arınmaktadırlar, fakat Araf' taki alevlerin Cehennem'in alevlerinden ne kadar farklı olduklarını açıkça görüyoruz. Cehennem'de azap, günahkârların kendi tabiatlarından kaynaklanmaktadır ve onlardaki kötü özü açıklar. Günahkârlar, ebediyen sapık olan tabiatlarından

dolayı azap içinde kıvranmaktadırlar. Araf'ta ise, alevler içindeki işkence, pişmanlık duyan günahkâr tarafından şuurlu bir şekilde özellikle istenir. Dante, Virgil ile birlikte, Araf ötesindeki ruhlara yaklaştığı zaman, bu ruhlar onların etrafında toplanırlar. Dante şöyle diyor:

> Sonra bazıları bana mümkün olduğu kadar yaklaştılar, fakat bu ruhlar, ateşten çıkmamaya da son derece dikkat ediyorlardı.

Araf'taki ruhlar, istedikleri için ve ruhları arınsın diye ızdırap çekiyorlar. Ve görüyoruz ki, bu ruhlar, İlâhî Lûtfa erişmek için, kendilerini ebedi Limbo'da ızdırap çeken Virgil'den daha büyük bir şevkle azaba terk ediyorlar. Onların ızdırapları ümitleridir, halbuki Virgil'in Limbo'daki ızdırabı ataletinden kaynaklanmaktadır. Bölüm, Arnout Daniel'in mahalli şiveyle söylediği şu çok güzel mısralarla sona eriyor:

> «Ben, şarkı söyleyerek ağlayan ve gezen Arnout'um. Geçmişteki bütün hatalarımı hatırlıyorum. Ve erişeceğim mutluluğu görebiliyorum. İşte bunun için ilahî lûtfa erişecek olan sizlere ızdırabımı hatırlamanız için yalvarıyorum». Sonra Arnaut, ruhunu arındıran alevlere gömüldü.

İşte bunlar, *Cehennem*'i okuyanların, Lethe'nin kıyılarına, Matilda ve Beatrice'e erişinceye kadar, dikkatle okumaları gereken bölümlerdir. *Araf*'ın son bölümlerinde (XXIX - XXXIII) kendimizi Cennet atmosferinin içinde buluruz. Bunların arasındaki bölümlerde ise, karşılaşmalar, kehanetler, felsefî açıklamaların bulunduğu Dağa tırmanışın hikâyesi vardır. Bunların hepsi, *Araf*'ı *Cehennem*'deki semboller siseminden daha az heyecan verici bulan ve *İlahî Komedi*'yi ilk defa okuyan biri için çok önemli ve zordur. *Cehennem*'deki alegorinin anlaşılması çok kolaydır, çünkü eserin sonunda sembollerin somut imajlara dönüştüğünü görmek mümkündür, fakat Cehennem'

den Cennet'e yükseldikçe, fikirden imaja geçerek bütünü kavramamız gerekir.

Burada *Araf*'ın özellikle felsefi olan bir bölümünü ele almadan önce, biraz dinden bahsetmek için, konudan ayrılmak istiyorum. Bu konuda, *Araf*'ı okuyan bir kimseye faydası olur düşüncesiyle, sadece kendi görüşlerimi açıklamak istiyorum.

Dante'nin, Virgil'e olduğu gibi, St. Thomas Aquinas'a olan borcu da kolayca mubalağa edilebilir. Çünkü Dante'nin öteki ortaçağ filozoflarını da okuyup onların fikirlerinden yararlandığı unutulmamalıdır. Bununla beraber şairin Aquinas'tan ve diğer kaynaklardan ne ölçüde etkilendiği başkaları tarafından incelenmiştir ve bu denemedeki amacın dışında kalır. Fakat Dante'nin neye inandığı meselesi, konumuzun tamamen içindedir. Eğer dünya, şiiri olduğu gibi kabul edenlerle ,onu hiç kabul etmeyenler olarak iki gruba ayrılsaydı, bu pek önemli olmazdı. Birinci gruptakilerle Dante'nin inancından, ikinci gruptakilerle de şiirden söz etmemize ihtiyaç kalmazdı. Fakat çoğumuz, meseleleri birbirine karıştırmaya meyilliyizdir ve bundan dolayı da kitaplar hakkında kitap yazmak ve onları açıklamak her zaman geçerli bir iştir.

Söylemek istediğim şudur ki, *İlâhî Komedi*'yi okurken Dante'nin felsefi ve teolojik inançlarını bir tarafa atamaz ve bu inançları açıklayan bölümleri atlayamazsınız. Öte yandan onun inançlarını paylaşmamız da beklenemez. İlâhî Komedi' de sadece ortaçağı veya katolikleri ilgilendiren bölümlerin olduğunu düşünmek yanlıştır. Çünkü felsefi inançla, bir şiiri beğenmek arasında fark vardır. Felsefi inançla bilimsel inanç arasında da büyük bir fark olmadığından pek emin değilim. Fakat bu, şimdi ortaya çıkan ve XII. yüzyılla bağdaşmayan bir farktır. Dante'yi okurken XIII. yüzyıl Katolik dünyasındaki atmosfere girmek zorundasınız. Bu atmosfer, modern Katolik dünyadan, o günün fiziği modern fizikten ne kadar farklıysa o kadar farklıdır. Dante'nin inancını da paylaşmak zorunda de-

ğilsiniz, çünkü sizin inancınız, Dante'yi anlayıp değerlendirmenizde hiçbir işe yaramaz. Fakat. Dante'nin inancını bilmekle eserini daha iyi anlarsınız. Eğer Dante'nin şiirini, şiir olarak okuyabilirseniz, Dante'nin teolojisine de fiziki anlamda seyahatına inandığınız kadar inanırsınız. Yani şiiri değerlendirirken hem inancınızı, hem de inançsızlığınızı işe karıştırmamış olursunuz. Uygulamada bir katoliğin, şiirdeki anlamı bir dinsizden daha kolaca anlayacağını inkâr etmiyorum, fakat bu kolaylık, Katoliğin inanmasından çok, bu konuda bilgili olmasından ileri gelmektedir. Bu, inançlı veya inançsız olmaktan çok, bilgili veya bilgisiz olma meselesidir. Burada en hayati nokta, Dante'nin eserinin bir bütün oluşudur ve eserin sonunda herhangi bir bölümü anlamak için, her bölümü anlamak zorunda olduğunuzu kabul edersiniz.

Üstelik Dante'nin şair olarak inandığı şeylerle, insan olarak inandığı şeyler arasındaki farkı da unutmamak gerekir. Açıkca Dante gibi büyük bir şairin bile, inanmaksızın, sadece bilerek *İlâhî Komedi*'yi yazabileceğine inanmak zordur, fakat Dante'nin inancı şiirleşirken farklılaşmıyan da uğramıştır. Ayrıca bu sadece Dante için geçerli olan bir fikirdir, çünkü Goethe'yi okurken, onun yarattığı yepyeni bir dünyaya girmek yerine, şairin kendi inançlarıyla başbaşa kaldığımı çok yoğun bir şekilde hissetmişimdir. Bu, Lucretius'un eserleri için de geçerlidir; *Komedi*'den sonra en en büyük felsefi şiir olarak nitelendirebileceğim Bhagavad-Gita'da ise, yazarın kendi inançlarıyla daha az karşılaşırsınız. Kendi içinde tutarlı geleneksel bir doğma ve ahlak sistemi olan Katolik felsefesinin üstünlüğü bu noktadadır. Bu felsefe veya inanc, kabul söz konusu olmaksızın kendisini savunan ferdin bile dışında ve üstünde kalabilir. Goethe'nin inandığı şeyler, bende daima şüphe uyandırmıştır. Dante'nin inancı ise, bende şüphe uyandırmaz, bu benim, insan olarak Dante'ye, insan olarak Goethe'den daha çok sempati duymamdan ileri gelen bir şey değildir.

Dante'yi Aquinas ile, Aquinas'ı Dante ile karıştırmamalıyız. Bu, psikolojik bakımdan büyük bir hatadır. *Summa* ve Dante'yi okuyan aynı kişinin, bu eserleri okurken, inançta davranışları farklı olmalıdır. Hatta bu kişi inançta Katolik bile olsa.

Dante'yi anlamak i;in *Summa*'yı okumuş olmak gerekmez. Fakat Dante'nin eserindeki felsefi bölümleri yeni bir âlemi ziyaret eden bir insanın alçak gönüllülüğüyle okumak gerekir, çünkü eserin her bölümü, bütünü için gereklidir. *Araf*'taki şiiri anlamak için gerekli olan şey, insanın kendi inancının bir tarafa bırakılmasıdır. Dante'nin alegorik metodunu kabul etmek için modern bir insanın gayret göstermesi nasıl gerekliyse, bir dinsizin de eserdeki teolojiyi kabul etmek için gayret göstermesi gerekir.

Eseri anlamaktan söz ettiğim zaman, kitapları ve kelimeleri bilmenin de, inancı bilmek kadar önemsiz olduğunu kast ediyorum. Eseri anlamaktan söz ederken, cehennemlik günahlardan, ihanet ve gururun şehvetten ve ümitsizlikten daha büyük olduklarını mümkün olduğu kadar anlayan bir ruh halini kast ediyorum. Öyle ki, şahsî hükümlerimizi eserin değerler hiyerarşisinin dışında tutabilelim.

Araf'ın XVI. Bölümünde, irade hürriyeti ve ruh üzerine konuşan Marco Lombardo ile karşılaşıyoruz:

> Ruh, kendisini sevdiği için yaratan zamana masum bir çocuk gibi güle oynaya gelir. O, masumiyeti içinde, yarattığından dolayı mutlu olandan ayrıldıktan sonra, kendisini mutlu eden şeylerden başka bir şey bilmez. Ruh, aldatıcı iyiliğin tadına bakar ve eğer kendisini koruyamazsa aldanmaya devam eder. Bunun için onu gemleyecek kanunlar ve hiç olmazsa ona gerçek şehrin kalelerini gösterecek bir yönetici gereklidir.

Daha sonra Virgil, Dante'ye İlâhî aşkı öğretir (XVII. Bölüm):

O şöyle başladı: Oğul, ne yaratan, ne de yaratılan, ne tabii, ne de aklî aşktan yoksundur. Ve sen bunu bilirsin. Aşkın tabii olan cinsi, daima hatasızdır; fakat aklî aşk, yanlış obje seçilirse, veya gereğinden çok veya eksik olursa, daima hatalıdır. Aklî aşk, esasta iyi olana yönelir ve ifrattan uzak olursa, günahın vereceği hazzın sebebi de olmaz; fakat eğer seçtiği obje kötü ise veya iyiye gereğinden fazla bir istekle koşarsa, işte o zaman yaratılan Yaratana karşı olur. Buna göre İlâhî aşkın, sizin içinizdeki her fazilet veya kötülüğün tohumu olduğunu anlayabilirsiniz.

Bu iki bölümü biraz uzunca aldım, çünkü okuyucu, bu bölümlerin şiir okuyucuları için değil, sadece bilginler için yazıldığını veya onları anlamak için dayandıkları felsefenin bilinmesi gerektiğini düşünerek atlayabilir. Ruhun zamana inişini açıklayan bu teoriyi şiirde anlayabilmek için, Aristo'nun *DeAnima*'sını okumak gerekir. Gerçekte, eğer ilk okuyuşta bu bölümün felsefesi üzerinde çok dururşak, muhtemelen şiir olarak eserin tadına varmaktan kendimizi alıkoyarız. Bu, bizim içine girdiğimiz şiir dünyasının felsefesidir.

XXVI. Bölümle birlikte, ceza ve diyalektik safhalarını geride bırakır ve İlâhî Lûtfa yaklaşırız. Son bölümler, bize Cennet'i tattırır ve bizi ona hazırlarlar. Bu bölümlerdeki mısralar dolambaçsız veya dosdoğru ilerlerler. Üç şair, Virgil, Statius ve Dante Araf'ı Dünya Cennetinden ayıran alevden duvarı aşarlar. Virgil. Dante'yi kendisinden daha üstün bir rehberle ilerlemek üzere terkeder ve şöyle der:

Bundan sonra benden bir kelime veya işaret bekleme. İraden hür, doğru ve bütün ve onun sana gösterdiği yoldan gitmemek günahtır. Bundan sonra seni kendime hükümran yapıyor ve taçlandırıyorum.

Artık Dante, yolculuğunun geri kalan kısmını yani İlâhî Lûtfa erişeceği safhayı kendi kendisine gerçekleştirebilecek bir ruh durumuna erişmiştir. Çünkü siyasi ve dini kurumlar, sadece, insan iradesi kusurlu olduğu zaman, gerekirler. Dante, Dünya Cennetinde, hüviyeti önce bizi pek ilgilendirmeyen Matilda adlı, «yalnız ve çiçek toplayarak ve şarkı söyleyerek gezdiği her yer çiçeklerle dolu olan» bir hanımefendi ile karşılaşır. Bu hanımefendi ve Dante, biraz konuştuktan ve bulundukları yerin anlamını ve karşılaşma sebeplerini açıkladıktan sonra, orada ilâhî bir olayla karşılaşırlar, Kraliyet Kilise alaylarından, askeri geçitlerden hoşlanmayanlar için Dante'nin cennetinde karşılaşılan bu alay pek sıkıcı olabilir. Bu kişiler için Aziz John'un Tanrı'nın lûtfuna eriştiği andaki ihtişam da sıkıcıdır. Bu ölçüde gerçeği görebilmek, yaratılışın sırlarına ermek gibi bir şeydir. Bizim içinde yaşadığımız dünyada ise, alelade rüyalar görülür. Ben dahi bu gerçeği güçlükle kabul edebildim. Buna engel teşkil eden iki önyargım vardı: Önce Pre-Raphaelite'ların imajlarına karşıydım. Ve bu benim de ait olduğum kuşaklar için çok tabii idi. Araf'ın sonunu ve *Cennet*'in bütününü etkileyen öteki önyargım ise, şiirin yalnız büyük bir ızdırabın mahsulü olduğuna değil, aynı zamanda özünün de ızdırabın kendisi olduğuna karşıydı. Her şey mutluluk, iyimserlik ve ümit doluydu. Bu kelimeler, XIX. yüzyılda nefret ettiğimiz pek çok şeyi temsil ediyorlardı. Dante'nin insan ruhundaki gelişme ve İlâhî Lûtfa erme olarak tasvir ettiği ruh durumlarının, modern dünyanın neşe olarak bildiği durumların çok üstünde olduğunu anlamam yıllarca sürdü. Cehennemî azabı anlamak ise, bundan daha kolaydı. Rossetti'nin «Kutsal Bakire» si gibi, beni önce heyecana boğan, sonra beğenmeyerek reddettiğim önemsiz şeyler, Dante'nin Beatrice'ini anlamamamı yıllarca geciktirdi.

Yeni Hayat (Vita Nuova) ı bilmedikçe Araf'ın XXX. bölümünü anlamamız mümkün değildir. *Yeni Hayat* ise, kanaatimce *İlâhî Komedi*'den sonra okunmalıdır. Fakat hiç olmazsa

Dante'nin, eski bir ihtirasın yeni bir durumda, eskiyi de içine alan, onu zenginleştiren ve ona anlam veren yeni bir duygu olarak ortaya çıkışını nasıl büyük bir hünerle ifade ettiğini anlamaya başlarız.

> Zeytin dalının taçlandırdığı, beyaz peçeli, yeşil pelerinli, yaşayan bir aleve benzeyen bir hanimefendi göründü. Ve ruhum, huzurunda huşû ile titreyerek kırıldıktan yıllarca sonra, gözlerimin yardımı olmaksızın, ondan gelen gizli bir güçle eski aşkımın büyüklüğünü hissetti. Yeniyetmelik çağımdan önce aklımı başımdan alan bu yüce duygu, bütün benliğimi sarar sarmaz, korku ve endişe içinde küçük bir çocuğun annesine sığınması gibi Virgil'e yaklaşım ve: «Vücudumda titremeyen tek bir damla kan yok: O eski ateşin izleri kanımın her zerresinde.» dedim.

Bunu takip eden diyalogda da eski duygularla yeni duygular arasındaki şiddetli çatışmayı buluyoruz. İnsanın kendisini yenmek için gösterdiği gayret ve kazandığı böyle bir zafer, ruhun ölümde bedeni terk edişinden daha büyük bir zaferdir, çünkü bu, duyguların arınmak için ölümden sonra verdikleri mücadelenin zaferidir. Bir bakıma bu bölümler, bütün şiirin içinde şahsî duyguların en yoğun bir şekilde ifade edildiği bölümlerdir. *Cennet*'te Dante'nin kendisi, Cacciaguida olayı hariç, insanüstü moral bir seviyeye ulaşır. Beatrice'in en açık bir şekilde göründüğü bölümler, *Cennet*'ten ziyade *Araf*'ın bu son bölümleridir. Fakat Beatrice teması, eserin bütününün anlaşılması için şarttır. Bu Dante'nin biyografisini bilmemiz gerektiği için değil, felsefesini anlamamız için gereklidir. Bu, *Yeni Hayat*'ı anlamamızda da çok önemlidir.

Araf en zor bölümdür, çünkü geçiş bölümüdür. *Cehennem* nisbeten kolaydır; *Cennet* bütün olarak *Araf*'tan daha zordur. Çünkü kendi içinde bütünlüğü olan bir şiirdir. *Araf* yer yer kurudur; *Cennet* hiçbir zaman kuru olmadığı gibi, ya anlaşıl-

ması çok zor veya çok heyecan verici bölümlerden oluşmuştur. Cacciaguida olayı hariç tutulursa, bu bölümde ifade edilen şahsi duygular, bunları ifade etmek için kullanılan muhteşem şiirden dolayı hoş görülebilir. *Cennet*'teki olaylar dizisi sebeb-netice ilişkisinin dışında kalmaz. Öteki karakterlerin hepsi, objektif bir şekilde ifade edilmişlerdir. Bunlar, önce, ilahî lûtfa ermemiş olan ilk karakterler kadar kesin çizgili değildirler. Dante bu, karakterleri dahice çeşitlendirmiştir, fakat onlar, esasta özsüz bir mutluluğun boyutsuz derecelerini temsil ederler; İlâhî Lûtfû kavrayabilmemiz için gereklidirler. İlâhî Lûtfa inanalım veya inanmayalım, onu bir şiirin konusu olarak düşünemeyiz. XVIII. ve XIX. asırlar bu kavramı hiç bilmemişlerdir. Dante'yi çok iyi bilen, ömrünün son yıllarında ondan çok yararlanan ve aynı yolu takip edebilecek olan tek İngiliz şairi Shelley bile, en güzel şarkılarımızın en derin ızdırabınızı ifade edenler olduğunu söyleyebilmiştir. *Cehennem*, Shelley'i haklı çıkarabilir, fakat *Cennet*, bu ifadeyi tamamen ve Browning'in felsefesinden de farklı bir şekilde geçersiz kılar.

Cennet, biteviye değildir, herhangi bir şiir kadar çeşitlilik doludur. *İlâhî Komedi*'yi bütün olarak ele alırsanız, onun Shakespeare'in bütün dramatik eserlerinden başka hiçbir şeye benzemediğini görürsünüz. *Yeni Hayat*'ı Shakespeare'in soneleriyle mukayese etmek, ilgi çekici başka bir meşgaledir. Dante ve Shakespeare, modern dünyayı aralarında paylaşmış görünüyorlar. Aralarında sayabileceğimiz üçüncü bir kişi yoktur.

Şimdi gözlerini Beatrice'den ayırmayan Dante'yi düşünerek işe başlayalım:

> Kendisini deniz ilahlarına benzeten, yosunun tadına bakan Glaucus gibi ben de, Beatrice'i seyrederken, onun ruhuyla eşleştim. Beşerî tecrübeyi aştığımız anı kelimelere dökmek mümkün müdür? Öyleyse niçin Tanrı'mn Lûtfunu o lûtfa erenlere bırakmayalım!

Ve Beatrice'in Dante'yi «yanlış hayallere kapılarak kendini aptal yerine koyma» diyerek ikaz ettiği gibi, Cennet'te Tanrı'nın buyurduğu, çeşitli seviyelerde lûtfa eriş anları vardır.

Eğer bu yeterli değilse, III. Bölümde Dante'yi aydınlatan Piccarda'nın söylediği ve Dante'yi bilmeyenlerin de bildiği şu sözleri kaydetmekte yarar vardır:

Tanrının isteği, bizim de isteğimizdir.

Bu, farklılığın ve bu farklılığın zaman ve mekân değerleriyle ilgisizliğinin, Tanrı'mn lûtfuna erenlerin erdikleri lûtfun seviyelerindeki farklılığın sırrıdır. Bunlar benzerliklerine rağmen, birbirinden farklı olan lûtuf seviyeleridir.

Shakespeare beşerî ihtirasların birbirini tamamlayan bütün derecelerini ifade etmiştir. Bunlardan hangisinin daha zor ifade edildiğini sormak gereksizdir. Fakat şüphesiz ki, *Cennet*'teki zor hükümlerin yükünü bizden ziyade Dante çekmiştir. Yani lûtfa ermenin insana yaşattığı çeşitli mutluluk derecelerini bize fiziksel bir haz verecek şekilde anlatabilmenin zorluğu Dante'ye aittir. Böylece IV. Bölümde Beatrice'in İlâhî irade üzerine yaptığı uzun konuşma, Piccarda'nın eriştiği ruh durumunun gerçekliğini bize hissettirme amacını gütmektedir; eser boyunca Dante duyularımızı eğitmek zorundadır. Eser boyunca vurgu, çeşitli ruh durumlarına veya duygu tonlarına vurulmaktadır. Muhakeme ise, bu ruh seviyelerine ulaşmamızı sağlayan bir araç olarak görev yapmaktadır. Eser, aşağıdaki örnekte görülen mısralarla doludur:

> Durgun ve berrak suyla dolu bir havuzda balıklar nasıl havaya atılan herhangi bir şeye, yiyecek bir şey bulmak ümidiyle yaklaşırlarsa, binlerce ihtişam da aynı şekilde etrafımızı sarıverdi ve her biri bizim için «işte sevgime sevgi katacak biri» diyordu.

Çeşitli kademelerde Dante'nin karşılaştığı kişilere gelince, Dante'nin niçin bu kişileri buralara koyduğunu sormakla yetinme-

miz gerekir. Yukardaki gibi ikinci derecede önemli olan imajların görevlerini kavradığımız veya Landor'un hayranlığına mazhar olan

> Önce öterek gök yüzünde yükselen ve sonra ulaştığı yerin kendisine verdiği hazla dopdolu susan bir tarla kuşu gibi

benzetmesindeki sade imajları anladığımız zaman, XVIII. Bölümden başlayıp bir süre devam eden ve adil kişilerin ruhlarının sembolü olan kartal figürü gibi daha girift imajları anlamaya hazırlanmış oluruz. Buna benzeyen figürler, eskimiş retorik teknikler olmanın ötesinde, soyutu somutlaştırmaya yarayan ve ciddiye alınması gereken metotlardır. Bu gibi imajların değerini anlamak, psikolojik gerilimin son haddine vardığı en son ve en büyük bölümün anlaşılması için hazır olmak demektir. İnsanın günlük tecrübesiyle hiçbir ilişkisi olmayan böyle bir tecrübe, hiçbir zaman şiirde böylesine somut bir şekilde ifade edilmemiştir. Dante, eserinin her bölümünde, mistik tecrübenin çeşitlerini ustaca kullandığı ışık imajlarıyla şöyle ifade etmektedir.

> Aşağıda evrenin darmadağınık yapraklarını aşkın manyetik gücüyle biraraya gelmiş bir bütün içinde gördüm. Madde, birbirinden kopuk olaylar ve bunların arasındaki ilişki, sanki bir bütün içinde birleşmişlerdir. Öyle ki, hepsi ateşte arınıp tek bir alev oluşturmuşlardı. Zannederim bu karmaşık varlığın evrensel formunu (Platonik) gördüm, çünkü bunları söylerken bile, mutluluğumun arttığını hissediyorum. Benim için tek an, Neptüne'ü yirmi beş asır Argo'nun bölgesinde dolaştıran maceradan daha uzun bir zaman alıyordu.

Dante.nin anlaşılması çok güç olan anlık ruh hallerini somut şekilde ifade edebilme gücü, insanı huşû içinde bırakıyor. Şairin, eriştiği evrensel sırları, başıboş dolaşan Neptüne'

ün yanıbaşından geçen Argo olarak ifade ettiği son mısrada bulduğumuz çağrışım gücündekinden daha gerçek bir ustalığın işaretini hiçbir şiirde bulamayız. Bu çeşit bir çağrışım, Şairin bir nefeste Magdelon'ın güzelliğinden ve Cleopatra'nın zengin dişiliğinden bahsettiği zaman, hangisinin kime ait olduğunu anlayamadığımız sıfatların uyandırdığı çağrışımlardan tamamen farklıdır. Bu, gerçeğin kendisidir ve güzelliğin çeşitli dereceleri arasında ilişki kurabilme gücüdür; bu, şairane ustalığın zirvesidir:

> Oh Tanrım! Dil akhn eriştiği gerçeği anlatmakta ne kadar yetersiz!

İlâhî Komedi üzerine fikirlerimi ifade ederken, fikirlerimi çok iyi anladığım birkaç nokta üzerinde toplamaya çalıştım. Önce Dante'nin şiirinin, herhangi bir dilde şiir yazmanın en evrensel üslûbuna sahip olduğunu seöyledim. Tabiidir ki, bu dilde Dante'nin kullandığı Tuscan dilini kullananların yararlanacağı çok şey vardır. Fakat Latince ve Yunanca da dahil olmak üzere hiçbir dilde, Dante gibi, bütün şairlere örnek teşkil edecek bir şair yoktur. Dante'nin imajlarını kullanmaktaki evrensel ustalığını örneklerle açıklamış bulunuyorum. Gerçek anlamda yazma sanatmda, Shakespeare de dahil olmak üzere, herhangi bir İngiliz şairinden çok Dante'yi takip etmenin daha emin bir yol olacağım söyleyecek kadar ileri gittim. Üzerinde durduğum ikinci nokta ise, Dante'nin alegorik metodunun şiir yazmada sahip olduğu üstünlüklerdir. Alegori şiir dilini sadeleştirir; Dante'nin şiirinde olduğu gibi, şiirin zevkine varmak için anlam üzerinde durmaya gerek kalmaz, aksine şiirin zevkine vardığımız için mânâsını da anlamak isteriz. İfade etmek istediğim üçüncü önemli nokta, *İlâhî Komedi*'nin beşerî duyguların bütün derinliklerini ve yüceliklerini verebilen duygu tonlarını ifa-

de edebildiğidir ve *Araf* ve *Cennet* bütünün parçaları olarak insan tecrübesini çok sınırlı bir biçimde verebilmektedirler. Hepsinin üstünde *İlâhî Komedi*'de en yücesinden en alçakcasına kadar insanın yaşayabileceği duyguların her derecesi, birbiriyle sıkı bir ilişki ve duyguların kendi mantığı içinde ifade bulmuştur.

DİN VE EDEBİYAT

(1935)

Bu yazıda söylemek istediğim şeler, çoğunlukla aşağıdaki hükümleri desteklemeyi amaçlıyor. Edebiyat eleştirisi büyük bir ölçüde, belli bir din ve ahlak açısmdan ele alınmalıdır; daha açık söylemek gerekirse, belli bir din ve ahlak felsefesi edebî değerlendirmeyi tamamlamalıdır. Böyle bir din ve ahlak felsefesinin çoğunluk tarafından paylaşıldığı devirlerde edebiyat eleştirisi varlığım bağımsızca sürdürebilir. Hiçbir din ve ahlak felsefesinin çoğunluk tarafından paylaşılmadığı, içinde bulunduğumuz çağda ise, inançlı kişilerin, okudukları eserleri bilhassa edebî eserleri kendi din ve ahlak anlayışlarının süzgecinden geçirmek mecburiyetleri vardır. Bir eserin edebî olup olmadığı, edebî ölçülerle tayin edildiği halde, bu ölçüler o eserin büyüklüğünü ıspatlamaya yetmez.

Son yüzyıllarda edebiyat ve din ayrı kurumlar olarak düşünülmüştür. Bu gerçek, edebî eserlerin belli bir din ve ahlak ölçüleri dışında değerlendirilmesi anlamına gelmemelidir. Edebî eserlerde ifade bulan ahlak hükümleri, kendileri ister bu değerlerle yaşasın, ister yaşamasın, çağdaş kuşağın tecrübesinin mahsülleridir. Belli bir dinden kaynaklanan ahlak hükümlerine göre yaşayan bir toplumda bu hükümler oldukça tutarlıdır. Öte yandan bir devrin ahlak ölçüleri, kendisini meydana getiren dinî kaynaktan koptuğu zaman, yani sadece bir alışkanlık meselesi halini aldığı zaman, değişmeye ve ön yargılarla değerlendirilmeye mahkûmdur. İşte böyle zamanlarda ahlak, o devrin edebiyatı tarafından etkilenebilir hale gelir. Hepimiz biliyoruz ki, bir nesli şaşırtan değerler, ondan sonraki kuşak için çok tabii sayılabilir. Ahlak değerlerindeki değişmelere gösteri-

len bu uyum, bazen toplumdaki gelişmenin delili olarak memnuniyetle kabullenilir. Halbuki bu değişme olayı, gelişmeden ziyade, insanların ahlak hükümlerini ne tutarsız temellere oturtabilileceklerinin bir delilidir.

Ben, bu yazımda dini kendisine konu edinmiş yazılardan ziyade, dinin herhangi bir edebiyat eleştirisinde uygulanmasından söz etmek istiyorum. Jeremy Taylor'un İncil tercümesi, dini kendisine konu edinen yazılara bir örnek teşkil edebilir. Jeremy Taylor, bu eserinde, dili ne kadar güzel kullanmış olursa olsun, onun eseri sadece yazıldığı devir içinde değer taşır. Edebî eserlerin ise, çağlarını aşma, çağlarının dışında da geçerli olma özellikleri vardır. Edebî yazılar arasmda sadece yazarlarının dinî heyecanlarının ifadesine vasıta olanlar da vardır. Crashaw'ın, Vaughan'ın, George Herbert'in, Hopkins'in şiirlerinde olduğu gibi. Bu yazarlar, şiirlerinde sınırlı anlamda bir din şuuruna sahiptirler. Bunlar, Dante, Racine veCornielle gibi, dinî konulara hiç değinmedikleri halde, büyük bir dinî şuur içinde eser vermiş yazarlarla kıyaslandıklarında, önemsiz kalırlar. Öyleyse şunu tekrar etmekte büyük fayda vardır: Dinin edebiyatla ilgisi üzerinde durduğum zaman, «dinî edebiyatı» kastetmiyorum. Eserlerinde dinden hiç söz etmedikleri halde, onun hayat ve ahlak görüşünü paylaşan, fakat dinin propogandasmı yapmayan yazarlardan bahsediyorum. Benim istediğim, edebiyatın, maksatlı olarak belli bir dinin aracı olması değildir. Gerçekten büyük diyebileceğim bir yazar, belli bir din şuuru içinde olduğu halde, onu vaz etmeyendir.

Din, ahlak ve edebî değer yargılarının birbirinden tamamen soyutlanabileceğine inanmıyorum. Bu fikrimi, büyük insan kütlelerine hitap eden bir edebiyat türü olan romanın gelişmesini takip ederek açıklamak istiyorum. Son üç yüzyıl içinde, edebiyatm din şuurundan nasıl kopup uzaklaştığını, en iyi bir şekilde bu süre içinde yazılmış romanlarda görebiliriz. Bunyan ve bir ölçüde de Defoe, belli bir din ve ahlak şuuru

içinde yazmışlardır. Defoe'den sonra roman, kendi çağının inancının herkesçe bilindiğini varsaydığından devrin din ve ahlak şuurunu vermemiştir. Fielding, Dickens, Thackeray, bu gruba dahildirler. George Eliot, George Meredith ve Thomas Hardy ise, zaten bu şuura inanmamışlar ve eserlerinde bu şuurla yaptıkları mücadeleyi ifade etmişlerdir. İçinde yaşadığımız çağın yazarları ise, James Joyce hariç, gene belli bir din ve ondan kaynaklanan ahlak şuuruna karşıdırlar. Onlara göre böyle bir şuur çağ dışıdır.

Şimdi şu soruya cevap arayalım : «İnsanlar edebî eserleri değerlendirirken, dimağlarında hiçbir inanışla ilgisi olmayan ayrı bir bölmeyi mi kullanırlar?» Din, kendisinden kaynaklanan bir ahlak düzenini savunur, insanların kendileri hakkmdaki değer hükümlerini ve başkalarına karşı olan davranışlarını şekillendirir. Edebî eserler de, belli bir hayat görüşünün savunucusu olarak başkalarına karşı olan davranışlarımıza, hayatımıza yön vermeye çalışırlar. Yazar, eserindeki bazı kahramanlara duyduğu hayranlığı ifade ederken, okuyucusunu etkilemeyi amaçlar. Çağdaş bir romancı, düşünen ve öğrenmeye hazır olan kişilere aktaracak bir dünya görüşü olan kişidir. Toplum dışında yaşayan kişiler, birbirleriyle çok şahsî anlamda fikir alışverişinde bulunabilirler. Fakat görüyoruz ki, bugünün yazarlarının çoğu, toplumu yapan geleneklere ve değer yargılarına hiç aldırmaksızın biraz duygu ve pek az zekâ ile kendi değer yargılarını şekillendirerek belli bir akımın içinde sürüklenip gidiyorlar.

Edebiyat konusunda görüş açımızı, şahsi inançlarımızı bir yana bırakıp edebî eserleri topluma yapacakları hizmet açısından değerlendirmeye çalışmalıyız. Eğer biz okuyucular dinî ve ahlakî inançlarımızı bir yana bırakıp okuduğumuz eserleri sırf bizi eğlendirdikleri için seçtiğimizi zannediyorsak yanılıyoruz. Yazar, o eseri yazmaktaki amacı ne olursa olsun, uygulamada böyle bir ayırım yapmaz. O, bizi bütün benliğimizle et-

kilemeyi düşünür ve biz de, benliğimizi meydana getiren bütün unsurlarla, istesek de, istemesek de, onun etkisi altında kalırız. Yediğimiz her şeyin hazım esnasında lezzetinden başka etkileri de olduğu gibi, okuduklarımızın bize verdiği zevkten başka etkileri de vardır.

Gençlik yıllarında okuduğumuz eserlerin üzerimizdeki etkilerini vicdanımızın sesine kulak vererek değerlendirirsek, görürüz ki, bu eserler, edebî zevkimizi tatmin etmenin dışında, bizi pek çok şekilde etkilerler. Bu yıllarda, herkesin, okuduğu eserlerin saptırıcı etkisinde kaldığı anlar olmuştur. Bu olumsuz etkileniş, geçici de olsa, gençlik yıllarımızda daha hassas olduğumuzdan değildir. Sadece yazarın daha kuvvetli olan kişiliği, henüz gelişmemiş olan bir kişiliği istila etmekte, onu olumsuz yönde etkilemektedir. Aynı etki kişilik gelişmesi gecikmiş yaşlılarda da görülebilir. Bir süre için belli bir yazar, sonra diğerleri, kişinin tüm benliğine hakim olabilir ve nihayet aynı kişilikte birbirlerini etkilemeye başlarlar. Nihayet kişi onları birbirleriyle kıyaslayıp fikirlerini ölçüp biçecek ve kendisini, onların herhangi birinin etkisinde kalmaktan kurtaracak olan eleştirici gücünü geliştirecektir. İyi bir eleştiricinin, kesin ve sürekli bir duyarlılık yanında, çok eser okumuş olması ve okuduklarını derecelendirebilmesi gerekir. Çok eser okumuş olmak, okuduklarımızın kişiliğimizi istila etmesine müsaade etmeyecek olgunluğa ulaştığımız zaman değer taşır. Çeşitli eserlerden öğrendiğimiz hayat görüşleri birbirlerini etkiledikleri gibi, bizim kişiliğimizi de etkileyebilirler. Ancak bütün bu görüşlere, daha geniş olan kendi hayat görüşümüz içinde, layık oldukları yeri verdiğimiz zaman olgunlaşmış sayılabiliriz.

Edebî eserlerin yardımlarıyla, hayat hakkındaki görüşlerimizi dolaysız bir şekilde artırdığımız doğru değildir. Dolaysız kazanılan hayat bilgisi, insanın kendi tecrübesinin mahsûlüdür. İnsanların nasıl davrandıkları, çoğunlukla nasıl oldukları konusunda varacağımız genellemelere kendi başımızdan ge-

çen olayların sonucunda varırız. Okuduğumuz kitaplardaki kişilerin tecrübeleri, o eserlerin yazarlarının hayat bilgileri hakkındadır, hayatın kendisi hakkında değildir. Herhangi bir eserdeki olaylardan, gerçekteki, gözümüzün önündeki olaylardan olduğu kadar etkilenirsek, edindiğimiz bilginin en az yarısı gerçekten uzak olur. Fakat «Bu eser bize müşahade edebilen bir kişinin hayat görüşünü veriyor» diyebiliyorsak, kendi hayat görüşümüzü ondan ayırdedebiliyorsak, yazarın değişik bir kişi olduğu için, bizimkinden farklı şeyler üzerinde durup farklı bir düzenleme içinde, bizimkinden apayrı bir dünya görüşü verdiğini kabul edebiliyorsak, okuduklarımızdan bir şeyler kazanacak duruma gelmişiz demektir. Bu yazarlardan, onların hayat görüşlerini kendimizinkinden ayırdedebilecek olgunluğa eriştiğimiz zaman, bir şeyler öğrenmeye başlarız.

Şimdi bütün bu söylediklerimin konumla ilişkisini kurmağa çalışacağım. Biz edebî eserleri yalnızca eğlenmek için veya estetik zevklerimizi tatmin etmek için okuduğumuzu zannedebiliriz. Ancak bu etkinlik hiçbir zaman özel bir anlam taşımaz. Aksine bütün manevî varlığımızı etkisi altına alır. Ve ben iddia ediyorum ki, çağdaş edebiyat, bir bütün olarak bize değerlerimizden çok şeyler kaybettiriyor. Hatta çağımızda bazı iyi yazarların eserleri bile, bazı okuyucular için değer kaybettirici oluyor. Unutmamak gerekir ki, bir sanatçının kişilere yaptığı etki, bazen yazarın kendi niyetlerini de aşabilir. Kişiler, çoğunlukla şuur altlarının etkisi altında, okuduklarından kendilerine has bir biçimde etkilenebilirler. Meselâ, D. H. Lawrence gibi bir yazar, faydalı olduğu kadar yıkıcı da olabilir.

Bu noktada liberallerin (hoş görülü olanların) ne diyeceklerini kestirmek zor değildir. Onlara göre, eğer herkes dilediğini söyler ve dilediğini yaparsa, her şey kendiliğinden yoluna girecektir. Her şey denenmelidir. Eğer hata yapılırsa, bundan da öğrenilecek dersler vardır. Eğer yeryüzündeki ilk ve son kuşak biz olsaydık, bu görüş doğru sayılabilirdi. Fakat bili-

yoruz ki, insanlar her zaman kendilerinden öncekilerin tecrübelerinden bir şeyler öğrenmişlerdir. Bu hoş görülü kişiler, inanıyorlar ki, hiçbir kısıtlamaya tabi tutulmayan bir ferdiyetçilikle gerçek, eninde sonunda ortaya çıkacaktır. Fikirler, hayat görüşleri fertlerin düşünce mahsülleridir, bunların içinde en uygunu, en sıhhatli olanı yaşar ve gerçek kendiliğinden ortaya çıkar. Bu fikre sahip olmayan herkes, ya gericidir, ya faşisttir, ya da her ikisidir.

Eğer bütün çağdaş yazarların her birisi, bir kâhin bir peygamber olsaydı ve eğer toplum da sadece fertlerin toplamından meydana gelmiş bir sürü olsaydı, bu tutumu açıklamak mümkün olabilirdi. Fakat durum hiç de böyle değildir, böyle olmamıştır ve böyle olamayacaktır da. Her bir okuyucu, okuduğu her dünya görüğünü hazmedip kendisinin görüşünden ayırt edecek kişiliğe ve olgunluğa sahip olmadığı gibi, bütün çağdaş yazarlar da kehanette bulunacak olgunluğa erişmiş değildirler. Liberal demokratın hayalinde yaşayan ve birbirinden tamamen ayrı dünya görüşüne sahip olan fertlerin yarattığı dünyayı istemediğimi değil, böyle bir dünyanın var olmadığını söylemek istiyorum. Çağdaş edebiyat okuyucusu, köklü değer yargılarıyla her devrin edebiyatı olan klasik edebiyat okuyucusu gibi değildir. O, birbirine zıt düşen fikirlere sahip, ama yine de aynı yönde hareket eden, kendilerinin ayrı birer şahsiyet ve değer olduğuna inanmış, çok sayıda yazarın etkisine açıktır. Hiçbir zaman okuyanların sayısı bu kadar yüksek olmamış ve hiçbir zaman okuyan insanlar, bu kadar umutsuz bir şekilde zamanın yazarlarının etkisi altında kalmamışlardır. Ve hiçbir zaman insanlar, bugünkü ölçüde, ölmüş yazarlardan ziyade, yaşayan yazarların kitaplarını okumamışlardır; ve hiçbir devir, içinde yaşadımız çağ gibi dar görüşlü ve geçmişten kopuk olmamıştır. Çağımızda basımevlerinin sayılarının artışını, basılan kitap ve dergi sayılarının artışı takip etmektedir ve okuyucu sadece yakın zamanda basılan eserleri okuyacak kadar zamana sahiptir.

Ferdiyetçi demokrasi, gelişiminin zirvesine ulaşmıştır ve bugün bir şahsiyet olabilmek, geçmiştekinden çok daha güç bir hale gelmiştir.

Çağdaş edebiyatın da kendi içinde iyi ve kötü, daha kötü örnekleri vardır. Burada onları tartışmak istemiyorum. Belirtmek istediğim şey, çağdaş edebiyatın maddecilik ve aşırı dünyevîlikle yozlaşmış olduğudur. Çağdaş yazar mânânın, ruhun, maddeye üstünlüğünün farkında değil ve onu anlayamıyor bile. Sanatta en önemli mesele bu anlayıştır, inancındayım.

Çağdaş edebiyattan dert yanıyormuşum gibi izlenim bırakmak istemiyorum. Konu onu bertaraf etmek değil, fakat ona karşı belli bir tutum tayin etmektir.

Bu edebiyata karşı hoşgörülü bir tutum içinde olmanın etkisiz olduğunu ima ettim. Hatta zamanımızın bütün yazarları bize verecekleri dünya görüşleri olan gelişmiş, olgun kişiler olsalardı ve biz de, okuyucular olarak, onları değerlendirebilecek olgunlukta olsaydık, netice ne olurdu acaba? Şüphesiz her okuyucu, almaya önceden hazır olduğu izlenimler doğrultusunda okuduğu eserin etkisi altında kalır, gösterilebilecek en az direnmeyi gösterirdi ve eseri bitirdiği zaman daha iyi bir insan olması için hiçbir teminat bulunmazdı. Edebî eserler hakkında hüküm verirken, iki şeyi çok iyi bilmemiz gerekir: «Neden hoşlanıyoruz?» ve «Neden hoşlanmalıyız?». Çok az insan bunun şuuruna varmıştır. «Neden hoşlanıyoruz» sorusu gerçek hislerimizi bilmek anlamına gelir ki, çok az insan bunun farkındadır. İkinci soru ise, kusurlarımızı anlamak demektir. Neden hoşlanmamız gerektiğini ise, niçin ondan hoşlanmamız gerektiğini anlamadan, gerçekten bilemeyiz. Ne olduğumuzu bilmeden, ne olmamız gerektiğini anlamamız kâfi değildir. Ve ne olduğumuzu, ne olmamız gerektiğini bilmeden anlayamayız. Bu iki şuur bir arada bulunmalıdır.

Din ve ahlâk şuuruna sahip kişiler, edebî eserleri değerlendirirken, neden hoşlanmaları gerektiğini bilmek zorunda-

dırlar. Bu şuura sahip kişilerin, hoşlandıkları şeylerle hoşlanmaları gereken şeylerin aynı olmadığını kabul etmeleri, kendilerine karşı dürüst olmalarının gereğidir. Din ve ahlak şuuru olan kişiler, okuyucu olsun, eleştirici olsun, kendilerine has dünya görüşü ve değer yargıları içinde okuduklarını değerlendirmelidirler. Çağdaş edebiyat eserlerinin çoğu, din ve ahlak şuuru olmayan kişiler tarafından yazılmaktadır. Bazılarının ise, şahsî inançlarına göre yazdıkları bir gerçektir. Bazı yazarlar da, bu dünyada hâlâ inançlı kişilerin de olabileceğini kabul edemeyecek kadar cahildirler. Çağdaş edebiyat ile dinî şuur ve hayat felsefesi arasındaki fark bilindiği zaman, okuyucu kendisini çağdaş edebiyattan gelecek zararlardan koruyabilir ve ondan bir ölçüde faydalanabilir de.

Bugün dünyada bütün tersliklerin maddî veya iktisadî sebeplere dayandığını savunan pek çok insan vardır. Bazıları, bu alanda alınacak tedbirlerin dünyayı yörüngesine oturtacağına inanırlar. Bazıları da, bu iktisadî çarelere sosyal olanların eklenmesi gerektiğine inanırlar. Her iki grubun insanları da maddecidirler; öngördükleri tedbirler geçici, üstünkörüdür. Bu kişilerin ileri sürdükleri kolektif ahlak anlayışı şöyle ifade edilebilir:

Herhangi bir hükmün veya eylemin ahlâkî olup olmadığını ölçen tek kaide, o hükmün veya eylemin kişinin devlete hizmet etmesine engel teşkil edip etmeyeceğidir. Kişi kendisine «Bu hareketim millete zarar verir mi? Milletin diğer üyeleri bundan zarar görürler mi? Bu, benim millete hizmetimi engeller mi?» sorularını sormalıdır. Bu dünya görüşü içinde eğer kişinin hükmü, topluma ve topluma hizmette kendisine bir zarar vermiyecekse onun ahlakî olduğu kesindir.

Ben bu ahlâk görüşüne karşı değilim; bu görüşün sınırlı da olsa faydasına inanıyorum. Fakat ahlakın bundan daha yüksek bir amacı olması gerektiğine de inanıyorum. Bu görüşün, toplumun yalnızca ferdin faydası için var olduğu görüşü-

ne karşı geliştirilmiş şiddetli tepkilerden biri olduğunu biliyoruz, fakat kendisi de, bir ahlâk görüşü olarak sadece bu dünyanın malıdır. Ben çağdaş edebiyatı da aynı şekil de tenkit ediyorum. Onu «ahlaksız» veya «ahlakla ilgisiz» bulduğumdan değil, din ve ona dayalı bir ahlak şuurundan yoksun olduğu için eksik buluyorum. Sonuç olarak bu maddeci ve kendisini dünyevî bir ahlak felsefesiyle sınırlayan çağdaş edebiyat, okuyucusunu, yaşadığı süre içinde bu dünyanın nimetlerinden ellerinden geldiği kadar faydalanmaya teşvik etmekte, maddî faydalar için ellerinden geleni yapmalarını öğütlemektedir. Tabii ki, bu edebiyatın en iyi örneklerini okumaya devam edip, kendi inanışlarımıza göre de onları değerlendireceğiz.

YEATS
(1940)

Çağımızda «şiir kuşakları» yirmi yıllık sürelerden oluşmaktadır. Bununla herhangi bir şairin en iyi eserini yirmi yıl içinde yarattığını söylemek istemiyorum. Şiirde yeni bir okulun veya üslûbun ortaya çıkması için yirmi yıllık bir sürenin geçmesi gerektiğini söylüyorum. Yani bir insan elli yaşma geldiği zaman, ardında yetmiş, önünde otuz yaşındaki şairlerin yarattığı birbirinden farklı iki çeşit şiire sahiptir. Bu, şimdi benim içinde bulunduğum durumun aynıdır ve eğer bir yirmi yıl daha yaşarsam, daha genç bir kuşağın yaratacağı yeni bir şiir okulunu daha tanıyacağımı ümit ediyorum. Bununla beraber Yeats, böyle bir düzenleme içine sığmıyor. Ben, Amerika'da üniversiteli bir genç olarak şiir yazmaya başladığım yıllarda, Yeats, halihazırda, şiir dünyasında oldukça önemli bir şahsiyet olmuştu ve kariyerinin ilk devresinde yazdığı şiirler çok iyi bir şekilde tanımlanmıştı. Yeats'in bu devirde yazdığı şiirlerin üzerimde derin bir izlenim yarattığını zannetmiyorum. Kendisi de yazmak isteyen genç bir adam, pek eleştirici olamadığı gibi, neyi beğenip neyi beğenmeyeceğini de pek bilmez. O, kendisini söylemek istediği şeyin ve yazabileceği şiirin şuuruna getirecek ustalar arar. Genç bir yazarın zevkine duygu yüklü ve sınırlı konular hitap eder, yani onun zevkine yön veren şey şahsi ihtiyaçlarıdır. Benim ihtiyaç duyduğum ve bana yazmak istediğim şiiri öğretecek şiir çeşidi İngiliz edebiyatında yoktu. Ben bu çeşit şiiri Fransız edebiyatında bulmuştum. Bundan dolayı, Yeats'in olgun şiirlerini okuyup onların zevkine vardığım zaman, onun gençlik yıllarında yazmış olduğu şiirlerin varlığından hemen hemen haberdar değildim. Bu şiirlerin varlığını öğ-

rendiğim zaman, yani 1919'dan sonra, benim kendi şiirimdeki gelişmenin yönü zaten tayin edilmişti. Böylece, bir bakıma Yeats'i benden önceki kuşağın şairi olmaktan ziyade, çağdaş bir şair olarak düşünüyorum. Öte yandan, Yeats'ın 1919'dan sonra yazdığı şiirleri ilk gençlik çağlarında okuyup takdir eden benden daha genç okuyucuların duygularını da paylaşabilirim.

Şüphesiz ki, İngiltere'nin ve Amerika'nın genç şairleri, Yeats'in şiirlerini gerçekten takdir edebilmişlerdir. Yeats, şiirlerinde herhangi bir şekilde taklit edilme tehlikesini ortadan kaldıracak kadar farklı bir dil ve bu genç şairlerin önyargılarını besleyip teyid etmeyen çok farklı fikirler ifade eden bir şairdi. Üslûbunu taklit etmek cesaretini göstermedikleri, fikirlerini paylaşmadıkları, büyüklüğü şüphe götürmeyen yaşayan bir şairin sergilediği ihtişamı görmek, onlar için çok iyi bir şeydi. Yeats, bu şairlerin eserlerinde, yüzeyde kalan geçici bazı etkilerin dışında, iz bırakmamasına rağmen, onlar için eserleri ve şair olarak şahsiyetiyle çok büyük bir anlam ve önem ifade etmiştir. Bu hüküm, genç bir şairin beğenmek için seçtiği şiir çeşidi ile ilgili sözlerime ters düşebilir. Fakat aslında ondan farklı bir şeyden söz ediyorum. Yeats, büyük bir şair olmasaydı, onun genç şairler üzerindeki etkisi de böyle büyük olmazdı. Burada söz edilen etki, şairin şahsiyetinden ve sanatında ve ustalığındaki olağanüstü gelişme için gereken çabayı besleyen soylu ihtirastan kaynaklanmaktadır. Şair, Londra'yı ziyaret ettiği zaman, genç şairlerle karşılaşmaktan ve onlarla konuşmaktan hoşlanmıştır. Bazıları, şairin kendini beğenmişliğinden ve başkalarının fikirlerine önem vermemesinden söz etmişlerdir. Ben, Yeats'i hiç böyle bir kişi olarak görmedim. Onun genç bir yazarla yaptığı sohbetlerde, daima aynı esrarı çözmeye çalışan bir meslekdaşa tanınan eşitlik ölçülerini bulmuşumdur. Belki de Yeats için, pek çok şairin aksine, kendisinin şair olarak yarattığı imajdan ziyade, şiirin kendisi önemli olmuştur. Sanat, sanatçıdan daha büyük ve önemli olmuştur,

ve o, bu duyguyu başkalarına iletmiştir. İşte bundan dolayı genç şairler, hiçbir zaman onunla olmaktan rahatsız olmamışlardır.

Eminim ki, Yeats'in, sanatında tartışmasız bir şekilde usta olduktan sonra, daima çağdaş bir şair olarak kalabilmesinin sırrı da budur. Şairi büyük yapan öteki özellik ise, sanatında gösterdiği, daha önce de söz ettiğim, sürekli gelişmedir. Bu hüküm, onun şiirlerini eleştiren herkesin bildiği bir şeydir. Bu gelişmeden sık sık söz edildiği halde, onun sebepleri ve tabiatı pek tahlil edilmemiştir. Çünkü böyle bir tahlil, yoğun ve ağır bir çalışma ister. Böyle bir çalışmanın ardında sanatçının karakteri vardır, yani sanatçının sanatçı olarak sahip olması gereken özellikleri bilmek gerekir. Dickens, ilk ilhamını tükettikten sonra, orta yaşlı bir yazar olarak ilk eserlerinden çok farklı olan şaheseri *Verimsiz Ocak*'ı *(The Bleak House)* yaratabilmiştir. Yazma metotları üzerine genellemeler yapmak, hem zor, hem de akıllıca bir iş değildir. Çünkü ne kadar çok yazar varsa, o kadar çok yazma metodu vardır, denebilir. Fakat tecrübelerimden öğrendiğime göre, orta yaşa yaklaşan bir yazarın üç tercihi vardır: Yazma işine son vermek, daha büyük bir ustalıkla kendisini tekrar etmek veya kendisini orta yaşa adapte ederek farklı bir yazma şekli geliştirmek. Niçin Browning ve Swinburne'ün son uzun şiirleri çoğunlukla okunmamıştır? Zannederim ki, Browning ve Swinburne'ün okuyucuya verdiği mesajın özünü ilk şiirlerinde bulabiliriz ve bu şairlerin son eserleri, ilk eserlerin tazeliğinden yoksun oldukları gibi, bu eksikliği telafi edecek herhangi bir yeniliğe de sahip değildirler. Bir yazar, sadece soyut fikirlerini ifade edeceği bir eser yaratmaya çalıştığı zaman -eğer matematiksel ve fiziksel bilimlerin dışında tamamen soyut fikir diyebileceğimiz bir şey varsa- fikirce olgunlaştığı halde, duygu hayatı bakımından ya aynı seviyede kalır, ya da geriler. Halbuki bir şair olarak olgunlaşmak, benliğin bütün unsurlarının olgunlaşması, sanatçının içinde

bulunduğu yaşın gerektirdiği duyguları da gençliğindeki duygular kadar yoğun bir şekilde yaşaması anlamına gelir.

Böyle bir gelişmenin en kusursuz şeklini Shakespeare'de görüyoruz. Shakespeare, olgunluk çağındaki eserleri gençlik çağında yazdığı eserler kadar heyecan verici olan birkaç şairden biridir. Kanaatimce, Shakespeare ve Yeats'ın edebî kariyerlerindeki gelişmeler arasında, Yeats'ın gösterdiği gelişmeyi ilgi çekici yapan bir fark vardır. Shakespeare'ın eserlerinde, şairin şiir sanatına hakimiyetinde yavaş, fakat sürekli bir gelişme görülür. Şairin olgunluk çağında yazdığı şiirlerdeki gelişmenin potansiyelleri bu çağın başlangıcında yazılan eserlerde vardır. Shakespeare'in olgun eserlerini biraz inceledikten sonra, bu eserlerde ifade bulan duygu ve düşünce unsurlarıyla daha önceki eserlerdeki duygu ve düşünce unsurları arasında ilişki kurabilirsiniz. Bir şairin olgunlaşması, şiirlerinde ifade edecek yeni şeyler bulabilmesi ve bunları ilk şiirlerinde olduğu kadar iyi bir şekilde ifade edebilmesi bir mucizedir. Yeats'in edebî kariyerindeki gelişme, bana Shakespeare'inkinden farklı görünüyor. Şairin ilk şiirleriyle olgunluk çağında yazdığı şiirlerin, iki ayrı kişi tarafından yazılmış gibi farklı olduklarını düşündüğümü söylemek istemiyorum. Yeats'in olgunluk çağı şiirlerini iyice inceledikten sonra ilk şiirlerine döndüğümüz zaman, şiir tekniğinde ve aynı ifade ortamında yavaş, fakat sürekli bir gelişmenin olduğu görülür. Gelişmeden söz ettiğim zaman, ilk şiirlerin pek çoğunun, kendi türleri içinde, güzel yazılmış şiirler olmadıklarını söylemek istemiyorum. Bu şiirler arasında *Fergus ile Kim Gider* (Who Goes With Fergus) adlı şiir, kendi türünde İngilizcede yazılmış diğer şiirler kadar kusursuzdur. Fakat bu çeşit şiirlerin en iyisi bile, aynı devirde yaratılan diğer şiirler gibi, sadece antolojilerde yer alacak ve bir bütünün dışında yeterli sayılabilecek ölçüde güzeldir.

«Antoloji şiiri» deyimini özel bir anlamda, vurgulayarak kullanıyorum. Herhangi bir antolojide, yazarlarının kim oldu-

ğunu merak etmeksizin ve aynı şairin öteki şiirlerini okumak ihtiyacını duymaksızın büyük bir mutlulukla okuyacağımız bazı şiirler vardır. Antolojilerde bazen öyle şiirler vardır ki, onları okuduktan sonra, aynı şairin diğer şiirlerini de okumak ve onun hakkında daha çok bilgi edinmek için dayanılmaz bir tecessüs duyarsınız. Tabiidir ki, bu ölçüyü bir şairin hayat görüşünün -eğer bu şair muhtevalı bir hayat görüşüne sahipse-, sadece küçük bir kısmını ifade eden kısa şiirlere uygulayabilirsiniz. Bu gibi şiirleri okurken, şairin farklı ortamlarda ve aynı hünerle söyleyecek pek çok şeyi olduğunu hemen hissedersiniz. İşte bende, Yeats'in ilk koleksiyonlarını oluşturan şiirler arasında insanı heyecanlandıran ve şairin duygu ve fikirleri hakkında daha çok bilgi edinmeye sevkeden eşsiz bir şahsiyetin izlerini bulurum. Bu satırlarda Yeats'in şahsi duyguları yoğun bir şekilde ifade bulmamasına rağmen, şairin gençlik heyecanlarına delil teşkil eden satırlar bir hayli çoktur. Ancak bu delilleri, şairin daha sonraki şiirlerini okuyup da geriye baktığımız zaman görebiliyoruz.

İlk denemelerimde sanatta şahsiyetten kaçmanın ne demek olduğunu ifade etmiştim. Şimdi Yeats'in son şiirlerindeki üstünlüğün sebebi olarak şairin bu şiirlerde kendi şahsi tecrübesine büyük ölçüde ifade kazandırmış olmasını göstermek, önceki hükmü tekzib etmek demektir. O zaman fikirlerimi iyi ifade edememiş veya fikri iyice olgunlaştıramadan ifade etmiş olabilirim. Denemelerimi ikinci defa okumaya hiç tahammül edemediğimi daha önce de ifade etmiştim. Şimdi ise, bu noktayı açıklamaya çalışmaksızın işin aslını şöyle ifade etmek istiyorum. Şiirde şahsiyetten kaçışın iki şekli vardır. Bunlardan birincisi, sanatında usta olan şairin sadece ustalıkla; ikincisi ise, sanatçının şahsiyetinde eriştiği olgunlukla daha kolayca başarabileceği bir nesnelliktir. Suckling veya Lovelace'in veya bunlardan daha iyi bir şair olan Campion'un antolojilerde yer alan liriklerini bunlardan birincisine örnek olarak gösterebi-

liriz. Şiirde şahsiyetten kaçışın ikinci şekli ise, şairin çok yoğun bir şahsi tecrübeyi tecrübenin özelliğini muhafaza ederek evrensel bir gerçeğe, bir sembole dönüştürebilmesiyle mümkündür. İlk şiirlerinde büyük bir ustalıkla şahsi tecrübesini nesnel bir şekilde ifade edebilen Yeats, ikinci şekilde de büyük bir şair olduğunu ispat etmiştir. Bu, Yeats'in olgunlaştıkça farklı bir kişi olması anlamına gelmez, çünkü daha önce de ima ettiğim gibi, şair gençliğinin en yoğun tecrübelerini hakkıyla yaşamıştı ve gerçekte onun bu ilk tecrübeleri olmaksızın sonraki şiirlerinde ifade bulan olgunluğa ulaşması mümkün olamazdı. Aksine şair, ilk tecrübelerini ifade edebilmek için, daha sonraki bir devirde erişeceği olgunluğu beklemek zorunda kalırdı. Gereken tecrübeleri zamanında yaşamış olmak, Yeats'i eşsiz ve çok ilgi çekici bir şair yapmıştır.

1938'de yayımladığı koleksiyonda ve hemen hemen her antolojide yer alan *Yaşlandığının, Saçlarını Ağarttığının ve Uyumak İstediğin Zaman* (When you are old and grey and full of sleep) veya *Ölüm Rüyası* (A Dream of Death) adlı şiirleri düşününüz. Bunlar güzel şiirlerdir, fakat onları güzel yapan sadece ustalıktır. Çünkü bu şiirlerde tecrübeyi evrensel ve sembolik boyutlara eriştiren derinliği hissedemezsiniz. 1904'te basılan *Teselli Bulmanın Aptallığı* (The Folly of Being Comforted) ve *Adem'in Lâneti* (Adam's Curse) adlı şiirlerde, gözle görülecek ölçüde büyük bir gelişmenin gerçekleşmekte olduğunu, şairin şahsi tecrübesinden evrensel bir tecrübeye yükseldiğini, bütün insanlar için konuşmaya başladığını görürsünüz. Bu özellik, 1910'da basılan şiir koleksiyonunda yer alan «Sükûnet» (Peace) adlı şiirde daha belirgin olduğu halde, 1914 te basılan «Sorumluluklar» (Responsibilities) adlı kitapta yer alan ithaftaki kadar tam bir şekilde ifade bulmamıştır. Şair bu ithafta şöyle diyor:

> Beni kırk dokuzuncu yaşıma getiren
> Verimsiz ihtiraslarımı bağışlayın.

Bu şiirde Yeats'in yaşından söz etmesi de çok anlamlıdır. Dile hükmetmekte bu seviyede bir ustalığa erişmek için bir ömrün yarısını harcamak, gerçekten bir zaferdir.

Yeats, bu seviyede bir ustalığa eriştikten sonra bile, gelişmesini hem öz, hem de teknik bakımından sürdürmüştür. Şüphesiz ki, büyüklükte kendisiyle boy ölçüşemeyecek bir grup şairden biri olmak, bir süre içinde olsa, şairin dilde yapacağı gelişmeyi geciktirmiştir. Bu devirde kendilerine Pre-Raphaclite («sanat, sanat içindir» akımı) diyen şairlere duyulan itibarın yoğunluğunu da hesaba katmak gerekir. Kelt kültüründeki rönesansın temsilcisi (Celtic Twilight) olarak Yeats, şiirlerinde -şair bu devirde daha çok «sanat, sanat içindir» akımına yakın olmuştur hemen hemen William Morriş'in İskandinav forklorünü kullandığı ölçüde, Kelt folklorünü kullanmıştır. Yeats'ın bu devirde yazdığı manzum romanslar, Morris'in etkisi altında yazılmıştır. Gerçekte kariyerinin bu safhasında şair, içinde bulunduğu grubun en iyi temsilcilerinden biri olmuştur. Sözlerim yanlış anlaşılabilir, fakat şairin *Gölgeli Sular (The Shaowy Waters)* adlı eseri, büyülü bir rüya âleminin kusursuz ifadesi olarak «sanat, sanat içindir» akımının en güzel örneklerinden biridir. Bununla beraber, biraz saygısızlık etmiş olsam da, bu eserin üzerimde bıraktığı izlenimin, Kensington'da bir evin arka penceresinden batıdaki denizleri görmek gibi bir şey olduğunu söylemeliyim. Yeats, bu eseri yazmakla Kelinscott Basını için bir İrlanda miti hazırlamıştır. Bu oyundaki karakterleri gözümün önünde canlandırmaya çalıştığım zaman, Burne Jones'un hülyalı bakışlı şövaleye ve hanımefendilerine benzeyen bu kişileri belli belirsiz bir şekilde tasavvur edebiliyorum. Kanaatimce Yeats, İrlanda efsanelerini Morris ve Rossetti gibi kullandığı bu devirde pek kendisini bulamamıştır. Şair, İrlanda efsanelerini karakter yaratmakta bir araç olarak kullanacak güce sahip olunacaya kadar, onlara hakim olamamıştır. Bu da, şair *Oyuncular için Oyunlar (Plays for*

Dancers) adlı eserini yazmaya başlayıncaya kadar gerçekleşmemiştir. Yeats, yalnız özde değil, biçimde de İrlandalı olduğu ölçüde evrensel olabilmiştir.

Yeats'ın kariyerindeki gelişmeden söz ederken, işaret etmek istediğim iki nokta vardır. Yukarda da işaret ettiğim gibi, bunlardan birincisi, Yeats'in sanat çizgisindeki ikinci ve daha sonraki devirlerde yaptığı şeyi başarmış olmak, geleceğin şairlerinin saygıyla çalışıp öğrenmeleri gereken büyük ve daimî bir örnektir. Bu çeşit bir gelişmeyi yukarda şairin karakteriyle yani şairin yaratıcı dehâsıyla olduğu kadar, temsil ettiği ahlak durumunun üstünlüğüyle de ilişkili görmüştüm. Üzerinde durmak istediğim ikinci nokta ise, Yeats'ın ilk şiirlerinde duygularını tam olarak ifade edemediği konusunda yaptığım eleştirilerinin tabii bir sonucudur. Yeats, şiirlerinde insanın orta yaş tecrübesini en güzel ifade eden şairdir. Bununla şairin orta yaştaki okuyuculara hitap ettiğini söylemek istemiyorum Bütün dünyada şiirlerini İngilizce yazan genç şairlerin Yeats'in şiirlerine olan tutumları, bunun aksini ifade eden bir delildir. Teoride bir şairin orta taş veya yaşlılıktan önce herhangi bir zamanda, ilhamdan veya şiirde ifade etmek istediği özden mahrum kalması için hiçbir sebep yoktur. Hayatın bahşettiği çeşitli tecrübeleri yaşama gücüne sahip olan bir insan, hayatının her on yıllık devresinde kendisini farklı bir dünyada bulur ve dünyaya çok farklı bir açıdan baktığı için de, sanatının özü sürekli bir şekilde yenilenir. Bununla beraber, gerçekten pek az şair, yılların getirdiği bu değişme hızına ayak uydurabilmiştir. Aslında bu çeşit bir değişmeyi kabul edebilmek, tabiatüstü bir dürüstlük ve cesaret ister. Şairlerin çoğu, ya gençliğin tecrübelerine asılı kalırlar ve yazıları ilk eserlerindeki tecrübelerin samimiyetten yoksun bir ifadesi olmaktan ileri gidemez, ya da coşkularını geride bırakıp eserlerinde sadece düşüncelerini ifade etmeye başlarlar. Bu da, boş ve israf edilmiş bir sanat sevgisinden başka bir şey değildir. Sanatçının sapabileceği daha

kötü bir yol ise, onun saygıdeğer bir sosyal şahsiyet olup çıkıvermesi, askılarını armağanlarla doldurup toplumun kendisinden beklediği şekilde düşünmeye, konuşmaya ve davranmaya başlamasıdır. İşte Yeats, böyle bir şair olmamıştır; belki de yaşlı şairlerden daha çok genç şairlerin, onun olgunluk devrinde yazdığı şiirleri kolayca kabul etmelerinin sebebi budur. Çünkü genç şairler, Yeats'in, eserlerinde en kusursuz anlamda genç kaldığını, hatta yaşlandıkça, bir anlamda, daha genç kalabildiğini görebilmişlerdir. Öte yandan, Yeats'in şiirlerinde ifade bulan dürüstlüğü anlamadıkça, bir insanın gerçekte ne olduğunu ve nasıl kaldığını öğrenmek, yaşlı şairlerde şok etkisi yapmıştır. Çünkü onlar, kendilerinin de öyle olduklarını kabul etmeyi reddetmişlerdir.

> Şehvet ve hırsın yaşlılığıma eşlik ettiğini bilmeyi korkunç buluyorsun. Gençliğimde böylesine kasıp kavuran duygularım yoktu. Ama şimdi onlarsız bu şiiri nasıl yazardım?

Bu satırlar, çok etkileyici, ama pek de hoş değil. Bu satırlarda ifade bulan duygular benim genellikle saygı duyduğum bir İngiliz eleştiricisi tarafından verilmiştir. Fakat ben, onun bu satırları anlayamadığı fikrindeyim. Bu satırları başkalarından farklı olan bir insanın yazdığı bir itirafname olarak değerlendirmiyorum. Aslında bu satırlarda, özde bütün insanlara benzeyen bir insanın gerçeği ifade edişi vardır. Bu satırlarda ifade bulan tek farklılık, duyguların büyük bir açıklık, dürüstlük ve canlılıkla ifade edilişindedir. Bu duyguları hissedecek kadar yaşlanmış hangi dürüst insan, onlara tamamen yabancıdır? İnsanlar, dinî bir disiplinle bu duyguları bastırabilirler, fakat onların öldüğünü söyleyemezler. Onlara La Rochefauld'un su cümlesini hatırlatmak isterim: «Kötülükler bizi terkettiği zaman, onları bizim terkettiğimizi zannederek övünürüz.» Yeats'ın yukarda ifade ettiği trajik tecrübeyi aynı kıtanın son satırında buluyoruz.

Aynı şekilde, *Araf (Purgatory)* pek iyi bir oyun sayılmaz. Bu oyunda hoşlanmadığım yönler var. Keşke Yeats, bu esere böyle bir ad vermeseydi, çünkü ruhun arınmasını vurgulayan, yani bu çeşit arınma sürecini ima etmeyen bir arınma kavramını kabul edemiyorum. Bu eser, şairin çok kısa ve hareketsiz bir sahne içine pek çok olayı koyabilme gibi tabiatüstü dramatik hünerinin yanında, yaşlı bir adamın duygularını da büyük bir ustalıkla ifade etmektedir. Zannederim yukarda verdiğim kıta da, adı geçen oyun gibi, dramatik ölçüler içinde değerlendirilmelidir. Yearts gibi dramatik eserlerinde de lirik olan bir şair, kendisinden farklı olan herkesin duygularını ifade edebilir, fakat bunu başarabilmek için, bir an için de olsa, kendisini başka insanların yerine koabilmesi şarttır. İşte Yeats' teki bu hayal gücü, yani şairin kendisini başka insanlarla özdeşleştirebilmesi, okuyucuların onun şiirlerinde şairin kendisini buldukları yanılgısına düşmelerine sebep olmaktadır. Bu durum, özellikle okuyucular bu duygulara sahip çıkmak istemedikleri zaman, geçerli olmaktadır.

Bunu sadece Yeats'm olgunluk devrinde yazdığı şiirler için söylemek istemiyorum. Şairin Eva Gore-Booth ve Con Markiewiecz'e ithaf ettiği «Dolambaçlı Merdiven» (The Winding Stair) adlı şiire dikkatinizi çekmek isterim. Şiir şöyle başlıyor:

İpek Kimonolara bürünmüş iki kız,
Her ikisi de güzel, biri gazel,

Ve bu satırlar, bir sonraki, «Buruşup yaşlanarak bir deri bir kemik kalınca», satırının yarattığı şokla yoğunlaşıyor. «Coole Park» adli şiir ise, şöyle başlıyor:

Bir kırlangıcın uçuşunda, yaşlanmış bir kadının ve yuvasının bende uyandırdığı düşünceleri buldum.

Bu satırlarda, şairin, gençlik yıllarında hissettiği canlı duyguların daha sonra kusursuz bir şekilde ifade bulmak üzere muhafaza edilmiş olduğunu hissediyoruz. Çünkü yaşlanma ile ka-

zanılan ilgi çekici duygular, gençlik yıllarının duygularından farklı olmayıp onları da içlerine alan duygulardır.

Yeats'ın dramatik şiirindeki gelişme de, lirik şiirindeki gelişme kadar ilgi çekici olmuştur. Yeats'ı, size, benim olamadığım anlamda, lirik bir şair olarak tanıttım. Burada «lirik» kelimesiyle, belli bir nazım şeklinden ziyade, bazı duyguların seçilip ifade edildiği şiirleri kast ediyorum. Lirik bir şairin, aynı zamanda, dramatik bir şair olmaması için hiçbir sebep yoktur. Bana göre, Yeats, lirik bir oyun yazarıdır. Şairin, kendi dehâsına uygun olan dramatik ifade şeklini geliştirmesi yıllar almıştır. O, ilk defa oyun yazmaya başladığı zaman, nazım şeklinde oyun yazmak, kafiyesiz nazım şeklini ifade ortamı olarak kullanmak demekti. Şimdi ise, kafiyesiz nazım, çoktan beri kullanılmamaktadır. Burada bunun sebeplerini açıklamak, bu yazının amacının dışında kalmaktadır, fakat Shakespeare' in büyük bir ustalıkla kullandığı bir nazım şeklinin kendisine has mahzurları olacağı açıktır. Eğer Shakespeare'in oyunları gibi bir oyun yazmak istiyorsanız, aradaki benzerlik cesaret kırıcı olduğu gibi, başka çeşit bir oyun yazarsanız, kullandığınız nazım şekli amacınıza hizmet etmeyebilir. Üstelik Shakespeare, kendisini takip eden herhangi bir oyun yazarından öyle büyüktür ki, onun kullandığı kafiyesiz nazım şekli, XVI ve XVII. yüzyılların hayatından ayrı düşünülemez ve bugün konuşulan İngilizcenin ritmiyle uyuşması pek kolay değildir. Kanaatimce, o devrin kafiyesiz nazım şeklini yeniden bir ifade aracı olarak yerleştirmek istersek, onu yenilemek ve büyük başarıyla kullanıldığı devrin özelliklerinden kurtarmak zorundayız. Yeats, ilk oyunlarını yazdığı zaman, manzum bir oyunu başka türlü ifade etmek imkânsızdı. Bununla Yeats'ı eleştirmiyorum, fakat nazım şekillerinde meydana gelen değişikliklerin belli anlarda olduğunu iddia ediyorum. Kafiyeleri muntazam olmayan on-dörtlüklerden oluşan *Yeşil Tolga (Green Helmet)* da dahil olmak üzere, şairin ilk manzum oyunları oldukça gü-

zel eserlerdir, hiç olmazsa kendi zamanlarında yazılan en iyi manzum eserlerdir. Hatta bu oyunlarda kullanılan ölçüdeki düzensizlik bile, bir çeşit gelişmedir. Yeats, bu oyunlarda yeni bir nazım ölçüsü bulmamıştır, fakat daha sonraki oyunlarında kullandığı kafiyesiz nazım, yeni bir nazım şekline doğru bir gelişme olarak düşünülebilir. En şaşırtıcı olan şey ise, *Araf* adlı eserde kafiyesiz nazım şeklinin tamamen terkedilmiş olmasıdır. Daha sonraki oyunlarda büyük bir başarıyla kullanılan bir teknik ise, koro tarafından söylenecek olan lirik interlüdlerdir. Daha önemli olan diğer bir gelişme, şairin gittikçe ifade ortammı gereksiz süsten arındırmış olmasıdır. Manzum oyunlar yazan bir sanatçı için, işin en zahmetli tarafı belki de budur. İfade ortamındaki gelişme gittikçe sadeleşen bir dile doğru gerçekleşmiştir. Sadece güzel olduğu için oyunda yer alan bir mısra, tiyatro tekniğinde ustalaşmış bir şair için bile tehlikeli bir lükstür. Gerekli olan, bir mısradaki veya eserin bütünü için önemli olmayan bir bölümdeki güzellik değil, fakat eserin dramatik dokusunun bir parçası olan güzelliktir. Bu bütünlük öyle olmalıdır ki, oyunun ihtişamını mısralara mı yoksa mısraların veya kelimelerin güzelliklerini oyuna mı borçlu oldukları anlaşılamasın. *Kral Lear*'deki en heyecan verici mısralardan biri, çok sade bir ifade olan, «Asla, asla, asla, asla, asla.» cümlesidir. Bu cümleyi oyunun dışında şiir olarak nitelemeniz mümkün müdür? Yeats'ın nazım dilini sadeleştirmesi, *Oyuncular İçin Oyunlar (Plays for Dancers)* adlı koleksiyonda ve ölümünden sonra yayımlanan iki oyununda daha belirgin bir hale gelmiştir. Gerçekte, şair, bu oyunlarda dilde sadeliğin en kusursuz örneğini vermiştir.

Şair, adı geçen koleksiyondaki ilk üç oyunda, daha önce sözünü ettiğim İrlanda mitlerinin ruhuna vakıf olmuştur. İlk oyunlarında da karakterler, bizimkinden çok farklı bir dünyanın yaratıkları olan efsane kahramanları gibidirler. Halbuki daha sonraki oyunlarda karakterler, evrensel insanı temsil et-

mektedirler. *Kemiklerin Rüyası (The Dreaming of the Bones)* adlı eseri bu grup içinde görmüyorum, çünkü Dermot ve Devorgilla, tarihten önce yaşamış kişiler değil, modern dünyanın insanlarıdır. Fakat daha önce de söylediğim gibi, bu oyundaki aşıklar, Dante'nin Paolo ve Francesca'sı gibi, Yeats'in gençliğinde başaramadığı evrensel boyutlara sahiptirler. Aynı hüküm, *Şahin Kuyusu (The Hawk's Well)* adlı eserdeki *Cuchulain ve Emer'in Kıskançlığı (The Only Jealousy of Emer)* adlı oyunda Cuchulain, Emer ve Eithne gibi karakterler için de geçerlidir. Bu oyunlarda mitler, sadece mit olarak sunulmamış, oyunda tema ve karakterlere evrensel boyut kazandırmak için bir araç olarak kullanılmıştır.

Şu ana kadar, arzum ve inancıma ters düşmesine rağmen, Yeats'ın ilk şiirlerinin olgunluk devrinde yazdığı şiirler yanında önemsiz olduğu izlenimini yaratmış olabilirim. Büyük bir şairin eserlerini böyle kesin çizgilerle bazı devirlere ayıramazsınız. Yeats'inki gibi olumlu bir şahsiyetin ve onunki gibi tek bir maksadın devamlılığı söz konusu ise, ilk şiirler iyice incelenip anlaşılmaksızın son eserleri anlamak ve onların zevkine varmak mümkün değildir. Çünkü son eserler, ilk eserlerin daha iyi anlaşılmasını kolaylaştırır ve onlardaki daha önce fark edemediğimiz anlam ve güzelliği ortaya çıkarır. Ayrıca bu eserlere etki eden tarihi şartları da hesaba katmak zorundayız. Yukarda da söylediğim gibi, Yeats, aslı İngiliz olan bir edebiyat akımının sonuna yetişmiştir. Sadece dili materyal olarak kullanan sanatçılar, bu gibi etkilerden kurtulmak için gereken ceht ve sebatın anlamını bilebilirler. Yine de bir şairin en olgun eserlerini tanıdıktan sonra, onun ayırıcı niteliklerini ilk şiirlerinde de bulabiliriz. Benim gençliğimde, bana yardım edecek veya beni engelleyecek, bana bir şeyler öğretecek veya ilkelerine baş kaldıracağım bir şiir akımı yoktu. Bununla beraber, böyle bir durumu anlayabiliyor ve şaire düşen görevin güçlüğünü takdir edebiliyorum. Nazım tiyatro eserlerine gelin-

ce, durum bunun tamamen tersidir, çünkü bu alanda Yeats'i etkileyecek hiçbir şey olmadığı halde, şair bize birçok nazım tiyatro eseri bırakmıştır. Yeats, insanın çağdaş tecrübesini konu edinen nesir oyunların çok başarılı olduğu, gülünç unsurlarını mantıksız olaylara borçlu olan hafif komedilerin, şehir hayatının imtiyazlı bir tabakasıyla uğraştığı ve ciddi tiyatro eserlerinin de, günlük bir sosyal meseleyi konu edinme eğilimini gösterdiği bir zamanda, nazım tiyatro eserlerinin geleceğinden emin olmaksızın oyunlarını nazım şeklinde yazmaya başladı. Bu bakımdan, şairin ilk başarısız teşebbüsleri bile, muhtemelen, Show'un ounlarından daha uzun ömürlü edebî eserlerdir. Bir bütün olarak Yeats'in tiyatro eserleri, Shaftesbury Avenue'nün başarılı kabalığına karşı dikilmiş en az onlar kadar güçlü bir savunma kalesidir. Şair, daha ilk oyunlarını yazmaya başladığı andan itibaren, şiiri okunmak için değil, konuşulmak için düşündü ve yazdı ve oyunlarını okunmak için değil, oynanmak için yarattı. Kanaatimce Yeats, tiyatroyu, kendi başarı ve şöhretine araç edinmekten ziyade, bir halkın ortak şuurunu ifade eden bir organ olarak düşündü. Aslında, eğer tiyatro eserleri bu ruh içinde yaratılırsa, değeri olan birşey başarmayı ümit edebilirsiniz. Tabiidir ki, Yeats bazı imtiyazlara sahipti ve bu imtiyazların burada söz konusu edilmesi, şaire ihtişamından bir şey kaybettirmez. O, güzel konuşmak ve rol yapmak için doğmuş bir grup insanla, meslekdaşlarıyla beraberdi. Yeats'in İrlanda tiyatrosuna yaptıklarını, İrlanda tiyatrosunun onun için yaptıklarından ayırmak mümkün değildir. Konuya bu açıdan bakılınca, nazım tiyatro fikrinin, başka yerlerde çoktan unutulmuş olmasına rağmen, Yeats tarafından canlı tutulmasının sebebi anlaşılabilir. Bir oyun yazarı olarak Yeats'e olan borcumuzun nerede bittiğini bilmiyorum, fakat tiyatro sanatının kendisi ortadan kalkmadıkça, bu borcun biteceğine inanmıyorum. Şair, tiyatro konusunda arasıra yazdığı denemelerde, sıkısıkıya bağlı olduğu bazı ilkeleri savunmuştur. Bunlardan bazıları şairin aktöre, oyuncunun da sahne düzenleyiciye olan

üstünlükleridir. Tiyatronun, Rusların kastettikleri gibi dar anlamda değil, çok daha geniş bir anlamda insanlar için olması ilkesi ise, bir mecburiyettir. Tiyatro eserleri, evrensel olabilmek için, insanın temel meseleleriyle ilgilenmelidir. «Sanat, sanat içindir» doktrinin genellikle kabul edildiği ve sanatın sosyal amaçlara hizmet ettirildiği bir toplumda yaşayan Yeats, bu iki görüş arasında bir uzlaşma anlamına gelmeyen, fakat ikisi arasında yeralan, doğru sanat görüşünü yılmadan savunmuş ve sanatına dürüstlükle hizmet eden bir sanatçının, kendi milletine ve bütün dünyaya elinden gelen en büyük hizmeti yaptığını göstermiştir.

Bir sanatçıyı methedebilmek için, onunla her konuda aynı fikri paylaşmak gerekmez. Yeats'ın duygu ve düşüncesinde bana hoş gelmeyen unsurların olduğunu saklamıyorum. Bunu, eleştirime koyduğum sınırları belirtmek için söylüyorum. Aramızdaki ayrılık, itiraz edilen ve kabul edilmeyen noktalar, bir doktrin meselesidir ve bunlar hayati konulardır. Ben bu yazımda elimden geldiği kadar başka konulara dokunmaksızın sadece şair ve tiyatro yazarı olan Yeats ile ilgilendim.

Aslında bir sanatçının dünya görüşünü sanatından tamamen ayırmak pek mümkün değildir. Yeats'in bütün eserlerinin, bir gün, dikkatli bir şekilde incelenmesi gereklidir, bunun için belki de oldukça uzun bir zamana ihtiyaç vardır. Şiirlerini herhangi bir dünya görüşüyle ilişki kurmaksızın, sadece zevk için okuyacağımız şairler vardır. Şiirleri, bize zevk vermekle beraber, büyük bir tarihi öneme sahip olan bazı şairler de vardır. İşte Yeats, bu ikinci gruba giren şairlerden biridir. O zamanın tarihi ile kendi tarihi aynı olan birkaç şairden biridir. Yeats, bir devrin şuurunun ifade bulduğu, katkısı olmaksızın yaşadığı çağı anlayamayacağımız birkaç şairden biridir. Bu, Yeats'e verilen yüksek ve hiçbir zaman kaybedilmeyeceğinden emin olduğum bir mevkidir.

ŞİİRDE MUSİKİ

(1942)

Şair, şiir üzerine konuşurken veya yazarken, şaire has olan bazı meziyetlere ve kusurlara sahiptir. Eğer kusurları kabul edersek, meziyetlerin de değerini daha iyi anlayabiliriz. Bu, okuyucular kadar şairlerin de dikkat etmeleri gereken bir nottadır. Ben, büyük bir utanç duygusuna kapılmaksızm nesirlerimi ikinci defa hiç oyuyamam. Bu işten hep kaçınırım. sonuç olarak zaman, zaman savunduğum fikirlerin hepsinin hesabını tutamam ve daha önce söylediklerimi tekrarlamak veya onların aksini söylemek gibi hatalara düşerim. Fakat geçmişte şairlerin yazıdığı, seçkin örneklerini gördüğümüz eleştiriler, ilginç yönlerini görünüşte değilse de aslında şairin yazmaya çalıştığı veya yazmayı tasarladığı bir şiir türünü savunmasına borçludur. Özellikle şair, gençliğinde yazdığı şiir türünde mücadele verirken, geçmişte yazılmış şiirleri kendi çizgisinde görür; şiirlerinde örnek aldığı eski şairlere duyduğu minnet duygusu, kendisininkinden farklı amaçlar için yazmış olan şairlere duyduğu ilgisizlik kadar mübalağalıdır. Genç şair, bir hâkim olmaktan ziyade, bir avukat gibidir. Büyük bir ihtimalle bilgisi de çok yanlıdır, çünkü çalışmalarını diğer şairleri ihmal etmek pahasına belli şairler üzerinde yoğunlaştırmıştır. Genç şairin şiir üzerinde fikirlerini açıklarken, tek tip tecrübe üzerinde genellemeler yapması muhtemeldir; estetikle ilgili konularda ise, bir filozoftan daha az yeterli olması ve en iyi ihtimalle filozofa sadece kendi iç dünyası hakkında bilgi vermesi mümkündür. Kısaca onun şiir hakkında yazdıkları, kendi şiirleriyle ilgili olarak değerlendirilmelidir. Bu konuda gerçekleri bilim adamından ve hükümlerinde yansız ve objektif kalmasını bilen

eleştiriciden öğrenebiliriz. Şüphesiz ki, bir eleştirici, bilim adamının ve bilim adamı da eleştiricinin niteliklerine sahip olmalıdır. Büyük ölçüde geçmişin edebiyatıyla ve tarihi ilişkilerle meşgul olan Ker, bilim adamı sayılabilir, fakat Ker, aynı zamanda, büyük ölçüde değer duygusuna, iyi bir zevke, uygulayabildiği eleştiri kavramılarına da sahiptir ve bunlar olmaksızın bir bilim adamının edebiyat eleştirisine yapacağı katkı dolaylı olmaya mahkûmdur.

Bilim adamının ve şairin şiirle ilgili konularda farklı oldukları diğer bir nokta daha vardır. Bu konuda sadece kendimden söz ederek tedbirli olmalıyım. Ben, şiirde ölçü ve ritimle ilgili konularda hiçbir zaman yeterince bilgili olamamışımdır. Okulda Homer ve Virgil'i kendi tarzımda ezbere okumaktan zevk alırdım. Belki de hiçbir kimsenin Yunancanın nasıl telaffuz edildiğini bileceğine ve Virgil'in şiirinde Yunancayla karışan yerli ritmin inceliklerini hiçbir Romalı kulağın gerçekte anlayabileceğine inanmıyordum. Fakat ritim kalıplarını çeşitli hece değerlerine ve vurgularna göre İngilizce şiirlere uygulamam gerektiği zaman, niçin bir mısraın daha iyi, ötekinin de kötü olduğunu bilmek istedim. Ancak bu mesleyi mısraların ölçülerini bulmam çözemedi. Herhangi bir nazım şeklini bilmek ve uygulamak için tek yol, onu belli bir şairin eserinde çok iyi bir şekilde öğrenerek, taklit ederek kendi benliğimize mal etmektir; öyle ki bu şairin kullandığı ölçülerden onlara benzeyen yeni nazım şekilleri türetebilelim. Bu, nazımda kullanılan ölçülerin soyut bir şekilde incelenmesi anlamına gelmemelidir. Çünkü bu ölçüler, farklı şairlerin elinde öyle farklı bir musiki yaratırlar ki, böyle teorik bir çalışma zaman kaybından başka bir şey değildir. Bu, anatomi çalışmakla tavuk yumurtlatmayı öğrenemeyeceğimiz anlamına gelir. Yunanca ve Latince şiir çalışmak için, bu dillerde şiirin çoğu yazıldıktan sonra dilbilimciler tarafından tesbit edilen ritim kurallarının yardımına büyük ihtiyaç olduğunu inkâr etmiyorum. Fakat eğer bu dilleri o za-

manki yazarların yaptıkları gibi işitip konuşabilseydik, bu ritim kurallarına ilgisiz kalabilirdik. Ölü bir dili suni-metotlarla öğrenmek zorundayız ve bu dillerde şiir yazma sanatına sadece suni metotlarla yaklaşabiliriz ve öğretim metotlarımızı dil öğrenmede çoğu orta derecede yetenekli olan öğrencilere uygulamak zorundayız. Hatta kendi dilimizde yazılmış olan şiirleri bile incelerken, başlangıçta farklı sayıda hece ve vurguya sahip olan nazım ölçü ve kalıplarım, okunması zor bir belgenin sadeleştirilmiş haritası gibi kullanabiliriz: Fakat, şiirin değil, sadece nazım şekillerinin incelenmesi kulaklarımızı eğitebilir. Şiir yazmayı kaidelerden veya üslûpları soğukkanlı bir şekilde taklit ederek öğrenemeyiz. Gerçekte şiir yazmayı, üslûp taklidinden çok daha büyük ve derin anlamda taklitle öğrenebilirz. Shelley'i taklit ederken yapmak istediğimiz, şekilde onun yazdığı gibi yazmak değildir. Amacımız, Shelley'in şiirine özelliğini veren ve ilk gençlik heyecanını ifade eden ruhun yakalanmasıdır.

İngilizce şiir yazmak için, şiir yazmanın kurallarını bilmek, şüphesiz ki önemlidir. Latincenin Wyatt ve Surrey gibi İngiliz şiirine yenilik getiren şairler üzerindeki etkisini tayin etmek edebiyat tarihçesine düşen bir meseledir. Büyük dilbilgisi uzmanı Otto Jespersen, İngilizcenin yapısını Latince kategorilere uydurmak için yapılan teşebbüslerin, «dilek şart» tipinde olduğu gibi, dilde yanlış anlamalara sebep olduğunu iddia etmiştir. Tarih boyunca yazılan şiirlerde ise, şairlerin yabancı modelleri taklit ederken, dilin kendi ritmini kaybedip etmedikleri bir mesele olarak karşımıza çıkıyor Geçmişin büyük şairlerinin şiirdeki uygulamalarını kabul etmeliyiz, çünkü kulaklarımız onlarla eğitilmişlerdir ve bundan sonra da onlarla eğitilmelidirler. Bazı yabancı etkilerin İngiliz şiirini musiki yönünden çeşitlendirip zenginleştirdiğine inanıyorum. Bazı klasik edebiyat uzmanlarının görüşüne göre, yerli Latincede yazılmış şiirde kullanılan ölçü, heceden ziyade vurguya dayanmaktadır ve Yunancanın etkisi bu musikiyi değiştirmişse de, Pervigilium Veneris ve ilk Hristi-

yan ilâhîlerinde olduğu gibi, Latin şiiri daha sonra yerli musikisine dönmüştür. Eğer bu hüküm doğruysa, Virgil'in zamanında yaşamış ve şiirden anlayan bir kişi için, şiirde iki farklı ölçünün yarattığı musikiyi dinlemek, tecrübesini tahlil edemese de, her halde büyük bir zevkti. Aynı şekilde, İngilizce yazılmız bazı şiirler de, güzelliklerini sahip oldukları birden fazla ölçü sisteminin birbiriyle kaynaşmasına borçludurlar. İngiliz şiirinde kullanılan nazım ölçülerinin Latin modellere uydurulması onlara canlılıklarından çok şey kaybettirmektedir. Bu çeşit çalışmaların en başarılı örneklerini Campion'un şiirlerinde bulmaktayız; benim görüş açımdan, Robert Bridges, gelenek çizgisinde yarattığı ilk liriklerinde büyük bir deha gösterdiği halde, Latin modeller kullandığı zaman büyük ölçüde başarısız olmuştur. Bir şair, Milton'un bütün ve Tennyson'un bazı şiirlerinde olduğu gibi, Latin şiirinin musikisini tabii bir şekilde kendi şiirinde de kullanabilecek ölçüde bünyesine mal etmişse, bunun mahsulü İngiliz şiirindeki büyük eserler olabilir.

Biz, İngiliz şiirindeki musikiyi çeşitli kaynaklardan gelen sistemlerin karışımı olarak tanımlayabiliriz. Burada tabii bir gelişmeden ziyade, şuurlu bir şekilde geliştirilen bir şey olduğu için, «sistem» kelimesini kullanmak hatalı olur. Gerçekte İngiliz şiirindeki musiki, çeşitli ırkların konuştukları dillerde yaşayan musikilerin bir alaşımıdır. Bu alaşımda Anglo-Sakson Almancası, Keltçe, Normandiya Fransızcası, Orta İngilizce ve İskoçça gibi dillerin musikileri, çeşitli durumlarda Fransızca, İtalyanca ve İspanyolcada kullanılan Latincenin ritmiyle kaynaşmıştır. Karışık ırkların oluşturduğu toplumlarda, aynı ailede bile farklı kişilerde farklı niteliklerin hâkim olması gibi, İngiliz şiirinde de farklı devirlerde ve farklı şairlerde, devrin özelliklerine ve şairin yaratılışına bazı niteliklerin daha uygun olduğu görülebilir. Zaman zaman bir devrin şiirindeki özellikleri, çağdaş yabancı bir edebiyat veya geçmişimizdeki bir edebi devri bize daha sempatik gösteren bazı şartlar veya eğitimde

hâkim olan bir eyilim tayin etmektedir. Fakat geçmişten ve dışardan gelen bu çeşitli etkilerden çok daha güçlü bir tabiat kanunu vardır: Bu, şiirin hergün işittiğimiz ve konuştuğumuz dilden uzaklaşmasını yasaklayan bir kanundur. Şiir ister hece veya vurguyu esas alan bir ölçüye göre yazılsın, ister kafiyeli veya kafiyesiz olsun, ister belli bir nazım şekli içinde veya serbest olsun, konuşulan ortak dildeki değişmeleri takip etmeksizin varlığını sürdüremez.

Şiirde musikinden söz edeceğimi söyleyip de konuşulan dil üzerinde dikkatimi toplamam size garip görünebilir. Fakat önce size şiirde musikinin, anlamla ilişkisi olmayan bir musiki olmadığın hatırlatmak isterim. Aksi halde anlamsız fakat musiki değeri üstün şiirler yaratabilirdik, böyle bir şiirin varlığına hiç şahit olmadım. Görünüşte istisna teşkil eden bir şiiri diğerlerinden ayıran fark, sadece bir derece meselesidir. Anlamın varlığını tabii sayıp kendimizi musikisine kaptırdığımız şiirler olduğu gibi, sadece anlama dikkatimizi verip musikisiyle heyecanlandığımız şiirler de vardır. Edward Lear'in anlamca saçma olan bir şiirini ele aldığımız zaman, onun bile anlamsız olmadığını görürüz. Bu şiirdeki anlam, onun anlamla alay edişidir. Adları bile anlamsız olan şiirlerden «The Jumblies» bir macera şiiridir, bilinmeyen diyarlardaki maceralara duyulan özlemin ifadesidir. «The Yongy - Bongy Bo» ve «The Dong With A Luminous Nose», karşılıksız aşkın ızdırabını dile getirmektedirler. Bu şiirlerde yüksek seviyeli musikinin ve anlama karşı duyulan sorumsuzluğun zevkine varıyoruz. William Morris'in «Mavi Odacık» (The Blue Closet) adlı şiiri ise, şairin bile anlamını açıklayamayacağı, Anglo - Sakson yazıtlarının ve büyü için yazılan formüllerin etkisine sahip tatlı bir şiirdir. Bu formüllerin bile, bir ineği bataklıktan çıkarmak gibi faydalı bir amaca hizmet ettikleri düşünülürse, bu şiirin oldukça anlamsız olduğu görülür. Aslında şiirin amacı -ki bunda şair oldukça başarılıdır- üzerimizde bir rüyanın yarattığı etkiyi bı-

rakmaktır. Şiirin zevkine varmak için rüyanın anlamını bilmeye gerek ytoktur; fakat insanlar rüyaların anlamlı olduğuna inanırlar, eskiden olduğu gibi şimdi de rüyaların gelecekten haber verdiklerine inananlar çoktur. Çağımızın oldukça katı olan inancına göre rüyalar, geçmişimize ait korkunç sırları açıklarlar. Bir şiirin anlamını kolayca açıklayamayacağımız, herkesin bildiği bir şeydir, fakat şiirin anlamının şairin şuurlu bir şekilde tayin ettiği amacın çok ötesine geçtiği ve yaratılmasına sebep olan tecrübeden çok uzak olduğu, herkesçe bilinen bir şey değildir. Fransızlar, çağdaş şairler arasmda anlaşılması en zor olanlardan biri olan Fransız şairi Stéphane Mallarmé'nin dili öyle zordu ki, onu sadece yabancılar anlayabilir, derler. Roger Fry ve arkadaşı Charles Mauron, Mallarmé'nin İngilizceye çevirip yayımladıkları şiirlerini dipnotlarla açıklamaya çalışmışlardır. Zor bir sonenin, tavandaki bir resmin cilalı bir masanın üzerine düşen aksinden ilham alınarak veya bir bardak biranın köpüğünde ışığın aksine bakarak yazıldığını öğrendiğim zaman, bu gibi durumların şiirin yaratılmasındaki safhalardan biri olduğunu söyleyebilirim, fakat onlara şiirin anlamı diyemem. Eğer bir şiir bizi heyecanlandırabiliyorsa, bize belki de çok önemli bir şey ifade ediyor demektir. Eğer bir şiirden etkilenmiyorsak, şiir, şiir olarak anlamsızdır. Bir kelimesini bile bilemediğimiz bir dilde bir şiirin okunuşunu işittiğimiz zaman çok heyecanlanabiliriz, fakat birisi bize bu şiirin anlamsız ve saçma olduğunu söylerse, aldandığımızı düşünür, bunun bir şiir değil, müzik aletlerinin yarattığı bir melodinin dilde taklidi olduğunu söyleyebiliriz. Bildiğimiz gibi, eğer bir şiirde ifade bulan anlamın sadece bir kısmı açıklanabiliyorsa, bunun sebebi, şairin şuur sınırları içinde kalan bir tecrübeyi ifade etmesidir. Çünkü şuurun ötesinde anlam var olmakla beraber, bu anlamı ifade edecek kelime yoktur. Bir şiir farklı kişilere farklı anlamlar ifade ettiği gibi, bu anlamlar şairin kastettiğinden çok farklı da olabilirler. Meselâ, şair, şiirinde kendi dışında herhangi bir şeyle ilgisi olmayan çok özel bir tecrübeyi ifade

ediyor olabildiği halde, aynı şiir okuyucu için, özel bir tecrübenin ifadesi olabildiği gibi, genel bir tecrübenin de ifadesi olabilir. Okuyucunun şiire getirdiği yorum, yazarın yorumundan farklı, aynı derecede geçerli ve hatta daha iyi de olabilir. Şiirde yazarın düşündüğünden daha çok şey ifade edilmiş olabilir. Farklı yorumlar, bir şeyi farklı açılardan gören kısmi açıklamalar olarak düşünülebilirler. Bir şiirin birden fazla yoruma açık olması, onun dilin imkânlarını aşan bir anlama sahip olmasından ileri gelebilir.

Böylece nesirdeki ritmin ifade edemeyeceği bir şeyi bize ifade etmeye çalışan şiir, sadece bir iletişim aracıdır. Şiiri bir beste içinde de sunsanız durum değişmeyecektir, çünkü şarkı söylemek de bir konuşma şeklidir. Şiirle konuşma arasındaki yakınlık kesin kanunlarla tayin edilecek bir mesele değildir. Şiirde yapılan her köklü değişiklik, hem kendisini konuşulan dile bir dönüş olarak niteler, hem de öyledir. Wordsworth'un şiirlerine yazdığı önsözde ifade ettiği köklü değişmenin de amacı aynıdır. Bundan bir asır önce Oldham, Waller, Denham ve Dryden'de dilde aynı köklü değişmeyi yapmak istemişlerdi. Böyle köklü bir değişmeyi savunan kişiler, şu veya bu yönde yeni bir şiir dili geliştirirler; onu işler ve kusursuz bir hale getirirler. Bu ara konuşma dili de, değişmeye devam ettiğinden şiir dili tabii olarak eskir. Dryden'ın konuştuğu dil, şüphesiz ki en hassas kulaklı çağdaşlarına bile çok tabii geliyordu. Şüphesiz, hiçbir şiir dili, şairin işittiği ve konuştuğu dille tamamen aynı değildir; fakat bu dil, konuşulan dille öyle bir ilişki içinde olmalıdır ki, onu dinleyen veya okuyan bir kimse «eğer şiir dili kullansaydım, böyle konuşurdum» diyebilsin. Çağımızın en iyi şairlerinin niçin bizi geçmişte yazılmış daha büyük bir şiirden daha çok heyacanladırıp doyurduğunun sebebi budur.

Öyleyse şiirde musiki konuşulan dilin gizlediği musikiyle aynıdır. Ve bu, aynı zamanda, şairin diyalektinde gizli olan musikiyle de aynıdır. B.B.C. İngilizcesine ve yaygın standart

bir İngilizceye karşı çıkmak, bu yazının amacını aşan bir konudur. Eğer bir gün birbirimizden hiçbir şekilde farklı olmayan bir dili konuşursak, ortada aynı şekilde yazmamamız için de bir sebep kalmayacaktır. Fakat o zamana kadar -ümit ederim ki bu çok geç gerçekleşir- şairin kendi çevresinde en çok aşina olduğu dili kullanması kendi bileceği bir iştir. W. B. Yeats' in yüksek sesle şiir okurken, üzerimizde bıraktığı izlenimi her zaman hatırlayacağım. Onu kendi şiirlerini okurken dinlemek, İrlanda şiirinin güzelliklerini ortaya çıkarmak için, İngilizceyi İrlandalıların konuştuğu şekilde kullanmanın ne kadar gerekli olduğunu anlamak demektir. Halbuki Yeats'i Blake'ın şiirlerini okurken dinlemek, doyurucu olmaktan ziyade şaşırtıcı bir tecrübedir. Tabiidir ki, şairin şiirinde kendisinin, ailesinin, arkadaşlarının ve yaşadığı bölgenin dilini konuşulduğu şekilde kullanmasını istemiyoruz, fakat şair, bu yakın çevre dilinde, şiirinde kullanacağı ham maddeyi bulacaktır. Tıpkı bir heykeltraş gibi şair de kullandığı maddeye sadık kalmalıdır; yaratacağı melodi ve ahengi işittiği seslerde bulmalıdır.

Bununla beraber, her şiirde musikinin diğer unsurlardan daha önemli olduğunu düşünmek bir hata olur; çünkü şiirde melodi, kelimelerin yarattığı musikinin sadece tek bir unsurudur. Bazı eserler, bestelenmek için yazılırlar. Çağımızda şiir, çoğunlukla, okunmak için yazılmaktadır. Asırlık karaağaçların dallarında arıların vızıltısından ve güvercinlerin ağıtlarından başka söylenecek şeyler de vardır. Şiirde, sessizlerin uyuşmazlığı (dissonance) ve hatta birbirine zıt etkiler yaratabilecek seslerin (cacophony) özellikle yer aldığı inkâr edilemez. Şiirin bütünündeki musikiyi yaratan duygu dalgalarını ve ritmini vermek için, şiirin duygu yükü daha yoğun ve daha az yoğun olan kısımları arasında geçişler yer alır. Şiirde duygu unsurunun az olduğu kısımlar, yoğun olduğu bölümlerle kıyaslandığı zaman, nesre daha yakın bir dilde ifade edilecektir. Öyle ki hiçbir şair, nesir diline hâkim olmadıkça, büyük bir şiir yazamaz.

Önemli olan şiirin bütünüdür. Eğer şiirin bütünündeki musikinin tamamen uyumlu olması gerekmiyorsa, bundan bir şiirin sadece «güzel kelimelerden» oluşması gerekmediği hükmüne varabiliriz. Bir kelimenin dil içinde, sadece kendisini oluşturan sesler açısından, bir diğerinden daha güzel veya daha çirkin olacağına inanmıyorum. Bazı dillerin diğerlerinden daha güzel olup olmadığı da başka bir konudur. Çirkin kelimeler bir şiir içinde, diğer kelimelerle uyum içinde olmayan kelimelerdir. Bazı kelimeler iyi işlenmedikleri veya çok eski oldukları için çirkindirler, bazıları yabancı kaynaklı oldukları ve dil içinde uyum sağlamadıkları için çirkindirler. Fakat kendi dili içinde iyice yerleşmiş olan herhangi bir kelimenin güzel veya çirkin olarak nitelenmesine karşıyım. Bir kelimenin musikisi, bu kelimenin şiirde kendisinden önceki ve sonraki kelimelerin ve bütün diğer kelimelerin yarattığı musikiyle uyum içinde olmasıyla ölçülür. Bir kelimenin şiir içindeki anlamı, başka yerlerdeki anlamlarıyla olan ilişkisi ve uyandırdığı çağrışımların zenginliği bakımından da değerlendirilmelidir. Şüphesiz ki, bütün kelimeler zenginlikte birbirine denk olmadıkları gibi, birbiriyle sıkı bir bağlantı içinde de değildirler. Şiirde anlam ve çağrışım bakımından zengin kelimeleri zengin olmayanlarla gerekli yerlerde karıştırmak şairin işidir, çünkü bir şiiri anlamca zengin kelimelerle yüklemek gücümüzün dışındadır. Aslında şiirde bir kelimenin, bir dil ve medeniyetin bütün tarihine ışık tuttuğu imtiyazlı anlar vardır. Bu, kendine has garipliklere sahip ve moda olan bir şiir türünün imalı anlatım şekli değildir. Kelimelerdeki çağrışım zenginliği - kelimelerin okuyucuya göre değişen anlamları - onların tabiatlarında vardır ve bu her çeşit şairi aynı derecede ilgilendirir. Ben, burada, musiki bakımından zengin bir şiirde, şiirdeki seslerin yarattığı musikiyle kelimelerin esas ve diğer anlamlarının yarattığı musikinin birbiriyle sımsıkı bir şekilde örülmüş olduğunu söylemek istiyorum. Eğer şiirde musikinin anlamdan kopuk bir şekilde, sadece seslerin yarattığı musiki olduğunu söylerseniz,

şiirde anlamsız sesin de, sesten yoksun olan anlam gibi, tek başına var olamayacağını tekrarlamak mecburiyetinde kalırım.

Kafiyesiz nazmın gelişmesi, iki ilgi çekici ve birbirine bağlı noktayı açıklar: Bu çeşit nazım, destanî ve felsefi şiirlerde, tefekkür ve tabiat şiirlerinde aynı nazım şeklini kullandığı halde, konuşulan dile bağlılık ve ondan belirgin bir şekilde farklı olmak bakımından özellikler gösterir. Dramatik kafiyesiz şiirde konuşulan dile çok daha yakın bir dil kullanılır. Şiirlerin çoğunda kullanılan dili konuşulan dilden uzaklaştıran şey, dili kullanmada şaire tanınan keyfi hürriyettir. Meselâ, Gerard Manley Hopkins'ın bir şiirinde kullandığı dil, sizin ve benim ve hatta babalarımızın ve büyük babalarımızın ifade şekillerinden çok uzaktır. Fakat Hopkins, şiirlerinde düşünürken ve konuşurken, kendi öz tecrübesine sadık kaldığı için, böyle bir dil kullandığı izlenimini yaratmaktadır. Fakat dramatik bir şiirde şair, farklı zamanlarda farklı yöneticilerin isteklerine göre rollerini yapacak olan bir grup sanatçıdan her biri için ayrı ayrı konuşmaktadır. Bu bakımdan dramatik şiirde şair, hem oyundaki bütün karakterler için ayrı ayrı konuşabilecek kadar zengin bir dile sahip olmak, hem de daha derin bir seviyede kendisi için de konuşmak mecburiyetindedir. Shakespeare'ın son şiirlerinden bazıları çok süslü ve gariptir. Fakat şairin kullandığı dil, yine de hem şairin, hem de pek çok karakterin duygu ve düşüncelerine ifade aracı olabilmektedir. Bu dil, üç yüz yıl önce konuşulan bir dilden kaynaklanmaktadır, yine de iyi kullanıldığı zaman, aradaki uzun zamanı unutabiliriz. Modern elbiseler içinde sahneye koyulabilecek bir oyun olan *Hamlet* bu hükmün en açık delilidir. Kafiyesiz nazım, Otway'ın zamanına ulaşamadan suni veya en iyi şeklinde eskiyi hatırlatan bir dil olup çıkmıştır. XIX. yüzyıl şairlerinin yazdığı nazım tiyatro eserlerinde dilin konuşulan dille hiçbir ilgisi kalmamıştır. Geçen asrın büyük şairlerinden hemen hemen hepsi, nazım tiyatro eseri yazmayı denemiştir. Çok az ki-

şinin ikinci defa okumaya katlandığı bu eserlerde güzel şiir vardır, fakat yazarları büyük şairler oldukları halde, tiyatroda amatör olduklarından, eserlerine gereken ruhu verememişlerdir. Eğer bu şairler, dramatik şiir yazmada kabiliyetli ve bu sanatı elde etmek için çok çalışmış da olsaydılar, bu kabiliyet ve tecrübeleri onları yeni bir nazım şeklini denemeye götürmedikçe, yazdıkları oyunlar etkisiz kalmaya mahkûmdu. Bu eserleri ruhsuz yapan şey, tema yokluğu, olaylar dizisinin kurgusundaki hatalar, kusurlu karakter çizme veya tiyatro sanatında gerekli herhangi bir unsurun eksikliği değildi; bu eserlerdeki en büyük kusur, kullanılan dilin konuşma dilinin ritminden kopukluğundan ve dahi ziyade şiir okuyan bir insanın üslûbuna yakınlığından ileri gelmekteydi.

Hattâ Dryden'ın dinde bile, oyunlarda kullanılan kafiyesiz nazım ciddi bir şekilde bozulmuştur. Dryden'ın *Her Şey Aşk İçin (All for Love)* adlı eserinde muhteşem parçalar vardır. Fakat Dryden'ın karakterleri, kafiyeli beyitlerle yazdığı bu destan trajedilerde, arasıra, kafiyesiz nazımda olabileceğinden daha tabii konuşmaktadırlar; buna rağmen, Racine ve Corneille'in Fransızca eserlerindeki karakterlerin konuşmaları daha tabiidir. Herhangi bir sanat şeklinin gelişip sonra da kaybolması çok karışık sebeplere bağlıdır ve biz, bazı çok derin sebepleri anlamıyorsak da bazılarını açıklığa kavuşturabiliriz. Tiyatro eserlerinde nesrin niçin şiirin yerini aldığını anlatmak için, herhangi bir sebep ileri sürecek değilim. Fakat eminim ki, kafiyesiz nazmın artık tiyatroda kullanılmamasının bir sebebi de, son üç yüz yıl içinde dramatik olmayan pek çok büyük şiirin bu nazım şeklinde yazılmış olmasıdır. Dimağımız şekilce aynı olan bu tür şiirle dopdoludur. Eğer Milton'un Shakespeare'den önce yaşamış olduğunu hayal etseydik, Shakespeare'in de, kullandığı ve kusursuzlaştırdığı kafiyesiz nazım şeklinden başka bir ifade ortamı bulmak zorunda kalacağını anlardık. Milton, kafiyesiz nazmı hiç kimsenin başaramayacağı bir hünerle kul-

lanmıştır ve bunu yaparken bu ifade şeklinin tiyatro eserlerinde kullanılmasını imkânsız hale getirmiştir: Bunu, dramatik kafiyesiz nazmın, bütün kaynaklarını tüketmesi şeklinde de yorumlayabiliriz. Gerçekte Milton, kafiyesiz nazmı birkaç kuşak için artık yapacak bir şey bırakmayacak şekilde geliştirmiştir. Kafiyesiz nazmı XVIII. yüzyılda Milton'u taklit edenlerin düşürdüğü durumdan kurtarmak için ilk defa gayret eden şairler, Wordsworth'den önce gelen Thomson, Young ve Cowper'dir. XIX. yüzyılda kafiyesiz nazmın çeşitli şekillerde başarılı olarak kullanıldığını görüyoruz. Browning, onu konuşma diline en yakın şekilde kullanan şairdir. Fakat ne gariptir ki şair, bu nazım şeklini oyunlarından ziyade, dramatik monoloğlarında çok başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Böyle bir genelleme yaparken, şairlerin birbirlerine göre önemlerinden bahsetmek istemiyoruz. Sadece dikkati dramatik şiir ve öteki nazım şekilleri üzerinde toplamak istiyoruz: Yani şiirin konuşulan dille ilişkisi olduğu zaman sahip olacağı musikinin, bu ilişki koptuğu zaman sahip olacağı musikiden farklı olduğunu ifade etmek istiyoruz.Üzerinde durmak istediğim öteki nokta ise, şairin işinin, sadece şahsiyet özelliklerine göre değil, aynı zamanda içinde yaşadığı zamana göre de farklılık gösterdiğidir. Bazı devirlerde şaire düşen görev, yerleşmiş bir geleneğin konuşulan dille ilişkisi bakımından musiki yaratma imkânlarını araştırmaktır; Bazı devirlerde ise, şair, duygu ve düşüncenin özündeki değişikliği yansıtan konuşma dilindeki değişmeye ayak uydurmaya çalışır. Bu dairevi hareket, bizim eleştiri değerlerimizi de etkisi altında tutar. Bizim zamanımız da, şiir dilinde Wordsworth'un başardığı anlamda bir değişiklik ve tazelik getirilebilseydi, bizi bu sonuca getiren gelişme çizgisine katkısı olan kişiler pahasına, bu yeniliği ortaya atanların önemini abartırdık.

Şairin esas görevinin dilde ihtilâl yaratmak olduğuna inanmadığımı açıklayabildiğimi sanıyorum. Bu mümkün de

olsaydı, birbirini takib eden bir seri ihtilâller içinde yaşamak, pek istenen bir şey olmazdı. Şiir dilinde ve tekniklerinde hiç durmadan değişiklik yapmak da, inatçı bir şekilde atalarımızın dillerine bağlı kalmak kadar sıhhatli değildir. Dilde hem yeni kaynakların keşfedilmesi için, hem de bu kaynakların işlenip geliştirilmesi için uygun olan zamanlar vardır. İngilizceye en çok hizmet eden şair Shakespeare'dir. Kısa bir ömürde iki şairin başarabileceği bir işi yapabilmiştir. Shakespeare'in şiirindeki gelişmeyi iki devirde inceleyebiliriz! Birinci devirde şairin dilini konuşulan dile göre değiştirdiğini görürüz. Öyle ki *Antony ve Cleopatra* yazılmadan önce şair, her sosyal sınıftan herhangi bir oyun karakterinin şiir veya nesir dili içinde tabii ve güzel bir şekilde söyleyebileceği her şeyi ifadeye muktedir bir dil ortamı geliştirmiştir. Şair, bu seviyeye eriştikten sonra dilini işlemeye başlamıştır. «*Venüs ve Adonis*» (Venus and Adonis) adlı şiirle başlayıp *Aşk Oyunları (Love's Labour's Lost)* adlı komedisinde ne yapması gerektiğini anlayan şairin gelişmesi, süslü bir dilden sade bir dile, esnekliğe sahip olmayan bir dilden esnek ve yumuşak bir dile doğru olmuştur. Son oyunlarında ise şairin sadeliği terk edip süslü bir dile döndüğü görülmektedir. Olgun Shakespeare ise, şiir dilinin konuşulan dille temasını kaybettirmeksizin ve karakterlerine gerçeklik kazandıran boyutları muhafaza ederek şiirde musikinin ne kadar girift ve muğlak olabileceğini deneyen bir şair olarak görülür. Bu, *Cymbeline*'i *Kış Masalı (The Winter's Tale)*, *Pericles*'i ve *Fırtına*'yı *(The Tempest)* yazan şairdir. Gelişmelerini bu yönde gerçekleştiren şairler arasında Milton, en büyük olanıdır. Milton'un, şiir dilinde bütün seslerin katıldığı bir orkestra yaratmak için, konuşulan dilden uzaklaştığı görülebilir, Wordsworth' ise, şiirinde konuşulan dili kullanmak çabası içinde bazen sınırı aşmakta ve şiir yerine nesir yazmaktadır. Fakat ne ölçüde ifrata kaçabileceğimizi ifrata kaçmadan bilmemiz mümkün değildir. Böyle bir macerayı yaşamak için, insanın çok büyük bir şair olması gerekmektedir.

Şu ana kadar şiirin yapısından ziyade, şiir sanatından söz ettim. Şiirde musikinin tek tek satırlarda değil, bütün şiirde yaratılması gerektiğini hatırlamanın zamanıdır. Sadece bu noktayı aklımızda tutarak çok sıkıcı bir meseleye, serbest şiir ve şiirde belli bir şeklin olması gerektiği meselesine yaklaşabiliriz. Shakespeare'in oyunlarında bazı sahnelerde belli bir musiki planı görülür; Şairin daha üstün eserlerinde ise, musiki eserin bütününde anlama eşlik eder. Bu yalnız seslerle değil, aynı zamanda imajlarla da yaratılan bir müsikidir. Wilson Knight, Shakespeare'in oyunlarını eleştirirken, oyunlarda tekrarlanan imajların veya hakim olan imajların eserin bütününün yarattığı etkiyle ilişkisini incelemektedir. Shakespeare'in herhangi bir oyununda oldukça karmaşık müzikal bir yapı buluruz. Bu müzikal yapı, gazel, balad, sone gibi şekilce basit olan edebî eserlerde daha kolay bir şekilde kavranabilir. Bazen modern şiirin kendisini bu nazım şekillerinden kurtardığı zannedilebilir. Ben, aksine, modern şiirde onlara dönüş olduğunu görüyorum. Gerçekte yerleşmiş ve karmaşık bir nazım şekline dönme eğilimi, popüler bir şarkı da bir nakaratın olması kadar ısrarlıdır. Bazı nazım şekilleri, bazı dillere daha uygundur ve belli bir nazım şekli bazı edebî devirlere diğerlerine olduğundan daha uygundur. Bir nazım paragrafı olarak tanımlayabileceğimiz kıta, konuşmanın belli bir kalıp içinde doğru ve tabii bir ifadesidir. Bir nazım şekli, kusursuzluğa eriştiği andaki şeklini muhafaza etmek eyilimindedir ve böylece eski bir kuşağın zihniyetini yansıttığı için, konuşulan dildeki değişikliklerle ilişkisini kaybeder. Böyle yerleşmiş nazım şekilleri, şekil ve muhteva ilişkisine göre onları yenileyemeyen yazarların elinde, taze tecrübenin içine döküldüğü ruhsuz bir kalıp olurlar. Kusursuz bir sonede beğendiğimiz şey, yazarın belli bir nazım şeklinin emrine girmesinden ziyade, ifade ettiği tecrübeyle kullandığı nazım şeklini bağdaştırmakta gösterdiği güç ve hünerdir. Bir dehânın olduğu kadar, bir devrin de mahsulü olan bu şekil ve muhteva uyumu olmaksızın şiir, en iyi ihtimalle sadece antika

düşkünlerinin zevkine hitap edebilir; bu uyum olmaksızın şiirde musiki de yaratılmaz. Zor olan nazım şekilleri tekrar moda olabilirler, fakat bunların bir kenara atıldığı devirlerin de olması gerekir.

«Serbest nazım»a gelince, iyi bir eser yaratmak isteyen şair için, hiçbir nazım şeklinin serbest olmadığını söyleyerek bu konudaki görüşümü yirmi beş yıl önce ifade ettim. Serbest nazım adı altında pek çok kötü nesrin yazıldığım kimse benden daha iyi bilemez. Bu yazarların kötü nesir veya şiir yazıp yazmamaları kötü şiirlerini şu veya bu üslûpta ifade edip etmemeleri önemli bir mesele değildir. Ancak sadece kötü bir şair, «serbest nazmı» belli bir şekilden kopup kurtulmak olarak düşünebilir. Serbest nazım, özünü yitirmiş eski nazım şekillerine karşı bir tepki olduğu halde, yeni nazım şekilleri için bir hazırlık ve eskilerin yenilenmesi için bir teşebbüs olarak başladı. Bu, şekle bağlı ve tipik olan bir dış bütünlüğe karşı her şiirin kendine has, öze bağlı bir iç bütünlüğe sahip olmasını vurgulayan bir akımdı. Şiir, şekilden önce gelir. Çünkü şekil muhtevadan doğar. Bunun gibi şiir sanatı da, çeşitli nazım şekillerinin birbirinden etkilenen ve birbirini takib eden şairlerin kullandıkları ritim ve ölçülerdeki benzerliklerin formülleştirilmiş bir şeklidir.

Nazım şekilleri parçalara ayrılabilir ve bu parçalardan yeni nazım şekilleri oluşturulabilir. Fakat herhangi bir dil, kendi özelliğini ve hüviyetini kaybetmedikçe, konuşulan dildeki ritmi, dilin ses sistemini, bu sistemdeki imkân ve yasakların oluşturduğu kanunları o dilde yazılan şiirlere kabul ettirir. Ve bir dil daima değişir; bir dilin kelime hazinesinde, söz dizimde, telaffuzunda, entonasyonunda yer alan değişiklikler -hatta dildeki bozulma bile- şairin bilmesi, kabullenmesi gereken şeylerdir ve şair elindeki malzemeden en iyi şiiri yaratmak zorundadır. Buna karşılık şair, bu gelişmeye katkıda bulunmak ve dilin, şiirde ifade bulan duygunun en ince ton, derece ve fark-

larını ifade etme kapasitesini ve niteliğini korumak imtiyazına sahiptir. Şairin görevi, hem dildeki değişikliğe ayak uydurmak ve onu sınırlandırmak, hem de dilin geçmişteki seviyesinin altına düşürülmesine karşı mücadele vermektir. Şair, hürriyetini dilde daha iyi bir düzen kurmak için kullanabilir.

Çağımızda şiirin hangi safhada olduğunu sizin hükmünüze bırakıyorum. Bence son yirmi yılda yazılan şiirler, bu şiirleri sınıflandırmaya değer bulursak, konuşulan dile uygun bir şiir dilinin arandığı bir devrin şiirleri olarak nitelendirilebilirler. Tiyatro dilini ise, çağımızda yaşayan kişilerin konuşmalarını ifade edebilen, oyun karakterlerinin konuşmalarında saf şiiri sunileştirmeksizin kullanabilecekleri ve günlük olayları saçmalamadan ifade edebilecekleri bir ifade ortamı yapabilmek için daha çok mesafe almamız gerekmektedir. Bu şiir dilini yerleştirdiğimiz an gelince, artık şiirde müzikal nitelikleri işleme ve zenginleştirme anı da gelmiş sayılabilir. Bir şair, musiki çalışmalarından çok şey kazanabilir. Fakat ben, kendim, musikide teknik bilgiye sahip olmadığım için, bir şairin şiirde müzikal bir şekil yaratmak için ne kadar teknik bilgiye ihtiyacı olduğunu bilmiyorum. Şiirde musiki yaratabilmek için şairin en çok sahip olması gereken şeyler, ritim anlayışı ve bu ritmik yapıyı şiirle kaynaştırabilme gücüdür. Zannederim şair, sonuçta suni bir etki yaratsa da, bir musiki parçasındaki ritmi şiirine uygulayabilir. Uygulamalarımdan biliyorum ki, bir şiir veya şiirin bir parçası önce ritmik bir yapı olarak gerçekleşir, sonra bu ritmik yapı, kelimelerde ifade bulur ve fikir ve imajları da doğurur. Bunun sadece bana has bir tecrübe olduğunu zannetmiyorum. Tekrarlanan temalar, musikide olduğu gibi, şiirde de tabiidir. Bir orkestrada farklı enstrumanların geliştirdikleri temalara benzer imkânlar şiirde de mevcuttur ve şiirde de çok sesli musiki yaratmak mümkündür. Bir senfoni veya kuartette ritmi farklı olan geçişler şiirde de kullanılabilir. Operadan ziyade bir konserde, bir şiirin tohumu filizlenebilir.

Burada daha çok şey söylemeyip konuyu musiki öğrenimi görmüş kişilere bırakıyorum. Fakat size şiirin iki görevini ve dilin farklı zamanlarda iki yönde nasıl işlenip geliştirileceğini hatırlatmak isterim. Şair, ne ölçüde musikiyle ilişki içinde olursa olsun, konuşma dilinden uzaklaşmaması bir mecburiyettir. Şiirin meseleleri, yeni şekillerde ortaya çıksa da, daima aynıdır ve şiirin, F. S. Oliver'in dediği gibi, daha yaşayacak uzun bir macerası vardır.

KÜÇÜK ŞİİR NEDİR?
(1944)

Bu yazının başında da, sonunda da «küçük şiir»'i tanımlamayı düşünmüyorum. Böyle bir tanım, bizi, kimlerin büyük, kimlerin küçük şair olduklarını kesin olarak tayin edebileceğimiz yanılgısıyla karşı karşıya getirebilir. Büyük ve küçük şairlerin adlarını ihtiva eden iki liste hazırlasaydık, pek az sayıda şairin adı üzerinde aynı fikri paylaşabilir, çoğunda farklı kişi leri beğenirdik. Ve aynı listeyi paylaşan iki kişi bile bulunamazdı. Öyleyse «küçük şiir»e bir tanım bulmanın faydası nedir? Yapabileceğimiz şey, bir şaire «küçük şair» dediğimiz zaman, farklı zamanlarda farklı şeyler kastettiğimizi ve bu farkların ne olduklarını iyice bilmek, böylece herhangi bir karışıklık ve yanlış anlamaya meydan vermemektir. Bu deyimi ima ettiği pek çok anlamda kullanmaya devam edeceğiz, diğer kelimelerde olduğu gibi, ondan elimizden geldiği kadar faydalanacağız ve her şeyi tek bir tanımın içine sıkıştırmaya çalışmayacağız. Önce «küçük şiir» deyiminin küçültücü imalarından, onun «büyük şiir»den daha az okunmaya değen, daha kolay bir şiir olduğunu ima eden çağrışımlardan kurtulmamız gerekir. Şimdi kaç çeşit «küçük şiir» in var olduğunu ve bunları niçin okumamız gerektiğini öğrenelim.

Bu meseleye en dolaysız bir şekilde, çeşitli şiir antolojilerini ele alarak yaklaşabiliriz, çünkü «küçük şiir» deyiminin akla ilk getirdiği şiirler antolojilerde okuduklarımızdır. Ve yeri gelmişken antolojilerin faydaları hakkında bir şeyler söylemek fırsatını bulduğum için memnunum, çünkü bu faydaları bildiğimiz zaman, onların tehlikelerine karşı da uyanık olabiliriz. Antoloji tiryakisi olan şiir severlerin başka türlü şiir oku-

yamadıkları bir gerçektir. Antolojilerin değerleri de, bütün şiir çeşitleri gibi, okuyucuya zevk vermelerinden ileri gelir, fakat antolojiler, bunun ötesinde, çeşitli maksatlara da hizmet ederler.

Bir çeşit antoloji, sadece, eserlerini henüz bir kitapta toplamamış, veya henüz şöhrete erişememiş olan şairlerin eserlerinden meydana gelir. Böyle koleksiyonlar, ister belli ilkeler etrafmda toplanmış bir grup şairin eserlerini, isterse sadece aynı edebî kuşağı oluşturan şairlerin eserlerini ihtiva et sin, hem bu şairler, hem de okuyucular için özel bir değere sahiptirler. Çünkü genç bir şair için, bir esere sahip olmadan önce, çeşitli seviyelerde tanınmak genellikle istenen bir şeydir. Önce genç bir şairin eserleri millî çapta olmayan fakat genç yayımcıların çağdaş şairlere hasrettikleri dergilerde çıkmalıdır. Bunun genç şaire getireceği tek fayda biraz kazançtır. Bu küçük dergiler sadece aboneler veya abone olmaya namzet kişiler tarafından okunurlar. Bu dergilerin basım ve yayımı tesadüflere bağlı ve düzensizdir ve ömürleri kısadır, fakat önemleri, yaptıkları gözle görülmeyen mücadeleyle mukayese edilemeyecek ölçüde büyüktür. Bu dergilerin geleceğin yayımcılarına kazandırdıkları tecrübe bir yana, genç şaire de eserlerini basılmış olarak görmek, onları kendisi gibi henüz tanınmamış kimselerin eserleriyle mukayese etmek ve kendi üslûbuna sempati duyan kimseler tarafından eleştirilmek ve onların dikkatlerini çekmek fırsatını verecektir. Bir şair, daha büyük bir kitleye veya daha yaşlı bir gruba hitap etmeden önce, kendisine aynı kuşağın şairleri arasmda bir yer yapmak mecburiyetindedir. Bu küçük dergiler, daha önemli yayımcıların yeni şairleri tanımalarını ve onlardaki gelişmeyi takip etmelerini sağlayan vasıtalardır. Birbirine benzeyen veya herhangi bir bölge kültürüne yakınlık duyan küçük bir grup yazar, birlikte bir şiir koleksiyonu yayımlayabilir. Böyle gruplar, ekseriya kimsenin uymadığı bazı ilkeler etrafmda toplanabilirler; zamanla bu gruplar çözülür, zayıf üyeler yok olur ve güçlü yazarlar ise,

kendilerine has üslûplar geliştirirler. Fakat gruplar ve grupların eserlerini ihtiva eden antolojiler çok faydalı bir amaca hizmet ederler. Genç şairler, normal olarak büyük bir kitlenin dikkatini çekmezler ve aslında dikkat çekmemeleri daha iyidir, çünkü onların birbirlerinin destek ve eleştirisine ve küçük bir azınlığın ilgisine daha çok ihtiyaçları vardır. Ve nihayet daha yansız genç yayıncıların oluşturdukları daha muhtevalı antolojiler vardır; bunlar, şiir okuyucusuna çok sayıda küçük dergileri taramaksızın üslûpta ve konudaki değişiklikleri inceleme fırsatı vermek açısından değerlidirler. Bu antolojiler, aynı zamanda, okuyucunun dikkatini ümit vaad eden birkaç şairin eserlerindeki gelişmeye yöneltebilir. Bu koleksiyonlar bile, büyük sayıda okuyucuya ulaşamayabilir; çünkü okuyucuların çoğu, genç şairler birkaç eser yaratıncaya ve bunun sonucu olarak birkaç devri birden içine alan antolojilerde yer alıncaya kadar, onların varlığından haberdar olmayabilirler. Okuyucu, bu antolojilerdeki şiirleri okuduğu zaman, onları yanlış ölçülerle, yani ümit verici bir şiiri olgun bir şiirmiş gibi, antolojiyi de içindeki sayıca az olan en iyi şiirlerle değil, en iyi ihtimalle vasat şiirlerle değerlendirebilir.

En çok satılan ve okunan antolojiler, *Oxford Şiir Antolojisi (Oxford Book of English Verse)* gibi, son kuşağa kadar bütün İngiliz şiirini içine alan antolojilerdir. Yine çok sürümü olan antolojiler arasında belli bir edebî devrin şiirlerini içinde toplayanlar veya sadece çağımızın şöhretli, yaşayan şairleri de dahil olmak üzere, son iki üç kuşağından gelen şairlerin eserlerini toplayanlar da vardır. Bu sonuncular yardımıyla çağdaş şiiri incelememiz mümkündür. Fakat kolaylık olsun diye sadece bugün yaşayan şairlerin eserlerini ihtiva eden antolojileri ele alırsak, bunların okuyuculara hangi amaçlar için hizmet edeceklerini sorabiliriz.

Şüphesiz ki, *The Golden Treasury* veya *Oxford Antolojisi*, pek çok kişiyi Milton, Wordsworth, Shelley ile tanıştırmıştır.

Shakespeare'i bu şairlerin içine sokmuyorum, çünkü bir tiyatro yazarı antolojiler yardımıyla öğrenilemez. Fakat bu şairlerin veya diğerlerinin şiirlerini antolojiler de okuyarak şiirlerinin zevkine vardıktan sonra, onların bütün eserlerini okumak ve incelemek tecessüs ve isteğine sahip olmayan veya hiç olmazsa hoşlanabileceği başka şiirlerin de olup olmadığını araştırmayan bir kimseye gerçekten şiir seven bir okuyucu diyemem. Antolojilerin bize en büyük şairleri tanıtma görevi kısa bir zaman önce bitmiştir. Büyük şairleri antolojilerde bulsak da, onların eserleri için artık antolojilere baş vurmuyoruz. Antolojiler, aynı zamanda, eserlerini daha iyi öğrenmek isteyebileceğimiz küçük şairlerin olup olmadığını bilmekte de yardım ederler. Bunlar, herhangi bir edebiyat tarihinde pek dikkat çekmeyen, edebiyat tarihinin akışını etkilememiş olan, eserleri edebiyat eğitiminde gerekli olmayan, fakat bazı okuyuculara özel bir şekilde hitap edebilen şairlerdir. Gerçekten tarihî önemi olmayan böyle küçük şairlerin eserlerine ilgi duymayan herhangi bir okuyucunun şiir sevgisinin gerçekliğinden şüphelenirim. Tarih kitaplarının büyüklüklerini kabul ettiği şairlerden hoşlanan bir kimse, sadece şiir değerlendirmede hiçbir katkısı olamayacak çalışkan bir öğrencidir. Bu şair çok önemli olmayabilir, fakat ben şiirlerini beğeniyorum, diyebilmeliyiz. Böyle şiirlerle karşılaşmak bir raslantı meselesidir. Bir aile kütüphanesinde, basıldığı zaman övüldüğü için alınmış olan fakat kimsenin okumadığı bir kitabı bulabilirsiniz. Benim çocukken bulup sonra da çok sevdiğim Edwin Arnold'un *Asya'nın Işığı» (The Light of Asia)»* adlı şiirine rastlamam böyle olmuştur. Bu, Gautama Buddha'nın hayatı üzerine yazılmış uzun bir destan şiirdir. Herhalde şiirin konusuna karşı gizli bir sempatim vardı ki, onu pek çok kere büyük bir zevkle okudum. Şiirin yazarı hakkında hiç bilgi toplamadım, fakat şiiri hâlâ beğeniyorum; onu okumuş ve ondan hoşlanmış bir kişiye rastladığım zaman, ben de o kişiye yakınlık duyuyorum. Genellikle bugün, antolojilerde unutulmuş destanlardan parçalara rast-

lamazsınız. Bununla beraber, bir antolojide tanınmamış bir yazarın şiirinin cazibesine kapılabilir ve sonra da hiç kimsenin okuyup zevkine varmadığı bu yazarın bütün eserlerini inceleyebilirsiniz.

Antolojiler, bize önemli olmayan fakat eserlerinden hoşlanabileceğimiz şairleri tanıttığı gibi, eserlerinden hoşlanmadığımız çok önemli şairler hakkında da faydalı bilgi verebilirler. Spenser'in *Peri Kraliçe (The Faery Queen)* veya Wordsworth'ın *Prelüd (The Prelude)* adlı eserlerini tamamen okumak için sadece iki sebep vardır: Birincisi bu eserleri okumaktan zevk almamızdır ki, bu bizim lehimize bir nottur. İkincisi ise, sadece bir edebiyat eleştiricisi veya edebiyat öğretmeni olduğumuz için, bu eserlerden hoşlanmadığımız halde, onları bilmek zorunda oluşumuzdur. Yine de Spencer ve Wordsworth İngiliz edebiyat tarihinde öyle önemli şairlerdir ki, ancak onları bilmekle başka şiirleri de daha iyi anlamamız mümkündür ve bunun için herkesin onları biraz da olsa bilmesi gerekir. Uzun şiirlerden bizi tatmin edecek uzunlukta parçalar alan pek çok antoloji vardır; hiç kimsenin okumadığı uzun şiirlerin zevkine varabilen Charles Williams'ın derlediği çok faydalı bir antoloji vardır. Fakat kısa şiirleri ihtiva eden iyi bir antoloji bile, bize hoşlanmadığımız şairler hakkında öğrenmeye değer bilgiler verebilir. Bazı kimselerin başkalarının hoşlanmadığı şiirlere özel bir düşkünlüğü olduğu gibi, yine bazı kişiler, büyüklüğü kabul edilmiş şairlerin birinin veya birkaçının büyüklüğünü görmeyebilirler.

Eğer derleyen çok okumayan bir kişi olduğu halde, ince bir zevke sahipse, antoloji bir görevini daha erine getirmiş olur. Genellikle sıkıcı oldukları halde, zaman zaman güzel şiir yazabilen pek çok şair vardır. Çoğumuzun böyle tanınmış, yetenekli fakat sıkıcı şairlerin eserlerinin bütününü okuyacak zamanı yoktur; özellikle bu şairler, başka bir devirde yaşamışlarsa, onların şiirlerinde hoşlandığımız şiirleri seçecek zamanımız

olmadığı gibi, bazen zamanımız olsa da onu bu şekilde harcamak zahmete değmeyebilir. Hemen hemen bir asır önce, her şiir meraklısı Tom Moore'un her yeni eserini yayımlandığı an baştan sona kadar okurdu. Bugün *Lalla Rookh*'un hepsini okumuş olan biri var mıdır? Southey, şairlerin sultam olduğu zaman, destanlar yazdı. Acaba hiç kimse *Kehama'nın Laneti (The Curse of Kehama)* adlı eseri değilse de, kendisine çocukken okunmuş olan *Thalaba*'yı okumuş mudur ve ona karşı benim *Asya'nın Işığı*'na duyduğum sevgiye yakın bir şeyler duyabiliyor mu? Acaba pek çok kişi, *Gebir*'i okumuş mudur? Bu eser okunmasa da böyle büyük bir şiiri yazan Landor çok güçlü bir şairdi. Bununla beraber, piyasaya ilk çıktıkları zaman okunmuş olduklarını zannettiğimiz, fakat bugün hiç kimsenin okumadığı pek çok uzun şiir vardır. Scott, Byron ve Moore'un nazım romanslarının yerini bugün romanlar almıştır. Buna rağmen sayıca az da olsa bazı kişilerin, hâlâ, baskıdan çıkar çıkmaz, çok uzun şiirleri okudukları bir gerçektir. Böylece antolojilerin ve edebî eserlerden seçmeleri ihtiva eden eserlerin faydalı olduğunu söyleyebiliriz, çünkü hiçbir kimsenin herşeyi okuyacak kadar zamanı olmadığı gibi, sadece bazı bölümleriyle hayatta kalabilen uzun şiirler de vardır.

Bu tartışmanın akışı içinde antolojinin gözden kaçırabileceğimiz bir başka faydası daha vardır. Antolojiler, bize, tek bir cilt içinde şiirdeki gelişmeyi bütünüyle görüp mukayeseler yapabileceğimiz bir ortam da hazırlarlar. Bir şairin bütün eserlerini okumakla çok şey öğrendiğimiz gibi, şairleri birbirleriyle karşılaştırarak çok şey öğrenebiliriz. Kenar süsü olan baladlardan, Elizabeth devri liriklerine, onlardan da Blake, Shelley veya Browning'in şiirlerine atlarsak, bu şiirlerin bize tek bir şairin bütün şiirlerinin veremeyeceği ölçüde duygu ve düşünce tecrübesi kazandırdıklarını görürüz. Bu, çok iyi bir şekilde düzenlenmiş bir ziyafet sofrası gibidir. Bize zevk veren şey, çok çeşitli yiyeceği aynı yerde bulmaktan ziyade, sof-

rada birbiriyle uyum oluşturan şeylerin bir arada olmasıdır. Aynı şekilde farklı edebî devirlerin, farklı mizaçlara sahip olan şairleri de bir arada okundukları zaman, her bir şair diğerinin kendisine has olan yanıyla tezat teşkil ederek ve bize onda olmayan birşeyi sunarak buna benzeyen bir zevki tattırır. Bu zevkin tadına varmak için, iyi bir antolojiye ihtiyacımız olduğu gibi, onun nasıl kullanılacağını da bilmek gerekir.

Şimdi, şu ana kadar uzaklaştığımı düşünebileceğimiz asıl konuya döneceğim. Antolojilerde sadece küçük şairler bulmasak da, onları sadece antolojilerde bulabileceğimizi düşünebiliriz. Burada her şiir okuyucusunun, bütün eserlerini okumaya değer bulduğu küçük bir şairin de var olması gerektiğini iddia edeceğim. Bundan başka çok çeşitli küçük şairler bulduğumuz bir gerçektir. Bunların arasında sadece bir tek veya birkaç güzel şiir yazmış olanlar vardır. Bundan dolayı bu şairleri antolojilerin dışında aramaya gerek yoktur. Arthur O'Shaughnessy, *«Biz Musiki Yaratırız» (We are the music makers)* adlı şiiriyle XIX. yüzyıl sonunda yazılan şiirleri içinde toplayan herhangi bir antolojide yer alır. Ernest Dawson veJohn Davidson da, bazı okuyucular için bu grup içinde yer alırlar. Okunmaya değer sadece birkaç şiir bıraktıklarını söyleyebileceğimiz şairlerin sayısı gerçekte çok küçüktür. Eğer bir şair iyi bir şiir yazmışsa, onun geri kalan şiirlerinin de okunmaya değer olması, hiç olmazsa birkaç okuyucu için muhtemeldir. Bu şairleri bir kenara bırakırsak, küçük şairleri sadece kısa şiirler yazmış şairler olarak düşünebiliriz. Aynı şekilde Southey, Landor ve XVII ve XVIII. yüzyıl şairlerinden pek çoğunu da küçük şairler olarak düşünebiliriz. Halbuki bu şairler oldukça büyük eserler bırakmışlardır. Zamanımızda hiç olmazsa genç okuyucular arasında pek az kişi, hicivler ve mektuplar yazmadığı halde, Donne'a veya dini eserlerini yazmamış olan Blake'e küçük şairler olarak bakmaktadır. Buna dayanarak, bir anlamda, şöhreti uzun şiirlerine dayanan bazı şairleri küçük şairler

ve sadece kısa şiirler yazmış olan bazılarını da büyük şairler olarak mı göreceğiz?

Küçük destan yazarlarına ikinci sınıf veya başarısız büyük şairler demek daha kolay görünebilir. Bu şairler, uzun şiirlerini bugün hiç kimse okumadığı için başarısız sayılabilirler; ikinci sınıftırlar, çünkü biz uzun şiirleri çok yüksek standartlara göre değerlendiririz. Uzun bir şiir, *Peri Kraliçe (The Faery Queen), Kaybolan Cennet (Paradise Lost), Prelüd (The Prelude) Don Juan* veya *Hyperion* ve diğer birinci sınıf uzun şiirler kadar iyi olmadıkça, onun okuma zahmetine değeceğine inanmayız. Yine de bu şiirlerin bazı kişiler tarafından beğenilip okunduğunu biliyoruz. Uzun şiirlerden birkaç tane şaheser çıkaramayacağımız gibi, çok sayıda uzun şiirle uğraşmak zorunda da değiliz. Şimdiye kadar söz ettiğim uzun ve kısa şiirler arasında «Asya'nın Işığı» gibi takdire değer küçük eserler ve her dereceden çeşitli uzun şiirler vardır ve büyük şiirle küçük şiir arasına kesin bir çizgi çekmek çok zordur. Thomson' un «*Mevsimler*» (The Seasons) ve Cowper'in «*Görev*» (The Task) gibi şiirlerinin yeri nerededir? Bunlar, eğer ilgimiz başka sahalara yönelik ise, sadece bazı kısımlarını bilmekle yetinebileceğimiz şiirlerdir. Fakat bu şiirlerin küçük şiirler olduklarını kabul etmediğim gibi, ikisinden birinin herhangi bir bölümünü şiirin bütünü kadar iyi buluyorum. Mrs. Browning'in hiç okumadığım «Aurora Leigh»i veya George Eliot'un adını bile hatırlamadığım o uzun şiirini nasıl değerlendirmemiz gerekecek?

Uzun şiirlerin yazarlarını büyük ve küçük olarak ayırmakta güçlük çektiğimiz gibi, kısa şiirlerin yazarları hakkında da karar vermemiz kolay değildir. Meselâ, George Herbert'in durumu çok ilgi çekicidir. Bu şairin antolojilerde her zaman bulunan birkaç şiirini hepimiz biliyoruz, fakat Herbert'in «*Mabet*» *(the Temple)* adlı eseri, sadece, içinde dini şiirler bulunan bir eser değildir. Adının da ima ettiği gibi, «*Mabet*», bir pla-

na göre yaratılmış bir eserdir ve Herbert'ın şiirlerini daha iyi anladıkca, kitabın bütünün içindeki şiirlerin toplamından daha büyük bir anlam ifade ettiğini görürüz. İlk bakışta bir seri güzel lirik şiirden oluşmuş gibi görünen bu kitabın, metafizik bir dünya görüşü içinde birbiri ardından şairin dini düşüncelerini ifade eden ve bir bütün olarak XVII. yüzyılın ilk yarısında Anglikan inancının özünü veren bir eser olduğu görülür. Üstelik eğer bu devrin din konusunda yazı yazan kişileri ve XIV. yüzyıl mistikleri hakkında bilgi edinirsek her birini daha iyi tanır ve çektiğimiz zahmetten dolayı mükâfatlandırılırız. Herbert'in Donne, Vaughan ve Traherne gibi çağdaşlarını tanır, bu şiirlerin paylaştıkları geçmişi ve özelliklerini anlar ve nihayet Herbert'in ifade ettiği tipik Anglikan inancı ile daha Avrupaî bir şekilde Roma Kilisesinin inancını temsil eden Herbert'in çağdaşı Richard Crashaw'un dinî duygularını mukayese etmek fırsatını buluruz. Hiç olmazsa ben, Herbert'in küçük bir şair olduğunu kabul edemiyorum, çünkü onu düşündüğüm zaman, hoşlandığım birkaç şiirini değil, bütün eserlerini göz önünde tutuyorum.

Şimdi Herbert'i, biri kendisinden biraz daha yaşlı, diğeri bir önceki kuşaktan iki seçkin lirik şairle mukayese edelim. Yine bir Anglikan papazı olan, fakat Herbert'inkinden çok farklı bir mizaca sahip olan Robert Herrick'in şiirlerinde, kişiliğinde bütünlüğe sahip bir şairin duygularını buluyoruz ve şairin kişiliğini oluşturan bütün boyutları ancak onun bütün şiirlerini okuyarak öğrenebiliyoruz; yine de bütün şiirlerini okuduktan sonra, en çok hoşlandıklarımızdan daha çok zevk alıyoruz. Herrick'in şiirlerinde, hepsini bir bütünün parçaları yapan tek bir amaç hâkim değildir. Bir kere o, şiirlerini çok tabii bir şekilde, duygularını analiz etmeden, hayal gücünün akışını takip ederek yazan bir şairdir, sonra da şiirlerde ifade bulan kişilik içimizden birine aittir ve Herrick'in şiirlerine büyü katan özellik de bu açık yüreklilik ve olağanüstü olmayıştır. Tek bir şiirini okumakla Herrick'i Herbert'ten daha çok

tanıyabiliriz, yine de Herrick'in de bütün eserlerinde şiirlerinin toplamından çok daha fazla birşey vardır. Şimdi de Elizabeth devri şarkı yazarlarından Thomas Campion'u ele alalım. Diyebiliriz ki, kendi sahasında İngiliz şiirinde Campion'dan daha başarılı bir usta yoktu. Campion'un şiirlerini tam olarak anlayabilmek için bir insanın bilmesi gereken bazı şeyler olduğunu kabul ediyorum. Campion bir müzisyendi ve şarkılarını okunmak için yazdı. Eğer Tudor musikisini ve bu musikiyi icra etmekte kullanılan enstrumanları tanırsak, yazarın şiirlerini daha iyi anlayabiliriz. Bu musikiden hoşlanırsak, şiirlerinden daha çok hoşlanırız ve onları sadece okumakla yetinmeyip şarkı olarak yorumlanışlarını dinlemek de isteriz. Öte yandan George Herbert'in şiirlerini okuyup onları daha iyi anlamak için, bu gibi şeylere ihtiyacımız yoktur. Onun şiirlerini anlamak için, hangi kitapları okuduğunu, ne düşündüğünü, hangi ırktan geldiğini veya kişiliğini bilmemiz gerekmez. Bilmemiz gereken tek şey, Elizabeth devrinin fikir atmosferidir. Herbert'in antolojilerdeki şiirlerinden bütün şiir koleksiyonuna geçtiğimiz ve onları da okuduğumuz zaman elde ettiğimiz şey, daha önce tattığımız zevkin tekrarı, yeni güzelliklerin ve teknik yeniliklerin zevkine varmaktır. Fakat onun şiirlerinde bütünün parçaların toplamından daha büyük olduğunu söylemeliyiz.

Herkesin kendi uygulamasında farklı sonuçlar elde edeceği bu ölçünün, yani bütünün parçaların toplamından daha büyük olup olmayışının tek başına, büyük bir şairle küçük bir şair arasındaki farkı belirtmekte yeterli bir ölçü olduğunu söylemek istemiyorum. Hiçbir şey bu kadar basit değildir. Campion'u okuduktan sonra, Herrick'te olduğu gibi, şairi tanıdığımızı veya bildiğimizi hissetmesek de, daha büyük bir usta olarak şairi Herrick'ten daha önemli, fakat Herbert'e ulaşamayacak bir yerde buluruz. Bütün bunlarla, eğer küçük şiirlerden oluşmuş bir eserin içindeki küçük şiirler, tek tek ele alındıklarında, bize hafif de gelseler, bir bütün içinde metafizik bir dünya görüşünün parçaları olarak yer al-

mışlarsa, bu eser, bir yazarı büyük şair yapan birinci sınıf bir eserle eşdeğerde düşünülebilir, demek istiyorum. Şüphesiz ki, bir şair bu unvana tek bir uzun şiirle de erişebilir ve eğer bu uzun şiir, içinde çeşitliliğin oluşturduğu bir tekliğe veya bütünlüğe sahipse, şairin öteki eserlerini bilmemize veya biliyorsak da onlara pek önem vermemize gerek yoktur. Ben, Samuel Johnson'u sadece *«Ümitlerin Boşluğu» (The Vanity of Human Wishes)* ve Goldsmith'i *«Terkedilmiş Köy» (The Deserted Village)* adlı şiirlerinden dolayı bu ünvana layık görüyorum.

Şu ana kadar gerekirse değiştirebileceğimiz bir sonuca varmış bulunuyoruz. Buna göre, küçük bir şair ne olursa olsun, büyük bir şairin eserinde herhangi bir bölümün anlaşılabilmesi için eserin bütününün okunması gerektiğini öğrendik ve bu hükmü, çokluktan ve çeşitlilikten oluşmuş bir bütünlüğe sahip olan tek bir uzun şiir yazmış olan şairi de bu unvana layık görerek yumuşattık. Bununla beraber, İngilizcede bütün şiirleri okunması gereken birkaç şairin olduğunu söylemeliyiz. Bunlardan birisi Shakespeare, diğeri ise Milton'dur. Milton'un *Kaybolan Cennet (Paradise Lost), Kazanılan Cennet (Paradise Regained)* ve *Samson'un Azabı (Samson Agonistes)* gibi uzun eserlerinin yalnız her biri ayrı ayrı değil, fakat eğer herhangi birini tam olarak anlamak istiyorsak, hepsi baştan sona kadar okunmalıdır. Shakespeare'in de herhangi bir eserini anlamak için, bütün eserlerini okumak mecburiyetindeyiz. Hattâ Shakespeare'in sonelerini ve Milton'un küçük eserlerini okumadıkça, onların eserlerini tam olarak değerlendiremeyiz. Fakat büyük olduklarını iddia edeceğimiz şairler sayıca çok azdır. Browning ve Swinburne'ü anlamak için onların bütün şiirlerini okumasak da olabilir. Dryden ve Pope'un yazdığı herşeyin okunması gerektiğini pek söyleyemeyeceğim. Wordsworth'un *«Prelud» (The Prelude)* ve *«Gezinti» (The Excursion)* adlı uzun şiirleri, bazı bölümleri çıkarılsa da, değerlerinden pek bir şey kaybetmezler. Shelley'in ilk uzun şiirlerine çok zaman ayıracak pek az kişi vardır. Bunlar *İslamiyetin İsyanı (The Revolt of Islam)*

ve *Kraliçe Mab (Qeen Mab)* adlı eserlerdir. O halde büyük bir şairin, her zaman bütün değilse bile, eserlerinin çoğunun okunması gerektiğini, söylemek zorundayız. Buna ek olarak «Hangi şairlerin bütün eserlerinin okunması gerekir» ve «Hangi şairlerin bütün eserlerini ben okumalıyım» sorularım da sormalıyız. İlk soru, daima zevklerinizi geliştirmek zorunda olduğunuzu, ikincisi ise zevkinizin hangi seviyede olduğunu samimi bir şekilde bilmeniz gerektiğini ima eder. Milton ve Shakespeare'in eserlerini, onlarda hemen hoşlanacağınız bir şeye rastlamadıkça, baştan sona kadar büyük bir gayretle okumanızın bir faydası yoktur. Bize bütün eseri okutacak güç ve isteği veren ve okuduklarımızdan faydalanmamızı sağlayan bu dolaysız zevktir. Size bütün eserlerini okutacak kadar anlam ifade eden şairlerin olabileceğini ve gerçekte de olması gerektiğini daha önce de söyledim. Şüphesiz ki, bu şairler başkaları için aynı şeyi ifade etmeyebilirler. Bir şaire duyduğumuz bu çeşit bir ilgi, zevkimizin gelişmesiyle daha sonra aşacağımız bir seviyeyle ilgili olduğu gibi, sizinle o şair arasında bütün bir ömür boyu sürecek olan bir benzerliği de gösterebilir. Siz, sadece birkaç kişinin zevk alabildiği bir şairi anlayacak ve beğenecek niteliklere de sahip olabilirsiniz.

Bir kuşaktan öbür kuşağa şöhretlerini devam ettirebilen çok az sayıda şair olduğu halde, şairlerimizin nisbi büyüklük ve önemlerini ölçmek için, bir çeşit ölçüye sahip olduğumuzu söyleyebiliriz. Para piyasası gibi oynak ve değişken olan şiir dünyasında hiçbir şöhret ebedi değildir. Bu piyasada Milton gibi büyük isimlerin biraz aşağıda veya biraz yukarda yer aldıkları görülebilir, ama bu o kadar büyük bir değişiklik sayılmaz. Donne ve Tennyson gibi, zamanla kazanılan ölçüler açısından büyük çıkış ve iniş gösteren şairler olduğu gibi, vasatın çok altında yer alan ve bulundukları yerde iyi yatırım sayılabilecek şairler de vardır. Ve yine bazı kişilerin iyi yatırım olarak düşündükleri, fakat piyasada hiçbir fiyata gitmeyen şairler de vardır. Korkarım para piyasasıyla yaptığım bu muka-

yeseleri burada bırakmak zorundayım. Şiirde değişmeyen bir zevk ölçüsü olmakla beraber, hiçbir okuyucunun buna sahip olabileceği veya olması gerektiği beklenemez. Kuşaklar boyunca zeki, duygulu ve çok okuyan kişilerin hoşlandıkları bazı şairler vardır ki, biz onlardan hoşlansak da hoşlanmasak da, onların niçin bu kadar uzun bir zaman zevklere hitap ettiklerini araştırmaya değer. Küçük şairlere gelince, bunların iki üç şiir tarafından yeterince temsil edileceği fikrini biz de, herkes gibi, rahatça kabul edebiliriz. Daha önce de söylediğim gibi, hiç kimse her şeyi tek başına bulup çıkaramaz, bazı şeylerde bizden öncekilere güvenmek zorundayız.

Bununla beraber, şöhretlerini muhafaza edebilmiş küçük şairlerin çoğunu her okuyucunun tanıması gerektiği halde, sadece birkaçını biliriz. Bunların bazılarını onlarla aramızdaki kişilik benzerliğinden, bazılarını işledikleri konulardan, bazılarını da nüktelerinden ve bizde uyandırdıkları acıma duyguları gibi özel sebeplerden dolayı beğeniriz. Büyük şiirden söz ettiğimiz zaman, aklımıza daha yoğun duygular ve büyülü bir dil gelir. Bununla beraber, şiirde büyülü âlemlere ve fırtınalı denizlere açılmayan pek çok pencere vardır ve bu pencereler, yine de çok iyidir. George Crabbe çok iyi bir şairdi, fakat onda büyü bulmayı ümit edemezdiniz. Eğer yüz yirmi yıl önce Suffolk'ta köy hayatını gerçekçi bir şekilde ifade eden bir şiir okumak istiyorsanız, Crabbe'in şiirini okuyunuz. Bu şiir, sizi aynı şeylerin nesir dilinde bu kadar güzel bir şekilde ifade edilemeyeceğine ikna edecektir. Crabbe'in eserleri satır satır değil, bölüm bölüm okunacak şiirlerdir, eğer şiiri sıkıcı bulursanız, okumadan da geçebilirsiniz. Fakat Crabbe'in varlığından haberdar olmak zahmete değer; eğer ondan hoşlanırsanız, şiirlerinde ondan hoşlanan insanları da bulursunuz.

Şu ana kadar açıklamaya çalıştığım noktaları şöyle özetleyebiliriz: Büyük ve küçük şairler arasındaki farkın, onların uzun veya kısa şiirler yazmış olmalarıyla ilgisi yoktur. Buna

rağmen sayıca çok az olan en büyük şairler, sadece uzun şiirlerde ifade edilebilecek bir tecrübeye sahip olmuşlardır. Bir şairin bütün eserlerinin veya herhangi bir şiirinin hepsini veya hiç olmazsa bir kısmını bilmek, eseri daha iyi anlamamızı sağlayacağı için, onun zevkine varmamıza da yardımcı olacaktır. Bir şairle gittikçe artan bu tanışıklığı sözlere dökmek zordur. Niçin *Kaybolan Cennet*'i okuduğum için *Comus*'u; *Samson*'un *Azabı*'nı okuduğum için de *Kaybolan Cennet*'i okuyup zevkine vardığımı açıklamak zordur, fakat bunun böyle olduğundan eminim. Bir insanı çok farklı durumlarda tanıyarak ve çeşitli şartlar içinde davranışlarını gözleyerek onun özel bir durumda davranış ve tutumunun ne olacağını daha iyi anlayabiliriz. Fakat bir insanı bir bütün olarak düşünürsek, davranışları ne kadar tutarsız olursa olsun, onunla bir zaman süresi içinde tanışmak, onu daha anlaşılır bir kişi yapacaktır. Nihayet büyük ve küçük yazarlar arasında yaptığım bu objektif ayırımı, okuyucuyla ilişkisi açısından yumuşattım. Çünkü hiçbir okuyucu için herhangi bir büyük şair, büyüklüğü kabul edilse de, aynı anlam ve öneme sahip değildir. Böylece bir ihtimalle hiçbir zaman iki okuyucu İngiliz şiirini aynı düzenleme içinde görmeyecektir ve iki okuyucudan birisi için büyük olan bir şair, öteki için küçük bir şair olarak kalacaktır.

Çağdaş şiiri ele aldığımız zaman, bir şeyi daha iyice düşünmek zorundayız. Bazı eleştiriciler yeni bir şairin eserlerini inceledikleri zaman, hiç düşünmeden ve büyük bir güvenle bu şiirleri «büyük» veya «küçük» olarak nitelemektedirler. Eleştiricinin değerlendirdiği eserlerin şiir bile olmamak ihtimalini hesaba katmazsak, kararlarımızda aceleci olmak pek tavsiye edilemez. Yaşayan bir şairin eserlerini ilk defa okuduğum zaman, büyük bir cesaretle üstlendiğim görev, bunların «gerçek» şiir olup olmadıklarını tayin etmektir. Bu şairin başkalarından farklı söyleyecek bir şeyi olup olmadığını, bu şeyi herkesten farklı bir şekilde ifade edip edemediğini ve nihayet me-

todunun, söylediği farklı şeyin farklılığını ifade edip edemediğini düşünmeliyiz. Bu ölçüde bir sorumluluk yüklendiğim zaman bile, değerlendirmemde hata yapmak tehlikesiyle karşı karşıya olabileceğimi bilirim. Şairin söylediği şeyin cazibesine kapılıp bunu yeni bir şekilde ifade edebilecek bir metot bulamadığını görmeyebiliriz. Bazen şiirdeki yeni ifade şekli ilk bakışta şairin bize yeni bir şey söylediği izlenimini verirse de, sonradan bunun tamamen alışılmış bir hayat görüşünü gizleyen bir şekilcilikten öteye gitmediği anlaşılır. Benim gibi, pek çok kişinin henüz basılmamış yazılarını okuyan bir kimse için tuzaklar çok daha tehlikelidir. Çünkü okumadığım pek çok şiir, okumakta olduğum ve yetenekli bir şair olmanın verdiği bir anlık rahatlık içinde yanlış değerlendirebileceğim şiirlerden çok daha iyi olabilir. Bazı kimseler sadece antolojilerdeki şiirleri okumakla yetinirler. Hatta etkileyici bir şiiri okudukları zaman bile, şiirin kalitesini anlamayabilirler; anlasalar da, yazarın ismini gözden kaçırırlar. Sonuç olarak pek çok kişi, bir şair birkaç eser basıp da eleştiriciler tarafından kabul edilinceye kadar beklemeyi tercih eder. Gerçek şudur ki, bu eleştiricilerin bizi en çok etkileyen yanı, onların yeni şairler hakkında söyledikleri değil, başka bir şairden söz ederken, bu şairlere yaptıkları atıflardır.

Birinci metot bizi bir yere götürmez ikincisi ise, pek emin değildir. Bir kere, hepimiz kendi devrimizi savunmaya meyilliyizdir. Kendi devrimizin büyük sanat eserleri yaratabileceğini düşünmekten hoşlanırız, özellikle yaratamayacağımızdan şüphelendğiimiz zaman, daha çok böyle görünürüz. Büyük bir şaire sahip olduğumuza inanabilmenin, kendimize olan güvenimizi tekrar kazandıracağını hissederiz. Bu çok acıklı bir durumdur, aynı zamanda eleştiri gücümüzü de zayıflatır. Çünkü herhangi bir kimseyi hak etmediği halde büyük şair olarak ilân ettiğimiz gibi, «iyi» bir şairi de «büyük» olmadığı için yerebiliriz. Çağdaşlarımızın büyük olup olmadıkları üzerinde çok durmamalıyız. Onların «gerçek» şairler olup olmadıklarını

araştırmalıyız ve bu konudaki yargıyı en iyi jüriye, «zaman» a bırakmalıyız.

Aslında zamanımızda çağdaş şiir epeyce okuyucu bulmaktadır. Meselâ, bugünün gençleri çağdaş şiir konusunda, bir kuşak öncekilere göre, daha çok şey bilmek istiyorlar ve beklenti içindeler. Öte yandan, Gerard Manley Hopkins'den daha önceki şairleri bilmeyen ve bundan dolayı da gerekli eleştiri kavramlarına sahip olmayan bir okuyucu kitlesine sahip olma tehlikesiyle karşı karşıyayız. Aynı zamanda, okuyucuların bir şairi isim sahibi olmadan önce okumamaları da tehlikelidir. Ayrıca bu işin içinde olan bizler de, bizden sonraki kuşak kendi şairlerini yetiştirdikten sonra, hâlâ çağdaş olduğumuz halde, okunmamak endişesi içindeyiz. Okuyucu için tehlike bunun iki mislidir. O hiçbir zaman taze bir şey bulamayacağı gibi, her zaman taze kalabileni de okumak için geri dönmeyecektir.

Bunun için eski ve çağdaş şiiri okumada dikkat edilmesi gereken bir nisbet vardır. Çağdaş şiir okumayan herhangi bir kişinin zevkine güvenilemediği gibi, ondan başka bir şey okuyamayanın da zevkine güvenilemez. Hatta sadece çağdaş şiir okuyan kişiler, kendi kendilerine yeni bir şey bulmanın zevk ve kârından da yoksundurlar. Yeni şiir okuduğunuz zaman, yani henüz tanınmamış, eleştiricilerce ele alınmamış bir yazarın şiirlerini okuduğunuz zaman, sadece kendi özel zevkinizi denersiniz. Size yardımcı olacak bir şeyiniz yoktur. Mesele, göründüğü gibi, hoşlanmadığımız bir şeyden hoşlanmaya çalışmak değil, aksine duygularımızı hür ve tabii bir şekilde tepki göstermeye terketmektir. Bu oldukça zor bir iştir, çünkü bir karara varmak için yeni bir şairi özel bir dikkatle okuduğunuz zaman, karara varabilme endişesi duygularınızın farkına varmanızı engelleyebilir. Şu iki soruyu sormak zordur: «Bu şiir hoşlansam da hoşlanmasam da, iyi midir?» ve «Ben bu şiirden hoşlanıyor muyum?». Aynı zamanda yeni bir şiirden bir keli-

me grubunu, bir imajı veya bir satırı aklıma takmışsam, yani onu unutamıyorsam, bu o şiir için olumlu bir işarettir. Çağdaş antoloji ve şiir mecmualarındaki yeni şiirleri okumak çok faydalıdır, inancındayım. Çünkü bu şiirleri okurken, onların basılmaları gerekip gerekmediğini düşünmek zahmetine katlanmam. Bu, ilk defa bir melodiyi dinlemek, yeni bir resim sergisini gezmek gibi bir şeydir. Bu durumlarda yalnız olmayı tercih ederim. Çünkü eğer yalnızsam, kimseye aklıma hemen geliveren fikirleri ifade etmek zorunda kalmam. Bu, kararımı vermek için zamana ihtiyacım olduğundan değildir, aksine o andaki gerçek duygularımı bilmek için zamana ihtiyacım olduğundandır. Beni ilgilendiren, o anda hissettiklerimin büyüklüğü veya önemi değil, fakat «gerçekliğinin» şuurudur. Böylece çağdaş bir şairi okurken, onun büyük veya küçük olması bizi pek ilgilendirmez. Fakat bir şiiri okuduğumuz zaman, ona tepki gösterirsek, o yazarın başka şiirlerini de okumak isteriz ve yeterince okuduğumuz zaman da, şu sorulara cevap vermeliyiz: «Şair, bütün şiirlerinde aynı şeyi mi söylüyor?» Başka bir deyişle şairin söylediklerine yeni şeyler ekleyip eklemediğini, şiirler arasında, onları bir dünya görüşünün parçaları yapacak bir ilişkinin olup olmadığını araştırmalıyız. İşte bunun için, yaşamayan şairlerin bütün eserlerini incelediğimiz gibi, yeni şairleri de değerlendirirken sadece antolojilerde bulduklarımızla yetinmeyip onların da bütün eserlerini incelemeliyiz.

KLASİK NEDİR
(1944)

Bu yazıda ele aldığım konu basitçe «Klasik Nedir?» sorusudur. Bu yeni bir soru değildir. Meselâ, Ste. Beuve'un bu başlığı taşıyan meşhur bir denemesi vardır. Özellikle Virgil'i düşünerek bu soruyu sormakta gösterdiğim ısrarın sebebi açıktır: Çünkü hangi tanıma varırsak varalım, onun Virgil'i içine almayan bir tanım olması mümkün değildir. Hatta bu tanımın özellikle Virgil'e dayalı olarak yapılması gerektiğini güvenle söyleyebiliriz. Bu konuda daha ileri gitmeden, bazı önyargıları bertaraf etmek ve bazı yanlış anlamlara karşı tedbir almak istiyorum. Bununla, «Klasik» kelimesinin bizden önceki kullanışlarını yasaklamayı veya onların yerine geçebilecek yeni bir tanım getirmeyi amaçlamıyorum. «Klasik» kelimesi, çeşitli yerlerde çeşitli anlamlara gelir ve gelmeğe de devam edecektir. Ben, bu kelimenin aşağıdaki fikir ortamı içindeki anlamıyla ilgilenmekteyim. Kelimeyi aşağıdaki şekilde tanımlamakla, gelecekte kimseyi onu şimdiye kadar kullanıldığı şekillerde kullanmamaya mecbur etmiyorum. Gelecekte herhangi bir yazımda veya konuşmamda, «klasik» kelimesini herhangi bir dildeki «standart bir yazar» için, alanındaki öneminden, devamlılığından veya sadece büyüklüğünden dolayı, kullandığım görülürse, kimse benden bundan dolayı özür dilememi beklememelidir. Bazı durumlarda da «klasikler» derken, yerine göre ya Latin ve Yunan edebiyatını, ya da bu dillerin en büyük yazarlarını ima edebilirim. Ve nihayet, burada «klasik» konusunda yapacağım açıklama, «romantik» ve «klasik» tartışmasının dışında tutulmalıdır. Edebiyatta politik fırtınalara sebep olan bu iki kelimeyi çantasında saklamasını Aeolus'tan rica ediyorum.

Şimdi ikinci meseleye gelelim : Romantik - klasik çatışmasının terimleri içinde, bir esere «klasik» demek, içinde bulunduğumuz gruba göre, ya bir eseri göklere çıkarmak, ya da yerindibine batırmak demektir. Bu, o eserin şekilce kusursuzluğu anlamına gelen meziyetlerinden, ya da mutlak donma noktasında kusurlu oluşundan söz etmek demektir. Ben, burada, sanatın bir çeşidini tanımlamak istiyorum; onun mutlak bir şekilde ve her bakımdan bir başka sanat çeşidinden daha iyi veya kötü olması beni ilgilendirmiyor. Bir klasik eserde görmek istediğim nitelikleri tek tek ele alacağım. Bununla beraber, eğer bir edebiyat büyük bir edebiyat ise, bütün bu nitelikleri kendisinde toplamış bir yazara veya edebî bir devre sahip olması gerekir, demek istemiyorum. Eğer, düşündüğüm gibi, bütün bu nitelikler Virgil'de varsa, bu onun şimdiye kadar yaşamış olan şairlerin en büyüğü olduğunu iddia etmek demek değildir. Herhangi bir şair için böyle bir iddiada bulunmak bana anlamsız görünüyor. Şüphesiz ki, Latin edebiyatının herhangi bir edebiyattan daha büyük olduğunu söylemek de istemiyorum. Eğer bir edebiyatta hiçbir yazar veya hiçbir devir tam olarak klasik değilse, bunu o edebiyatın kusuru olarak düşünmemeliyiz. İngiliz edebiyatında olduğu gibi, «klasik» olmak için gerekli niteliklerin çoğuna sahip olan bir devirin o edebiyatta en büyük devir olup olmadığını da düşünmek zorunda değiliz. Aralarında İngiliz edebiyatının önemli bir yer aldığı ve içlerinde klasik nitelikleri paylaşan çeşitli yazar ve edebî devirlerin bulunduğu edebiyatların daha zengin olacakları düşüncesindeyim. Her edebiyatın kendi zenginlikleri ve eksiklikleri vardır. Bir dilin şartları ve o dili konuşan toplumun tarihindeki şartlar, klasik bir devire veya klasik bir yazara sahip olma ümidini ortadan kaldırabilir. Bu, sevinecek bir durum olmadığı gibi, üzülecek bir durum da değildir. Roma tarihinde ve Latin dilinde öyle bir mucize olmuştur ki, belli bir anda eşsiz bir klasik yazarın doğması mümkün olmuştur. Bununla beraber, unutulmamalıdır ki, bir klasiğin yaratılması belli bir

şairin varlığını ve o şairin bir ömür boyu gösterdiği gayret ve çabayı gerektirmiştir. Tabiidir ki, Virgil, büyük bir klasik eser yarattığını bilemezdi. Herhangi bir şair gibi o da, sedece ne yapmaya çalıştığının farkındaydı. Onun amaçlayamayacağı ve bilemeyeceği tek şey, klasik bir eseri yaratmak üzere olmasıydı. Çünkü, bir eserin klasik olarak tanımlanması, onun sonradan geliştirilen tarihi bir perspektif içinde değerlendirilmesiyle mümkündür.

«Klasik» ile ne demek istediğimi en iyi anlatan ve üzerinde durmamız gereken kelime «olgunluk» kelimesidir. Virgil gibi evrensel anlamda klasik olan bir şairle sadece bir tek dil ve edebiyat içinde veya belli bir devrin hayat görüşüne göre klasik sayılabilecek bir şair arasındaki farkı belirteceğim. Bir klasik sadece bir medeniyet, bir dil ve edebiyat, olgun bir çağa eriştiği zaman doğar. Ve nihayet bir klasik, olgun bir dimağın mahsulüdür. Klasik bir esere evrensel boyutlarını kazandırmakta şairin dimağındaki kavrama gücü kadar, eserin içinde yaratıldığı medeniyet ve dil de önemlidir. «Olgunluk» kelimesinin anlamını, onun okuyucu tarafından bilindiğini varsaymaksızm, tanımlamak hemen hemen imkânsızdır. Öyleyse gerçekten eğitilmiş olduğumuz kadar olgun kişilersek, karşılaştığımız insanlarda olduğu gibi, bir medeniyet ve edebiyatta da olgunluğun farkına varabiliriz. Olgun olmayan kişiler için olgunluğun anlamını gerçekten anlaşılır hale getirmek, hatta kabul edilmesini sağlamak belki de imkânsızdır. Fakat eğer olgun kişilersek, ya olgunluğun hemen farkına varırız, ya da daha yakından tanıdıkça onun şuuruna varırız. Meselâ, Shakespeare'in eserlerini inceleyen bir kimse, kendisi olgunlaştıkça, Shakespeare' in dimağındaki olgunlaşmayı da anlamakta gecikmeyecektir. Hatta iyice olgunlaşmamiş bir okuyucu bile, Tudor devrinin başından Shakespeare'in oyunlarına kadar uzanan süreç içinde, bir bütün olarak Elizabeto Devri edebiyatında ve Tiyatro eserlerinde meydana gelen hızh gelişmeyi anlayabilir ve Shakespeare'den sonraki devirde yaratılan oyunlardaki bozulmayı gö-

rebilir. Hatta biraz incelediğimiz zaman, Christopher Marlow un oyunlarının, aynı yaşta Shakespeare'in yazdıklarından üslup ve kavrama gücü yönünden daha olgun bir dimağın mahsulü olduklarını görürüz. Acaba Marlow, Shakespeare kadar uzun ömürlü olsaydı, gelişmesi aynı hızda devam eder miydi? Bunun üzerinde kafa yormak da çok ilgi çekici olabilir, fakat ben buna pek inanmıyorum, çünkü başkalarından daha erken olgunlaşan bazı dimağlar olduğu gibi, bunların bu gelişmeyi sürdürmediklerini de görmekteyiz. Önce, olgunluğun değerinin olgunlaşan şeyin değerine bağlı olduğunu, sonra da yazarların olgunluklarıyla ve edebî devirlerin nisbî olgunluklarıyla ne zaman ilgilenmemiz gerektiğini hatırlatmak isterim. Fert olarak olgun bir dimağa sahip olan bir yazar, ulaştığı olgunluk seviyesinin altında bir devirde yaşıyor olabilir. Bir edebiyattaki olgunluk, kendisini yaratan toplumun olgunluğunu yansıtır. Fert olarak bir yazar, özellikle Shakespeare ve Virgil, kendi dillerini geliştirmek için çok şey yapmış olabilirler. Fakat kendilerinden önceki yazarlar, bu dilleri onların katkısı için hazır bir hale getirmemişlerse, onların da bu dilleri olgunlaştırması beklenemez. Bunun için olgun bir edebiyatın altında bir tarih vardır. Bu tarih, sadece zaman içinde yer alan olayların bir hikâyesi, el yazmalarının, şu veya bu çeşitten yazıların birikimi değildir. Bu tarihte bir dilin potansiyellerinin, dilin imkânları içinde, bizim kontrolumuz dışında ve düzenli bir şekilde gelişerek kendisini gerçekleştirdiği görülür.

Bir toplumun ve bir edebiyatın da, bir insan gibi, her bakımdan aynı anda olgunlaşamayacağı dikkate değer bir noktadır. Vaktinden evvel gelişmiş bir çocukta da, herhangi bir çocukla mukayese edildiği zaman, ekseriya içinde bulunduğu yaşa göre gelişmemiş yanlar vardır. İngiliz edebiyatının, kusursuz bir denge, muhteva ve olgunluğa sahip olan herhangi bir devri var mıdır? Olduğunu zannetmiyorum. Daha sonra da bu noktaya değineceğim gibi, ümit ederim ki böyle bir devir yoktur. İngiliz edebiyatında herhangi bir şairin, ömür boyunca

Shakespeare kadar olgunlaşabildiğini söyleyemeyiz. Hiçbir şairin İngilizceyi en muğlak düşünceyi veya duygunun en ince tonlarını onun kadar ustalıkla ifade edebilecek bir şekilde geliştirdiğini de söyleyemeyiz. Yine de Congreve'in *Dünyanın Gidişi (The Way of the World)* adlı eserinin bir bakıma Shakespeare'in herhangi bir eserinden daha olgun olduğunu hissetmeden edemeyiz. Fakat bu eserin sadece bir bakımdan daha olgun olduğunu, yani daha olgun bir davranış biçimini sergilediğini söyleyebiliriz. Congreve'in eylendirmek için yazdığı toplum, bizim bakış açımızdan oldukça kaba ve terbiyesiz bir toplumdur. Bununla beraber, Congreve'in toplumu bize Tudorlardan daha yakındır ve belki onları sert bir şekilde yargılamamızın sebebi de budur. Congreve'inki daha az mahalli ve daha medeni bir toplumdu. Fakat bu toplumda düşünce daha sığ, duygu ise daha sınırlıydı. Çağın dimağı bazı meleklerini yitirmiş, bazılarını ise geliştirerek gerçekleştirmişti. Sonuç olarak dimağ olgunluğuna davranış olgunluğunu da eklememiz gerekmektedir.

Dilde olgunluğa doğru gelişmeyi, şiir dilinden ziyade, nesir dilinde hemen tanıyıp kabullenmek daha kolaydır. Nesir dilinde büyüklüğü tayin eden ferdi farklar dikkatimizi pek dağıtmaz; ortak bir kelime hazinesini ve cümle yapısını kullanma eyilimimiz daha fazladır. Gerçekte bu ortak ölçülerden en çok sapan yani aşırı bir ölçüde ferdi olan nesir «mensur şiirde» kullanılan dildir. İngiltere'nin şiirde mucizeler yarattığı bir devirde, nesir dili nisbeten olgunluktan uzaktı ve sadece belli amaçlara hizmet edecek şekilde gelişmişti. Aynı zamanda İngiliz şiirindeki büyüklüğe erişmekten uzak olan Fransızcada ise, nesir dil İngilizce nesir dilinden çok daha olgundu. Herhangi bir Tudor devri yazarını Mantaigne'i ile mukayese edebilirsiniz. Montaigne ise, bir üslup yaratıcısı olarak sadece bir öncüydü ve onun üslubu, bir klasik eserin Fransızcadaki taleplerini karşılayacak kadar gelişmiş değildi. Bizim nesrimiz, başka dillerle yarışmaya hazır olmadan önce, bazı görevleri yap-

maya hazırdı. Nesir yazarlarından Malory'yi Hooker'dan, Hooker'ı Hobbes'dan ve Hobbes'u da Addison'dan önce düşünebiliriz. Bu ölçüyü şiire uygulamamız güç olduğu halde, klasik bir nesrin gelişmesini, ortak bir üsluba doğru gelişme olarak görebiliriz. Bununla en iyi yazarların üslup bakımından farksız olduklarını söylemek istemiyorum; özde olan ayırıcı farklar varlıklarını sürdürmektedirler. Bu, farkların daha az olmasından ziyade, daha girift ve ince noktalarda olmasından ileri gelmektedir. Addison ve Swift'in nesirleri arasındaki fark, hassas bir dimağa sahip olan işin erbabı için, yıllanmış şarap çeşitleri arasındaki farklar kadar bellidir. Belli bir devirde yaratılan klasik bir nesirde bulduğumuz şey, gazete yazarlarının kullandıkları çeşitten ortak bir yazı üslubu olmaktan ziyade, ortak bir zevktir. Klasik bir devirden önceki bir devirde, yeknesak veya ortak ölçülerden sapmalar (eccentrecity) görülebilir: Bu devirde biteviyelik vardır, çünkü dilin zenginlikleri henüz keşfedilmemiştir; ortak ölçülerden sapmalar vardır, çünkü henüz herkesçe kabul edilmiş bir standart üslup yoktur. Bu da, nesir dilinde sadelikten ve doğruluktan uzaklaşma ve gösteriş düşkünlüğü demektir. Klasik bir devri takip eden devirde de, yeknesak ve ortak bir üslüptan sapmalar görülebilir: Dilde biteviyelik vardır, çünkü dilin kaynakları hiç olmazsa o an için tüketilmiştir; ortak üslupten sapma vardır, çünkü yazarın kendisine has üslûbu, (originallik) üslûpta doğruluktan daha geçerli bir değer olmuştur. Ortak bir üslûp geliştirebilmiş bir devir, toplumun, kısa bir süre için de olsa, düzen, devamlılık, denge ve ahenge ulaşmayı başardığı bir devirdir. Ferdî üslûpların ifrata vardığı bir toplum ise, ya olgunluktan yoksundur, ya da bunamıştır.

Dilde olgunluğun, dimağ ve davranış olgunluğuyla birlikte bulunmasını beklemek çok tabii bir şeydir. Bir toplum, «geçmiş»'e eleştirici ve akılcı bir tavır alabildiği, «hal»e güvendiği ve «gelecek» konusunda şuurlandırdığı şüpheleri olmadığı zaman, dilin olgunluğa yaklaşması beklenebilir. Edebiyat-

ta bu, şairin kendisinden öncekileri bilmesi ve bizim de, onun eserinde geleneği bulmamız demektir. Bir şairin gelenekçi olması, kişiliğini ve özel üslubunu kaybetmesi anlamına gelmez. Bu geleneği oluşturan şairler, büyük ve çok şanlı, şerefli kişiler olabilirler; fakat onların büyük başarıları, dilde hâlâ geliştirilmemiş kaynakların olduğunu bize unutturmamalı ve genç yazarlar dillerinde yapılabilecek her şeyin geçmişte yapılıp bitirildiğini düşünecek şekilde korku ve baskı altında kalmamalıdırlar. Olgunlaşmış bir şair, kendisinden öncekilerin eksik bıraktıkları bir şeyi yapma ümidiyle harekete geçebilir; parlak bir gencin ana ve babasının davranış, alışkanlık ve inançlarına isyan etmesi gibi, şair de seleflerine karşı gelebilir. Fakat geçmişe baktığımız zaman, onun da kendi geleneğini yaşattığını, geleneğin özünü oluşturan ayırıcı vasıfları muhafaza ettiğini, kendine has farkların ise, içinde yaşadığı bir başka çağın şartlarından doğan farklar olduğunu görebiliriz. Öte yandan, atalarının şöhreti altında ezilmiş, hayatları kararmış bazı kişiler için muktedir oldukları her başarı nasıl nisbeten önemsiz görünürse, bir devrin şiiri de, kendisinden bir önceki devrin parlaklığıyla yarışacak gücü bulmayabilir. Herhangi bir devrin sonunda, ya sadece geçmiş şuuruyla yaşayan, ya da gelecekten beklentilerini sadece geçmişi inkâr üzerine inşa eden şairler görürüz. Öyleyse, bir toplumda edebî yaratıcılığın devamlılığı, en geniş anlamda, geçmişin edebiyatında gerçekleştirilmiş, kolektif bir dimağ veya şuur olarak tanımlayabileceğimiz gelenekle, yaşayan kuşağın kendine has özellikleri arasında kurulan, tanımlanması çok güç bir denge sayesinde mümkündür.

Elizabeth devri edebiyatına bütünüyle büyük veya olgun diyemeyiz. Bu devrin edebiyatı klasik de değildir. Yunan ve Latin edebiyatlarını birbiriyle mukayese edemeyiz, çünkü Latin edebiyatının arkasında Yunan edebiyatı vardır. Herhangi bir modern edebiyatla bu edebiyatlar arasmda da bir kıyaslama yapamayız, çünkü modern edebiyatların arkasında bu edebiyatlar vardır. Rönesansta, bu devir edebiyatının eski Yu-

nan ve Latin edebiyatlarına borçlu olduğu olgunluğa benzeyen bir şeyler vardır. Milton'la olgunluğa yaklaştığımızın farkına varıyoruz. Milton, İngiliz edebiyatının geçmişine eleştirici ve akılcı bir tavır almak için, kendisinden önceki büyük yazarlardan daha iyi durumdaydı. Milton'u okumak, Milton'un şiirlerini mümkün kılan Spenser'in katkılarına ve dehâsına duyduğumuz saygı ve şükranda ne kadar haklı olduğumuzu anlamak demektir. Yine de, Milton'un üslûbuna klasik üslûp denemez. Onun üslûbu, hâlâ gelişmekte olan ve ustaları, İngiliz olmaktan ziyade, Latin ve biraz da Yunanlı olan bir yazarın üslûbudur. Bu, önce Johnson'un, sonra da Landor'un. Milton'un üslûbunun İngiliz olmamasından şikâyet ettikleri zaman, söylediklerinden başka bir şey değildir. Milton'un, dilimizi geliştirmek için çok şey yaptığını söleyerek bu hükmü hemen yumuşatalım. Klasik bir üslûba yaklaştığımızı gösteren işaretlerden birisi, içinde bir fikrin tamamlandığı bileşik cümle yapılarındaki unsurların artmasıdır. Shakespeare'in ilk oyunlarından son oyunlarına kadar kullandığı dili incelersek, böyle bir gelişmeyi kolayca görebiliriz. Hatta yazar, son oyunlarında, bu bakımdan, öteki nazım çeşitlerinden daha sınırlı olan dramatik şiirin imkânları içinde en girift cümle yapılarını kullanmaktan çekinmemiştir. Amacımız, bileşik cümle yapmak için birleşik cümle yapmak değildir. Önce maksadımız, duygu ve düşüncenin en ince tonlarını doğru olarak ifade etmek olmalıdır; sonra bu çeşit cümleler, şiirin musikisinde zarafet ve çeşitlilik yaratmak için gereklidir. Bir yazar, bileşik cümle yapma merakından dolayı, herhangi bir şeyi sade bir şekilde söylemek yeteneğini kaybetmiş göründüğü zaman, basit cümleler içinde ifade edilebilecek fikirleri, şekle düşkünlüğünden dolayı, dolambaçlı ve süslü bir şekilde söylemek tutkusuna kapıldığı ve böylece ifade ortamını sınırlandırdığı zaman, bileşik cümleler öz ve sağlıklarını yitirler ve yazar da konuşulan dille ilişkisini kesmiş olur. Bununla beraber, nazım dili, şairden saire el değiştirerek geliştikçe, yeknesak olmaktan kurtulup, çeşitliliğe,

erişir ve basitlikten kurtulup girif bir yapıya doğru gelişir. Nazım dili yozlaşmaya başladığı zaman ise, dehânın dile kazandırdığı hayat ve anlamdan yoksun olan kalıbı yaşatsa da, tekrar yeknesaklığa döner. Virgil'den önceki ve sonraki şairler için bu genellemelerin ne kadar geçerli olduğunu kendi kendinize anlayabilirsiniz. Aynı yeknesaklığı, Milton öyle olmadığı halde, onu taklit eden şairlerde de görebilirsiniz. Böyle büyük şairlerden sonra, dilde yeni bir sadeliğin, hatta hamlığın tek şık olduğu bir zaman gelebilir.

Zannederim ne söylemek istediğimi anlamış bulunuyorsunuz. Klasik bir eserde bulunması gereken olgun bir dimağ, davranış olgunluğu, dilde olgunluk ve ortak üslûpta kusursuz luk gibi niteliklerin hemen hemen hepsi XVIII. yüzyıl İngiliz edebiyatında ve en çok Pope'ın şiirlerinde vardır. Eğer bu konuda söleyebileceklerimin hepsi bu kadar olsaydı, bu pek yeni ve söylemeye değer bir şey olmazdı. Ayrıca daha önce yapılmış olan iki hatadan birini seçmeyi teklif etmiş olurdum. Bunlardan birisi, XVIII. yüzyılın İngiliz edebiyatında en kusursuz devir olduğudur; öteki ise, klasik edebiyat fikrinin tamamen şüpheyle karşılanmasıdır. Benim fikrimce, İngiliz edebiyatında ne klasik bir devir, ne de klasik bir şair vardır. Bunun niçin böyle olduğunu anladığımız zaman, üzülmek için hiçbir sebep olmadığını da görürüz. Bununla beraber, klasik bir edebiyat idealini daima muhafaza etmeliyiz; çünkü bunun böyle olması gerekir. İngiliz dehâsının, klasik ideali gerçekleştiremeden önce yapacağı başka şeyleri olduğu için, Pope devrini ne reddedebiliriz, ne de olduğundan fazla gösterebiliriz. Pope'un eserlerinde klasik niteliklerin ne ölçüde gerçekleştirildiğini eleştirici bir değerlendirmeden geçirmeden önce, İngiliz edebiyatını bir bütün olarak görmemiz mümkün değildir ve gelecekte de böyle bir şeyi amaçlamak doğru olmaz. Bu demektir ki, Pope'un eserlerinin zevkine varmadıkça, İngiliz şiirini tam olarak anlayamayız. Pope'un eserlerinde klasik niteliklerin gerçekleştirilmesinin bir hayli pahalıya mal olduğu oldukça açıktır. Bu nitelikler gerçekleştirilir-

ken, İngiliz şiirinde pek çok sayıda potansiyelin işlenmeden bırakıldığı bir gerçektir. Görülüyor ki, bir ölçüde, bazı potansiyelleri gerçekleştirmek için diğerlerinin feda edilmesi, genellikle hayatta olduğu gibi sanatta da bir mecburiyettir. Hayatta bir şey kazanmak için başka bir şeyden fedakârlık yapmak istemeyen kişi, ya vasat bir seviyede kalacak, ya da başarısız olacaktır. Öte yandan bir uzmanın çok az şey elde etmek için pek çok şeyi feda ettiğini de görmekteyiz ve bazen sadece tek bir sahada bilgi sahibi olmak için yaratıldıklarından dolayı, feda edecek hiçbir şeyi olmayan kimseler de vardır. Fakat XVIII. yüzyıl edebiyatmda pek çok şeyin ifade bulmadığını söylemek için sebeplerimiz vardır. Bu yüzyılın yazarları olgun fakat muhteva bakımından dar bir dimağa sahiptiler. İngiliz toplumu ve İngiliz edebiyatı mahalli değildir. Yani bu edebiyat, en iyi Avrupa toplumundan ve edebiyatından tecrit edilecek ve onun gerisinde kalacak şekilde mahalli değildi. Yine de bu çağ, bir bakımdan belli bir bölgenin edebiyatına sahipti. İngiltere'de Shakespeare, Jeremy Taylor ve Milton'un ve Fransa'da Racine, Moliere ve Pascal'ı düşündüğünüz zaman, XVIII yüzyılın sadece işlediği toprağı sınırlayarak şekil bakımdan kusursuz bir bahçe yarattığını söyleyebiliriz. Eğer klasik bir eser gerçekten ulaşılmaya değen bir ideal ise, XVIII. yüzyıl edebiyatının sahip olamadığı zengin ve evrensel bir tecrübeyi ifade etmeye muktedir olmalıdır. Bu nitelikler, İngiliz edebiyatında benim kastettiğim anlamda klasik sayılamayan Chaucer gibi büyük yazarlarda ve tam mânâsıyla Dante'nin ortaçağın ürünü olan dimağında vardır. Çünkü, modern bir Avrupa dilinde yazılmış olan *İlâhî Komedi*'de klasik bir eserin bütün özelliklerini buluruz. Özellikle dini duygular bakımından XVIII. yüzyıl yazarları, çok sınırlı bir duyarlılık ölçüsü içinde sıkışıp kalmışlardır. Bu, en azından İngiltere'de şiirin Hristiyanlığın etkisi altında olmaması anlamına gelmez; hatta bu devrin şairlerinin imanlı Hristiyanlar olmadıklarını da söyleyemeyiz. Çünkü imanda gerçek anlamda samimiyet ve ilkelere

bağlılık bakımından, Samuel Johnson'dan daha dindar bir şair bulmak zordur. Bununla beraber, inanç ve onun uygulamasında tamamen ordan burdan kaptıklarıyla yetinen Shakespeare' in şiirlerinde daha derin dini duyguların ifadesi vardır. İşte duygulardaki bu sınırlılık, XVIII, yüzyıl şiirini evrensel olmaktan uzaklaştırmıştır. Bu anlamda XIX, yüzyıl şiirinin daha mahalli olduğunu söylemeden geçmemeliyiz. Bu, ortak inanç ve kültürün çöktüğünü ve Hristiyanlığın çözüldüğünü gösteren bir mahalliliktir. Öyleyse İngiliz edebiyatında XVIII, yüzyıl, klasik ölçülere sahip olmakta gösterdiği başarıda gelecek için örnek olabilecek ölçüde büyük bir öneme sahip olmasına rağmen, gerçek anlamda klasik bir eserin yaratılmasını mümkün kılan şarttan yoksundu. Bu şartın ne olduğunu bilmek için Virgil'e dönmemiz gerekmektedir.

Önce Virgil'in içinde yetiştiği medeniyet ve kullandığı dilin tarihinde varlığını gördüğümüz müstesna an bakımından, yukarda söz ettiğim klasik nitelikleri bir kere daha ele almak isterim. Bir yazarın olgun bir dimağa sahip olması, bir tarihe ve tarih şuuruna sahip olmakla mümkündür. Tarih şuurunun uyanması, sadece şairin kendi milletinin tarihinden başka bir milletin tarihini de bilmesiyle mümkündür. Tarihte kendi yerimizi bulabilmek için buna ihtiyacımız vardır. Hiç olmazsa yüksek bir medeniyete sahip olan bir milletin veya bizimki ile karışarak onu etkisi altında bırakacak ölçüde bizimkine benzeyen bir başka medeniyetin tarihini bilmemiz gerekir. Bu, Romalıların sahip olduğu, fakat başarılarını ne kadar çok takdir edersek edelim Yunanlıların sahip olamadıkları bir şuurdur. Bu şüphesiz ki, Virgil'in geliştirmek için çok şey yaptığı bir şuurdur. Kariyerinin başlangıcından beri Virgil, kendisinden öncekiler ve çağdaşları gibi, Yunan şiirindeki keşif, gelenek ve icatları devamlı bir şekilde kendi amacına uygun olarak değiştirmiş ve kullanmıştır. Yabancı bir edebiyattan bu şekilde faydalanmak, bir yazarın kendi edebiyatının daha önceki kaynaklarından yararlanmasının ötesinde bir seviyeye eriştiği-

ni gösterir. Yunan şiirinden ve kendisinden önceki Latin şiirinden faydalanmak konusunda hiçbir şairin Virgil'den daha hassas bir denge duygusuna sahip olduğu söylenemez. İşte bir medeniyet ve edebiyatın başka bir medeniyetle ilişkili olarak gösterdiği bu gelişme, Virgil'in destan konusuna, sahip olduğu anlamı kazandırmıştır. Homer'in destanında Yunanlılar ve Troyalılar arasındaki çatışma, Yunan şehir devletlerinden birisiyle, ona karşı diğerlerinin oluşturduğu bir birlik arasındaki kan davasından pek de farklı bir şey değildir. Aeneas'ın hikâyesinin arkasında, daha köklü bir farkın ve aynı zamanda iki kültür arasındaki akrabalığın ve nihayet her iki kültürü de kucaklayan bir kaderin şuuru vardır.

Virgil'in dimağındaki olgunluk ve yaşadığı çağın olgunluğu bu tarih şuurunda ifade bulmaktadır. Bir şairin dimağ olgunluğu ile onun davranışlarındaki olgunluğu ve medeniliği bir arada düşünüyorum. Kendisini aniden geçmişte tasavvur eden bir çağdaş Avrupalı için Romalıların ve Atinalıların sosyal davranışları vahşi, kırıcı ve kaba görünebilir. Eğer şair, eserde kendi toplumunda gördüğü davranışlardan daha üstün ve ince davranışları ifade edebiliyorsa, bu, onun kendi halkının gelecekteki davranışlarını tayin etmesi ve oldukça farklı bir davranış kalıbını sunmasından ziyade, kendi milletinin nasıl davranması gerektiğini ifade etmek istemesi anlamına gelir. Kral Edward devrinde İngiltere'de evlerde yapılan bolluk içindeki toplantılar, Henry James'in eserlerindeki toplantılarla aynı değildi. Henry James'in sunduğu toplum, içinde yaşadığı gerçek toplumun geleceğini yansıtmıyordu, fakat onun idealleştirilmiş bir şekliydi. Zannederim, herhangi bir Latin şairinden ziyade Virgil'de -çünkü Virgil ile mukayese ettiğimiz zaman Cattallus ve Propertius ve Horace vasat kişiler olarak kalırlar- ince bir duygululuktan kaynaklanan zarif davranışların ve özellikle toplum içinde ve özel hayatta, şaşmaz bir şekilde beşerî davranışların bir ölçüsü olan kadın-erkek ilişkisinin şuuruna varırız. Benden çok daha üstün olduğuna inan-

dığım pek çok bilim adamı arasında Aeneas ve Dido hikâyesini değerlendirmek bana düşmez. Fakat kitabın dördüncü bölümünde Aeneas'ın Dido'nun gölgesiyle karşılaşmasını, yalnız şiirde bulduğum en acıklı olay olarak değil, aynı zamanda en medeni davranış şekli olarak da düşünmüşümdür. Şiirin bu bölümü anlamca çok muğlak olduğu halde, ifade bakımından çok sadedir. Çünkü şair, bu bölümde bize sadece Dido'nun davranışını anlatmıyor; bundan çok daha önemli olan şey, şairin Aeneas'ın davranışları hakkında söylediklerideir. Aeneas, Dido' nun davranışı karşısında vicdan azabı duyuyor. Yani şiirde Dido'nun davranışı Aeneas'm vicdani beklentilerine cevap verecek bir şekilde ifade edilmektedir. Bu karşılaşmada Dido, Aeneas'ı azarlamak yerine çok anlamlı bir şekilde küçümsemektedir. Buna rağmen, bana göre üzerinde durulan nokta Dido'nun affedici olmayışı değildir. En önemli şey, Aeneas'ın, çok manidar bir şekilde, kadere boyun eymekten veya anlaşılması mümkün olmayan daha büyük bir gücün oyuncağı olan tanrıların tuzağına düşmekten başka bir şey yapmadığını bilmesine rağmen, kendi kendisini affedemeyişidir. Burada medeni bir davranış olarak seçtiğim örnek, medeni bir şuur ve vicdanın delilidir. Aeneas.da belli bir olaya hangi açıdan bakarsak bakalım, değer yargılarımız bütün bir Avrupa medeniyetine aittir. Hayatını belli bir gaye uğrunda harcaması gerekmeyen Turnus hariç, Virgil'in bütün karakterlerinin davranışları mahalli olmaktan çok uzaktır; onlar bütün davranışlarıyla hem Romalı, hem de Avrupalıdır. Şüphesiz ki, Virgil eserinde sunduğu nezaket kuralları açısından hiçbir zaman mahalli olmamıştır.

Burada Virgil'in dil ve üslûbundaki olgunluğu açıklamak gereksiz bir iştir: Bunu çoğunuz benden iyi bir şekilde yapabilirsiniz ve zannederim hepimiz bu konuda aynı fikirdeyiz. Fakat bu üslûbun, Virgil'den önceki ve Virgil'in çok iyi bildiği edebiyat olmaksızın gerçekleşmesinin mümkün olamayacağını tekrarlamakta fayda vardır. Öyle ki, Virgil, kendisinden ön-

ceki yazarlardan herhangi bir tekniği veya deyimi aldığı veya onda bir değişiklik yaptığı zaman, bir anlamda Latin şiirini tekrar yazıyordu. Virgil, bütün bildiklerini eserinde kullanabilen çok bilgili bir şairdir. Eserini gerçekleştirebilmesi için ardında ihtiyacı olan edebi birikime sahipti. Üslûp olgunluğuna gelince, anlam ve musiki bakımından hiçbir şairin Virgil kadar dilin en bileşik yapı kalıplarına hakim olduğunu zannetmiyorum. Buna rağmen Virgil, gerektiği zaman çok büyük bir ustalıkla basit ve sade bir dil kullanmayı da becerebilmiştir. Bu konu üzerinde fazla durmak gerekmez. Fakat «ortak üslûp» konusunda bir iki söz söylemeğe değer, çünkü bu, İngiliz şiirinden örnekler vererek açıklayamayacağımız ve yeterince önem vermediğimiz bir şeydir. Modern Avrupa edebiyatında «ortak üslûp» idealine en çok yaklaşan dili Dante ve Racine'in eserlerinde buluruz. İngiliz edebiyatında ideale en çok yaklaşan şair Pope'dur. Bununla beraber, Pope'un üslûbu, Racine ve Dante.ninkiyle mukaye edildiği zaman, ifade ettiği tecrübe unsurları bakımından oldukça sınırlı bir dildir. «Ortak üslûp» bir dehânın dili olmaktan ziyade, belli bir devirdeki dilin dehâsının gerçekleştirilmesiyle yaratılabilir. Pope'u okurken böyle bir izlenim altında kalmıyoruz, çünkü İngilizcede Pope'un yararlanmadığı pek çok kaynağın farkındayız. Aynı şeyi Shakespeare ve Milton'u okurken söyleyemeyiz, çünkü onların dilde yarattıkları mucizenin ve büyüklüklerinin daima farkındayız. Chaucer'da ortak üslûba yaklaştığımızı hissetsek de, onun kullandığı dil, bizim ölçülerimize göre farklı ve işlenmemiş bir dildir. Shakespeare ve Milton, tarihin daha sonraki safhalarında görüldüğü gibi, şiir dilinde İngilizcenin sahip olduğu pek çok imkânları değerlendirememişlerdir. Halbuki Virgil'den sonra, Latince farklı bir dil oluncaya kadar, dilde büyük bir gelişmenin olmadığını söylemek daha doğrudur.

Şu anda daha önce bahsi geçen bir konuya dönmek istiyorum: Bu, tartışmanın başından beri kastettiğim anlamda, klasik bir eserin yaratılmasının, kendisini yaratan halk ve dil

için şüphe götürmez bir gurur vesilesi olmasına rağmen, katkısız bir lûtuf olup olmadığıdır. Aklımızda böyle bir sorunun olması, Virgil'den sonra Latince şiir yazan kişilerin ne kadar büyük bir ölçüde onun büyüklüğünün gölgesinde yaşayıp sanatlarına hizmet ettiklerini düşünmek için yeterlidir. Öyle ki, bu şairleri Virgil'in ortaya attığı ölçüler içinde över veya yereriz. Onları yaptıkları büyük bir değişiklikten, hatta sadece taklit ettikleri kaynağın üzerimizde bırakmış olduğu hoş bir etkiyi, zayıf bir şekilde de olsa, uyandırmak için dilin kodunda yaptıkları basit bir düzenlemeden dolayı bile takdir ederiz. Fakat İngiliz şiiri ve Fransız şiiri, bu bakımdan talihli sayılabilirler. Çünkü en büyük şairler bile, sadece belli sahalardaki kaynakları işleyebilmişlerdir. İngiliz edebiyatında Shakespeare'in ve kendi edebiyatında da Racine'in devrinden beri, İngiltere'de ve Fransa'da birinci sınıf tiyatro eserlerinin yaratıldığını söyleyemeyiz. Milton'dan beri İngiliz edebiyatında çok uzun manzum eserler yazılmasına rağmen, gerçekten büyük bir destan yaratılamamıştır. Her büyük şairin, klasik olsun veya olmasın, işlediği sahada bütün kaynakları tükettiği bir gerçektir. Öyle ki, o saha kısa bir süre için gittikçe azalan sayıda mahsul verdikten sonra, birkaç nesil için nadasa terkedilmektedir.

Edebiyat üzerinde, klasik bir esere atfettiğim etkinin eserin klasik oluşundan ziyade, büyüklüğünden ileri geldiği söylenebilir. Çünkü bu denemede tanımladığım anlamda klasik olma niteliğini Shakespeare ve Milton'dan esirgediğim halde, onların devrinden beri aynı türden, o büyüklükte eserlerin yaratılamadığını da kabul ettim. Her büyük şiirin aynı türde ve aynı büyüklükte başka eserlerin yaratılmasını imkânsızlaştırdığı tartışma kabul etmez bir gerçektir. Bunun sebebi, hiçbir büyük şairin, kendi dilinin imkânları içinde başarabildiği bir işi tekrarlamaktan hoşlanmayacağıdır. Bir dil, kelime hazinesinden ve yapısından ziyade, musikisinde zaman ve sosyal değişmenin sonucu olarak yeterince değişikliğe uğradıktan sonra, Shakespeare kadar büyük bir tiyatro yazarı veya Mil-

ton kadar büyük bir destan yazarının yetişmesi mümkündür. Yalnız büyük bir şair değil, aynı zamanda daha küçük olan gerçek bir şair de, dilde bir unsuru kendisinden sonrakiler için yapacak bir şey bırakmayacak şekilde işleyip geliştirebilir. Onun dilde işleyip tükettiği kaynak çok önemsiz olabilir. Böyle büyük bir şair, büyük bir tiyatro eserini veya büyük bir destanı gerçekleştirebilmiş olsa da, başarısı her şeyi ihtiva etmez. Fakat büyük bir şair, aynı zamanda klasik bir şair ise, sadece edebî bir türde başarı göstermekle kalmaz, kendi zamanının dilini de kusursuz bir şekilde kullanır. Böylece dikkatimizi sadece şairin kendisi üzerinde değil, onun kullandığı dil üzerinde de toplamamız gerekir. Klasik bir şair, bir dildeki bütün kaynakları işleyebilen bir kişi olduğu gibi, klasik bir şairi yetiştiren de, işlenebilecek kaynaklara sahip olan bir dildir.

Bu bakımdan, klasik bir şaire sahip olmak yerine, geçmişte çeşitli kaynaklarıyla zengin ve gelecekte geliştirebileceğimiz yenilik imkânları olan bir dile sahip olmakla talihli olup olmadığımızı sorabiliriz. Bir edebiyatın içinde, aynı kültüre sahip olduğumuz zaman, edebiyatımızın geçmişteki başarılarından gurur duyar ve gelecekteki başarılarına güvenle bakarız. Eğer geleceğe inanmıyorsak, geçmiş de tamamen bizim geçmişimiz olmaktan çıkar ve ölü bir medeniyetin geçmişi olur. Bu fikrin, İngiliz edebiyatını zenginleştirmek gayreti içinde olanlar için çok anlamlı olması gerekir. İngilizcede hiçbir klasik şair yoktur. Bunun için herhangi bir yaşayan şair, «ben veya benden sonrakiler, muhafaza edilmeye değer bir eser yaratabiliriz» diyebilir. Çünkü hiçbir kimse, eğer burada ima edileni anlıyorsa, son şair olma fikrini sükûnetle kabul edemez. Fakat konuya edebiyat açısından bakarsak, geleceğe duyulan ilginin hiçbir anlamı kalmaz. İki ölü dil arasında bir mukavese yaparsak, bunlardan birine, çok sayıda şaire sahip olduğu için, daha büyük diyemediğimiz gibi, diğerine de, tek bir şairin eserinde bütün potansiyelleri kusursuz bir şekilde gerçekleştirildiği için, diğerinden daha büyük bir dil diyemeyiz. Demek iste-

diğim şey şudur ki, İngilizce yaşayan ve içinde yaşadığımız bir dildir. İngilizcedeki bütün potansiyeller tek bir klasik şairin eserinde gerçekleştirilemediği için, çok memnun olabiliriz. Diğer taraftan klasik bir eseri tanımlamak için kullandığımız ölçü de çok önemlidir. Bu ölçüyü kendi edebiyatımızı klasik bir eser yaratabilmiş bir edebiyatla mukayese ederek ve bir bütün olarak değerlendirmekte kullanmayacağımız halde, ona tek tek şairlerimizi değerlendirirken ihtiyacımız olabilir. Bir edebiyatın tek bir klasik eserle zirveye ulaşıp ulaşamayacağı bir talih meselesidir. Bu, büyük ölçüde o dildeki bütün insanların birbiriyle kaynaşma derecesine bağlıdır. Latin dilleri, İngilizceyle mukayese edildiği zaman, daha homojen unsurlara sahip olduklarından ve ortak bir üslup oluşturabildiklerinden, klasik bir eser için uygun olabilirler. Halbuki İngilizce, büyük bir dil olarak o kadar çok unsurdan oluşmuştur ki, kusursuzluğundan çok çeşitliliğiyle dikkat çekebilir ve potansiyellerini gerçekleştirebilmek için daha uzun bir zamana muhtaçtır ve henüz keşfedilmemiş pek çok imkâna sahiptir. Belki de çok büyük ölçüde değişme kapasitesine sahip olduğu halde, özünden hiçbir şey kaybetmeyecek bir dildir.

Şimdi nisbî anlamda klasik olan bir eserle, mutlak anlamda klasik olan bir eser arasındaki farkı ele alacağım. Bu, yazıldığı dilde klasik olan bir eserle, başka dillerde de klasik sayılan bir eser arasındaki farktır. Bu konuya geçmeden önce, bir eseri klasik yapan, şu ana kadar saydığım özelliklere bir nitelik daha eklemek istiyorum. Bu nitelik, Pope gibi yazdığı dilde klasik olan bir yazarla, Virgil gibi bütün dillerde klasik olan bir yazar arasındaki farkı daha iyi tayin etmemize yardım edecektir. Daha önce ortaya attığım bazı iddiaları tekrarlamakta yarar vardır.

Başta da söylediğim gibi, bir ferdin olgunlaşma süreci içinde (pek şuurlu olmasa da) bazı potansiyellerin diğerleri pahasına seçilip geliştirilmesi, her zaman olmasa da, sık sık

görülen bir olgudur. Aynı olayın bir dil ve edebiyatın gelişme ve olgunlaşma süreci içinde de görülebileceğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan, XVII. yüzyılın sonunda ve XVIII. yüzyılda yarattığımız milli sınırlar içinde kalmış klasik edebiyatımızda, olgun bir seviyeye varmak için feda edilen unsurların, geliştirilenlerden sayıca daha çok ve daha önemli olduklarını görebilir ve daha önceki yazarların eserlerinde bulunduğu halde, bu klasik eserlerde yer almayan, dilimizdeki diğer imkânların farkına varmakla tatmin olabiliriz. İngiliz edebiyatındaki klasik devrin eserleri, İngiliz milletinin dehâsının bütününü ifade etmekten uzaktır. Bu dehânın herhangi bir devirde gerçekleştirebileceğini söyleyemeyeceğimizi zaten ima etmiştim. Ancak geçmişte herhangi bir devirde, gelecek için ümit vaad eden potansiyeller bulabiliriz. İngilizce, kendi içinde pek çok üslup farklarını barındırabilecek bir dildir; onun içinde hiçbir edebî devir veya hiçbir yazar norm sayılamaz. Fransızca norm sayılabilecek bir üsluba bağlı kalmaya çok daha yatkındır. Yine de XVII. yüzyılda hemen hemen olgunluğa ermiş bir dil olmasına rağmen, Fransızcada bile, Robelais ve Villon'da bulduğumuz canlılık, gelişme ve zenginleşme potansiyeli vardır. Fransız dilinin bu özelliğini bilmek, Racine veya Moliére'in dillerindeki denge ve kusursuzluğu değerlendirirken, onların bile bu canlılık ve zenginleşme gücünü tam olarak gerçekleştiremediklerini hissetmemiz bakımından yardımcı olabilir. Sonuç olarak, klasik bir eserde bir milletin bütün dehâsının potansiyel olarak var olduğunu ve açıkca değilse bile, klasik bir eserin dilinde bu dehânın bütünüyle ifade bulması gerektiğini söyleyebiliriz. Öyleyse klasik bir esere bu özelliğini kazandıran niteliklere eklememiz gereken diğer bir nitelik de, bu eserin muhteva bakımından çok zengin olmasıdır. Klasik bir eser, yazıldığı dili konuşan milletin karakterini belirleyen bütün duygu tonlarını, bir sanat eserini sınırlayan bütünlük içinde, en zengin bir ölçüde ifade edilebilen bir eserdir. Klasik bir eser, böyle zengin bir muhtevayı hem en iyi şekilde temsil eden, hem de ait

olduğu toplumun bütün sosyal sınıflarını oluşturan fertlere her şart altında hitap edilebilen bir eserdir.

Eğer edebî bir eser, yazıldığı dilde ifade ettiği bu muhteva zenginliğinin ötesinde, yabancı edebiyatlar için de bu ölçüde bir anlam ve önem ifade ediyorsa, ona *evrensel* bir klasik de diyebiliriz. Meselâ, Goethe'nin şiiri, kendi dili ve edebiyatı içinde işgâl ettiği yer bakımından klasiktir. Fakat Goethe, şiirlerinin muhtevasını oluşturan bazı unsurların yanlılığından ve geçiciliğinden, ifade ettiği duyguların sadece Alman ırkına has olmasından ve sadece kendi kültür, dil ve çağının adamı olmasından dolayı, bir yabancının bakış açısından bütün bir Avrupa geleneğinin temsilcisi olarak düşünülemez. O da, bizim XIX. yüzyıl yazarlarımız gibi biraz mahalli kalmakta ve evrensel bir klasik sayılmamaktadır. Goethe'ye sadece her Avrupalının okuması gereken evrensel bir klasik yazar denebilir. Fakat bu, bizim kastettiğimizden başka bir şeydir. Ne de herhangi bir modern dilde, klasik bir eserde bulunması gereken boyutlara yaklaşan bir eser bulmayı ümit edebiliriz. Klasik eserler bulmak istiyorsak, onları iki ölü dil içinde aramalıyız. Bu dillerin ölü olmaları çok önemlidir. Çünkü biz kültür mirasımızı onların ölümlerine borçluyuz. Bu dillerin değerleri, ölü olmalarından ziyade, bütün Avrupa milletlerinin onlardan yararlanmış olmalarından ileri gelmektedir. Klasik eser ölçümüzü eski Roma ve Yunan şairleri arasında en çok Virgil'e borçluyuz. Bununla Virgil'in en büyük klasik şair olduğunu söylemek istediğim halde, kendisine herşeyi borçlu olduğumuzu sövlemek istemiyorum -burada sözü geçen özel bir borçtur. Virgil'in kendine has olan muhtevası, Roma İmparatorluğunun ve Latin dilinin tarihimizde oynadığı role uygun olan eşsiz yerinden- kaynaklanmaktadır. *Aeneid*'da bu anlamda bir kader kavramı şuurlandırılmıştır. Destanın kahramanı Aeneas ise, eserin başından sonuna kadar belli bir kaderin adamıdır; o, ne bir macera adamı, ne başıboş bir kişi, ne de belli bir mesleğin adamıdır. Aeneas, herhangi bir mecburiyete veya keyfi bir emre

uyma söz konusu olmaksızın, şan şeref kazanmak kaygısından uzak, fakat kendisine yön gösterebilecek veya yenilgisine sebep olabilecek, tanrıların üstünde bir gücün isteklerine iradesini uydurarak belli bir kaderin içinde yerini alır. Troya'da kalması mümkün olduğu halde, sürgüne gönderilir, ama bu, herhangi bir sürgünden daha büyük ve daha anlamlı bir sürgündür. Aeneas, anlamını tam olarak kavrayamayacağı kadar büyük, fakat sorumluluğunu yüklendiği bir gaye için sürgün edilir. Üstelik Aeneas, beşeri ölçüler içinde mutlu ve başarılı bir insan da değildir, fakat Roma'nın sembolüdür. Aeneas Roma için ne ise, eski Roma da Avrupa için odur. Böylece Virgil, eşsiz bir klasiğe bütün boyutlarını kazandıran bir dimağ olgunluğunda ve hiçbir şairin kendisiyle paylaşamayacağı veya gasp edemeyeceği bir yerde, Avrupa medeniyetinin merkezindedir. Roma İmparatorluğu ve Latin dili, herhangi bir imparatorluk veya herhangi bir dil değil, fakat bizim kaderimize de yön veren bir imparatorluk ve dildir. Virgil ise, bu imparatorluğun ve bu dilin şuura erişip ifade bulduğu bir klasiğin yaratıcısı olarak bu eşsiz kaderi bizimle paylaşan şairdir.

Eğer Virgil Roma'nın şuuru ve Latin dilinin en büyük ustası ise, onun medeniyetimiz içindeki yer ve öneminin sadece edebiyat ve eleştiri ölçüleri içinde ifade edilemeyecek boyutlarda olması gerekir. Yine de edebiyatın meselelerine ve edebiyatla olan ilişkisine sadık kalarak söyleyebildiğimizden daha fazlasını ima edebiliriz. Edebiyat terimleri içinde Virgil'in bizim için değeri, bizim için bir ölçü teşkil etmesinden ileri gelmektedir. Daha önce de söylediğim gibi, bu ölçünün bizimkinden başka bir dilde yazmış olan bir şair tarafından ortaya koyulması bizim için, bu ölçüyü reddetmek şöyle dursun, büyük bir kıvanç sebebi olabilir. Bu klasik ölçüyü muhafaza etmek ve her eseri bu ölçüye vurmak, kendi edebiyatımız bir bütün olarak pek çok meziyete sahip de olsa, her eserin kendi içinde bir kusuru olabileceğini görmek demektir. Belki de bir eserin, bazı meziyetlere sahip olabilmek için, böyle kusurlara da sa-

hip olması gereklidir. Fakat biz, yine de onların varlığını gerekli gördüğümüz kadar, kusurlu olduklarını da bilmeliyiz. Sözü edilen ölçüden yoksun olduğumuz zaman, yani sadece kendi edebiyatımızın ölçüleri içinde kalıp böyle *evrensel* bir ölçüden kendimizi mahrum ettiğimiz zaman, büyük dehâların yarattığı eserleri yanlış ölçüler içinde değerlendirmek eğilimini gösteririz. Bu Blake'ı felsefesinden, Hopkins'i üslubundan dolayı methetmeye benzer. Böylece en büyük eserleri ikinci derecede olanlarla eşdeğerde görmek hatasını yapmak kadar ileri gidebiliriz. Kısaca, herhangi bir şairden ziyade Virgil'e borçlu olduğumuz klasik ölçülere bağlı kalmadıkça, mahalli ölçüler içinde kalmak eğilimini gösteririz.

Burada «mahalli» kelimesiyle bu kelimenin lugât anlamından daha çok şey kastediyorum; meselâ, milli kültür çapında incelikten ve işlenmişlikten yoksun olmak, demek istiyorum. Şüphesiz Virgil önce kendisinden sonra yaşayan, fakat hemen hemen aynı büyüklükte olan diğer şairleri biraz mahalli gösteren bir ölçüde ve milli çapta bir şairdi. Yine «mahalli» kelimesiyle «düşüncede, kültürde ve mezhepte» dar görüşlü olmayı kastediyorum. Biliyorum ki bu, çok kaygan bir tanımdır. çünkü modern liberal bir görüşe göre Dante «düşüncede, kültürde ve mezhepte» dar görüşlü bir şairdi. Bununla beraber, kendilerini liberal sayan din adamlarının muhafazakârlardan daha dar açılı ve mahalli olduklarını da söyleyebiliriz. «Mahalli» kelimesiyle değer yargılarının bozulmasını, bazılarının ihmal edilmelerini, diğerlerinin ise, hak etmedikleri ölçüde önem kazanmalarını söylemek istiyorum. Bu, yeryüzünde pek çok kültürün varlığını bilmemekten ziyade, çok küçük bir kültürel grubunun değerlerini bütün beşeri tecrübeye denk tutmaktan ileri gelir ki, bu da birinci derecede önemli olanla ona dayalı olan unsurları, devamlı olanla, geçici olanı karıştırmak demektir. İnsanların akılla bilgiyi ve bilgiyle haberi birbirine karıştırdıkları ve hayatın meselelerini mühendislikle çözmeye çalıştıkları çağımızda, yeni bir tanıma ihtiyaç göste-

ren yeni bir çeşit mahallilik kavramı da ortaya çıkmaktadır. Bu, mekândan ziyade, zamanla ilgili bir mahalliliktir. Bu kavram için tarih, sadece hizmetini tamamlayıp aşınmış bulguların yer aldığı bir zaman şerididir; bu kavrama göre dünya, içinde ölçülerin hiçbir payı olmayan, sadece yaşayanların mülkü sayılan bir yerdir. Bu çeşit bir mahalliliğin tehlikesi, sadece yeryüzünde yaşayan herkesin onun içinde yer alabilmesinden ileri gelmektedir. Bu grubun içinde yer almakla yetinmeyenler ise, sadece keşiş olabilirler. Eğer bu çeşit bir mahallilik bizi tahammüllü olacak kadar hoşgörüiü yapsaydı, belki bu konuda daha çok şey söylenebilirdi. Fakat belli ölçü ve değerlere bağlı kalmamız gereken meselelerde, onun bizi ilgisiz bir ruh hali içinde bırakması, mahalli ve şahsi tercihlerimizi kullanmamız gereken durumlarda ise bizi daha hoşgörüsüz yapması daha muhtemel görünüyor. Çocuklarımızı aynı okullara gönderdiğimiz sürece, istediğimiz inancı benimsemekte hürüz. Ben, burada, sadece edebiyatta mahalliliğe karşı fikirlerimi ifade etmek istiyorum. Şu anda gittikçe daha çok parçalanan ve eski şeklini kaybetme süreci içinde bulunan Avrupanın yapısından daha uyumlu yeni bir dünyanın doğabileceği gerçeğini düşünerek, Avrupa'nın bir bütün olduğunu ve Avrupa edebiyatının da aynı şekilde bir bütün olduğunu akıldan çıkarmamalıyız. Bir vücutta aynı kan dolaşmazsa, o vücudun üyeleri gelişemezler. Avrupa edebiyatında dolaşan bu kanın özü Latin ve Yunan kültürüdür. Bu dolaşım iki sistem içinde değil, tek bir sistem içinde olmaktadır, çünkü Roma kültürü bizi Yunan kültürünün mirasçısı yapmaktadır. Çeşitli Avrupa dillerinde ifade bulan edebiyatlarda, klasik ölçüler dışında herhangi bir ortak üstünlüğümüz var mıdır! Bu iki dilde ifade bulmuş olan ortak duygu ve düşünce mirasımızdan başka, muhafaza etmeyi ümit ettiğimizi hangi ortak anlaşma ortamımız vardır! Hiçbir modern dil, Latince konuşanlardan milyonlarca daha çok insan tarafından konuşulmasına ve hatta yeryüzündeki bütün kültür ve dillerin insanları tarafından evrensel bir iletişim aracı ola-

rak kabul edilmesine rağmen, Latincenin ulaştığı evrenselliğe erişemez. Hiçbir modern dil, Virgil'in yarattığı anlamda klasik boyutlara sahip bir klasik eser yaratamaz. Bizim ve bütün Avrupanın yarattığı tek klasik şair Virgil'dir.

Çeşitli Avrupa edebiyatlarında övünülecek, Latin edebiyatında benzeri olmayan çok zenginlikler vardır. Fakat hiçbir edebiyat Roma'da kurulan evrensel değer sistemi dışında, kendi başına büyüklük iddiasında bulunamaz. Sorumluluk duygusuyla karışık yeni bir ciddiyet kavramından söz ettim. İşte Aeneas'ın kendisini Roma'ya adayışının çok ötesinde, onun hayattaki başarısının çok çok üstünde, tarihe ışık tutup geleceğe uzanan ve Aeneas'ta sembolleşen ciddiyet veya sorumluluk duygusu budur. Buna karşılık ona verilen mükâfat, yorgun bir orta yaşta yapılan bir evlilik ve küçük bir barınaktan başka bir şey değildir. Gölgesi Cumae'nin öte yanındaki karanlıklara karışan yitirilmiş bir gençlik. İşte eski Roma'nın kaderi böyle görülebilir; Roma edebiyatını da bu açıdan değerlendirebiliriz: İlk bakışta oldukça sınırlı, birkaç büyük adamın yarattığı, ama yine de hiçbir edebiyatın erişemediği ölçüde *evrensel* bir edebiyat; Avrupamn geleceğinde, daha sonra doğacak pek çok dilin zenginliğinde ve bize ölçü olacak klasiğin yaratılışında yükleneceği büyük misyon için gereken feragatı gösterebilen bir edebiyat. Böyle bir ölçünün bir defa da olsa, yaratılabilmesi yeterlidir. Böyle büyük bir iş bir daha başarılamayabilir. İşte hürriyetlerimizden böyle bir ölçünün yaşatılabilmesi için feragat edebiliriz. Bu, aynı zamanda, hürriyetimizi kargaşa karşısında savunmaktır. Dante'yi ilâhi sulh ve sükûnun sınırlarına kadar götüren bu yüce ruha yıllık ibadetimizi yerine getirirken, kendimize bu mecburiyeti hatırlatabiliriz. Misyonu, Dante'yi hiçbir zaman tadamadığı ilâhi aşkın merkezine götürmek olan Virgil, Avrupa'yı da, kendisinin hiç bilemiyeceği Hristiyan kültürüne götürüyordu ve yeni İtalyancada şu sözlerle hayata veda ediyordu:

Oğul, dünyevî ve ebedî ateşin ıztırabını tattın ve artık benim bile erişemeyeceğim bir yerdesin.

ŞİİRİN SOSYAL GÖREVİ
(1945)

Bu denemenin başlığı, büyük bir ihtimalle farklı kişilere öyle farklı şeyler ima edecektir ki, bu başlıkla ne demek istediğimi açıklamaya başlamadan önce, ne demek istemediğimi açıklamam mazur görülebilir. Herhangi bir şeyin görevinden söz ederken, ençok, o şeyin genellikle ne yaptığından veya ne yapmakta olduğundan ziyade, ne yapması gerektiğini düşünürüz. Bu, çok önemli bir farktır, çünkü ben, burada, şiirin ne yapması gerektiğinden söz etmeye niyetli değilim. Şiirin ne yapması gerektiğinden söz eden kişilerin zihinlerinde, özellikle bu kişilerin kendileri de şair iseler, ekseriya kendi yazmak istedikleri şiir çeşidi vardır. Tabiidir ki, şiirin gelecekteki görevinin geçmiştekinden farklı olabileceği her zaman mümkündür, fakat durum böyle de olsa, şiirin geçmişte, farklı devirlerde, farklı dillerde ve evrensel anlamda ne gibi bir görev yapmış olduğunu incelemek gayrete değer. Ben, kendim, şiirle ne yaptığımı ve ne yapmak istediğimi kolayca açıklayabilir ve sonra bunun bütün iyi şairlerin yapmış oldukları ve geçmişte de yapmaları gereken fakat kendi dışlarındaki sebeplerden dolayı tam olarak başaramadıkları bir şey olduğuna sizi inandırmaya çalışabilirdim. Fakat geçmişte şiirin -yazılmış bütün büyük şiirlerin- hiçbir sosyal görev yapmamış olduğu ve gelecekte de herhangi bir sosyal görev yapmayacağı ihtimal dahilinde görünüyor.

Yazılmış olan bütün büyük şiir demekle, konuya alınabilecek başka bir yaklaşımı da bertaraf etmek istiyorum. Herhangi bir kimse, birbiri ardından şiirin muhtelif çeşitlerini ele alabilir ve şiirin, şiir olarak görevinin ne olduğuna hiç dokun-

maksızın her bir çeşidinin sosyal görevini tartışabilir. Ben, neden söz etmediğimizi bilelim diye, şiirin genel ve özel görevleri arasındaki farkı belirtmek istiyorum. Şiir maksatlı ve suurlu bir sebeple sosyal bir görev yapabilir. Şiirin ilkel şekillerinde bu maksat açıktır. Meselâ, Anglo-Sakson yazıt ve ilâhilerinin bazıları, büyü yapmak, kişileri nazardan korumak, bazı hastalıkları tedavi etmek ve insanları herhangi bir kötü ruhun gazabından korumak gibi günlük meseleleri çözmek için kullanılmışlardır. Başlangıçta şiir, dinî ayinlerde kullanıldığı gibi, biz, hâlâ, ilâhi okurken, şiire özel bir sosyal görev yükleriz. İlk destanların ve yiğitlik türkülerinin (saga), sosyal bir eğlence türü olarak gelişmeden önce, genç kuşaklara tarihî olayları iletmiş olmaları mümkündür. Yazıdan önce, kafiyeli ve ölçülü nazım, muhakkak ki, saz şairlerinin, hikâye anlatanların ve bilginlerin ezberlemeleri gereken şeyleri hafızalarında tutmalarına çok yardımcı olmuştur. Eski Yunanistan gibi daha gelişmiş toplumlarda, şiire düşen görevler herkesçe bilinmekteydi. Yunan tiyatrosu dinî ayinlerden doğmuş, resmî ve geleneksel dinî merasimler olarak yaşamıştır. Pindar'ın gazeli belli bir sosyal olaya bağlı olarak gelişmiştir. Şüphesiz ki, şiirin belli amaçlara hizmet edecek şekilde kullanılması, şiiri bir çerçeve içine yerleştirmiş ve onun bazı çeşitlerinin kusursuz bir yapıya ulaşmasını mümkün kılmıştır.

Modern şiirde bu nazım şekillerinden, daha önce de sözü edilen dini ilâhiler gibi, bazıları hâlâ yaşamaktadır. Zamanımızda didaktik (öğretici) şiir anlam değiştirmiştir. Didaktik, «bilgi taşıyan» «ahlaki ders veren» veya her iki açıklamayı da içine alan bir anlama gelebilir. Meselâ, Virgil'in ziraat konusunda yazdığı şiirler (Georgics) iyi çiftçilik konusunda doğru bilgi veren güzel şiirlerdir. Fakat bugün hem çiftçilik konusunda bilgi veren, hem de güzel şiir olma niteliklerine sahip olan şiirler yazmak imkânsızdır. Bir kere çiftçilik, çağımızda oldukça zor ve bilimsel bir konu olmuştur. Sonra bu konu nesir di-

linde daha iyi bir şekilde ele alınabilir. Ne de biz, bugün, Romalılar gibi, astronomi ve kozmoloji kitaplarını nazım şeklinde ifade etmek zorundayız. Bugün amacı açıkca bilgi vermek olan şiir yerini nesre bırakmıştır. Didaktik şiir, sadece insanları dinî ve ahlâki konularda coçturmak veya okuyucuyu yazarın görüş açısını paylaşmaya ikna etmek için kullanılmaktadır. Bunun için, ciddi bir eseri alay konusu etmek için yazılan parodiler veya yine ciddi bir konuyu alay konusu etmek için yazıda karikatür tekniğini kullanan yazılar (burlesque) gibi hivic türleri de, amaçları güldürmek olmakla beraber, öğretici şiirler olarak düşünülebilirler. XVII. yüzyılda Dryden'm bazı şiirleri, konu edindikleri kişi veya olaylarla alay eden hicivlerdir. Bunlar, aynı zamanda, okuyucuyu belli bir din ve politika görüşüne çeken didaktik şiirlerdir. Dryden, amacına ulaşmak ve bu şiirlerde gerçeği perdelemek için alegorik semboller kullanmıştır. Dryden, «*Dişi Geyik ve Panter*» *(The Hind and the Panther)* diye Türkçeye çevirebileceğimiz bu çeşitten en önemli şiirinde, Roma Kilisesini İngiliz Kilisesine karşı savunmaktadır. XIX. yüzyılda Shelley'in pek çok şiiri sosyal ve politik değişme heyecanı ile yazılmıştır.

Dramatik şiire gelince, onun da kendine has sosyal bir görevi vardır. Bugün şiir çoğunlukla insanların kendi kendilerine veya küçük topluluklar içinde okumaları için yazılsa da, dramatik şiir, sahneye koyulan hayali bir olayı seyretmek için bir araya gelmiş olan çok sayıda insanı etkilemek için yazılmıştır. Dramatik şiir, öteki şiir türlerinden farklıdır ve genellikle bu tür şiirde, şiirin kendine has kanunları tiyatronun kanunlarına uymak zorundadır, ama ben burada, tiyatronun sosyal görevinden söz etmeyeceğim.

Felsefî şiirin görevine gelince, bunu da uzun uzun tahlil etmek ve tarihçesinden söz etmek gerekmektedir. Zannederim şu ana kadar şiirin türlerinin, kendi dışlarında bazı amaçlara hizmet etmek için, ne gibi görevler yüklendiğini açıklamak için

epeyce konuştum: Dramatik şiirin, tiyatroya; didaktik şiirin, kendi konusuna; felsefi, dinî, ahlâki ve politik anlamda öğretici şiirlerin, bu konulara nasıl hizmet ettiklerinden söz ettim. Bu tür şairlerin görevlerini tartıştığımız halde, genel olarak şiirin görevine hiç dokunmadık. Çünkü yukarda sözü geçen konuları nesirle de ifade etmek mümkündür.

Bu konudaki fikirlerimi açıklamadan önce, akla takılabilecek bir noktayı daha açıklamak istiyorum. Okuyucu, ekseriya, özel bir amaçla yazılmış olan herhangi bir şiiri yadırgar: Bunlar şairin savunduğu sosyal, ahlâki, dinî veya politik konular üzerine yazılmış şiirler olabilirler. Okuyucu şairin bu konulardaki fikirlerini benimsemiyorsa, bunların şiir niteliğini taşımadığını, benimsiyorsa taşıdığını söyleyebilir. Şunu belirtmeliyiz ki, şairin belli bir sosyal davranışı savunması veya ona karşı olması şiirde hiç de önemli değildir. Şairin zamanında yaygın bir davranışı konu edinen kötü şiir, moda gibi geçicidir. Gerçek şiir, yalnız ifade ettiği, herkesçe paylaşılan fikirler değiştiği zaman değil, şairin büyük bir heyecanla ele aldığı meseleler değerlerini yitirdiği zaman da kalıcıdır. Lucretus'un şiirleri, onun fizik ve astronomi hakkındaki fikirleri, değerlerini yitirdikleri halde, hâlâ büyük şiirlerdir; XVII. yüzyılın kavgaları artık bizi ilgilendirmese de, Dryden'ın şiirleri de büyüktürler. Bu, artık konularını nesirle ifade ettiğimiz, geçmişte yazılmış büyük şiirlerin bize hâlâ zevk vermesinden başka bir şey değildir.

Şimdi, eğer şiirin gerçek görevini bilmek istiyorsak, onun üstlenmesi gereken, herkesce bilinen görevlerinden söz etmeliyiz. Şiirin, şüphesiz, ilk görevi bize zevk vermektir. Bunun ne çeşit bir zevk olduğunu sorarsanız, size hemen şiirin vermesi gereken bir zevk olduğunu söyleyebilirim. Çünkü başka bir cevap bizi estetiğin alanına sokar ve sanatın tabiatını tartışmaya kadar götürür.

Zannederim ki, büyük veya küçük her iyi şairin bize şiirinde zevkten başka vereceği bir şeyler de vardır. Çünkü eğer bir şiiri yalnız vereceği zevk için okuyorsak, bu zevk yüksek seviyede bir zevk değildir. Şiirin, hizmet ettiği, yukarda sözü geçen amaçların ötesinde, bize yeni bir tecrübeyi iletmek, alışılanı taptaze bir şekilde ifade etmek, tecrübe alanımıza girdiği halde ifade edemediğimizi ifade edebilmek gibi şuur seviyemizi yükseltici ve hassasiyetimizi artıran görevleri de vardır. Fakat şiirden alınacak özel zevk ve edinilecek özel faydaları tartışmak, bu yazının amacı değildir. Hepimiz, şiirin bize verebileceği zevkin ve onun da ötesinde hayatımıza getireceği değişikliğin farkındayız. Eğer şiir bu etkilere sahip olmasaydı, zaten şiir olamazdı. Bunları bildiğimiz halde, şiirin sosyal hayatımızdaki yerini yani en geniş anlamdaki görevini gözden kaçırabiliriz. Her millet -sadece şiirin zevkine varanlar için değil, çünkü bu kişiler başka dillerde yazılmış şiirleri de okuyabilir ve onlardan zevk alabilirler- kendi şiirine sahip olmalıdır. Çünkü şiirin varlığı, şiir okuyup onun zevkine varamayanlar için, yani bir bütün olarak toplum için de çok önemlidir. Bununla kendi millî şairlerinin adlarını bilmeyen kişileri de kast ediyorum. İşte bu yazının konusu budur.

Görüyoruz ki şiir, yalnızca kendi ırk ve dili içinde taşıdığı değer bakımından diğer sanat dallarından farklıdır. Musiki ve resmin de, mahalli ve kendilerini yaratan ırka has bir karakteri vardır: Fakat bir yabancının bu sanat dallarının zevkine varmakta karşılaşacağı güçlükler daha azdır. Öte yandan nesrin de, çevirilerde, yazıldığı dildeki anlamından birşeyler yitirdiği bir gerçektir; fakat hepimiz, şiirle mukayese edildiği zaman dilimize çevrilmiş bir romanı okurken çok daha az şey kaybettiğimizi biliriz. Hatta bilimsel eserlerin çevirilerinde kaybımız hemen hemen hiç yoktur. Avrupa dillerinin tarihinde şiirin nesirden daha mahalli olduğu görülür. Ortaçağdan başlayarak birkaç yüzyıl öncesine kadar, Latince, sadece felsefe,

teoloji ve bilim dili olarak kalmıştır. Farklı toplumların dillerini edebî amaçlar için kullanma ihtiyacı şiirle başlamıştır. Şiirin esas amacının duygularımızı ifade etmek olduğunu düşünürsek, bu bize çok tabii gelecektir. Çünkü düşünce evrensel olduğu halde duygular toplumlara hastırlar. Yabancı bir dille düşünmek, o dilde hissetmekten çok daha kolaydır. Bunun için de hiçbir sanat, şiir kadar ısrarlı bir şekilde millî değildir. Bir milletin dili elinden alınabilir, o dilin konuşulması yasaklanabilir, o millet başka bir dili kullanmaya mecbur edilebilir, fakat eğer o millete yeni bir dilde hissetmeyi öğretemezseniz, eskiyi kökünden kazımış sayılamazsınız; eski dil şiirde yine ifade aracı olur, çünkü duygunun ifade ortamı odur. Yeni bir dilde hissetmek dediğim zaman, yeni bir dilde duyguların ifade edilmesinden çok daha fazla bir şey söylemek istiyorum. Yabancı bir dilde ifade edilen bir düşünce aşağı yukarı aynı düşüncedir, fakat yabancı bir dilde ifade edilen bir duygu, ana dildekinden farklı bir duygudur. En az bir dili iyi öğrenememenin sebeplerinden birisi, onun bize ikinci bir kişilik kazandırmasıdır. Kendi dilimizin yerine başka bir dili koymak istemememizin bir sebebi de, çoğumuzun farklı bir kişi olmak istemeyişidir. Üstün bir dil, sadece o dili konuşan insanların yok edilmesiyle yok olabilir. Eğer bir dil başka bir dilin yerini alıyorsa, o dil ekseriya yerini aldığı dilden daha üstündür. Yani üstün olan dil, daha az gelişmiş olandan daha geniş bir yelpaze oluşturan duygu ve düşünce tonlarını ve farklarını ifade etme gücüne sahiptir.

Şuuruna vardığımız ve varamadığımız duygular en iyi bir şekilde ana dilde ifade edilirler. Ana dil bir toplumu oluşturan bütün sınıfların dilidir. Bu dilin yapısı, ritmi, ses sistemi, deyimleri, kendisini konuşan toplumun şahsiyetinin bir ifadesidir. Nesirden ziyade şiirin duygularımız için en uygun ifade ortamı olduğunu söylediğim zaman, şiirin fikir unsurlarına ihtiyacı olmadığını söylemek istemiyorum. Ne de büyük şiirin, küçüğe nazaran daha az fikir unsuruna sahip olduğunu

ima etmek istiyorum. Bu konuda daha çok ayrıntıya girmek beni işlediğim konudan uzaklaştıracaktır. Toplumların en derin duygularının en şuurlu bir şekilde ifade bulduğu ortamın, başka sanat dalları ve başka dillerde yazılmış şiirler olmayıp, kendi öz şiiri olduğunu herkesin kabul ettiğini varsayıyorum. Bu, gerçek şiirin herkesin hissedip anlayabileceği duyguları ifade ettiği anlamına gelmemelidir. Şiirin sadece mısralardan oluştuğunu da düşünmemeliyiz. Homojen bir toplumda zevkleri gelişmiş kişilerin aynı toplum içinde yaşayan en kaba ve basit kişilerle paylaştıkları duygular olduğu halde, bu kişilerin başka bir dili konuşan, kendi seviyelerindeki kişilerle paylaştıkları duyguların olmadığı bir gerçektir. Bir medeniyet sıhhatli olduğu zaman, büyük bir şairin toplumda eğitimin her basamağındaki kişilere söyleyecek bir şeyi vardır.

Şairin, şair olarak görevi, önce kendi diline, dolaylı olarak da kendi toplumuna karşıdır denebilir. Dili önce muhafaza etmek, sonra da geliştirip yaymak şaire düşer. Diğer insanların duygularını ifade eden şair, bu duyguları daha şuurlu bir hale getirerek değiştirmekte, insanların, kendi duygularının farkına varmalarını sağlayarak onlara kendilerine ait şeyler öğretmektedir. Fakat o, sadece diğerlerinden daha şuurlu bir kişi değildir, aynı zamanda diğer insanlardan ve diğer şairlerden farklıdır ve okuyucularıyla, onların daha önce yaşamadıkları yepyeni duyguları paylaşan kişidir. Gerçek bir şairle sadece kendine has duyguları olan, normdan sapmış bir kişi arasındaki fark işte budur. Gerçek bir şair, başkaları tarafından da yaşanabilecek yepyeni duygu tonlarını keşfeden bir kişi olduğu halde, gerçekten şair olmayan kişi başkalarının hissedemediği, sadece kendine has duyguları ifade eder. Gerçek bir şair, yeni duygu tonları bulup bunları ifade ederken, konuştuğu dili de zenginleştirmektedir.

Ayrı toplumların konuştukları farklı dillerde ifade bulmuş ve geliştirilmiş olan duygu farklarından yeterince söz et-

tim. Fakat toplumlar sadece farklı yerlerde yaşadıkları için dünyaya farklı bir şekilde bakmazlar, hayata farklı zamanlarda geliştirilen bakış açıları da farklıdır. Gerçekte, bizi kuşatan dünya değiştikçe, bizimde onunla ilgili duygu ve düşüncelerimiz değişmektedir. Bizim bugünkü hayat görüşümüz, Çinlilerin ve Hintlilerin hayat görüşüyle aynı olmadığı gibi, birkaç yüzyıl önce yaşamış olan atalarımızınkinden de farklıdır. Babalarımızdan bile farklı duyan ve düşünen kişiler olduğumuz gibi, bir yıl önceki kişiler de değiliz. Bu, hepimizin bildiği bir meseledir. Bizce açık olmayan nokta, içinde bulunduğumuz bu değişim sürecinden dolayı şiir yazmaksızın varlığımızı sürdüremeyeceğimizdir. Eğitilmiş kişilerin çoğu, eserlerini okumamış bile olsalar kendi edebiyatlarının büyük isimleriyle gururlanırlar ve ülkelerinin diğer ayırıcı nitelikleri de onlarda aynı duyguları uyandırır. Hatta bazı yazarlar, ara sıra politik konuşmalarda adları geçecek kadar meşhur olurlar. Fakat pek çok kişi, bunun yetersiz olduğunu anlayamaz. Bir millet, büyük yazarlar, özellikle büyük şairler yaratmaya devam etmezse, o milletin konuştuğu dil de, kültür de bozulur ve belki de daha güçlü bir dilin içinde eriyip gider.

Üzerinde durulması gereken diğer bir nokta da, bir toplumun, yaşayan bir edebiyatı olmadığı zaman, kendi edebiyatının geçmişinden giderek koptuğudur. Eğer geçmişin halde devamını sağlayamazsak, kendi edebiyatımızın geçmişi, bize başka bir toplumun edebiyatı kadar uzak ve yabancı kalacaktır. Çünkü, çevremizde sürüp giden her çeşit maddî değişmenin baskısı altında yaşayış şeklimiz ve dilimiz değişmeye devam edecektir. Eğer müstesna bir hassasiyeti, dili kullanmada görülen müstesna bir güçle birleştirebilen birkaç kişiye sahip olmazsak, yalnız ifade gücümüz değil, aynı zamanda en kaba duyguları hissetme gücümüz de yozlaşacaktır.

Bir şairin kendi zamanında büyük bir okuyucu kütlesine sahip olması çok önemli değildir. Önemli olan, her nesilde hiç olmazsa küçük bir grubun kendisini anlayabilmesidir. Yine de

biraz önceki sözlerime göre, bir şair kendi zamanında önem taşır ve yaşayan şairlerimiz olmadıkça, ölmüş olanlar da bizim için önemlerini yitirirler. Yine yukardaki sözlerimi vurguluyor ve diyorum ki, eğer bir şair çok kısa bir zamanda büyük bir zümreye hitap edebiliyorsa, bu pek güven uyandıracak bir durum değildir. Çünkü bu, bizde, o şairin gerçekte yeni bir şey getirmediği, insanlara alışık olduklarından başka bir şey vermediği, yani bir evvelki kuşağın şairlerini tekrarladığı endişesini uyandıracaktır. Bir şairin kendi zamanında kendisini anlayabilen küçük bir okuyucu kütlesine sahip olması çok önemlidir. Bir toplumda, daima, kendi zamanının ilerisinde, ona bağımlı olmaksızın yenilikleri hazmedebilen ve şiirden anlayan bir öncü grubun olması gerekir. Kültürde değişme ve gelişme, bir toplumdaki herkesin aynı seviyede şuurlu olması, aynı hızda değişmesi demek değildir. Kültürde değişme, zamanın ilerisinde, ama gerçekle ilişkisini kaybetmemiş bir seçkinler grubu ve onu en çok bir kuşak geriden takip eden, tesire açık bir okuyucu kütlesiyle mümkündür. Önce küçük bir grubun duyuş ve düşünüş şeklindeki değişiklikler ve gelişmeler, giderek dilde ifade bulacaklar ve sonra o tuplumun bundan etkilenen ve çok okunan yazarları vasıtasıyla öteki gruplara da yayılacaklardır. Bu değişiklik iyice yerleştikten sonra, toplum yeni bir atılıma hazır bir hale gelecektir. Üstelik, ölmüş yazarlar, sadece yaşayanlar sayesinde canlı kalabilirler. Shakespeare gibi bir şair, İngilizceyi kendisinden sonra gelen şairlerin üzerindeki etkisinin çok ötesinde ve çok derin bir şekilde etkilemiştir. Çünkü büyük şairlerin hemen ve kolayca anlaşılamayan büyük meziyetleri vardır ve onlar, sonraki çağlarda yaşayan şairleri doğrudan doğruya etkileyerek yaşayan dili de etkilemeye devam ederler. Gerçekte bir İngiliz şairi, zamanımızda kelimeleri nasıl kullanması gerektiğini bilmek istiyorsa, bu kelimeleri kendi zamanlarında en iyi bir şekilde kullanmış ve kendi zamanlarında dili yenilemiş olanların dillerini çok iyi bir şekilde incelemelidir.

Şu ana kadar şiirin bir kültürü hangi ölçülerde etkileyebileceğinden söz ettim. Bunu en iyi bir şekilde şöyle özetleyebiliriz: Şiir, bir milletin dilini, duyuş ve düşünüş şeklini, bir toplumun bütün üyelerinin hayatlarını, şiir okuyan veya okumayan, büyük şairlerin adlarını bilen veya bilmeyen, kısaca yeryüzündeki bütün insanları etkiler. Şiirin etkisi merkezden uzaklaştıkça daha dağınık, dolaylı ve ıspatı güç bir hale gelir. Bu tıpkı bulutsuz bir gökyüzünde uçan bir kuş veya uçağı son ufuk çizgisine kadar gözlerinizle takip etmek gibidir; ulaşabildiği en uzak noktada siz onu görebildiğiniz ve göstermeye çalıştığınız halde, diğer bir kişi göremeyebilir. Böylece, eğer şiirin etkisini, ondan en çok etkilenmiş olan kişilerden, hiç şiir okumamış kişilere kadar herkesin üzerinde incelerseniz, onu heryerde bulursunuz. Hiç olmazsa bu etkiyi, millî kültürün canlı ve sağlıklı olduğu toplumlarda bulursunuz, çünkü sağlıklı bir toplumun unsurları arasında sürekli ve karşılıklı bir etkileşim vardır. Ve en geniş anlamda «şiirin sosyal görevi» derken, bunu kast ediyorum. Şiir, bu görevi, bir milletin dilini ve duygularını büyüklüğüyle ve gücüyle oranlı bir şekilde etkileyerek yapar.

Konuştuğumuz dilin kaderinin yalnızca şairler tarafından tayin edildiğini söylediğimi düşünmemelisiniz. Kültürün yapısı bundan çok daha karmaşıktır. Gerçekte şiirimizin kalitesinin bir toplumun kendi dilini kullanış şekline bağlı olduğu da aynı şekilde doğrudur. Çünkü bir şair, şiirinde konuşulan dili kullanmak mecburiyetindedir. Şiir, bir ölçüde, dilin güzelliğini muhafaza edebilir ve hatta onda meydana gelen bozuklukları giderebilir. Şiir, aynı zamanda, dilin gelişmesine, onun modern hayatın getirdiği değişikliklere ve daha karmaşık şartlara, daha basit bir devirde olduğu gibi, doğru olarak ifade etmeye yeterli bir hale gelmesine yardım etmelidir. Fakat şiir, bir toplumun kültür dediğimiz esrarlı sosyal kişiliğini oluşturan her unsur gibi, kendi kontrolu dışında kalan pek çok şarta bağlı olmalıdır.

Bu, daha genel anlamda bazı düşünceleri aklıma getiriyor. Tartışmada şu ana kadar şairin mahalli ve millî görevini vurguladım. Bu noktayı açıklığa kavuşturmalıyım. Şiirin toplumları birbirinden ayırdığını ifade etmek istemiyorum, çünkü Avrupa toplumlarının sahip oldukları kültürlerin birbiriyle etkileşmeksizin gelişeceklerine inanmıyorum. Şüphesiz ki, geçmişte büyük sanat, edebiyat ve düşünce yaratabilmiş ve kendi kendilerine gelişmiş yüksek medeniyetler olmuştur. Ayrıca bu konuda pek emin değilim, çünkü bu medeniyetler de, ilk bakışta göründükleri gibi kendi kendilerine gelişmiş olmayabilirler. Fakat Avrupa tarihinde tek başına gelişmiş bir medeniyet yoktur. Kültür de yoktur. Eski Yunan madeniyeti bile, Mısır medeniyetine ve hatta sınırdaki bazı Asya medeniyetlerine çok şey borçludur. Eski Yunan medeniyetini oluşturan şehir devletleri, farklı lehçeleri ve farklı davranış şekilleriyle kültürel gelişmelerinde Avrupa ülkelerinin birbiri üzerindeki karşılıklı tesir ve tahrikine benzeyen bir etkileşim içindeydiler. Avrupa edebiyatmın tarihinde bir kültürün diğerlerinden bağımsız olarak geliştiğini görmeyiz. Avrupa kültür ve edebiyatları arasında sürekli bir alışveriş olduğu ve zaman zaman, yerine göre her kültür ve edebiyatın dışardan gelen bir tahrikle tekrar hayat bulduğu söylenebilir. Bir kültürün kendi kendisine yetmesi mümkün değildir. Herhangi bir milli kültürü ebedileştirmek, o kültürün diğer kültürlerle sürekli bir şekilde etkileşim kurmasıyla mümkündür. Avrupa kültürlerinin birbirlerinden kopukluğu ne kadar tehlikeliyse, aralarındaki farkları yok eden birlikde o kadar tehlikelidir. Kültürler arasındaki farklar, benzerlikler kadar hayatidir. Meselâ, bazı belli amaçlar için temel İngilizce veya Esperanto gibi evrensel bir dilin geliştirilmesi konusunda söylenecek çok şey vardır. Fakat milletler arasındaki bütün iletişim böyle suni bir dil içinde olsaydı, bu ilişki ne kadar yetersiz olurdu. Yahut bazı bakımlardan yeterli olan böyle bir ilişki, başka bakımlardan tamamen yetersiz kalırdı. Şiir, sadece bir tek dilde söylenebilecek ve başka dillerde

ifade edilmesi zor olan her şeyi ifade eder. Toplumlar arasındaki ruhi anlaşma, bir yabancı dili kendi dilleri kadar olmasa da, ona yakın bir derecede öğrenmek ve o dilde de aşağı yukarı kendi dillerinde olduğu kadar hissetmeyi öğrenmek zahmetine katlanan insanlar olmaksızın mümkün olamaz. Başka bir toplumu tam olarak anlamak ise, aynı şekilde o toplum içinde yaşayan ve bizim dilimizi öğrenmek zahmetine katlanmış olan kişileri anlamakla mümkündür.

Yeri gelmişken başka bir toplumun şiirini incelemenin garip bir öğretici yanı olduğunu söylemek istiyorum. Her dilin şiirinde sadece o dili ana dilleri olarak konuşanların anlayabilecekleri unsurların olduğunu söylemiştim. Şimdi bunun tam aksini söyleyeceğim. Çok iyi bilmediğim bir dilde yazılmış bir nesir parçasını okumaya çalışırken, her kelimenin anlamını ve her cümlenin yapısını ayrı ayrı incelemeden ve onu İngilizce olarak düşünmeden anlayamadığımı gördüm. Aynı zamanda İngilizceye çevirmediğim ve bilmediğim pek çok kelime ve yapısını anlayamadığım pek çok cümleyi ihtiva eden bir şiirin, İngilizcede ifade bulmamış, kelimelerle ifade edemediğim, fakat yine de hissettiğim, canlı, eşi benzeri olamayan bir tecrübeyi bana dolaysız bir şekilde ilettiğini de gördüm. Bu dili daha iyi öğrendiğim zaman, bu izlenimimin bir hayal olmadığını, aksine gerçekten şiirde ifade bulduğunu anladım. Böylece şiirin bazen bizi pasaportsuz ve biletsiz bir şekilde bir başka ülkeye alıp götürebildiği bir gerçektir.

Şiirin sosyal görevini araştırırken, kendimize, beklenmedik bir şekilde, Avrupa sınırları içinde birbirine benzeyen kültürlere sahip olan, fakat farklı diller konuşan ülkeler meselesinin içinde buluyoruz. Aslında tartışmakta olduğum konudan tamamen politik bir meseleye geçmek istemiyorum; fakat keşke politik meselelerle uğraşan kişiler de sık sık bizim sahamıza girebilselerdi. Çünkü bu politikanın sadece maddi boyutlarıyla meşgûl olduğu konuların manevi boyutlarını da ortaya çıkarırdı. Benim tartıştığım sahada insan, her zaman aklın ölçüle-

rine uygun olmadığı halde, yine de aklın kabul etmesi gereken ve kendi büyüme kanunlarına sahip olan, yaşayan şeylerle ilgilidir; bu canlı şeyler, yağmurlar, rüzgârlar ve mevsimler gibi, herhangi bir şekilde planlanıp programlanamaz ve disiplin altında tutulamazlar.

Sonuç olarak, eğer şiirin, varlığından haberdar olsun veya olmasın, yazıldığı dili konuşan bütün insanlar için, sosyal bir görevi olduğuna inanmakta haklıysam, her Avrupa toplumu için öteki toplumların da şiire sahip olmaları çok önemlidir. Norveç dilinde yazılan şiirleri okuyamadığım halde, eğer bu dilde artık şiir yazılmadığını duysam, bunun için bütün kalbimle üzüntü duymanın ötesinde bir tehlikenin varlığını hissederim. Buna bütün kıtaya yayılması muhtemel olan bir hastalık işareti olarak bakarım. Bu, benim için heryerde insanların artık medeni insanlara yaraşan duyguları ifade edemedikleri ve sonuç olarak da hissedemedikleri bir kültürel çöküntünün başlangıcında oldukları anlamını taşır. Şüphesiz ki, böyle bir şey olabilir. Dinî duyguların yok oluşu üzerine çok şey söylenmiştir; ama dinî hassasiyetin yok oluşuna pek önem verilmemiştir. Çağımızın derdi, sadece, Tanrı ve İnsan hakkında atalarımızın inandıkları şeylere inanmamak değildir. Tanrı ve İnsan konusunda onlar gibi hissedememektir. Artık inanmadığımız bir inanç, bir ölçüde, hâlâ anlayabildiğimiz bir şeydir; fakat eğer dinî duygular yok olursa, insanların bu duyguları ifade etmek için kullandıkları kelimeler de anlamlarını kaybederler. Dini duyguların tabii olarak, şiirde ifade bulan duygular gibi, ülkelere, çağlara göre değiştiği bir gerçektir; hatta inanç ve doktrin aynı olsa da, dinî duygular değişir. Bu, insan hayatında tabii olan bir şeydir. Benim korktuğum şey, bu duyguların ölmesidir. Şiirde ifade bulan duyguların ve şiire duyduğumuz ihtiyacın da yok olması aynı şekilde mümkündür. İşte böyle bir yok oluş, belki de, bazı kişilerin, hiçbir amaca hizmet etmeyeceği halde, arzu edilir buldukları bir dünya birliğini kolaylaştırabilir.

ŞİİR VE TİYATRO
(1951)
I

Son otuz yıl içinde yazdığım bütün eleştirileri gözden geçirdiğim zaman, ister Shakespeare'in çağdaşlarını incelerken, ister geleceğin sağlayacağı imkânları düşünürken olsun, ne kadar ısrarlı bir şekilde tiyatro konusuna döndüğümü görmek beni şaşırttı. Belki de insanlar, bu konuda yazdıklarımı okumaktan bıkıp usanmışlardır. Bütün hayatım boyunca bu konuya çeşitli açılardan bakmaya devam ettiğim için, bu konudaki görüşlerim, artan tecrübemle birlikte durmaksızın değişmekte ve yenilenmektedir; öyle ki deneylerimin beni ulaştırdığı her safhada bu konuyu bir bütün olarak yeniden ele almak mecburiyetini duyuyorum.

Tiyatroda nazmın ifade ortamı olması için ve kendisini kabul ettirdiği takdirde karşılaması gereken ihtiyaçlar hakkında bilgim arttıkça, nazım oyunlar yazmak için duyduğum isteğin yalnız bana ait sebeplerini değil, aynı zamanda nazmın tiyatrodaki yerini tekrar alması için duyduğum isteğin genel sebeplerini de kendi kendime daha iyi açıklayacak bir duruma geldim. Ve eğer bu şartları ve mesleleri burada açıklarsam, okuyucu da, niçin nazım tiyatro eserlerinin seyirciye nesirle ifade edilemeyecek şeyleri ifade etme gücüne sahip olduğunu anlayacaktır. Nazımın sadece ifadeye zenginlik kazandıran bir ifade şekli ve edebî zevki gelişmiş olan seyirciye bir oyunu seyrederken şiir dinleme zevkini tattıran bir araç olduğu varsayımlarıyla işe başlarsak, onun tiyatro eserlerinde gereksiz olduğuna hemen karar verebiliriz. Nazım sadece tiyatro eserlerinde dramatik şekle dökülmüş güzel bir ifade aracı olarak değil, dramatik ifadenin bir gereği olarak da kendisini kabul et-

tirmelidir. Bundan şu sonuca varabiliriz: Bir oyunda nesir, ifade aracı olarak yeterliyse, orada nazıma ihtiyaç yoktur. Yine bu hükümden şöyle bir sonuç da çıkarabiliriz: Dikkatini olaylar dizisine kaptırmış, oyundaki karakterlerin arasındaki durumdan heyecanlanmış olan seyirci, zaten ifade ortamının farkına varamayacak kadar başka bir şeyle meşgûldür.

Sahnede ister nesir, ister nazım kullanalım, her ikisi de bizi sadece hedefe götürecek araçlardır. Bir açıdan fark, zannettiğimiz kadar büyük değildir. Ve günümüzde hâlâ okunan ve son kuşaklar tarafından sahneye koyulan nesir oyunlarda karakterlerin kullandığı dil, en iyi şeklinde, günlük konuşmanın kelime seçimi, sözdizimi ve ritminden çok uzaktır. Bu dilde de, şiirde olduğu gibi, insan tecrübesini en uygun şekilde ifade edebilecek kelimelerin arandığı, ifade edilecek anlama en yaklaşık kelimelerin seçildiği, sözdiziminde dilbilgisi kurallarından uzaklaşma ve bitmemiş cümleler görülür. Nazım gibi nesir de, pek çok defa anlama uygun bir düzenlemeye tabi tutulur. Shakespeare ve aynı oyunda nesirle nazmı birbirine karıştıran öteki Elizabeth devri oyun yazarları hariç, tiyatro eserlerinde nesrin en büyük ustaları, Congreve ve Bernard Shaw'dur. Congreve ve Shaw'un yarattığı herhangi bir karakterin kullandığı dil, bu karakterin ayırıcı nitelikleri ne kadar belirgin olursa olsun - konuşma diline en hâkim olan ve bundan dolayı - daha ziyade monologlarda başarı sağlayan nesir ustalarının anlamakta hiç güçlük çekmeyeceğimiz özel konuşma ritmine sahiptir. Moliére'in, herhangi bir karakterin nesir dili kullandığını duyduğu zaman şaşırdığı hepimizin bildiği bir şeydir. Bu konuda haklı olan Moliére değil, Mr. Jourdain adlı karakterdir, çünkü o, konuşmasında nesir kullanmıyor, sadece konuşuyordu. Nesir ve nazmı birbirinden ve her ikisini de dilin daha düşük bir seviyede kullanılışı olan konuşma dilinden ayırmak için bir ölçü geliştirmek istiyorum, çünkü konuya bu açıdan bakarsanız, sahnede nesir de, nazım kadar sunidir veya nazım da, nesir kadar tabiidir.

Duygulu bir seyirci, bir oyunda güzel bir nesrin konuşulduğunu duyduğu zaman, bunun günlük konuşmadan daha üstün olduğunu anlar, fakat onu kendi kullandığı dilden tamamen farklı bulmaz ve onun sahnedeki karakterlerle kendisinin arasındaki iletişimi zorlaştırdığını düşünmez. Öte yandan çok kimse, nazım şeklinde yazılmış bir oyuna ifadedeki farkın şuuru içinde tavır alır. Seyirciler nazımdan hoşlanmıyorlarsa, bu bir şansızlıktır, fakat bunun aksi de üzücüdür, çünkü bu, seyircinin oyundan ve oyunun dilinden, sanki onlar birbirinden ayrı iki şeymiş gibi zevk almaya hazırlıklı olması demektir. Dramatik dilde, bu dil ister nazım, isterse nesir şeklinde olsun, üslûp ve ritmin dinleyici üzerinde yaratacağı etkinin tabiî bir şekilde olması çok önemlidir.

Öyleyse, aynı oyunda genellikle nesir ile nazmı birbirine karıştırmamak gerekir, çünkü ifade ortammdaki nesirden nazıma veya nazımdan nesire olan geçişler, seyirciyi oyunun yarattığı atmosferden koparacaktır. Eğer yazar, seyirci üzerinde bu gibi etkiler yaratmak istiyorsa veya seyirciyi aniden bir gerçek seviyesinden başka bir gerçek seviyesine geçirmek istiyorsa, bu üslûp değişiklikleri yerindedir. Nesir ve nazmı birbirinden ayırt etmeksizin dinleyen Elizabeth devri seyircisi için bu çeşit geçişleri kabul etmek zor değildir. O devrin seyircisi, aynı oyunda abartılmış trajedi ve komedi unsurlarını birarada görmekten haz duyuyordu. Onlara, toplumun vasat kişilerinin nesirde ifade bulan basit bir dil kullanmaları, aristokratlarının ise daha süslü ve gösterişli olan şiir dilini kullanmaları uygun görünüyordu. Fakat Shakespeare'in bazı oyunlarındaki bazı bölümlerin, tezat yaratmak için yazıldığı ve bunun, başarılı örneklerinde, hiçbir zaman eskimeyecek bir teknik olduğu söylenebilir. *Macbeth*'de kapının çalındığı sahne, herkesin aklına gelen bir örnektir. Öte yandan *IV. Henry*'de nesirle yazılmış sahnelerle nazımla yazılmış sahnelerin birbirinin ardında gelişi, yüksek siyaset dünyasıyla günlük hayat arasında kinayeli bir tezat yaratmaktadır. Büyük bir ihtimalle o devrin seyircisi, alı-

şık olduğu tarihi oyunların, toplumun alt tabakalarından olan insanların hayatlarını yansıtan eylendirici sahnelerle daha eğlenceli bir hale getirildiğini düşünmekteydi. Öte yandan, I. ve II. Bölümlerdeki nesir sahneler, Percylerin ayaklanmalarına katılan diğer grupların mübağalalı ihtirasları üzerine yazılmış acı bir eleştiridirler.

Bununla beraber, bugün, nazım tiyatro eserlerinin içinde bulunduğu güçlüklerden dolayı, bu eserlerde nesir gerçekten çok esirgenerek kullanılmalıdır ve bu tiyatro eserlerinde söylenmesi gereken herşeyi nazım şeklinde ifade edebilecek bir nazım şeklini kullanmayı hedef edinmeliyiz. Eğer nazımla ifade edemeyeceğimiz bir durum varsa, bunun sebebi kullandığımız nazmın yeterince esnek olmayışıdır. Eğer nazımla ifade edemeyeceğimiz sahneler varsa, ya kullandığımız nazım geliştirilmelidir, ya da bu sahneleri oyundan çıkarmalıyız. Çünkü biz, seyircimizi dinlediği nazmın nazım olduğunu unutacak kadar ona alıştırmalıyız; konuşmaları nesir olarak sunmakla, sadece, seyircinin dikkatini oyundan ifade ortamına çekmiş oluruz. Fakat eğer kullandığımız nazmın, söylenmesi gereken her şeyi ifade edebilecek bir esneklik ve güce sahip olması gerekiyorsa, onun her zaman «şiirleşmesi» söz konusu olamaz. Nazım, oyundaki dramatik durum sadece şiirin ifade edebileceği bir yoğunluğa eriştiği zaman şiirleşir ve yine de tabiiliğini kaybetmez. Çünkü şiir duyguların ifade bulabileceği yegâne ifade ortamıdır.

Gerçekte, her uzun şiir, eğer sıkıcı olmaktan kurtulmak istiyorsa, yüce duyguları mübalağaya kaçmaksızın ifade etmek kadar, sade şeyleri de gülünç olmaksızın ifade edebilme gücüne sahip olmalıdır. Bu, özellikle çağdaş insan tecrübesini konu edinen oyunlar için çok önemli bir noktadır.

Nazım şeklinde yazılmış bir oyunun günlük hayatla ilgili bölümlerinin bile, nesir yerine nazımla ifade edilmesi, sadece dinleyiciye diğer bölümlerde dinlediği şeyin şiir olduğunu ha-

tırlatmamak bakımından önemli değildir. Aynı zamanda seyircinin, farkına varmaksızın yazarın nazımla yarattığı ritmin temposuna da uyması gerekmektedir. Shakespeare'den alınan bir sahnenin kısaca tahlili bu noktayı açıklığa kavuşturacaktır. Günümüze kadar yazılmış olan oyunlarda bulunabilecek en iyi giriş bölümüne (exposition) sahip olan *Hamlet*'in bu bölümü, herkesce bilinen bir bölüm olma üstünlüğüne de sahiptir.

Bu bölümü sahnede seyrederken farkına varmadığımız şey, üslûpta yapılan değişikliklerdir. Bu bölümde gereksiz hiçbir şey yoktur ve eserin dramatik bütünlüğü için gereksiz tek bir mısra bile bulamayız. İlk yirmi iki satır en çok kullanılan en basit günlük kelimelerden oluşmuştur. Shakespeare, bu yirmi iki satırdaki ifade olgunluğuna erişebilmek için, tiyatroda uzun bir zaman çalışmış ve pek çok oyun yazmıştır. Daha önceki eserlerinde bu ölçüde sade ve kesin ifadeler yoktur. Shakespeare, ilk defa, *King John* adlı eserinde Faulconbridge adlı karakterin monoloğunda, nazmı günlük konuşmayı ifade edecek şekilde geliştirmiştir. Nazmı kısa cevaplardan oluşan diyaloglarda akıcı bir şekilde kullanabilme ustalığı ise, Shakespeare'in daha sonra ulaştığı bir seviyedir. Shakespeare'in *Hamlet*'te kullandığı bu şeffaf satırları yazabilecek ustalığa dramatik şiir yazan hiçbir şair ulaşamamıştır. Bu eserde dikkatinizi ifade ortamı üzerinde değil, şiirin ifade ettiği anlam üzerinde toplarsınız. Eğer eser hakkında hiçbir şey bilmeksizin *Hamlet*'i ilk defa seyrediyorsanız, karakterlerin konuşmalarının nazım mı, yoksa nesir mi olduğunu sormak aklınıza bile gelmez. Nazmın üzerimizde yarattığı etki, nesrinkinden çok farklıdır; oyun başlar başlamaz farkına vardığımız şeyler, dondurucu bir gece kale burçlarını bekleyen subaylar ve trajik bir olaylar dizisinin yaklaşmakta olduğudur.

Bununla, oyunda güzel şiir dinlemenin de zevkine varacağımız bölümlerin olmadığını söylemek istemiyorum. Yeter ki, yazar, kullandığı yerde şiiri de eserin dramatik büyüklüğü için kaçınılmaz bir unsur olarak sunsun. Ve tabiidir ki, bir oyunu pek çok defa seyretmiş ve seyretmeden önce de pek çok defa okumuşsak, yazarın yaratmak istediği etkiyi nasıl yarattığını da tahlil etmeye başlarız. Fakat bu sahneden edindiğimiz ilk izlenimde, onda kullanılan ifade ortamının şeklinin pek farkına varmayız.

Oyunun girişinde yöneticilerin karakterlerine ve duruma uygun olan -fakat karakterleri oyundaki yerlerinin gerektirdiği kadar belirten- kısa, kesin seslenmelerden sonra nazım, Horatio ve Marcellus gibi saray efendilerimin sahneye girmeleriyle daha yavaş bir şekilde akmaya başlar.

Horatio, «Bu sadece hayal» der ve şiirin temposu Kral'ın hayaletinin görünmesiyle yeniden ciddileşir ve musikisi zenginleşir:

> Gecenin bu vaktinde sükûneti ihlâl eden sizler,
> Kimsiniz?

(Burada, «Sükûneti ihlâl etme»nin oyundaki ahlâk düzenini ihlâl etme temasıyla ilgisine dikkatinizi çekmek isterim); Kral'ın yüceliği hayaletin kime ait olduğunu belirten bir atıfla belirtilmektedir:

> Böyle kaşlarını çatıp da kızgın bir şekilde konuşarak savaş baltasını buzun üstüne indirdi.

Hayaletin ikinci defa görünüşünde ve Horatio'nun ona söylediği sözlerde şiirin musikisinde sık sık duraklamalar hissedilmektedir. Bu ritim aşağıdaki kelimelerde tekrar değişmektedir.

> Böyle haşmetli bir hayalete şiddet gösterisinde bulunarak hata ediyoruz;

Görmüyor musun? O hava kadar her türlü saldırıdan korunmuş ve bizim kötü niyetli darbelerimiz sadece komik.

Sahne, Marcellus'un sözleriyle açıklığa kavuşuyor:

Horozun ötmesiyle yok oldu.
Bazıları, onun İsa'nın doğum günün kutlandığı mevsimde geldiğini ve şafak kuşunun o gün bütün gece öttüğünü söyler...

ve Horatio şöyle cevap veriyor:

Ben de öyle duydum ve ona biraz inanıyorum.
Fakat bak, sabah turuncu mantosuna bürünmüş,
Doğunun yüksek tepelerindeki şebnemlere basarak yürüyor.
Nöbeti bırakalım mı?

Nöbeti bırakalım mı?

Bu şiir, hem büyük, hem de dramatiktir, fakat onun bu boyutları aşan bir niteliği daha vardır. Bu şiiri tahlil ettiğimiz zaman, şiirin ifade ettiği dramatik akışı vurgulayan ve onunla aynı ritme sahip olan bir musikinin de olduğunu görürüz. Şiirin musikisindeki bu ritim, bizim duygularımızın akışındaki ritmi hızlandırır veya yönlendirir. Marcellus'un son sözlerinde kısa bir süre içinde olsa nazmın şiirleştiğine dikkatinizi çekmek isterim.

Fakat bak, sabah turuncu mantosuna bürünmüş, Doğunun yüksek tepelerindeki şebnemlere basarak yürüyor.

mısraları bize, bir an için, karakteri aşan bir anlam taşıyor, ama bunları takip eden mısralar, Horatio'nun dudaklarından dökülmekle beraber, yukardaki mısralarla anlam bakımından uyumsuzluk içinde değildirler. Aynı sahne içindeki geçişler, dramatik şiirin kanunlarına uymaktadır. Horatio'nun konuş-

masından aldığım iki mısradan bir önceki mısra, hem nazım, hem de nesir sayılabilecek basit bir cümledir:

Ben de öyle duydum ve ona inanıyorum.

Bundan sonra Horatio'nun söylediği yarım mısralık cümle hemen hemen açıklama mahiyetindedir.

Nöbeti bırakalım mı?

Buna benzeyen bir tahlille, büyük dramatik şiirde anlama paralel olan ikinci bir ritmik kalıbın gelişmesini de takip edebiliriz. Bu kalıp, musiki ölçüleri içinde veya eseri sahneye koyma teknikleri bakımından incelenebilir. Zannederim, bu sahnenin incelenmesi, bize bir oyunun nazım şeklinde yazılmasının sadece şekil ve eserin dilini süsleme bakımından önemli olmadığını göstermiştir; nazım, eserin dramatik yapısına yoğunluk kazandırdığı gibi, eserin seyirci üzerinde yapacağı şuuraltı etkiyi de sağlar. Ve nihayet, bu şuuraltı etkinin sadece şiirden hoşlanan seyirciler tarafından hissedilmeyip, aynı zamanda sadece oyunla ilgilenenler tarafından da hissedildiğini söyleyebiliriz. «Şiirden hoşlanmayan insanlar» derken ellerine bir şiir kitabı alıp onu okumaktan haz duymayan kişileri kast ediyorum: Bu insanlar da, nazım şeklinde yazılmış bir oyunu seyrederken, şiirin etkisi altında kalacaklardır. Eserini nazım şeklinde yazan bir oyun yazarının unutmaması gereken kişiler bunlardır.

Bu noktada, nesir şeklinde yazıldıkları halde, şiirin niteliklerine sahip olan oyunlar üzerinde de bir iki söz söyleyebilirim. John Millington Synge'in eserleri, bu bakımdan özel bir durum yaratırlar, çünkü bu oyunlar, yaratılan imajları ve ritim bakımından zaten şiir özelliklerine sahip olan köylülerin dilini ifade ortamı olarak kullanmaktadırlar. Hatta Synge, İrlanda köylülerinin kullandıkları bazı deyimleri de oyunlarında kullanmıştır. Synge'in dili sadece bu insanların tecrübelerini ifade etmeye uygundur. Daha büyük anlamda genellemeleri, benim gençliğimde çok beğenilen, fakat şimdi pek okunmayan

Maeterlinck'in nesir şeklinde yazdığı oyunlardan çıkarabiliriz. Bu oyunlar, konuları bakımından farklı bir şekilde sınırlıdırlar; bu oyunlarda karakterlerin belli belirsiz olduğunu söylemek, hükmü hafifletmek olur. Bu oyunlardaki dilin şiir niteliklerine sahip olduğunu inkâr etmiyorum. Fakat nesri şiirleştirebilmek için, bir oyun yazarının öyle tutarlı bir şekilde şiir niteliklerine sadık kalması gerekir ki, bu da onun sahasını sınırlı bir hale getirir. Synge, oyunlarında, kendi hayatlarında da şiir gibi bir dili konuşan karakterler yaratmıştır, bunun için onun karakterleri hem konuşmalarında şiir kullanmışlar, hem de gerçekliklerini yitirmemişlerdir. Oyunlarında şiirin niteliklerine sahip olan bir nesir kullanan oyun azarı ise, mensur şiirin kullanılabileceği sınırlar içinde kalmak mecburiyetindedir. O halde oyunlarında mensur şiir kullanan bir oyun yazarının, şiirin geleneğine veya hangi konuların şiirin alanı içinde olduğuna dikkat etmesi ve ona bağlı kalması gerekmektedir. Bu bakımdan mensur şiirde yazılmış bir oyun, konu bakımından nazım şeklinde yazılmış bir oyundan daha kısıtlıdır. Shakespeare'in yaptığı gibi, gerçekten dramatik bir nazmı günlük tecrübelerimizi ifade etmek için bile kullanabiliriz.

Yeats'i ise, Synge veya Maeterlenck'ten ayrı bir şekilde değerlendirmeliyiz. Bir oyun yazarı olarak gösterdiği gelişmeyi incelersek, son oyunlarının sağladığı büyük başarı onun ne büyük bir mesafe aldığını gösterir. Yeats, ilk oyunlarında genellikle nazım diline uygun konular seçmiştir. Bu oyunlarda şairin kullandığı nazmın ölçü ve ritmi mitlerde yaşayan kral ve kraliçelerden başka kişilerin konuşmalarına uygun olmayan, bu safhada bile Yeats'e has olan bir şiir dilinin ölçü ve ritmiydi. Bundan sonraki devirde yazdığı *Oyuncular için Oyunlar (Plays for Dancers)* çok güzel eserlerdir, fakat bu oyunlarda da Yeats, kullandığı nazımda dil meselelerini çözememiştir. Bunlar mensur şiir olarak yazılmış ve nazım şeklinde interlüdlerle süslenmiş oyunlardır. Şair, sonunda *Araf (Purgatory)* adlı

oyununda nazım şeklinde yazdığı konuşmalarda başarı sağlayabilmiş ve arkadan gelen yazarları kendisine minnettar bırakmıştır.

II

Şimdi bu konuda kendi tecrübelerime dayanan gözlemlerden, kendi oyunlarımda yapmak istediğim şeylerden, başarısızlıklarımdan ve kısmî başarılarımdan söz edeceğim. Bunu, yeni bir ülkeyi keşfeden bir kişinin, kendisinden sonra aynı ülkede araştırmaya devam edecek ve belki de daha ileriye gidecek olan kişilere, seyahat ve araştırmaları hakkında notlar tutarak faydalı olabileceğine inandığım için yapıyorum.

Yıllarca pek çok nazım çeşidini denemiş ve başarı kazanmış bir yazar olarak farkına vardığım en önemli şey, nazım tiyatro eserlerini yazabilmek için, yazarın bu işe farklı bir fikrî yönelim içinde başlamak zorunda oluşudur. Öteki nazım çeşitlerini deneyen bir şair, şiirlerinde konuşturduğu ses veya maskeyle aynı görüş açısını paylaşabilir; bunu şiiri kendi kendinize okurken anlayabilirsiniz. Çünkü siz de aynı görüş açısını paylaştığınızı hissedersiniz. İletişim meselesi, yani okuyucunun ondan ne alacağı önemli değildir. Eğer şiiriniz size doğru geliyorsa, okuyucularınızın da onu kabul edeceğini ümit edebilirsiniz. Şiiri bir süre için bir kenara bırakalım; akıllı ve sempatik birkaç eleştiricinin takdirleri başlangıçta yeterlidir; şairi gerçekten değerlendirecek kişiler geleceğin kuşaklarıdır. Fakat tiyatro eserlerinde, iletişim meselesi hemen kendisini gösterir. Tiyatroda şiirinizi özellikle kendinizden başka sesler için yazarsınız ve bu seslerin kimlere ait olacağını bilmezsiniz. Bir oyunda, bilmediğiniz bir yönetmen tarafından çalıştırılan, bilinmeyen sanatçılar tarafından ve hazırlıklı olmayan ve bilinmeyen bir dinleyici kitlesi tarafından yorumlanmak amacıyla mısralar yazarsınız. Ve bu bilinmeyen seyirciden şaire karşı anlayışlı olmasını bekleyemezsiniz. Şair, sadece kendisini be-

yenenler, dramatik olmayan eserlerini okumuş olup imzasını koyduğu her şeyi beyenmeye hazır olan kişiler için yazı yazamaz. Yazar, oyun yazmaya başlamadan önceki başarısı ne olursa olsun, kendisi hakkında hiçbir şey bilmeyen, hiçbir şeye aldırmayan bir seyirci kitlesini hesaba katarak yazmak zorundadır. Bundan dolayı oyun yazmaya başlayan bir şair, yazmaktan hoşlandığı ve nasıl yazılacağını bildiği pek çok şeyin geçersiz olduğunu öğrenir ve yazacağı her satırın yaratacağı dramatik dünyanın kanunlarına göre değerlendirilmesi gerektiğinin farkına varır.

Katedralde Cinayet (Murder in the Cathedral) adlı oyunu yazdığım zaman, nazım şeklinde ifadeye uygunluğu herkesçe kabul edilen bir konuyla işe başlamak gibi bir talihim vardı. Nazım oyunların konularını herhangi bir mitolojiden alması veya bize çok uzak tarihî bir olaydan ilham alması genellikle kabul edilmiş bir düşüncedir. Bu gibi konularda, günümüzden çok uzak bir zamanda yaşadıkları zannedilen karakterlerin bizlere benzemesi gerekmez, bunun için de nazım şeklinde konuşmaları hoş görülebilir. Esvapların çok gösterişli ve süslü olduğu devirleri konu edinmiş oyunlar için nazım şeklinde bir ifade çok uygun görülebilir. Üstelik bu oyun, festivallere giden, şiire tahammül göstermeyi önceden kabul etmiş olan, ciddi bir seyirci önünde oynacaktı. Gerçi *Katedraldeki Cinayet* oynandığı zaman, seyirci pek hazırlıklı değildi. Ve nihayet bu dinî bir oyundu; dinî bir festivalde özellikle dinî bir oyun seyretmeye giden insanlar, ona sabırla tahammül etmeye ve takdire değer bir iş yapmış olmaktan tatmin duymaya kendilerini hazırlamışlardır. Böylece başarıya giden yol açıktır.

Katedraldeki Cinayet'ten sonra yeni bir nazım oyun yazmayı düşünmeye başladığım zaman, bu konuda pek büyük bir problemi henüz çözmemiş olduğumu anladım. Bu oyun, benim açımdan bir çıkmazdı, çünkü bir kere bu oyunda karşılaştığım dil meselesi çok özeldi. Büyük bir talih eseri olarak eserde XX. yüzyıl deyimlerini kullanmak zorunda değildim, çünkü bu,

eğer Norman Fransızcası ve Anglo-Saxon İngilizcesi bilseydim bile, oyunu anlaşılmaz bir hale koyardı. Seçtiğim kelimeler ve üslup da, konu ve karakterlerini eski Yunan tiyatrosundan alan bazı modern Fransız oyunlarında olduğu gibi, çağdaş konuşmaya uygun olmak zorunda değildi, çünkü bu oyunda seyirciyi çok eski bir tarihî olayın atmosferi içine götürmek mecburiyetindeydim. Bu eserde çok eski çağlarda kullanılmış bir dil kullanamazdım, çünkü bu, bizi yanlış bir tarihi devrin atmosferi içine sokardı, sonra da benim arzum, oyundaki durumun çağımızda da geçerli bir mesle olduğunu göstermekti. Üslubun nört olmak mecburiyeti vardı ve bundan dolayı onu ne sadece «geçmiş» i ne de sadece «hal» i ifade edecek şekilde kullandım. Nazım tekniklerine gelince, gelişmemin bu safhasında önemli olan şeyin, Shakespeare'in bir kopyası olmaktan kaçınmak olduğunun farkındaydım. Çünkü XIX. yüzyıl (ki bu devrin en büyük şairleri oyun yazmayı denemişti) şairlerinin, oyun yazarı olarak başarısızlıklarının tiyatro tekniklerini bilmemelerinden ileri gelmediğine inanıyordum. Hata, onların oyunlarda kullandıkları dildeydi. Bu şairlerin başarısızlıkları, uzun süre dramatik olmayan şiirde en çok kullanılan ve bu yüzden konuşma dilinin etkisini uyandıracak esnekliği kaybetmiş olan kafiyesiz nazım şekline bağlı kalmış olmalarından ileri gelmektedir. Kaidelerine uygun olarak yazılan kafiyesiz nazım, modern konuşmanın ritmini çoktan kaybetmişti Bundan dolayı, genel olarak musikisine alışmadığımız bir notanın faydalı olabileceği düşüncesiyle bir ortaçağ oyunu olan *Ademoğlu (Everyman)* adlı eserde kullanılmış olan nazım şeklini aklımda tuttum. Beş ayaklık (iambic) ölçüyü fazla kullanmaktan kaçınmam, aliterasyona (alliteration) yer vermem ve ara sıra sürpriz teşkil eden kafiyeler kullanmam, eserde kullandığım nazmı XIX. yüzyıl şairlerininkinden farklı bir ifade şekli yaptı.

Bundan dolayı, *Katedraldeki Cinayet* adlı eserde diyalogların nazım şeklinde ifade edilmesi, benim açımdan, bazı şeyleri

reddederek yani ifade ortamına hiçbir yenilik getirmeksizin sadece kaçınılması gereken kararlardan kaçınarak başarılı olmuştur. Kısaca meseleyi günlük konuşma dilini nazmın kalıbına dökerek çözmüştür; ancak bu problem, sadece bu oyun için çözülmüştür ve bana bundan başka çeşit oyunlarda kullanacağım bir ip ucu vermemiştir. O halde adı geçen oyunu bitirdiğim zaman, henüz çözülmemiş iki meselem vardı: Bunlardan birisi, gelecekte yazabileceğim oyunların hepsinde kullanabileceğim bir dil, diğeri ise, nazmın ölçüsüydü. Bunlara tek bir meselenin farklı boyutları olarak da bakmak mümkündür. Sonra bu oyunda niçin koronun desteğine o kadar çok önem vermediğimi anladım. Bunun bu oyundaki şartların haklı kıldığı iki sebebi vardı: Birincisi, oyunda benim icat ettiğim şeylerle kaynaştırdığım tarihi vakalardan oluşan olaylar dizisinin biraz sınırlı oluşuydu: Öldürüleceğini bile bile ülkesine dönen bir adam, öldürülüyordu. Oyunda karakterlerin sayısını artırmak istemediğim gibi, XII. yüzyılın politik olaylarının bir tarihçesini de yapmak istemedim; ne de Tennyson'un *Güzel Rosamund* adlı eserinin girişinde gençliğinde Becket'in aşkta hayal kırıklığına uğradığını ima ettiği gibi, birkaç tarihi belgeyi kötüye kullanmak istedim. Ben, dikkatimi ölüm ve şehitlik temaları üzerinde topladım. Oyunda son derece heyecanlı ve endişeli kadınların oluşturduğu bir koronun bulunması çok faydalı olmuştur. Başarının ikinci sebebi, ilk defa oyun yazmayı deneyen bir şair için, dramatik diyaloglardan ziyade, koroda nazım kullanmanın daha kolay olmasıydı. Bunu başarabileceğimden ve eserin dramatik açıdan zayıf kalan noktalarını kadınların feryatlarıyla örtebileceğimden emindim. Oyunda koronun faydası, kullandığım tiyatro tekniklerinin güçlü yanlarını ortaya çıkarmak ve kusurlarını da örtmek yönünden olmuştur. Bundan dolayı, bir sonraki oyunda koroyla oyunun öteki unsurlarını daha iyi bir şekilde kaynaştırmaya karar verdim.

Aynı zamanda oyunlardan nesri tamamen çıkarıp çıkaramayacağımı da bilmek istiyordum. *Katedraldeki Cinayet*'te ne-

sir olarak yazılmış olan iki bölüm, nazım olarak ifade edilemezdi. Şüphesiz ki, seyirci bu oyundaki diyaloglarda kullanılan dilin nazım şeklinde olduğunun farkındaydı ve ondan rahatsız da olmuştu. Kiliseye en düzenli bir şekilde gidenler bile, nazım şeklinde bir vazı pek tabii karşılamazlar ve bu vaz onların üzerinde beklenilen tepkiyi uyandırmaz. Kendilerinden sekiz yüz yıl sonra yaşayan bir seyirci kitlesine hitap ettiklerini çok iyi bilen oyundaki şövalyelerin konuşmalarında ise, sahneye yakışan bir nesrin kullanılması, seyirci üzerinde özel bir etki uyandırmak içindi. Amaç, seyirciyi içinde bulunduğu kendinden hoşnut olmanın verdiği rehavetten bir şokla kurtarmaktı. Bu, bir tek oyunda hoşgörülebilecek, fakat, başka oyunlarda pek faydalı olmayacak bir çeşit tiyatro tekniğidir. Eğer yanılmıyorsam, biraz St. John'un etkisi altında kalmış olabilirim.

Tarihî veya mitolojik konuları, koroyu ve geleneksel kafiyesiz nazmı dramatik şiirden çıkarmak istediğimi söylemek istemiyorum. Ayrıca tiyatro eserlerinde en uygun olan durum ve karakterlerin modern hayatta bulunabileceğini, nazım şeklinde yazılmış bir tiyatro eserinde sadece diyalogların bulunması gerektiğini, yepyeni bir nazım şeklinin gerekli olduğunu ifade eden hükümler de yapmıyorum. Ben sadece, benim bu konudaki arayış ve tecrübemi dile getirmeye çalışıyorum. Eğer nazım tiyatro, tekrar canlanır ve eski yerini alırsa, bu sahada nesirle açık bir yarışmaya girmek mecburiyetinde kalacaktır. Yukarda da söylediğim gibi, seyirci, kendi çağlarına göre giyinmiş olan tarihî şahsiyetlerin ağızlarından dökülen nazım şeklindeki ifadelere tahammüle hazırdır. Bunun için önemli olan, seyirciyi bizim gibi giyinen, bizim gibi evlerde ve apartmanlarda yaşayan, telefon, motorlu araç ve radyo kullanan insanların nazım şeklinde konuşmasına alıştırmaktır. Tiyatro seyircisi, koronun düşüncelerini nazım şeklinde ifade etmesini kabule hazırdır, çünkü bunu kendisini eğlendirmek için okunan bir şiir gibi kabul eder. Nazım bir tiyatro eseri seyretmeye giden

ler ise, oyunun ifade ortammda konuşma dilinden uzaklaşmış bir ritmi bulmayı ümit ederler. Yapmak zorunda olduğumuz şey, seyircinin yaşadığı ve tiyatroyu terkettikten sonra döndüğü dünyaya şiiri getirmektir. Amaç, seyirciyi şiirin hoşgörülebileceği, bizimkinden çok faklı bir hayal dünyasına götürmek değildir. Bizim tecrübemizden yararlanan oyun yazarlarının başarabileceklerini ümit ettiğim şeyi, seyircinin dinlediği şeyin şiir olduğunu anladığı an «Ben de böyle konuşabilirim» diyebilmesidir. Öyleyse nazım tiyatronun amacı, seyirciyi gerçekten koparıp suni bir dünyaya götürmek değildir. Aksine, kaba ve sıkıcı olan günlük hayatımız şiirle aydınlanmalı ve onun büyülü geçeği ortaya çıkmalıdır.

Bunun için ikinci oyunumda bizim zamanımızda ve dünyamızda yaşayan karakterlerin yer aldığı çağdaş bir temayı ele almaya karar verdim. Bu kararın mahsulü, *Aile Toplantısı (The Family Reunion)* adlı eserim oldu. Bu oyunda beni en çok ilgilendiren şey, günlük konuşmanın ritmine sahip olan bir nazım tekniğini bulmak oldu. Öyle ki, oyunda kullanılan nazım ölçüsündeki vurgularla özel bir durumun ifadesi olan kelime grubunun vurgusu çakışabilsin. Ortaya çıkardığım şey, aslında bugüne kadar kullanmaya devam ettiğim nazım şeklidir: Yani yerine göre uzunluğu ve hece sayısı değişen, tek bir durağa (Caesura) ve üç vurguya sahip olan mısralar, durak ve vurgular, mısrada farklı yerlerde, hemen hemen heryerde bulunabilirler; vurgular, birbirlerine yakın olabildikleri gibi, vurgusuz hecele tarafından birbirinden ayrılabilir de. Uyulması gereken tek kural, durağın bir tarafında tek, diğer tarafında ise iki vurgunun bulunmasıdır. Geriye dönüp bakmca, oyunda yapı ve karakter pahasına, bütün dikkatimi ifade ortamı yani şekil üzerinde topladığımı gördüm. Gerçekte oyundan koroyu çıkarmakla biraz gelişme yapmıştım. Fakat aileyi temsil eden, ikinci derecede önemli olan karakterlerden dördünü bazen oyun karakterleri, bazen de kolektif bir şekilde koro yerine kullanmam beni pek tatmin etmedi. Bir kere bir karakterin hem bir

fert hem de bir koro üyesi olarak görev yapması, sanatçıdan çok şey beklemek demektir. Bu, sanatçıdan başarılması çok zor olan bir değişmeyi ister. Sonra da bu, bana bir oyunda başarılı da olsa, bir başka oyunda uygulanması zor olan bir taktik olarak göründü. Üstelik oyunun iki bölümünde oyundaki diyaloglardan farklı iki vurgulu kısa mısralardan oluşmuş lirik duet (lyrical duet) ler kullandım. Bu lirik düetlerin ifade ettiği şey, karakteri aşan bir tecrübedir, çünkü karakterlerin bu nazmın şiire dönüştüğü bölümleri ifade edebilmesi için transa geçmeleri gerekmektedir. Şiir boyutlarına sahip olan bu bölümler, oyundaki olaylar dizisinin o kadar dışındadır ki, hemen hemen herkes tarafından söylenebilirler. Bu bölümler, opera aryalarına çok benzerler. Bu bölümlerden hoşlanan bir seyirci, şiir dolu bir tecrübeyi yaşayabilmek için oyundaki olaylar dizisini bir an olsun unutabilir. Bu lirik bölümler, *Katedraldeki Cinayet*'teki korolardan daha çok olaylar dizisinin (action) dışındadırlar.

Shakespeare'in olgun devrine ait oyunlardan birinde, hem olaylar dizisinin ve karakterlerin ulaşamadığı bir boyutta, hem de esrarlı bir şekilde onları zenginleştiren saf şiirden oluşmuş bir mısra veya bir bölüm gördüğümü hatırlıyorum. Macbeth, sık sık alıntılara konu olan ve «Yarın ve yarın ve yarın» sözleriyle başlayan bölümü söylediği zaman, veya Othello, gece kızgın kayınpederi ve arkadaşlarıyla karşılaştığı zaman «Parlak kılıçlarınızı yukarda sıkı tutunuz, çünkü şebnemle paslanabilirler» dediği zaman, Shakespeare'in bu mısraları güzel şiir oldukları için eserde bir yere sokmaya çalıştığını veya o an için şairin dramatik şiir yazma gücünü kaybedip boşluğu lirik şiirle doldurmak istediğini düşünmüyoruz. Bu mısralar çok şaşırtıcı olmakla beraber, onları söyleyen karakterlere de uygundurlar; aksi halde bizim karakterler hakkında oluşturduğumuz kavramları bu satırlara göre değiştirmemiz gerekmektedir. Makbeth'in söylediği meşhur mısralar gönlünden geçirdiği bir isteği ve karısının ihtiraslarını gerçekleştirmek için, ka-

rısı tarafından zorla cinayet işlemeye sürüklenmiş ve karısının ölümünden sonra kendisinde aynı yolda devam etme gücünü bulamayan zayıf bir adamın bezginliğini ele vermektedir. Othello'nun sözlerinde ise, kinaye, vakar ve korkusuzluk vardır, ayrıca bu sahnenin gecenin hangi saatinden yer aldığını belirtmektedir. Bu ölçüde yoğun bir ruhî tecrübeyi sadece dramatik şiir ifade edebilir ve dramatik atmosferi bozmak şöyle dursun, onu yoğunlaştırır.

Aile Toplantısı adlı oyunu kusurlu bulmamın sebebi, eserin dramatik yapısında yeri olmayan ve sadece şiir olarak çok fazla dikkat çeken bölümlerin eserde yer alması değildir. Eserde bunlardan daha ciddî iki kusur daha vardır: Bunlardan birincisi, oyunun giriş bölümünde bir oyun yazarına verilen kısıtlı zamanı çok aşmış olmamdı; oyunun bütünü içinde geliştirmek için kendime yeterince zaman ve materyal bırakmamıştım. Oyunun bu bölümüne bütün olarak bakarsak, birinci perdeyi çok iyi yazmıştım, fakat bu bölüm, bir oyunun sadece birinci perdesi olmak için çok uygundu. İkinci perdenin başında seyirci, haklı olarak bir şeylerin olmasını bekliyor, fakat bunun yerine giriş bölümünde verilmesi gereken ve yine dramatik problemi açıklayan materyalle karşılaşıyor. Bu bölüm oyun yöneticisi ve oyuncu açısından da büyük güçlükler yaratmaktadır. Ve böylece seyirciye hiç bitmeyecekmiş gibi görünen bu hazırlık bölümünden sonra, sonuçla karşılaşmamız öyle aniden oluyor ki, biz onun için hazırlanmış olmuyoruz. Bu oyunun mekaniği bakımından çok ilkel bir hatadır.

Bu oyunun en büyük kusuru, Yunan edebiyatındaki mitle oyunun modern konusu arasındaki uyumsuzluktur. Ya Aeschylus'a daha sadık kalmalıydım, ya da onun kullandığı mitten yararlanırken daha liberal bir yaklaşım uygulamalıydım. Bu hatanın bir delili, Ceza Tanrıçalarının (the Furies) eserde görünmeleridir. Gelecekte onların seyirciye görünmeksizin sadece bazı karakterlerce görülen semboller olarak kullanılması gerek-

mektedir. Sahnede onlara yer vermek için her metodu uygulamaya çalıştık; sahnede göründükleri zaman, bir kıyafet balosundan kaçıp oyuna karışmış davetsiz misafirler gibiydiler; tül arkasmda gizlendikleri zaman, bir Walt Disney filmindeki karakterler gibi göründüler. Bu tanrıçaların pencereden belli belirsiz bir şekilde görünmelerini sağladığımız zaman, pencereden görünen çalılar gibiydiler. Başka tekniklerin de uygulandığını gördüm: Bazen bahçenin karşı tarafında bazı işaretler yapan kimseler olarak, bazen de sahnede intizamsız bir futbol takımı gibi sunuldular, fakat bu konuda her uygulama başarısız kaldı. Onlar, ne Yunan mitolojisindeki Ceza Tanrıçaları, ne de modern hayaletler olabildiler. Onların başarısızlığı, mitle çağdaş tecrübeyi uzlaştırmadaki başarısızlığın sonucudur.

Bu eserdeki başarısızlığımın daha ciddi olan öteki delili ise, seyircinin kararsız bir ruh durumu içinde kalmasıdır; oyun annenin trajedisi olarak mı, yoksa oğlun kurtuluşu olarak mı değerlendirilmelidir? Seyirci, bu soruyu cevaplandırmakta güçlük çekmektedir. Ben, sonunda, şoför hariç, oyunda yegâne beşeri boyutlara sahip bir karakter olan anneye sempati duyduğum için, eseri onun trajedisi olarak görüyorum; oyunun kahramanı ise, şimdi bana tahammül edilmesi imkânsız bir ukalâ olarak görünmektedir.

Sonuç olarak nihayet bir oyunun giriş bölümünü nasıl yazacağımı öğrenmiş ve bu noktada biraz ilerleme kaydetmiştim. Emin olduğum diğer bir nokta da nesre başvurmaksızın oyunlarda kullanabileceğim bir nazım şekli, maksadıma hizmet edecek ve en yoğun bir ifadeden en rahat bir diyaloğa kesintisiz bir şekilde geçişi mümkün kılabilecek bir dili bulmakta ilerleme yapmıştım. *Aile Toplantısı* adlı oyundaki bu kusurları eleştirmemden sonra, *Kokteyl Parti (The Cocktail Party)* adlı oyunu yazarken, ne gibi hatalardan kaçınmaya çalıştığımı anladığınızı zannediyorum. Bu oyunda ne koroya, ne de hayaletlere yer verdim. Yine de oyunun temasını Yunan tiyatrosunda

aradım, fakat bunu bir başlangıç noktası olarak ve kaynağı ben söylemedikçe kimsenin anlayamayacağı şekilde saklamak maksadıyla yapmaya kararlıydım. Hiç olmazsa bunda başarı sağladım, çünkü tanıdığım hiçbir eleştirici hikâyenin kaynağının Euripides'in *Alcestis* adlı eseri olduğunu anlamadı. Gerçekte bu oyunun konusunu bilenleri ikna etmek ve onlara oyunun gerçek bir ilhamın mahsulü olduğunu anlatmak için, ayrıntılı bir açıklama yapmak mecburiyetinde kaldım. Fakat oyundaki bilinmeyen misafirin acayip davranışından ve onun görünüşte normal olmayan alışkanlıklarından ve aniden şarkı söylemeye başlamasından rahatsız olanlar, Euripides'in oyununda Heracles'in davranışına dikkatleri çekildiği zaman biraz teselli buldular.

Bundan başka, eserin dramatik yapısı için gerekli olmadığı zaman, şiirden kendimi mahrum etmeye de kesin bir şekilde karar verdim. Böyle bir başarı, gerçekte bizi oyunda şiir olup olmadığı sorusuyla karşı karşıya getirebilir. Ve nihayet bir oyunda zaman zaman bir şeyin olması ve seyircinin devamlı bir şekilde olacak bir şeyin beklentisi içinde tutulması gerektiğini aklımdan çıkarmadım; beklenilen olayın farklı olması, fakat seyirciye telkin edilenden çok farklı olmaması gerektiğini de unutmadım.

Bu oyundaki kusurları araştırmayı bitirmiş değilim, ayrıca oyunda şu anda görebildiğimden daha çok hata bulacağımı ümit ediyorum. «Ümit ediyorum» diyorum, çünkü bir başarının tekrarı mümkün olmadığı gibi, bir kimse, beğenilmediği zaman da, daima yeni bir şeyi aramak, bulmak ve denemek zorundadır. Bir yazarın son eserindeki hataları tekrarlamayan bir eser yaratma arzusu çok güçlü ve faydalı bir tahrik unsurudur. Oyunun son perdesinin, bir son perde olmak yerine, nerdeyse bir son söz (epiloque) olma durumunda olduğunun farkındayım. Bundan sonraki eserimde bu hatayı tekrarlamamak kararındayım. Tiyatro eserleri yazmaya çalışan bir şairin, kendi kendisi-

ni bu işte eğitmek amacıyla, şiirini uzun bir süre disipline sokarak sahnenin ihtiyaçlarına cevap verecek bir duruma getirmek için sığlaştırırken ve tiyatro tekniklerini kendisinden bir parça haline getirdiği zaman, şiiri ve günlük konuşmayı daha liberal ölçüler içinde kullanma cesaretine sahip olduğunu anlayacağına inanıyorum. Shakespeare'in son oyunlarında kullandığı dilde gördüğüm gelişmeler, bu inancın delilidirler.

Kendi oyunlarımın incelenmesine bu kadar çok zaman ayırmakla, egoizmden başka bir motifin etkisi altında kaldığıma inanıyorum. Eğer nazım tiyatroya sahip olmak istiyorsak, bu çeşit oyunların, nazım şeklinde tiyatro eseri yazmayı öğrenen nesir tiyatro yazarlarından ziyade, oyun yazmayı öğrenen şairler tarafından yaratılması muhtemeldir. Bazı şairlerin iyi oyun yazmayı öğrenebilecekleri sadece bir ümit olabilir, fakat bunun akılla bağdaşmayan bir ümit olduğuna inanmıyorum. Buna karşılık çok başarılı nesir tiyatro eserleri yazan bir sanatçının, sonradan iyi nazım tiyatro eserleri yaratmayı öğrenebilmesi bana imkânsız gibi görünüyor. Bugünkü şartlar altında ve nazım tiyatro geniş halk kütleleri tarafından bir eğlence kaynağı olarak kabul edilinceye kadar, bu fırsatın başka çeşit şiirler yazarak biraz şöhret kazanmış olan şairler tarafından kullanılacağı muhtemeldir. Bunun için bu yazımda, başkaları için değeri ne olursa olsun, karşılaştığım güçlüklerden, düştüğüm hatalardan ve üstesinden gelmek zorunda olduğum kusurlardan söz etmek istedim.

Nazım tiyatronun ulaşması gerekli olan hedefin ana hatlarını, pek açık seçik olmasa da, belirtmeden yazıma son vermek istemiyorum. Bu, ulaşılması mümkün olmayan bir ideal olduğu için ve bizi ulaşmayı ümit ettiğimiz herhangi bir hedefin çok üstünde bir seviyede araştırma ve deneye doğru ittiği için ilgimi çekmektedir. Her çeşit sanatın görevi, hayat kargaşasına bir düzen getirerek bize bu ideal düzenin tecrübesini yaşatmaktır. Ressam, görünen dünyanın unsurları arasından

seçerek, birleştirerek ve vurgulayarak çalışır; müzisyen. aynı şeyi seslerle yapar. Bana göre, insanın eylemlerinde gözlenebilen ve şuurlu hayatının sınıflandırılabilen, adlandırılabilen motif ve duygularının -yani nesir tiyatronun ifade etmeye yeterli olduğu hayat tecrübemizin- çok ötesinde, imtiyazlı bir anda sezebileceğimiz fakat hiçbir zaman, zaman ve mekânda tespit edemeyeceğimiz ve sınıflandıramayacağımız bir duygu tecrübesi vardır. İbsen ve Chekhov gibi nesir tiyatro eserleri yazan büyük sanatçılar vardır. Bu oyun yazarları, zaman zaman, nesrin gücünün çok üstünde olan beşeri tecrübeyi ifade edebilmişlerdir. Fakat nesrin, bu yazarları da, başarılarına rağmen, ifadede engellediği bir gerçektir. Belli bir seviyede duygu ve düşüncenin en yüksek derecesi dramatik şiirin en yoğun anlarında ifade bulabilir. Böyle anlarda sadece musikide ifade bulabilen bu duyguların sınırlarına yaklaşırız. Musikiyle yarışmamız mümkün değildir, çünkü şiirin musikileşmesi, artık şiir olmaması demektir ve özellikle dramatik şiirde bu mümkün değildir. Yine de gözlerimin önünde insanın eylemlerinde ve kelimelerde ifade bulan ve aynı anda hem dramatik, hem de müzikal boyutlara sahip olan kusursuz bir nazım tiyatroyu çölde bir vaha gibi canlandırabiliyorum. Shakespeare, bu kusursuzluğa bazı sahnelerde erişebilmiştir; şair, edebî kariyerinin başlangıcında yazdığı *Romeo ve Juliet* adlı oyunun balkon sahnesinde, son eserlerinde yapmak istediği şeyi başarabilmiştir. Dramatik bir eserde sadece musikinin erişebileceği gerçeğin sınırlarına mümkün olduğu kadar yaklaşmak ve bunu alelade dünyanın gerçeklerinden kopmaksızın yapabilmek dramatik şiire en yakışan hedeftir. Çünkü sanatın amacı, alelade gerçeği inanılabilir bir düzen içinde göstermek, okuyucuya bu düzen duygusunu tattırmak, onun sulh sükûn içinde kendisiyle barışık yaşamasını sağlamak ve sonra Virgil'in Dante'yi bıraktığı yerde, yani ilahî gerçeğe doğru yola çıkarken kendimizden başka hiç kimsenin yardım edemeyeceği bir çizgide terketmektir.

BÜYÜK DÜŞÜNÜR GOETHE
(1955)

Çalışma odamdaki şöminenin üstünde Goethe'nin yaşlılık yıllarında karakalemle çizilmiş portresinin bir kopyası, öteki edebiyatçı dostların resimleri arasında yıllardır durmakta. Resim hayat dolu, öyle ki sanki eser, sadece yetenekli bir ressam tarafından değil, konusunun ilhamıyla dopdolu bir sanatçı tarafından yaratılmış. Resimde Goethe, ellerini arkadasında kavuşturmuş, öne doğru eğilmiş bir pozda ayakta duruyor, fizikî rahatsızlıkların güçsüz kıldığı bir bedende güçlü bir dimağın hâlâ hüküm sürdüğü apaçık. Gözleri iri ve ışık dolu; yüzünde iyilik ve şeytanlığın birleştiği muzip bir ifade. Hemen kendimizi gençliğin hayat dolu enerjisiyle yaşlılığın olgunluğunu birleştirebilmiş bir düşünürün huzurunda hissediyoruz. Birkaç yıl önce şöminenin üstünde duran öteki resimlerle birlikte Goethe'nin resmi de bir sarsıntıyla yerinden oynayıp düşmüştü. Fakat tahmin edebileceğiniz gibi Goethe'nin portresi, sakin, uyanık ve eleştirici ifadesiyle bu kargaşayı da küçümseyerek varlığını sürdürüdü.

Resim, Goethe-Eckermann diyaloğunun yer aldığı günlerde yapıldığından, büyük düşünür Goethe'yi canlandırıyor. Bu denemede söyleyebileceklerimi «Akla Övgü» başlığı altında da toplayabileceğime göre, bu resim böyle bir yazı için çok uygun bir kapak resmi olabilir. Eğer bir kişi, «büyük düşünür» ifadedesini büyük bir titizlik ve dikkatle kullanıyorsa, bununla insan ruhunun erişebileceği en nadir başarı seviyelerinden birini kastediyor demektir. Şiirde ilham pek yaygın değildir; fakat gerçekten büyük bir düşünür olmak, gerçek bir şair olmaktan daha zordur. Aklı şiirle birleştirebilmek ise, sadece büyük bir

şairin başarabileceği şeydir. İşte böyle büyük şairler, sadece kendi milletlerine değil, bütün bir dünyaya aittirler; böyle büyük şairler, sadece kendi dilleri ve milletleri içinde değil, bütün Avrupa içinde de büyüktürler.

Bu yazıya başladığım zaman, Goethe hakkında daha iyi bir şekilde ifade edilebilecek herhangi bir şeyin kalıp kalmadığını düşündüm. Bununla beraber bir konu ve onu ifade edecek metodu seçme noktasına geldiğim zaman, imkân bolluğu içinde, Goethe'nin ele alabileceğimiz pek çok yönü ve Goethe'yi içinde düşünebileceğim sayısız fikir ortamı olduğunu görünce şaşırıp kaldım. Sonunda iki konu üzerinde karar kılabildim. Biraz daha düşününce, bu iki konunun, bir bütün olarak ele alabileceğim tek bir problemin parçaları olabilecek şekilde birbiriyle ilişki içinde olduklarını gördüm. Çözmem gereken ilk mesele, Goethe'yi de içine alan ve Büyük Avrupalılar olarak niteliyebileceğimiz birkaç büyük yazarın ortak özelliklerini tespit etmek oldu. İkinci mesele ise, insanın gençliğinde antipati duyduğu veya ilgisiz kaldığı bu büyük yazarlardan hoşlanmaya başlama sürecinin ne olduğun, bu sürecin insan hayatında sadece niçin yer aldığını değil, aynı zamanda niçin yer alması gerektiğini, bu sürecin yalnız kendisini değil, aynı zamanda ahlak açısından gerekliliğini de ele almak oldu. İşte bu denemede sırayla bu iki mesele üzerinde duracağım. Ümit ederim ki, okuyucu bu yazım için «Akla Övgü» olarak düşündüğüm ikinci başlığın yersiz olmadığında benimle aynı ifkri paylaşacaktır.

Edebiyatta zevk ve eleştirici gücün gelişmesinde -bu, olgunluğa erişme sürecinin bir parçası veya bir safhasıdır- benim tecrübelerime göre üç safha vardır. Yeniyetmelik yıllarımda gelişmemdeki safhalarda hakim olan içgüdüsel ihtiyaçlarıma verdikleri cevaba göre, birbiri ardından pek çok yazara hayranlık duymuşumdur. Bu coşku dolu yıllarda eleştiri melekemiz hemen hemen hiç çalışmaz, çünkü bir yazarı diğeriyle mukayese edemediğimiz gibi bizi, çok etkileyen bir yazarla

kendimiz arasındaki ilişki'nin sebebinin de pek farkında değilizdir. Okuduğumuz eserleri değerlendiremediğimiz gibi, büyüklüğün gerçek anlamını da bilmeyiz. Bu, olgun olmayan bir dimağın ulaşamayacağı bir ölçüdür. Gelişmenin bu safhasında benliğimizi bizden alıp sürükleyen veya bizi hiçbir şekilde etkileyemeyen yazarlar vardır. Okuduğumuz eserlerin sayısı arttıkça, çeşitli nesir ve nazım yazarlarının en iyileriyle tanıştıkça ve aynı zamanda hayat tecrübemiz ve düşünce gücümüz arttıkça, zevkimizin muhtevası da zenginleşir, duygularımız sükûn bulur ve anlayışımız derinleşir. İşte bu safhada, bir şairi hayatının sonuna kadar kendisini tekrar etmekten alıkoyacak olan öz-eleştiri gücünü, eleştiri kabiliyetimizi geliştirmeye başlarız. Yine de bu safhada pek çok sayıda yaratıcı ve felsefi dehâyı anlayıp takdir edebilmemize rağmen, büyük oldukları halde kendilerinden hoşlanmamakta ısrar ettiğimiz yazarlar vardır. Böylece eser okuma ve incelememizin oluşturduğu tarih şeridi içinde gelişme veya olgunlaşma sürecimizin üçüncü safhası, okuduğumuzu değerlendirmede bizden daha üstün olan kuşakların veya insanların beğendikleri eserlerden niçin hoşlanmadığımızı araştırmaya başladığımız safhadır. Belli bir yazarı niçin lâyık olduğu ölçüde anlayamadığımızı araştırmak, hem o yazar, hem de kendimizle ilgili gerçekleri araştırmak demektir. Böylece eserlerini okurken zevk almakta güçlük çektiğimiz yazarları incelemek, sağduyumuzun sınırlandırdığı bir çalışma da olsa, çok değerli bir etkinlik olabilir, çünkü hiçbir kimse, büyük de olsalar, zevk almadığı yazarları çalışacak zamana sahip değildir. Bu inceleme sürıeci, hoşlanmadığımız bir eserden hoşlanmak için gösterilen gayret değildir; bu, o eseri ve onunla ilişkisi içinde kendimizi anlamak için gösterdiğimiz gayrettir. Bu eserden alacağımız zevk, eğer zevk alırsak, eseri anlamamızın bir sonucu olacaktır.

Benim Goethe'yi anlamakta karşılaştığım güçlüklerin çok açık sebepleri vardır. Benim gibi Katolik bir inançla Kalvanist (Calvanastic) bir mirası ve Puritan bir mizacı birleştiren her-

hangi bir kişinin Goethe'yi gerçekten anlamak için aşması gereken engeller vardır. Fakat tecrübem, bana bu engellerin tanınmasının -bu yazardan çok okuyucunun kendisini tanımasını gerektirir- engelleri ortadan kaldırmamakla beraber, onların önemini azalttığını göstermiştir. Bir yazarı anlamakta zorluk yaratan farklar, hiçbir zaman önyargıdan doğan zorluklar değildir. Bir yazarı anlamaktaki başarısızlığımızı ne kadar iyi anlarsak, o yazarı o kadar iyi anlamaya başlarız, çünkü bir yazara duyacağımız yakınlık, onu anlamamızla yakından ilgilidir. Goethe'nin dahasını inkâr etmediğim ve şiirlerinin bir yabancıyı kolayca heyecanlandıran bölümlerinin zevkine vardığım halde, korkarım ki, ona kızdığım anlar olmuştur. Nihayet anladım ki, Goethe ile olan kavgam -şairin bugün benim için önemini kaybetmiş görünen bazı özellikleri dışında- onun yaşıyla yaptığım bir kavgaydı, çünkü o yıllarda kendimi hem Victoria devrini, hem de romantik akımı yaratan XIX. yüzyıl şairlerine yabancı hissetmişimdir. Bir şairden çok filozof, teolog ve düşünür olan Coleridge'in şiirlerini katmazsak, bazı şiirleri hâlâ severim. Ancak gittikçe bu şiirlerin yazarlarıyla ilişkimi kaybetmiş bulunuyorum. Tennyson, Browning, Arnold ve Meredith gibi şairlerin hayat felsefeleri bana çok hafif, dinî inançlarının temelleri ise çürük gelmiştir. Ancak çocukluğum bu yazarların şiirleri içinde geçti ve bu da benim kazancım oldu. Bu şairler bir süre için beni etkilediler. Zannederim onlardan öğrenebildiğimi veya onların bana öğretebildiklerini öğrendim. Goethe'nin eserlerinde durum farklıdır. Biraz önce sözü geçen İngiliz şairlerine gelince, eğer farklı bir hayat görüşüne sahip olsalardı, onları daha büyük şairler olarak düşünebilirdim. Öte yandan Goethe'nin yaptığına inanmış ve inançlarına göre de davranmış olması, doğru ve gerekli görünüyor. Goethe gibi büyük bir kişiye duyulan antipatinin üstesinden gelmek, insanın kendi dimağının sınırlarını aşmak gibi önemli bir olaydır.

Goethe'ye olan davranışımdaki değişiklikler üzerinde bu kadar çok zaman harcamak, keyfine düşkün bir kişinin bencil-

liği olarak görünebilir. Böyle hareket edişimin iki sebebi var: Bunlardan birincisi, ilk eleştirilerimde Goethe'den söz ederken, pek cömert olmadığım gibi, onun şöhretine de zarar verecek şekilde davranışımdır. Öyle ki, eğer buradaki davranışımı haklı göstermem ve samimiyetime duyulan şüpheleri bertaraf etmem gerekiyorsa, düşüncelerimdeki gelişmeyi açıklamam gerekir. İkinci sebep ise, durumun başkalarına da yarar sağlayacak şekilde, genelleştirilebileceğini düşünmemdir. Eğer benimkini tipik bir tecrübe olarak kabul edersek, şiir okuyup anlamadaki gelişmem, yeniyetmelik yıllarımda, birbiri ardından çeşitli yazarların eserleri tarafından bütün benliğimin coşturulması, istila edilmesi ve sürüklenecek kadar etkilenmesi şeklinde olmuştur. Sonuçta insan, çeşitli eserler hakkında bilgi edinip onlardan zevk almayı da öğreniyor, gittikçe birbirinden farklı özelliklere sahip olan dimağların etkisi altında kalıyor, kendi değerlerine sahip çıkıyor; eleştiri yeteneğini geliştiriyor; düşünce ve hayal gücünün yarattığı şaheserleri incelerken ne yaptığının ve ne olduğunun daha çok şuuruna varıyor. Orta yaşımdan sonra kendimde daha ileri seviyede iki değişikliğin farkına vardım. Bir yandan bazı eserlere olan düşkünlüğüm azaldı. Gittikçe daha az sayıda yazarın eserlerini tekrar tekrar okumak istiyorum. Öte yandan da eserlerine yakınlık duyacak ve onları kolayca anlayacak kadar iyi bilmediğim ve ölmeden önce kendileriyle olan hesabımı kapamak istediğim birkaç yazarın olduğunu da biliyorum.

Birkaç yıl önce kendimi Goethe ile barıştırmak için gayret etmem gerektiğini düşünmeye başladım. Bunu Goethe'ye yaptığım haksızlığı telafi etmekten çok -çünkü insan hiçbir vicdani huzursuzluk hissetmeksizin bu çeşit edebî haksızlıklar yapmış olabilir- kendi gelişmemde ihmali pek övgüye değer olmayan böyle bir fırsatı kaçırmak istemediğim için yaptım. Bu duyguya sahip olmak, çok önemli bir şeyi kabul etmektir. Bu, Goethe'nin «Büyük Avrupalılar» dan biri olduğunu kabul et-

mektir. Bir şairi «Büyük Avurapa»lı olarak kabul etmenin ve büyük Avrupalılığı tanımlamanın dimağımda ne ölçüde birbirine karışmış iki konu olduğunu ve diğerine dokunmadan birini düşünmenin mümkün olmadığını okuyucu hemen anlayacaktır.

Bana öyle geliyor ki, bizi bir tanıma götürecek en emin yaklaşım, bu ünvanı hakettiklerine bütün dünyanın inandığı birkaç adamı ele almak ve bu kişilerin ortak niteliklerini gözden geçirmektir. Önce bu seçimi yapacağım sahanın sınırlarını tayin edeceğim ve Büyük Avrupalıları şairler arasından seçeceğim; çünkü şiir, büyüklüğünü anlamaya en yeterli olduğum bir sahadır. Sonra bütün Latin ve Yunan şairlerini bu değerlendirmenin dışında tutacağım. Bunu yapmamın sebebini Theodor Haecker'in Virgil hakkında yazdığı denemenin başlığı iyi açıklamaktadır. Denemenin başlığı «Virgil, Vater des Abendlandes»'dir. İsrailli peygamberler gibi eski Roma ve Yunanistan'ın büyük şairleri de, ortaçağ da ve günümüzde Avrupalı olmaktan çok, Avrupa edebiyatının ataları sayılırlar. Sadece eski Yunan, Roma ve İsrail edebiyatlarına dayanan ortak geçmişimiz sayesindedir ki, Avrupa edebiyatından söz edebiliyoruz. Sözü gelmişken şunu da söylemeden geçemeyeceğim: Avrupa edebiyatının hayatta kalması, atalarımıza duyduğumuz sevginin devamına bağlıdır. İşte bundan dolayıdır ki, bu edebiyatlar, bu araştırmanın dışında bırakılmıştır. Kendi ülke ve dillerinin dışındaki ülke ve dillerde de çok tesirli olmuş olan modern şairleri de bu araştırmadaki amacım için uygun bulmuyorum. Byron, bir devirde yalnız kendi ülkesinde değil, aynı zamanda bütün Avrupanın şairi olmuştur. Amerika'nın yetiştirdiği bir şair olan Edgar Poe, üç şiir kuşağının temsilcisi olan üç Fransız şairinin üzerindeki tesiri dolayısıyla, Avrupalı bir şair olarak düşünülebilir. Fakat bu iki şairin de tam olarak yer ve rütbesi hâlâ tartışma konusudur ve belki de böyle olmaya devam edecektir. Bu denemede

ben konuyu Avrupalı olarak nitelikleri tartışmasızca kabul edilebilecek şairlerle sınırlayacağım.

Öyleyse ölçülerimiz nelerdir? «Devamlılık» ve «evrensellik» bu ölçülerden ikisidir. Avrupalı şair, sadece tarihte belli bir yeri işgal eden kişi olmayıp aynı zamanda eserleriyle kendisinden sonraki kuşaklara zevk ve bilgi vermeye devam eden kişi olmalıdır. Her çağ, onu farklı bir şekilde anlamalı ve eserini yepyeni bir değerlendirmeden geçirmelidir. Kendi dilini konuşan ve okuyanlar için olduğu kadar başka dilleri konuşup okuyanlar için de önemli olmalıdır, gerçekte yabancı ülkelerde kendi halkının temsilcisi olmalıdır. Avrupalı şair, başka başka çağlarm farklı düşünen insanlarına farklı şeyler söylemelidir. Fakat onun öneminden hiçbir millet, hiçbir kuşak şüphe etmemelidir. Böyle bir şairin eseri hakkında yazılanların tarihi, Avrupa'nın dimağındaki evrimi kaydeden tarihin de bir parçasıdır.

Açıkça görülüyor ki, biri büyük Avrupalılar olarak tanımlayabileceğimiz şairlerin adlarını, diğeri ise bu tanımın dışında kalan şairlerin adlarını ihtiva eden iki liste hazırlamamız imkânsızdır. Zannederim bütün yapabileceğimiz, hepimizin kabul edeceği en küçük listeyi hazırlamak, bu listedeki şairlerin paylaştıkları karakteristik nitelikleri tayin etmek, bu şairleri içine alan bir tanım oluşturmaya çalışmak ve sonra da bu ölçüyü başka şairlere de uygulamaya devam etmektir. Herkesin itirazsız bir şekilde kabul edeceğinden emin olduğum üç şair, Dante, Shakespeare ve Goethe'dir.

Burada bir noktada tedbirli olmak zorundayız: Bir şair, büyük bir şair olmadıkça, büyük bir Avrupalı olabilir, mi? Zannederim, Büyük Avrupalı sayılmadıkları halde büyük olan şairlerin varlığını da kabul etmeliyiz. Gerçekte herhangi bir yazara «Büyük Avrupalı» dersek, katıksız bir şekilde edebî olan bir hükmün sınırlarını aşacağımızı düşünüyorum. Yani bu durumda tarihi, sosyal ve ahlaki bir değerlendirme de söz konusudur.

Goethe'yi kendisinden biraz daha genç bir çağdaşıyla, Wordsworth ile mukayese ediniz. Şüphesiz ki, Wodsworth'de, gerçekte büyük bir şairdi; en iyi eserlerinde ilhamının yüceliği Byron'ı geride bırakırdı ve Goethe'ninkine erişirdi. Üstelik tarihin belli bir devrinde yazılan İngiliz şiirinin üzerindeki tesiri kesindi ve Wordsworth, bir devrin şiirine damgasını basmıştı. Yine de Wordsworth, hiçbir zaman öteki Avrupa milletleri için kendi milletine ifade ettiği anlamda önemli olmayacaktır. Ne de Wordsworth, kendi milleti için Goethe'nin ifade ettiği anlamda bir şair olabilir. Aynı şekilde -burada hükümlerimden pek emin değilim- Hölderlin'in bazı anlarda, Goethe'den daha iyi bir şair olduğunu söylemek mümkündür, zannederim. Fakat Hölderlin'de, hiçbir zaman, Goethe ayarmda Avrupalı bir şair olamaz. Burada bu iki çeşit şair arasmda varlığı mümkün olan farkların açıklamasını yapmayacağım. Ben, bu denemede, Dante, Shakespeare ve Goethe'nin, sadece, kendi dillerinde en büyük şairler oldukları için, tartışmasız bir şekilde Avrupalı sayılmadıklarını hatırlatmak istiyorum. Onlar, zaten, büyük şair olmasaydılar, büyük Avrupalı da olamazlardı, fakat onların Avrupalı olarak büyüklükleri, kendi dillerinde yazan öteki şairlere üstünlüklerinden daha girift, daha sümullü bir şeydir.

Dante hariç, Shakespeare ve Goethe'yi Avrupah saymamızın sebebini bu şairlerin yarattığı Hamlet ve Faust gibi mitleşmiş iki karaktere atfetme hatasına düşebiliriz. Bugün Hamlet ve Faust, bütün Avrupa'da sembolleşmiş karakterlerdir. Bu karakterlerin Odysseus ve Don Quixote ile paylaştıkları şey, herbirinin hem kendi milletlerini, hem de bizim hepimizi temsil etmeleridir. Kim, Odysseus'den daha Yunanlı, Don Quixote'den daha İspanyol, Hamlet'ten daha İngiliz veya Faust'dan daha Alman olabilir? Bununla beraber onların hepsi, hepimizin içine de girmişlerdir; onların hepsi, Avrupalı insanı kendisine tanıtmışlardı. Zaten bu, böyle karakterlere düşen görevdir. Öylcyse, Shakespeare ve Goethe'yi, sadece böyle Avrupalı mit

kahramanları yarattıkları için Avrupalı olarak sınıflandırmak isteyebiliriz. Yine de Hamlet'in ve Faust'un dramları, Shakespeare ve Goethe'nin bütün eserlerinde yarattıkları dünya görüşlerinin sadece birer parçalarıdırlar. Eğer bu eserler, bu şairlerin yegâne eserleri olsalardı, anlamlarından çok şey kaybedelerdi. Shakespeare ve Goethe'ye layik oldukları yeri kazandıran, tek bir şaheser değildir, aksine bir ömür boyu yaratılan bütün eserlerdir. Öte yandan Cervantes, İspanyol edebiyatını bilmeyenlerimiz için, tek bir eserin yazarıdır. Bu eser, ne kadar büyük olursa olsun, Cervantes'i Dante, Shakespeare ve Goethe'nin mertebesine çıkaramaz. *Don Quixote,* şüphesiz ki, Avrupa edebiyatını oluşturan en önemli eserler arasındadır. Yani *Don Quixote,* onları okuyup hazmetmeksizin hiçbir Avrupalının kendisini gerçekten eğitilmiş bir kişi olarak düşünemeyeceği eserlerden birisidir. Öte yandan eğitim görmüş bir Avrupalınm Dante, Shakespeare ve Goethe'yi bildiği kadar Cervantes'i de bilmesi gerektiğini söyleyemeyiz. Tek bir eserin yaratıcısı olarak Cervantes, bizim için, tamamen bu eserin içindedir. Bunu şöyle de ifade edebiliriz. Cervantes, kendisini anlayan Don Quixote'dur. Dante, Shakespeare veya Goethe'nin eserlerinin hangisini böyle ayırabilir ve bu eserin bize Dante, Shakespeare ve Goethe'nin özünü verdiğini söyleyebiliriz. Cervantes'i bu üç şairi bildiğimiz kadar bilemeyeceğimizi söylemek, onu küçümsemek demek değildir. Bu şairleri eserlerinden ayrı düşünmek ve onları putlaştırmak gibi bir hataya da düşmüyorum. Buna rağmen Goethe'nin özel bir durumu vardır. Şairin muazzam bir hacim tutan kendi eserlerinin yanında, kendisi hakkında yazılmış pek çok döküman da olduğu için, şairi eserlerinden ayırmak tehlikesine düşmek kolaydır. Ben bu üç şairin, ebediyen Avrupa'nın tecrübesinin bir bölümü olarak yaşamak üzere yarattıkları, üç ayrı dünyayı oluşturan eserlerin içindeki varlıklarından söz ediyorum.

Önce çok açık bir şeyi, bu şairlerin eserlerinde üç ortak karakteristik niteliğin bulunduğunu söylemek istiyorum. Bun-

lar, «verimlilik» (abundance), «çeşitlilik» (amplitude) ve «bütünlük» (unity) tür. «Verimlilik»: Bu üç şair de, pek çok eser vermişlerdir ve eserlerinin hiçbiri bir kenara itilemez. «Çeşitlilik» le her bir şairin ilgi, sempati ve bilgi alanlarının çok geniş olduğunu söylemek istiyorum. Her birinde ilgi çeşitliliği, evrensel bir tecessüs ve pek çok kişide bulunmayan zengin bir kapasite vardır. Başka yazarlar da, çeşitli alanlara uygulayacak kabiliyete sahiptirler. Başkalarının da doymak bilmeyen bir öğrenme açlığı vardır. Fakat Dante, Shakespeare ve Goethe gibi adamların ilgi alanlarındaki çeşitliliği ve zenginliği ötekilerinden ayıran şey, temeldeki bütünlüktür. Bu bütünlüğü tanımlamak zordur. Ancak her şairin bize verdiği şeyin, hayatın kendisi olduğunu, Avrupa tarihinin belli bir devrinde, o devirde yaşamış belli bir insanın kendine has hayat görüşü olduğunu söyleyebiliriz.

Dante ve Goethe'nin faaliyetleri ve ilgilerinin çeşitliliği üzerinde fazla durmayacağım. Shakespeare'in ilgi sahasının ise, içinde yaşadığı şartlar tarafından tiyatro ile sınırlandığı doğrudur. Fakat bu çerçeve içindeki muazzam tema ve karakter çeşitliliğini şairin tekniğindeki muazzam çeşitlilik ve gelişmeyi, hiç durmaksızın yeni meselelere el atışını düşünürsek, Shakespeare'in hiç olmazsa bu verimlilik ve çeşitlilik içinde, şair ve tiyatro yazarı olarak dengi olan birkaç kişiden üstün olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bütünlük ölçüsüne gelince, zannederim, Dante'nin politikada, dinde, ahlakta ve sanatta güttüğü amaçlar, açıklamayı gereksiz kılacak şekilde açıktır. Shakespeare'in eserlerindeki bütünlük öyle kusursuzdur ki, şairin ilk eserlerini son eserlerini okumaksızın ve son eserlerini de ilk eserlerini bilmeksizin anlayamazsınız. Goethe'nin eserlerindeki bütünlüğü yaratan plânı bulmak ise, öyle kolay değildir. Önce Goethe'nin eserleri bizi şaşırtacak ölçüde çeşitli konular üzerine yazılmıştır. Sonra da, itiraf etmeliyim ki, bu eserlerin pek çoğunu bilmiyorum veya bu eserlerin oluşturduğu bütünlüğü savunacak kadar bilmiyorum. Öyleyse Goethe'nin eserlerini

içinde toplayan o muazzam cildin içindeki her eseri ne kadar iyi bilirsem, onların oluşturduğu bütünü de o ölçüde iyi anlayabileceğime samimiyetle inandığımı söyleyebiliirm. O halde, bir yazarın bütün eserlerinin herhangi biri, bu bütünü anlamakta bize faydalı olabiliyorsa, bu bir ölçüdür.

Bu ilkeyi şüpheye en açık olduğu bir noktada kabul etmek cesaretini göstereceğim. Çünkü hayatımın büyük bir bölümünde Goethe'nin bilimsel teorilerini -bitki tipleri, mineroloji ve renkler hakkında düşüncelerini- incelemek için hazırlıklı olmadığı alanlarda oyalanan çok mütecessis bir adamın tatlı gariplikleri olarak görmüşümdür. Hatta, şimdi bile yazarın bu konulardaki eserini okumak için hiçbir teşebbüste bulunmadım. Önce bu alanlarda yetkili kişilerin, Goethe'nin görüşlerini kolaylıkla ve alay ederek bir tarafa itmede gösterdikleri beraberlik, Goethe'nin haklı veya eleştiricilerin haksız olabileceğini düşünmeye beni itti. Birkaç yıl önce Goethe'nin fikirlerini gerçekten savunan bir esere rastladım: Bu, Dr. Ernst Lehrs'in *İnsan ve Madde* adlı eseriydi. Dr. Lehrs'in Rudolph Steiner'in öğrencisi olduğunu ve Rudolph Steiner'in ilminin de biraz liberal olduğunu biliyorum, fakat bu beni pek ilgilendirmiyor. Dr. Lehrs'in bana öğrettiği şey, Goethe'nin bilimsel görüşlerinin sanat eserleriyle bir bütün oluşturabilecekleri fikriydi. Belki de aynı deha, her iyi alanda da kendisini ifade edebilmek için mücadele ediyordu; şiirde deha olarak kabul ettiğimiz şeyi, bilimsel araştırma alanında saçma bulmak mantıklı bir şey değildir. Bu noktaya başka bir yerde tekrar döneceğim. Fakat kendimi gülünç bir mevkiye koymak pahasına da olsa, Dr. Lehrs'in Goethe'nin ilmi hakkında yazdıkları sayesinde, *Faust*'un bazı bölümlerini, meselâ ikinci perdenin giriş bölümünü, öncekinden daha iyi anladığımı söylemek isterim. Ve şimdi ikinci perdenin birinci perdeden de büyük bir bölüm olduğuna inanıyorum. Bu ise, benden daha bilgili kişilerin bana söylediklerinin aksidir.

Hiç olmazsa söz edilen bu üç şairi anlamaya çalışırken, onların ilgi alanlarının hepsine girmemizin gerek olduğu bellidir. Edebiyat eleştirisi, hiç durmaksızın kendi sınırlarını yeniden çizmek zorunda olan bir faaliyettir. Değişmeyen tek kaide, eleştiricinin alanının sınırlarını genişletirken, ne yaptığının tam şuurunda olmasıdır. Teolojiye, felsefeye, ahlaka ve politikaya dokunmaksızın Dante'yi, Shakespeare'yi ve Goethe'yi pek anlayamayız. Goetke'yi eleştirirken de, gizlice ve incelemeleri meşru hükümler saymaksızm, bilimin yasak bölgesine sızmak zorundayız.

Tartışmam veya savunmam, şu ana kadar tek yönlü oldu. Sadece Dante, Shakespeare ve Goethe'nin eserlerinde «verimlilik», «çeşitlilik» ve «bütünlüğün» bulunduğumu kabul ettim. «Verimlilik», «çeşitlilik» ve eğer aramak zahmetine katlanırsanız «bütünlük». Dante, Shakespeare ve Goethe'nin üç büyük Avrupalı olduklarını varsaydıktan sonra, bu üç özelliğin aynı rütbeye layık bulmadığımız herhangi bir yazarda da bulunabileceğini söyleyebiliriz. Bununla beraber, bir yazarın «verimlilik», «çeşitlilik» ve «bütünlüğün» ölçüsüne uymakla beraber, Büyük Avrupalı olmaması da mümkündür. Zannederim daha ayırıcı bir niteliği düşünmek zorundayız. Ancak bu tayin edici niteliği ele almadan önce, tartışılması gereken «evrensellik» ölçüsü vardır.

Hükmümüzü ele aldığımız üç büyük şaire dayalı olarak verirsek, Avrupalı yazarın, birkaç yazar müstesna, eserlerinde sadece kendi vatandaşlarına hitap eden daha küçük yazarlardan daha az kendi ülkesinin, milletinin ve dilinin temsilcisi olmadığı kesindir. Hatta Dante, Shakespeare ve Goethe'nin sadece İtalyan, İngiliz ve Alman olmakla kalmayıp aynı zamanda kendi doğdukları bölgenin de temsilcileri olduklarını söleyebiliriz. Şüphesiz ki bu şairleri mahalli yapan nitelikler, eserlerinde sadece kendi vatandaşlarının anlayabileceği çok şey olmakla beraber, onların hitap edecekleri kitleleri sınırlamaz.

Bu şairler, beşeri tecrübeyi somut bir şekilde ifade edebildikleri için mahallidirler. İnsan olmak dünyanın belli bir bölgesine ait olmak demektir; bu çeşit dehaya sahip kişiler, diğer insanlardan daha şuurlu kişilerdir. Hiçbir ülkeye ait olmayan Avrupalı, her dili ne yerli ne de yabancı aksana sahip olmaksızın konuşan, ifadesiz bir çehreye sahip, soyut bir adam olurdu. Şair ise, insanların en az soyut olanıdır. Çünkü şair, kendi dilinin en çok bağladığı kişidir. O hiçbir dili kendi dili kadar iyi bilemez, çünkü bir şairin kendi kaynaklarını arayıp bulması bütün ömrünü alan bir iştir. Şunu da eklemeliyim ki, onun kendi halkına bağlılığı, ona dayanma ve onun temsilcisi olma şekli, en soylu vatanseverliği yaratan bir çeşit bağlılık olmasına rağmen,, belli şartlara şuurlu bir şekilde tepki göstermek olan vatanseverlikle aynı değildir. Bu, şairin vatandaşlarının çoğunun vatanseverlik duygularından kesin bir şekilde farklı olan bir çeşit bağlılıktır.

Sonra Avrupalı şair, eserleri başka bir dile, kendi vatandaşları için bir anlam ifade eden şairlerin eserlerinden daha kolay çevrilen bir şair değildir. Onun eserinin sadece bir tek şekilde, başka bir dile çevrilebilirliği vardır; Shakespeare gibi bir şairi başka bir dile çevirdiğimiz zaman eser, özünden ne kaybederse, daha küçük bir şairin eserlerindeki kayıp da o kadardır. Ancak Shakespeare'in eserlerinde daha çok şey olduğu için, çeviride muhafaza edilen miktarda daha çoktur. Başka bir dile ne çevrilebilir? Bir hikâye, dramatik bir eser, yaşayan bir karakterin canlı izlenimleri, bir imaj, bir hüküm. Tercüme edilmesi zor olan şeyler ise, büyü formülleri, kelimelerdeki musiki ve musikinin ifade ettiği anlamın bir kısmıdır. Fakat bununla da meselenin özüne inmiş sayılmayız. Biz, sadece neyin bir şairi başka bir dile çevrilebilir yaptığını göstermeye çalıştık. Başka herhangi bir şair için aynı güvenle söyleyemeyeceğimiz bir şekilde Dante, Shakespeare ve Goethe'nin, sadece kendi vatandaşlarına değil, aynı zamanda büyük Avrupa'ya ait olduklarının sebebine parmak basmadık.

Görünüşte bize yanlış gelen fakat aslında doğru olan şu hükmü güçlük çekmeksizin kabul edeceğinizi zannediyorum. Avrupalı bir şair, sadece kendi vatandaşları tarafından beğenilen şairden daha kesin bir şekilde ve daha çok kendi ırkının, kendi ülkesinin ve mahalli kültürünün şairidir. Aynı zamanda böyle bir şair, hangi milletten olursa olsun, bizim de vatandaşımızdır. Fakat yine de en çok kendi milletinin en büyük temsilcilerinden birisidir. Böyle bir şair, vatandaşlarının kendilerini anlamalarına yardım ettiği gibi, başka insanların da onları anlayıp kabul etmelerine hizmet eder. Fakat zöyle bir şairin kendi çağını nasıl temsil ettiği meselesi, biraz zordur. Bir şair, nasıl hem kendi çağını temsil eder, hem de-karakterindeki temsil özelliğinden dolayı değil de, sadece kendisi olduğu için-sonraki çağlarda da aynı şekilde önemini muhafaza edebilir?

Şimdiye kadar söylediklerimizden anladığımız gibi, bir şair nasıl Avrupalı bir şair olmaksızın büyük olabiliyorsa ve nasıl bu kapasitede başka milletlerin de ilgisini çekebiliyorsa, aynı şekilde hem kendi zamanını temsil edebilir, hem de başka çağlarda kendi çağının anlaşılmasına hizmet ederek önemini muhafaza edebilir. Fakat daha önce de söylediğim gibi, bizim Dante, Shakespeare ve Goethe'ye duyduğumuz ilgi, bu şairlerin sadece kendi ülke, dil ve ırklarıyla olan ilişkileri bakımından olmayıp aksine onları evrensel yapan niteliklerden dolayıdır ve doğrudan doğruya kendileri oldukları içindir. Her eğitim görmüş Avrupalı, kendi dilini, vatandaşlığını, sosyal mirasını ve içine doğduğu çağı düşünmeksizin kendi kendisine şu soruyu sormalıdır: «Dante, Shakespeare ve Goethe dolaysız bir şekilde bana ne diyor? -Ben onlara nasıl cevap vermeliyim?». İşte en önemli olan bu dolaysız yüz yüze geliştir. Şimdi «temsilci» kelimesinin sözlük anlamını düşünürsek, bir milletin temsilcisi gibi, bir devri de temsil eden adam, ne çok büyük, ne de çok küçük bir adamdır. Bu kişinin vasat bir derecede duyarlı bir kişi olduğunu söylemek istemiyorum. Fakat önemsiz bir

adam, ancak önemsiz bir devrin temsilcisi olabilir. Ve tarihte hiçbir devir, bu ölçüde önemsiz değildir. Halbuki gerçekten büyük bir adamı müstesna yapan nitelik, bize onun gerçek anlamda «temsilci» olmadığını düşündürmelidir. Bu üç şairi de tamamen kendi çağlarının temsilcileri olarak ele alırsak, bu şairlerin yalnız kendi çağlarını temsil etmeyecek şekilde çağlarının adamları olduklarını görürüz. Kısaca bu şairleri kendi çağlarının temsilcisi olarak ele alırsak, onların sadece bu çağları temsil etmediklerini görürüz. Çünkü bir insan, bir çağın sadece ardında veya önünde olarak değil, o çağın çok üstünde olarak da onu temsil etmeyebilir. Şüphesiz ki, böyle kişilerin kendi çağlarının bütün fikirlerini paylaştıklarını varsaymamalıyız. Onlar, kendi çağlarının meselelerini, bu meselelerin tartışıldığı dili paylaşırlar, fakat yaygın çözüm yollarını reddedebilirler. Hatta sosyal hayatta bile insanların çoğundan daha yalnızdırlar. Onların temsili karakterleri bizim hissedip tamamen formülleştiremediğimiz bir şeydir.

İnsan olarak Dante hakkında bilmediğimiz çok şey vardır, Shakespeare hakkında bildiklerimiz de çok azdır. Goethe hakkında pek çok şey bilinir. İtiraf ederim ki, ben çok bilenlerden biri değilim. Goethe'nin kendi eserlerinden, bu eserler üzerine yazılmış yazılardan şair hakkında bilgim arttıkça, onu çağıyla daha az özdeşleştiriyorum. Bazen onun kendi çağına tamamen karşı olduğu fikrine varıyorum. Öyle ki, bu onun büyük ölçüde yanlış anlaşılmasına sebep olmuştur. Goethe, bende hayatın çeşitli safhalarını pek çok kişiden daha dopdolu ve daha şuurlu yaşamış bir insan izlenimini uyandırıyor. Yüksek Danışma Kurulu üyesi, küçük bir sarayın efendisi, basma resim ve kakma süs eşyası kolleksiyoncusu olarak şair, aynı zamanda Messina'daki zelzeleden dolayı bütün bir geceyi endişe içinde uyanık geçiren kişidir. Sözünü ettiğim Dr. Dehrs'in kitabını okuduktan sonra, Faust'un bazı bölümlerini okurken, tabiatın Goethe ve Wordsworth için aynı anlama geldiğini anladım.

Tabiat, bu iki şair için de benim yaşayamadığım bir tecrübe demekti. Her ikisi de, dili kullanmada müstesna bir yeteneğe sahip olan kişiler olarak ifadesinde güçlük çektikleri bir şeyi söylemeye çalışıyorlardı. Kısa bir süre önce üzerinde William Blake'in portresi bulunan bir posta kartı aldım. Bu, benim de bildiğim meşhur bir portreydi. Bir an için bu kartı şöminenin üstüne, Goethe'nin resminin yanma koydum. Ve iki adamında gözlerinde birbirine benzeyen bir ifade gördüm. Blake, bana çok dünyevi göründü. Goethe ise, resmi çizildiği anda, her iki âlemde de rahat görünüyordu. Blake de, kendi çağında hakim olan fikirlerin bazılarını reddetmiştir. Görüyorsunuz ki, Farbenlehre ve Ur-Pflanze'un etkilerinden kendimi pek kurtaramıyorum. Bu, basitçe kimin haklı olduğunu tayin etmek meselesi midir? Yani Goethe mi, yoksa bilim adamları mı haklıydılar? Yoksa bilim adamlarını haksız kılan Goethe'nin kendisi mi haksızdı? Belki de Goethe'yi haksız bulan bilim adamları haksızdılar. Goethe'nin, farkında olmaksızın XIX. ve XX. yüzyıllarda geçerli olandan farklı bir şuur seviyesine sahip olması mümkün değil midir? Eğer durum böyleyse, Goethe'de, her dâhi gibi, kendi çağının tam olarak temsilcisi sayılamaz. Belki de, artık, evreni bilim adamlarının gördükleri gibi değil de, Goethe'nin gördüğü gibi görebilmemizi mümkün kılacak bir sebebin olduğunu söylemenin zamanı geldi. Çünkü çağımızda bilimsel uygulamaların sonucu olarak insanın Tanrı'ya olan inancı yamalıklı bir bohçaya dönmüştür.

Şüphesiz ki Goethe'de pek çok bakımdan kendi çağının adamıydı. Dante, Shakespeare ve Goethe'nin, modern Avrupa tarihinde kendi çağlarını bir şair için mümkün olan ölçüde temsil etmiş olduklarını inkâr etmek veya tesadüfi olarak değerlendirmek mümkün değildir. Burada insan ve yaşadığı çağ konusunda Goethe'nin kendi sözlerini hatırlıyoruz. Fakat, ayrıca, bir çağı, onu temsil eden kişinin nitelikleriyle tanımlama eyilimini gösterirken, bu kişinin anlam ve öneminin, aynı ölçüde,

kendi çağıyla yaptığı kavgadan kaynaklandığını da unutmamalıyız. «Temsilci» kelimesinin, bu gibi büyük adamlara uygularken, arz ettiği tehlikelere karşı alınması gereken tedbirlere dikkati çekiyorum. Kendi milletinin temsilcisi olan bir kişi, onu en sert bir şekilde eleştiren bir kişi de olabilir ve hatta kendi toplumunun dışına bile atılabilir. Kendi çağının temsilcisi olan bir kişi, o çağın en yaygın inançlarına karşı çıkabilir de.

Şu ana kadar bir şairin «temsilci» olmasını engelleyen niteliklerini tanıtmakla, sonra da onu bir çağın, bir dilin ve bir ülkenin temsilcisi yapacak olan karakteristik nitelikleri belirtmeye çalıştım. Fakat hâlâ cevaplandırılacak bir sorumuz var: Bir eser başka bir dile çevrildiği zaman bile kaybolmayan nitelik nedir? Zaman ve mekânı aşan özellik nedir? Herhangi bir yer ve zamanda yaşayan, okuyucuyla yazar arasında, yani insan insana anlaşmayı sağlayan nedir? Bu niteliğin yazardan yazara farklı derecelerde bulunduğu da bir gerçektir. Çünkü sadece Dante, Shakespeare ve Goethe'nin Avrupalı olmadıkları da açıktır. Bu, öyle bir ölçü olmalıdır ki, pek çok kişi arasından gerçeği seçip çıkarmamızı sağlayabilsin. Çünkü böyle bir şairi ötekilerden ayırt etmemizi sağlayan nihai ölçü, başlangıçta da söylediğim gibi, onun eserlerini bilmeyen hiçbir Avrupalının eğitilmiş sayılamayacağıdır. Bu eserler, okuyucunun kendi dilinde olabilecekleri gibi, okuyucunun zahmetle öğrendiği ikinci bir dilde de yazılmış olabilirler. Veya okuyucu, bu eserlerin çevirilerini de okumuş olabilir. Çünkü eserin yazıldığı dili bilmemek, şairi anlamamızı sınırlarsa da, onun eserlerini hiç bilmememiz için özür sayılmaz.

Korkarım ki, şimdi söyleyeceğim kelime, böyle bir başlangıç için pek çok kulağa hoş gelmeyecek bir ikinci yarının başlığı olacaktır. Bu, basitçe «akıl» kelimesidir. Bununla beraber, tanımlanması bundan daha imkânsız, anlaşılması bundan daha zor bir kelime yoktur. Aklın ne olduğunu anlamak için, bir insanın kendisinin akıllı olması gerekir. Ben aklı sadece bir

ölçüde anlayabiliyorum. Bu ise, akıllı olmadığını bilen, fakat yirmi yıl öncesine göre daha akıllı olduğuna inanmak için sebepleri olan bir insanın ulaşabileceği bir ölçüdür. «Yirmi yıl önce» diyorum, çünkü 1933'te basılmış bir cümleyi tekrar sunmak mecburiyetinin üzüntüsü içindeyim. O cümle şudur:

> «Goethe, felsefe ve şiirle, her iki alanda da büyük bir başarı sağlamaksızın uğraşmıştır demek, daha doğrudur; gerçek rolü, La Rochefoucauld, La Bruyere ve Vauvanargues gibi, bir düşünür ve dünya adamı olmaktı.»

Bu cümlenin saklı olduğu bölümü hiç okumamıştım. Nesirlerimi ikinci bir defa okumayı daima çok ıztırap verici bulmuşumdur. Kısa bir süre önce bu alıntıyı Mr. Michael Hamburger'in, Hölderin'den çevirip yayımladığı şiirler için yazdığı önsözde kullandığını gördüm. Yani bu cümleyi kabullenmem, Mr. Hamburger sayesinde oldu. Mr. Hamburger'in bu cümleyi beğenmeden kullandığını söylememe gerek yok tabii. Bu, çok ilgi çekici bir hüküm. İlgi çekici, çünkü birkaç kelime içinde, tek bir gerçekle birlikte, pek çok hatayı da ifade ediyor. Gerçek olan, Goethe'nin bir düşünür olmasıdır. Fakat dikkatinizi çekmek istediğim hata, aklın dünyevi akılla aynı tutulmasıdır. Yukardaki hüküm, La Rochefaucauld'e duyduğum hayranlığı azaltmaz; bir insanın aklının dünyevi olduğunu söylemek, gerçekte çok sınırlı bir akıldan sözetmek demektir. Fakat hiç olmazsa ben, iki çeşit aklı birbiriyle karıştırmıyorum. Dünyevi olan akıl vardır, dünyevi olmayan akıl vardır. Sadece dünyevi olan akıl, anlayamayacağı şeyleri yargılamayı ister veya küçümserse, sonuçta akılsızlığa dönüşür. Dünyevi olmayan akıl ise, dünya meselelerinde faydasız olabilir. Bunun için bir insana akıllı dediğimiz zaman, eğer onun hangi çeşit akla sahip olduğunu belirtmiyorsak, böyle bir insanın ötekilerden daha çok sahada uygulayabileceği bir akla sahip olduğunu kastediyoruz demektir. Goethe'de bu anlamda akıllı bir şairdir. Belki

Goethe, aklın ulaşabileceği bazı alanlara giremedi, fakat ben onun sahip olduğu aklm, kusurlarını belirtmekten ziyade, ne çeşit olduğunu anlamaya çalışıyorum. Bir kişi, kendisini aşabildiği zaman, kendisinden şikayetçi olmayacak kadar akıllıdır.

Yukarda verdiğim alıntıda biraz önce sözünü ettiğimden daha önemli bir hata daha dikkati çekebilir. Bu alıntı aklm, atasözlerinde, bir gerçeği ifade eden genellemelerde ve hükümlerde ifade bulan bir şey olduğunu telkin edebilir; bir kişinin düşünüp de hiçbir zaman ifade edemediği şeyler de dahil olmak üzere, bu gibi ata sözleri ve hükümlerin hepsi, o kişinin akıl seviyesinin ifadesidirler. Gerçekten bu gibi şeyler aklın işareti olabilirse, büyük bir düşünürün sözleri, okuyucuyu akıl seviyesi bakımından varabileceği noktaya götürebilir. Fakat akıl, akıllıca söylenmiş sözlerin toplamından daha büyük bir şeydir. İdeal anlamda akıl ise, bir kişinin ulaşabileceği ve ruhunda gerçekleştirilebileceği akıl seviyesinden daha yüce bir kavramdır.

Akıl kendi kendisini metheder,
Ve kendisini beyenenler arasında şan ve şerefe erer
Yüce Tanrı'nın huzurunda konuşabilir mi?
Onun gücü önünde kendi zaferini anabilir mi?

İnsanların aklı, sözlerinde olduğu kadar sessizliklerinde de ifade bulur. Sina'lı Philotheus, «Aklmı sessizliğiyle ifade eden insanlar çok nadirdir» der. Akıl, hayatın özünü ve özellikle insanların ruhunu anlamak için sezginin erişebildiği, tecrübenin olgunlaştırıp uyguladığı bir olgunluk seviyesidir. Bazı kişiler, hayatları boyunca kısa nöbetler halinde, ara sıra veya sadece bir kere, kendilerine büyük bir mutluluk veya korku veren coşku anlarında bu seviyeye erişebilirler. Goethe ise, hayatı boyunca sürekli ve sakin bir şekilde hayatın özüyle ilişkisini kaybetmemiştir. Akıllı kişi, sadece dünyevi akla sahip olan kişinin zaman zaman kendisine mutluluk veya korku veren vecd anlarında akıllı olan kişinin aksine, aklını ruhi kaynaklara

borçlu olan, insan ruhunu anlamada tecrübelerinden yararlanan ve birbirinden çok farklı mizaç, karakter ve şarta sahip insanları anladığı için onlara yardım eden kişidir. Aklın bu seviyesine erişmiş olan bu kişiler, çeşitli inançlara sahip olabilirler, hatta bizim nefret ettiğimiz ilkelere de bağlı olabilirler, fakat onları anlamaya çalışmak, bizim akıllanma sürecimizin çok önemli bir parçasıdır.

Öyleyse bir yazar, eserlerine yansıyan aklıyla «Büyük Avrupalılar» kategorisine girebilir ve hepimizin vatandaşı olabilir. Böyle bir şairi kolay anlamamız gerekmez; daha önce de söylediğim gibi, onun eserlerini yorumlamak da, başka eserleri yorumlamak kadar güç olabilir. Fakat Dante, Shakespeare ve Goethe'nin eserlerini çevirilerinden okuyan veya bu eserleri yazıldıkları dillerde okuyacak kadar bu dilleri bilmeyen bir yabancı, büyük şairlerimizin bir çoğunda olduğu gibi, onlar için, «İtalyanlar İngilizler ve Almanlar, bu yazarda beğenecek ne buluyorlar» sorusunu sormaz. Bu şairlerin ifade ettikleri akın şiirlerden ayrı bir şey olduğunu ve bir yabancının bu özden şiiri hesaba katmaksızın zevk aldığını da söylemek istemiyorum. Şiirin yaratılmasında şairin eriştiği akıl seviyesi hayati bir öneme sahiptir; böyle bir muhtevayı anlamak ve ondan yararlanmak için, onu şiir olarak anlamak gerekir. Şiirin ifade ettiği akıl vesiyesine varan yabancı okuyucu, aynı zamanda şiirin de etkisi altında kalır. Çünkü bu, sadece şiirin ifade edebileceği bir şuur seviyesidir ve eğer okuyucu bu tecrübeyi şiir olarak yaşayamazsa, başka hiçbir şekilde onu anlayamaz.

Bu noktada cevapsız bırakılamayacak bir soruyla karşı karşıya geliyoruz. Bu soruyu yıllarca önce biraz farklı bir şekilde ben ortaya atmıştım ve ona verdiğim cevap artık beni tatmin etmiyor. Aynı soru, bugün de fikirlerine çok saygı duyduğum, filozof bir eleştirici olan Profesör Erich Heller tarafından ortaya atılmış bulunuyor. Yeni basılan *Reddedilen Zihniyet (The Distiherited Mind)* adlı eserden ve özellikle bu eserin

Rilke ve Nietzsche ile ilgili bölümünden söz ediyorum. Profesör Heller benim yıllarca önce yazmış olduğum «Şiirde Düşünce ve İnanç» (Thought and Belief in Poetry) deki bazı fikirlerimi sert fakat nazik bir şekilde eleştiriyor. Bu fikirlerimden bazılarını bugün savunmaz, bazılarım ise değiştirir veya farklı bir şekilde ifade ederdim. Öteki iddialarıma gelince, Profesör Heller'in eleştirisi beni çek üzmedi -Dr. Heller'in de kabul ettiği gibi- çünkü bu hatalarımı Goethe ile paylaşıyorum. Bu soru, şiirde fikirlerin ve şairin inandığı herhangi bir felsefe veya sistemin yeri hakkındadır. Şair, bir filozofun benimsediği şekilde bir fikre sahip çıkabilir mi? Şair, belli bir felsefeyi şiirinde ifade ettiği zaman, onun bu felsefeye inanması beklenir mi? Yoksa bu felsefeyi şiire uygun bir materyal olarak ele alabilir mi? Bundan başka okuyucunun bu felsefeyi kabul edişi, şiiri tam olarak anlayıp beğenmesi için gerekli midir?

Geçmişte bu konu üzerinde yazdıklarım, şairin şiirinde ifade etmek için seçtiği felsefi fikre inanmak zorunda olmadığını ima ettiğine göre, Profesör Heller şüphesiz ki, benim söylediğimin aksini söylemekte haklıdır. Çünkü böyle bir şeyi söylemek, şiirde samimiyetsizliği haklı çıkarmak ve teknik başarılar dışında kalan değerleri ortadan kaldırmak olurdu. Lucretius'un inanmadığı bir kozmolojiyi sadece estetik amaçlara hizmet etmek için özellikle seçtiğini veya Dante'nin «Araf»ın bazı bölümlerinde kullandığı, Aristo ve Skolastiklerden öğrendiği felsefeye inanmadığını söylemek, bu şairlerin yazdıkları manzum eserleri yermek olurdu. Fakat kanaatimce Profesör Heller, tartıştığı özel bir durumdan büyük bir genellemeye gitmekle meseleyi küçümsüyor. O, bu denemesinde, Rilke'nin, gençliğinde Nietzsche'nin sadece derin bir şekilde etkisi altında kalmadığını, aynı zamanda Rilke'nin en olgun şiirlerinde ifade bulan hayat görüşünün, Nietzsche'nin felsefesinin şiirde ifade bulmuş bir şekli olduğunu da göstermeye çalışıyor. Dr. Heller'in, Rilke ve Nietzsche arasındaki ilişkiyi göstermekte çok başarılı olduğunu kabul etmeye oldukça hazırım.

Felsefi inanca karşı şiirde ifade bulan inancı ve şairin felsefi bir sisteme aldığı tavrın özelliğini araştırmak, bizi sadece çok uzaklara götürmekle kalmayıp konumuzdan da çok uzaklaştıracaktır. Bununla beraber konunun araştırmamızla ilgili olan yanı, okuyucudan beklenilen inanç meselesidir. Dr. Heller'e göre, okuyucunun, şiiri anlayarak ondan zevk alması bekleniyorsa, şiirde ifade edilen felsefeyi kabul etmesi gerekmektedir. Dr. Heller'in, Hans Egon Halthusen gibi çok yetenekli bir eleştiricinin hükümlerini beğenmemesi, görünüşe bakılırsa, bu esasa dayanmaktadır. Dr. Heler diyor ki, «Eğer Rilke'nin fikirleri saçma ise» veya «Bay Halthusen'in Rilke hakkında yazdığı eserde söylediği gibi, bizim insan tecrübesi konusunda doğruyu yanlıştan ayırt etmemize yardım eden sezgiye dayanan mantığa (intuitive logic) karşı oldukları için, bu fikirlerin hepsi «yanlışsa» şiirin onun inandığı anlamda büyük şiir olma şansı yoktur» (1). Dr. Heller, «eğer fikirlerin gerçeği saptıracak ölçüde yanlış olduklarını hissedersek, ortada şiir diye bir şey kalmaz diyecek kadar ileri gitmektedir. Böylece şu acaip sonuca varıyoruz : Bay Holthusen, Rilke'nin şiirinden zevk aldığını zannettiği zaman, büyük bir yanılgı içinde bulunmaktadır. çünkü ortada zaten hoşlanılacak şiir olamaz. Öte yandan Dr. Heller'in kendisi de, çok zor bir durumu kabul etmek zorunda kalmıştır. Bu da, Hristiyanların çoğunun, kendi inançlarına ters düşen pek çok gerçeği gerçek olarak hissetmelerini imkânsız kılan bir inanç farkıdır. Bu gerçeklerin Hristiyanlıkla sadece görünüşte olmayıp gerçekten de ters düştüğüne dikkat buyurunuz. Fakat eğer inancımıza ters düşen gerçeklerin gerçekliğini hissediyorsak, gerçek duygumuz aldatıcı değil midir? Herr Holthusen ile aynı görüşü paylaşıyorum ve gerçekte eğer o haksız ve Dr. Heller haklıysa, ben Rilke'nin şiirinden sadece kendimi aldatarak hoşlanabilirim.

Böyle dolambaçlı bir şekilde anlatmak istediğim şey, bir şairin felsefesiyle, ulaştığı akıl seviyesi arasındaki farkı ortaya çıkarmaktır. Eğer öyle bir farkı belirtmek mümkün değilse,

(1) *Rilke :* H. E. Holthusen. Bowes and Bowes, Cambridge.

en büyük şairlerden bazılarının meziyetlerini görmemiz de mümkün olamaz. Fakat önce bir şairin felsefesini kabul etmekle, onun şiirinden zevk almak arasında bir ilişki olduğunu varsaymak cesaretini göstermeliyiz. En iyisi, zannederim, bir şairin felsefesini değil -çünkü bu felsefe şairin gelişmesiyle değişikliklere uğrayabilir- felsefi bir şiirin felsefesini akılda tutmaktır. Bu duruma örnek olarak *Bhagavadgita*, Lucretius'un *Tabiat Üzerine (De rerum naturae)* ve Dante'nin *İlâhî Komedi* adlı eserlerini gösterebiliriz. Bunlardan üçüncüsü, bugün hâlâ pek çok kişinin inandığı, Batı âlemine ait olan teolojik bir doktrine dayandığından, amacımıza hizmet edecek bazı niteliklere sahiptir. Bu üç şiir, birbirine mümkün olduğu kadar zıt olan üç ayrı dünya görüşünü ifade etmektedir. Diğer farkları hesaba katmazsak, Bhagavadgita, dil ve kültür bakımından bana en uzak ve Dante'de zaman bakımından Lucretius'ten daha yakın olduğuna göre, bir Hristiyan olarak Dante'nin eserini ötekilerden daha iyi anlamam gerekmez mi? Hatta Roma Kilisesine bağlı bir Katolik olsaydım, Dante'yi çok daha iyi anlamam gerekmez miydi? Bana öyle geliyorki, «*Kutsal Şarkı*» adlı Hint destanı gibi büyük bir şiiri ele aldığım zaman yaptığım şey, Coleridge'in deyimiyle, sadece inancımı bir süre için bir yana bırakmak değil, aynı zamanda kendimi aynı inancı paylaşanlardan birinin yerine koymaya çalışmaktır. Bu eleştiri faaliyetinin ilk safhasıdır. İkinci safhada ise, şiire dışardan bakabilmek için onun inanç sisteminin dışına çıkmak gerekir. Eğer şiir, benim kendi inançlarımdan uzak ise, farkına vararak yaptığım şey, kendimi onun inanç dünyasına sokmaktır. Aksi halde daha çok farkına vararak yaptığım şey, esere dışardan bakmaya çalışmaktır. *İlâhî Komedi*'yi okurken, bir çeşit denge içinde bulunuyorum. Daha ziyade İncil'in peygamberlerle ve Hazreti İsa'nın hayatı ve öğretileriyle ilgili olan bölümlerini okurken, esere dışardan bakmaya, yani İncil'in 1611'de basılan İngilizce kopyasını ve Martin Luter'in tercümesini edebiyatlarımızın bir bölümü olarak değerlendirmeye çalışıyorum. Böyle

bir değerlendirme esnasında esere dışardan bakmak çok zordur. *Duinese Elegies* adlı eseri okurken ise, eserde ifade bulan inancı paylaşmak çok zordur; sadece eserin dilindeki güzellikten zevk almak ve musikisini kapılmakla yetinmek mümkün olabilir. Eserde ifade bulan ve benimkine benzemeyen düşünce sistemine girebilmek için ise, kendimi zorlamam gerekmektedir.

Konuyu enine boyuna, ileri geri tartışırken veya meselenin özüne yaklaşırken, ondan uzaklaşırken veya konuda benzeyen veya farklı olan unsurları ayırırken, «öz» ve «biçim» kelimelerini kullanmaktan kaçınmak için ne kadar özen gösterdiğimin farkına varmışsınızdır. Edebî bir eserde özden ayrı olarak biçimi veya biçime gereken önemi vermeksizin özü anlayabilmek bir hayaldir. Bir şiirde özü küçümsersek biçimi, biçimi önemsemezsek özü anlayamayız, çünkü bir şiirin anlamı, sadece ve sadece o şiiri oluşturan kelimelerde ifade bulur. Ne de benim şu ana kadar söylediklerim özün tümünü meydana getirir. Şu ana kadar bir eserde özün bütününü oluşturan unsurlardan hiç söz etmedik. Söz ettiğimiz şey, sadece, bir şiirde ifade bulabilecek olan felsefi bir sistemden, yani başka kelimelerde de ifade edilebilecek ve yerini aklın kabul edebileceği başka bir fikir sistemine bırakabilecek olan felsefi bir sistemden söz ettik. Bir şiirdeki felsefi sistem savunulabilir olmalıdır. Ahlaki değerlerini kabul edemeyeceğimiz bir dini veya bize saçma gelen bir felsefeyi konu edinen bir eseri şiir olarak kabul etmemiz mümkün değildir. Aksi halde, eşit zekâ ve hassasiyete sahip, biri yazarın felsefesini paylaşan, diğeri ise başka bir felsefi inancı kabule hazırlanan iki kişi, büyük bir şiiri incelediklerı zaman, değerlendirmelerinde beraberce varmaları gereken noktaya hiçbir zaman varamayabilirler. Böylece Profesör Heller ve Herr Holthusen'in, Rilke'yi değerlendirirken, aynı sonuca varmaları mümkündür.

Bu tartışmaya laf olsun diye başlamadım. Amacım, büyük bir şiirde, bu şiiri bütünüyle bir sanat eseri yapan bir biçimin

ifade ettiği bizim red veya kabul etmemiz gereken herhangi bir fikir sisteminden daha başka bir şeyin olduğu sonucuna varmaktı. Dante'nin Shakespeare'in veya Goethe'nin felsefi veya dini inançlarını ister kabul edelim, ister etmeyelim, (Shakespeare'in inançlarının ne olduğu hiçbir zaman tam olarak belirtilmemiştir) onların eserlerinde hepimizin kabul edebileceği bir akıl seviyesi mevcuttur. İşte sadece bu aklı öğrenmek için, bu yazarların eserlerini okumak zahmetine katlanmalıyız. Bu yazarlar akıllı oldukları içindir ki, onlardan birini tabiatımıza uygun bulmadığımız zaman duyacağımız nefret veya ilgisizliği yanmeye çalışmalıyız. Bilinen felsefi sistem ve dinlerden birinin doğru ve ötekinin yanlış olduğuna inanabiliriz. Fakat ilâhî akıl (lagos) her yerde bütün insanlar için aynıdır. Eğer bu hüküm doğru olmasaydı, bir Avrupalının *Upanishad* ve *Buddhist Nikayas*'tan elde edeceği kazanç ne olabilirdi? Avrupalı okuyucu, bu eserleri okumakla belki sadece zekâ cimnastiği yapar, tecessüsünü tatmin eder veya doğuya has bir yiyeceğin verebileceği garip bir lezzet duygusuyla kalırdı. Aklın tam olarak tanımlanamayacağını söylemiştim. Goethe'nin ulaştığı Akıl nedir? Daha önce de ima ettiğim gibi, Goethe'nin aklı nesir ve nazım şeklindeki sözlerinde ifade bulmaktadır. Büyük bir yazarın ulaştığı aklın en iyi delili, onun eserlerini uzun bir süre inceleyen kişilerin «Bu yazarla harcadığım zamandan dolayı kendimi daha akıllı buluyorum» şeklindeki ifadeleridir. Çünkü akıl mantıki hükümlerden daha yüksek bir seviyede iletilebilir. Aklı iletmek için dil yeterli değildir, fakat büyük bir ihtimalle şiir dili aklı iletebilecek en kudretli ortamdır. Büyük bir şairin aklı ise eserlerinde gizlidir, onun farkına varmaya çabalayan bizler de daha akıllı oluruz. Ben, Goethe'nin en akıllı yazarlardan biri olduğunu, kabul edeli çok oldu. Onun büyük bir lirik şair olduğunu anlamam da oldukça eskidir. Fakat en büyük şairlerin eserlerinde akıl ve şiirin birbirinden ayrılamayacağını kendim akıllandıkça anlayabildim. Şimdi yine şöminenin üzerindeki resmin hatlarını seyrediyorum. Goethe'ye ve

diğer iki şaire tartışmasız bir şekilde Avrupanın üç büyük şairi unvanını verdim. Bu üç şairi, temsil ettikleri türden ziyade, ulaştıkları akıl seviyesi bakımından ötekilerden ayırdığımı söylemeden sözlerime son vermek istemiyorum. Hafızalarımızda aynı seviyede olmasalar da, aynı grupta düşünülebilecek başka şairler de vardır. Avrupa kültürünün gelecekte yaşamaya devam edebilmesi, Avrupa milletlerinin böyle şairler yetiştirmeye devam etmelerine bağlıdır. Ve eğer Avrupa edebiyatının anlamını yitirdiği bir gün gelirse, Avrupalı milletlerin de edebiyatları ve dilleri yok olup gitmeye mahkûm olacaktır.

ELEŞTİRİNİN SINIRLARI

(1956)

Bu yazımda edebî eleştirinin sınırlarını tartışmak istiyorum. Bu sınırları aştığımız zaman, yaptığımız eleştiri ya edebî değildir, ya da eleştiri olmaktan çıkmıştır.

1923'te «Eleştirinin Görevi» başlıklı bir makale yazmıştım. Bu yazıyı çok beğenmiş olmalıyım, çünkü ona on yıl sonra yayımladığım *«Denemelerden Seçmeler» (Selected Essays)* adlı eserimde de yer verdim. Bu yazıyı yeniden okuyunca, ne kadar boş laf ettiğimi görmek beni şaşırttı; yine de içinde bugünkü fikirlerime ters düşen bir şey bulamadığımdan memnunum. Çünkü Mr. Middleton Murry'nin «iç ses» konusundaki düşüncelerini reddedişimi bir yana bırakırsak, -ben, o yazıda ferdî hükümler yerine ferdin dışında varlığını sürdüren bir otoritenin varlığını tartıştım- bu şiddetli tepkime sebep olan şeyin ne olduğunu hatırlayamadım. O yazıda, büyük bir kendine güven ve heyecanla bazı hükümlere vardığımı gördüm; zannederim, edebî eleştirinin tanımında fikirleri beni tatmin etmeyen, benden daha yaşlı ve kendilerini kabul ettirmiş bazı eleştiricilere cevap vermeyi aklıma koymuştum. Fakat şimdi, yani otuz üç yıl sonra, beni o derece kızdıran izlenimci eleştiriciyi temsil edebilecek hiçbir eleştiricinin adını, hiçbir kitap veya deneme hatırlamıyorum. Bu denemeden şimdi söz etmemin sebebi, 1923'te bu konuda yazdıklarımın tarihine dikkatlerinizi çekmek isteyişimdir. Richards'ın *Edebiyat Eleştirisinin İlkeleri (The Principles of Literary Criticism)* adlı eseri 1925'te basılmıştır. Bu çok değerli eser yayımlandığından beri, edebiyat eleştirisinde büyük gelişmeler oldu; ve benim makalem bundan sadece iki yıl önce yayımlanmıştı. Eleştiri gelişti ve

çeşitli dallara ayrıldı. «Yeni Eleştiri» terimi, genellikle, bu terimin çok çeşitli eleştiri metodunu ima ettiği düşünülmeden kullanılmaktadır. Yine de «Yeni Eleştiri» deyimi, bugünün eleştiricileri birbirlerinden ne kadar farklı metotlar kullanırlarsa kullansınlar, esasta yeni eleştiricilerin hepsinin bir evvelki kuşağın eleştiricilerinden çok önemli bir şekilde farklı olduklarını belirtmek için kullanılmaktadır.

Yıllarca önce her kuşağın kendi edebiyat eleştirisini oluşturması gereğinden söz etmiştim. Çünkü her kuşak, sanat anlayışına kendi değer yargılarını, sanattan beklentilerini beraberinde getirir ve sanata kültür içinde verdiği yeri buna göre tanımlar. Bu hükmü yaptığım zaman, eminim ki, zevk ve moda da yer alan değişikliklerden çok daha fazla bir şeyi ima etmek istiyordum. Hiç olmazsa geçmişin şaheserlerini kendi perspektifi içinde gören her kuşağın davranışlarının, bir evvelki kuşağınkinden çok daha farklı etkiler altında oluştuğunu söylemek istiyordum. Fakat edebiyat eleştirisi üzerine yazılmış önemli bir eserin «edebiyat eleştirisi» teriminin anlamını değiştireceğine inanmıyorum. Birkaç yıl önce «eğitim» kelimesinin anlamındaki sürekli değişmeyi vurgulamış, bu değişiklikle eğitimin artık sadece daha çok konuyu içine aldığını değil, aynı zamanda daha çok sayıda insana hitap etmek zorunda olduğunu söylemek istemiştim. Aynı şekilde «edebî eleştiri» deyiminin gelişimini de takip edersek, bu alanda da buna benzer bir şeyin olduğunu görürüz. Johnson'un *Şairlerin Hayatı (The Lives of Poets)* adlı şaheserini ondan sonra gelen büyük bir eserle, Coleridge'in *Edebiyatın Biyografisi (Biographia Literaria)* ile mukayese ediniz. Konuyu sadece Coleridge'in yeni başlayan bir üslûbun meziyet ve zayıflıklarını tartıştığı bir anda, Johnson'un artık sona ermek üzere olan bir edebî geleneği temsil ettiğini söylemekle sınırlayamayız. Bu iki eleştirici arasındaki benim söylemek istediğim fark, Coleridge'in şiir değerlendirmesinde geçerli kıldığı yeni bakış açısı ve çeşitlilikten kaynak-

lanmaktadır. Coleridge felsefenin, estetiğin ve psikolojinin birbiriyle olan ilişkisini belirtmiştir. Coleridge, bu disiplinleri edebiyat eleştirisinin bir parçası yaptıktan sonra, ondan sonraki eleştiricilerin konuya gereken önemi vermemeleri kendi zararlarına olmuştur. Johnson'un değerini anlayabilmek için onun yaşadığı zamanı hayal edebilmek gerekir; çağdaş bir eleştiricinin Coleridge ile paylaştığı yanlar daha çoktur. Gerçekte, bugünün eleştirisi Coleridge'in çizdiği çizgide gelişmiştir. Eminim ki, bugün Coleridge yaşasaydı, eleştirisinde sosyal bilimlere, dilbilime ve anlambilime kendi zamanının bilimlerine gösterdiği ilgiyi gösterirdi.

Edebiyat eserlerini bu alanlardan bir veya birkaçının ışığında değerlendirmek, zamanımızda edebiyat eleştirisinde meydana gelen değişikliğin iki önemli sebebinden birisidir. Öteki sebep henüz tamamen anlaşılamamıştır. Okullarımızda ve üniversitelerimizde İngiliz ve Amerikan edebiyatı çalışmalarına gittikçe artan ilgi, pek çok eleştiriciyi öğretmen olmaya ve pek çok öğretmeni de eleştirici olmaya sevk etmiştir. Bu durumdan şikâyet etmek şöyle dursun, bugün gerçekten ilgi çekici olan eleştirinin çoğu, üniversitelerde kendilerine yer etmiş edebiyatçılar ve ilk eleştirilerini sınıflarında denemiş bilginler tarafından yapılmıştır. Edebî dergilerin, birkaçı hariç, büyük bir zorlukla yayınlanabildiği günümüzde, edebî eleştirinin böyle yapılması gerekmektedir. Ancak bu, bugün eleştiricinin kendisinden öncekilerden çok farklı bir okuyucu zümresine hitap ettiği ve dünyayla farklı bir ilişki içinde olduğu anlamına gelmektedir. Bugün ciddi eleştirinin, XIX. yüzyıldakinden daha küçük olması gerekmese de, daha sınırlı bir okuyucu kütlesine hitap ettiğini düşünüyorum.

Kısa bir süre önce, bir Fransız psikiyatristi olan Dr. Hubert Benoit'nin yazdığı Zen Buddhism'de psikoloji üzerine yazılmış *Üstün Akıl (The Supreme Wisdom)* adlı eserin İngilizce kopyasına Aldous Huxley'in yazdığı önsöz beni şaşkına

çevirdi. Aynı kitabı okuduğum zaman, benim edindiğim izlenim de Huxley'in izlenimi gibi oldu. Huxley, bu önsözde, Batıda gelişen psikiyatri ile Doğuda gelişen Tao ve Zen'in disiplinlerini karşılaştırmaktadır.

Huxley şöyle diyor : «Batı psikiyatrisinde amaç, uyumsuz olan ferdin, daha az uyumsuz olan fertlerin oluşturduğu topluma uyumunu sağlamaktır. Eser birbirlerine ve mahalli kurumlara iyi uyum yaptıkları görülen fertlerden söz etmekte, fakat evrende varolan temel düzene olan uyumları üzerinde durmamaktadır... Davranışlarında hesaba katılması gereken başka bir normun, kusursuz bir normun varlığından söz edilmemektedir... Çok bozuk bir düzene bile çok iyi bir şekilde uyum sağlamış bir kişi, eğer isterse, evrendeki tabii düzene de uyum sağlayabilir.»

Bu söz ettiğim meselenin tartıştığım konuyla ilgisi pek açık görünmüyor. Batıda psikiyatrinin, Zen Buddhism'in normundan bakılınca, sağlıklı olmanın normunda yanıldığı ve tutumunu değiştirmesi gerekliği gibi, çağdaş eleştiri de ölçü konusunda kargaşa içinde değil midir? Eleştiri, kime ne sağlamalıdır? Eleştirinin çağımızdaki zenginliği ve çeşitliliği, belki de onu nihaî amaçta yanıltmıştır. Her eleştiricinin belli bir hedefi ve savunmak zorunda olmadığı bir meşgalesi olabilir. Yine de eleştiri, hedefinden sapabilir. Durum böyleyse, bu bizi çok şaşırtmamalıdır, çünkü pozitif bilimler ve hattâ beşeri bilimler gelişmelerinde öyle bir safhaya gelmişlerdir ki ve uzmanlık alanında öyle çok bilinecek şey vardır ki, hiçbir öğrencinin başka bir şey öğrenmek için pek zamanı yoktur. Son zamanlarda, uzmanlık çalışmalarını genel eğitim çerçevesi içine oturtabilmek için ders programları üzerinde yapılan araştırmalar, üniversitelerimizde en çok tartışılan konulardan birisi olmuştur.

Tabiidir ki, Aristo'nun ve St. Thomas Aquinas'ın yaşadığı evrene geri dönemeyiz; Coleridge'den önceki eleştiri ölçüle-

rine de dönmemiz mümkün değildir. Fakat «Eleştiri ne zaman eleştiri olmaktan çıkar?» soıusunu kendi kendimize sorarak hiç olmazsa kendimizi içinde bulunduğumuz eleştiri kargaşasından kurtarabiliriz.

Çağdaş olmak için çok yaşlı da olsam, çağdaş eleştirinin babası olarak düşünüldüğümü duymak beni çok şaşırtır. Son zamanlarda okuduğum bir eserde, çağdaş olduğundan emin olduğum bir yazar, Yeni Eleştiri akımından bahsederken, «sadece Amerikalı eleştiricileri değil, fakat T. S. Eliot'un başlattığı eleştiri akımının bütün takipçilerini kastediyorum» diyor. Yazarın beni böyle kesin bir şekilde Amerikan eleştiricilerinden niçin ayırt ettiğini anlamıyorum. Öte yandan benimle başladığı söylenen hiçbir eleştiri akımını da tanımıyorum. Ben, bir yayımcı olarak sadece *The Criterion* dergisini edebî eleştiriye açtım ve eleştiricilere cesaret verdim. Bununla beraber, bu alçak gönüllülüğümü haklı çıkarmak için, edebiyat eleştirisine yaptığımı sandığım katkıdan ve onun ekskliklerinden söz etmem gerekir. Dünyada gerçekten beni utandıran bir başarı sağlayan kötü şöhretli bazı sözlerim bir yana, en iyi edebî eleştirilerim, beni etkileyen şairler ve nazım tiyatro eserleri yaratan yazarlar üzerine yazdığım denemelerden oluşmuştur. Bu eleştiriler, benim özel şiir atölyemdeki çalışmalarımın bir yan ürünüdürler veya şiirlerimi oluşturan düşüncelerimin bir uzantısıdırlar. Geriye baktığım zaman, şiirlerini çok iyi bildiğim ve şiirlerinden çok etkilendiğim şairler hakkında en iyi eleştirilerimi yazdığımı gördüm. Onların şiirleri üzerinde fikirlerimi ifade etme isteğim, onların beni etkilemelerinden çok sonra olmuştur. Benim eleştirilerimin de kusur ve meziyetleri, Ezra Paund,ukiler gibi, kendi yazdığım şiirlerle bir arada ele alındıkları zaman daha iyi ortaya çıkmaktadır. Paund, eleştirilerinde öğretmeyi amaçlar: Yani Paund, öncelikle eleştirilerini henüz bir üslûp geliştirememiş genç şairler için yazar. Fakat *Romans Ruhu (The Spirit of Romance)* adlı, Paund'un edebî eleştirilerini ihtiva eden ilk esere ilham kaynağı olan şeyler,

onun etkisi altında kaldığı ve sevdiği şairler ve kendi şiirleri hakkında düşündükleridir.

Atölye eleştirisi dediğim, bir şairin yaptığı bu çeşit eleştirinin herkesçe görülebilecek bir kusuru vardır. Şairin kendi eserleriyle ilgisi olmayan ve kendisine sevimsiz gelen her şey, eleştirisinin de dışında kalır. Bu çeşit eleştirinin diğer bir kusuru da, eleştiricinin hükümlerinin, kendi sanatı dışında doğru olmama ihtimalidir.

Benim şairler hakkındaki hükümlerim, hayatım boyunca değişmedi, özellikle yaşayan birkaç şair hakkındaki görüşlerim hiç değişmedi. Bununla beraber, bugün yaptığım gibi eleştiriden söz ederken, sadece şiir eleştirisini düşünmüyorum. Gerçekte geçmişte edebiyat üzerinde genellemeler yapan eleştirici lerın çoğu, şiiri düşünmüşlerdir. Nesir dilinde ifade bulan sanat eserlerinin eleştirisi oldukça yenidir ve ben bu konuda uzman değilim, fakat bu çeşit eleştirinin şiirden farklı ölçüler gerektireceğine inanıyorum. Gerçekte şair veya romancı olmayan bir eleştirici için bu çeşit bir faaliyet, edebiyatın çeşitli türlerini incelemek için kullanılan metotlar ve bu işi yapabilmek için gereken teknik bilgiler arasındaki farkları düşünmek oldukça ilgi çekici bir şey olmalıdır. Fakat eleştiri söz konusu olunca şiir en uygun edebî türdür, çünkü şiirde şekil özellikleri, eleştiride genellemeye en uygun olan materyali sağlar. Şiirde üslûbun her şey olduğu zannedilebilir. Bu hüküm doğru olmaktan çok uzaktır. Fakat en saf estetik tecrübeyi şiirle yaşadığımız düşüncesi, edebiyat eleştirisi söz konusu olunca, şiiri akılda tutulması gereken en uygun konu haline getirir.

Bilginliğin eleştiriyle ve eleştirinin bilginlikle karıştığı yerden doğan pek çok çağdaş eleştiri, edebî eserin kaynağına inerek açıklamak anlamına gelebilir. Bu konuda ne demek istediğimi açıklamak için, çok kötü etkisi olan iki kitaptan söz edeceğim. Bunların kötü eserler olduklarını söylemek istemiyorum. Aksine bu kitaplar, herkesin bilmesi gereken eserlerdir.

Bunlardan birincisi, John Livingston Lowes'un *Xanadu'ya Giden Yol (The Road to Xanadu)* adlı, her şiir çalışana tavsiye edebileceğim eseridir. Öteki ise, James Joyce'un *Finnegans Wake* adlı hiç olmazsa bazı sayfaları şiirle uğraşan herkes tarafından okunması gerekli olan eserdir. Livingston Lowes, iyi bir bilgin, iyi bir öğretmen ve benim özel sebeplerden dolayı kendisine minnet duyduğum çok sevimli bir insandır. James Joyce ise, bir dehâ ve bir arkadaştır; *Finnegans Wake* ise, şüphesiz ki, Batınrn âbide eserlerinden biridir, burada ondan, ne yermek ne de övmek için söz ediyorum. Bu iki eserin birbirine benzeyen yanı, her ikisinin de okunmaya değer oluşudur.

Xanadu'ya *Giden Yol*'u okumayanlara bu eserin büyüleyici bir araştırma olduğunu söyleyebilirim. Lowes, «Kubilay Han» (Kubla Khan) ve «Yaşlı Denizci» (The Ancient Mariner) adlı şiirlerde bulunan imaj, kelime ve deyimlerin nereden alındığını araştırmak için, Coleridge gibi çok okuyan bir şairin okuduğu bütün kitapları taradı; meselâ, Coleridge'in okumuş olabileceği bütün seyahat kitaplarını inceledi. Lowes, şiirde orijinal olabilmek için, çok miktarda birbirinden farklı ve birbirine zıt materyalin yeni bir bütün oluşturmak üzere orijinal bir şekilde biraraya getirilmesi gerektiğini açıkladı. Bu açıklama, yaratıcı dehânın tecrübesinin ham maddesini nasıl hazmedip ona yeni bir şekil verdiğini göstermek bakımından çok inandırıcıdır. Hiçbir kimse, bu eseri okuduktan sonra, «Yaşlı Denizci»yi anladığını söyleyemez. Ne de Dr. Lowes, bu eseri hazırlarken şiiri daha anlaşılır bir hale getirmeyi düşünmüştür. Lowes, doğru söylemek gerekirse, bu eserde edebî eleştirinin sınırlarının ötesinde bulunan bir alanda araştırma yapmış ve bu sınırların dışında kalan bir olay üzerinde dikkatini toplamıştır. Coleridge'in okuduklarından ne kadarını bu büyük şiirine aktarabildiği her zaman bir sır olarak kalacaktır. Yine de bazı iyimser araştırıcılar, Lowes'un kullandığı metodu, yazdığı şiirlere kaynak gösteren herhangi bir şairin eserlerini

anlamakta ipucu olarak değerlendirmektedirler. Birkaç yıl önce Indiana'dan *Xanadu*'ya *Giden Yol*'u okuyan ve kendisini deli zanneden -tabii ki deli olmayan- bir beyefendi bana şöyle yazıyordu. «Acaba medeniyetin ölü kedileri, çürümüş hipopotom ve Mr. Kurtz'un sizin eserinizdeki bahçeye geçen yıl dikilen ölü vücutla yakın bir ilişkisi var mıdır?» Bu, eğer sözlerdeki imaları anlayamıyorsanız, size sayıklama gibi gelebilir. Bunlar, benim *Çorak Toprak (The Waste Land)* adlı eserimle Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreyi (Heart of Darkness)* adlı eseri arasında ilişki kurmaya çalışan ciddi bir araştırmacının sözleridir.

Dr. Lowes, eleştiricilere öyle büyük bir bilimsel araştırma ve yarışma heyecanı verdi ki, nerdeyse onların hepsi bütün edebî eserlerin *Finnegans Wake* gibi olmalarını isteyecekler. Edebî eserleri din kitapları gibi bilimsel bir şekilde inceleyen kişilerin gayretleriyle alay etmek ve onları yermek istemediğimi hemen söylemeliyim. Onlar bu eserdeki bütün ipuçlarını yakalayarak ve düğümleri çözerek eserin anlaşılmasına çalışan kişilerdir. Eğer *Finnegans Wake*'in anlaşılması gerekiyorsa, böyle bir çaba olmaksızın onun hakkında herhangi bir hükme varamayız. O halde bu çeşit bir araştırma gereklidir. Mr. Compbell ve Mr. Robinson, bu çeşit araştırmacılar olarak takdire değer bir işi başarmışlardır. Ben böyle muhteşem bir canavarın yaratıcısı olan James Joyce'dan şikâyetçiyim. Kitabın bazı bölümleri, herhangi bir açıklama olmaksızın anlaşılması imkânsız güzel saçmalardır. (Bu eserin Joyce'un güzel İrlanda aksanıyla okuduğu bazı bölümlerini banttaki kayıttan dinlemek büyük bir zevktir.) Belki de Joyce, eserinin anlaşılması çok zor bir eser olduğunu bilmiyordu. Bu eserin edebiyattaki yerini tayin eden son hüküm ne olursa olsun, (ben burada bir hüküm vermeye çalışmıyorum) bugüne kadar yazılmış olan şiirin çoğunun (*Finnegans Wake*'de mensur şiir sayılabilir) bu şekilde yazıldığını ve okuyup anlaşılması için böyle paramparça edilmesi gerektiğini kabul etmiyorum. Fakat *Finnegans*

Wake'in içindeki çözülmesi zor olan düğümler, günümüzde yaygın olan yanlış yorumlara ve bir eseri açıklamakla onu anlamayı birbirine karıştırmamıza yol açmaktadırlar. Ben *Kokteyl Parti (Cocktail Party)* adlı oyunumu yayımladıktan sonra, aylarca posta kutum eseri bir bilmece gibi kabul edip onun anlamını yorumlayan mektuplarla dolup taştı. Bu yorumcuların, benim kendilerine sunduğum bu bilmeceye kızmak şöyle dursun, ondan hoşlandıkları belliydi. Gerçekte farkında olmaksızın çözecekleri bilmeceyi kendileri icat etmişlerdi.

Bu durumda kabul etmeliyim ki, ben de eleştiricileri bu yanlış yola sevk etmek gibi bir suç işlemiş durumdayım. *Çorak Toprak* adlı eserin notlarına gelince, ilk şiirlerimi başkalarının eserlerinden çaldığımı iddia eden eleştiricilerin tüfeklerinin sesini kesmek için, önce bütün alıntıların kaynaklarını vermeye niyet ettim. Sonra, *Çorak Toprak*'ı küçük bir kitap olarak basmaya niyet edince -çünkü bu şiir önce *Dial* ve *Criterion*'da ilk defa basıldığı zaman hiçbir açıklayıcı nota sahip değildi- şiirin bir kitap olmayacak kadar kısa olduğu görüldü ve bundan dolayı bu şiire ekleyeceğim notları kitaba birkaç sayfa daha kazandırmak için genişlettim; işte günün konusu olan sahte bilginlik gösterilerine sebep olan notların hikâyesi budur. Bazen bu notları bir tarafa bırakmayı düşündüm; fakat onlar artık şiirin bir parçası haline geldiler. Öyle oldu ki, bu notlar şiirin kendisinden daha popüler bir hale geldiler ve kitabı satın alanlar, bu şiire eklediğim notları göremeyince, paralarını geri ister oldular. Bununla beraber, bu notların diğer şairlere zararı dokunduğunu zannetmiyorum. Aynı uygulamayı kötüye kullanan çağdaş bir şair tanımıyorum. (Marianne Moore'a gelince, onun şiirlerine eklediği notlar daima açıklayıcı, ilgi uyandırıcı, eylendirici ve yeterlidirler ve okuyucunun ikinci kaynaklara başvurmasını gerektirmezler.) Başka şairlere kötü örnek olduğum için pişmanlık duymuyorum. Üzüntümün asıl sebebi, notlarımın kaynak araştırmacılarını yanlış bir yola sevk etme-

sidir. Şüphesiz ki, Miss Jessie Weston'un eserine büyük saygı duyuyorum, fakat pek çok araştırmacıyı Tarot Kartlarını ve *Kutsal Kap Efsanesi*'ni *(The Legend of the Holy Grail)* araştırmaya sevk ettiğim için üzgünüm.

Bir şiiri o şiirin kaynaklarına inerek çalışmayı etraflı bir şekilde düşünürken, Yung'dan bu konuyla ilişkisi olan bir alıntı aklıma geldi. Victor White'ın *Tanrı ve Şuuraltı (God and the Unconscious)* adlı eserinde bulduğum bu alıntıyı yazar, Freud ve Jung arasındaki radikal farkı göstermek için kullanıyor: «Fiziksel olaylara iki şekilde bakmanın mümkün olduğu genellikle kabul edilmiş bir gerçektir (diyor, Jung): Onlara mekanik bir açıdan veya enerjik bir açıdan bakabiliriz. Mekanik bakış açısı sebep-netice ilişkisine dayanır. Bir olay daima bir sebebin neticesi olarak görülür. Öte yandan, enerjik bakış açısı ise, nihaî bir enerji kaynağını herşeyin başlangıcı olarak kabul eder. Olaylardaki değişikliğin temelde bu enerji kaynağına dayandığı varsayımı, netice veya tesirlerin incelenmesinde, neticeden sebebe gitmeyi esas kılar.»

Bu alıntı *Analitik Psikolojiye Katkılar (Contributions to Analticad Psychology)* adlı esere aittir. Mr. White'in değinmediği, bir sonraki paragrafı açan diğer bir cümleyi de ben eklemek istiyorum: «Bu her iki bakış açısı da, fiziksel olayların anlaşılmasında kaçınılmazdırlar.»

Bu alıntının konumla benzeyen yanları vardır. Bir şiiri, unsurlarını ve yaratılış sebeplerini inceleyerek açıklayabiliriz; böyle bir açıklama, şiiri anlamamız için gerekli bir hazırlık olabilir. Fakat bir şiiri anlamak için, şiirin amacının ne olduğunu kavramaya çaba sarfetmek de çok gereklidir. Yani bir şiirin gerçekleştirdiği üzün ne olduğun kavramaya çalışmak gereklidir.

Sebep-netice ilişkisine fazla dayanarak yapılan açıklama da tehlikenin en büyük olduğu eleştiri şekli, biyografik eleştiri-

dir. Bu eleştiri şekli, özellikle, biyografi yazarı görülen gerçekler hakkındaki bilgisini şairin ruhi tecrübesi hakkında yaptığı psikolojik tahminlerle tamamlamaya çalışıyorsa gerçekten tehlikelidir. Artık hayatta olmayan bir şairin özel hayatının ve şahsiyetinin, psikolog tarafından ihlal edilmemesi gereken kutsal bir şey olduğunu söylemek istemiyorum. Bilim adamı, kurbanı hayatta olmadığı ve yazdığı şeyler onun şeref ve haysiyetine zarar vermediği sürece, bu çeşit araştırmalarında serbesttir. Ne de şairlerin biyografilerinin yazılmaması için bir sebep vardır. Üstelik biyografi yazarının da eleştiri yapma kabiliyetine sahip olması, zevkli bir kişi olması, sağlam hükümler yapabilmesi ve biyografisini yazdığı kişinin eserlerini de anlayabilmesi gerekir. Öte yandan bir yazarın eserlerini ciddi bir şekilde ele alan bir eleştiri, o yazarın hayatını da bilmek zorundadır. Gerçekten eğitilmiş ve tecrübeli bir psikolog olmaksızın sadece okuduğu kitaplardan edindiği bilgilerle analizler yapmaya kalkan bir eleştirici veya biyografi yazarı, meseleleri büsbütün birbirine karıştırabilir.

Bir şair hakkında edindiğimiz bilginin bize o şairin eserlerini anlamada ne ölçüde yardımcı olacağı, zannettiğimiz kadar basit bir iş değildir. Her okuyucu bu soruya, kendi kendine, genelleme yapmaksızın ve özel durumlar için cevap vermelidir, çünkü bir şairin hayatını bilmek, bazı şairlerin eserlerini anlamakta yardımcı olabileceği gibi, bazılarında o kadar önemli değildir. Bir şiirin zevkine varmak, içine çeşitli tatmin şekillerinin karıştığı çok karmaşık bir tecrübedir. Bu çeşitli tatmin şekillerinin oranı ise, okuyucudan okuyucuya değişebilir. Bunu açıklamak istiyorum. Wordsworth'un en iyi şiirlerinin büyük bir kısmının çok kısa bir zaman içinde yazıldığı genellikle bilinir. Bu süre, hem kendisi kısadır, hem de Wordsworth'un hayat süresi içinde çok kısadır. Wordsworth'u inceleyen pek çok kişi, şairin daha sonraki şiirlerinin vasat seviyede olduğunu açıklayan eleştiriler yapmışlardır. Birkaç yıl önce, Sir Herbert Read, Wordsworth üzerine çok ilgi çekici bir kitap

yazdı. Buna rağmen ben, Read'ın Wordsworth'u en iyi değerlendiren denemesinin *Çok Renkli Bir Palto (A Coat of Many Colours)* adlı eserin içinde yer aldığına inanırım. Bu eserde Read, Wordsworth'un yaratıcı dehâsındaki iniş ve çıkışların şairin Annete Vallon ile olan ilişkisinin etkisi altında olduğunu açıklamıştır. Kısa bir süre önce Mr. F. W. Bateson, Wordsworth hakkında çok ilgi çekici bir kitap yazmıştır. Wordsworth'un şiirlerindeki «İki Ses» üzerine yazdığı bölüm Wordsworth'un üslûbunu anlamamıza yardım etmektedir. Bu eserde Bateson, Annette'in şairin hayatında Sir Herbert Read'ın sandığı kadar önemli bir rol oynamadığını söylemekte ve gerçek sırrın Wordsworh'un kendi kızkardeşi Dorothy'ye duyduğu aşkta yatmakta olduğunu ifade etmektedir. «Lucy Şiirlerinin» bu aşkın etkisi altında yazıldığını söyleyen Read, Wordsworth'un evlenmesinden sonra ilham kaynağının niçin kuruduğunu açıklamaktadır. Read, belki de haklıdır, çünkü söylediği şeyler akla yakın görünüyor. Fakat her okuyucunun kendi kendine cevap vermesi gereken gerçek soru, bunun Wordsworth'un şiirlerini değerlendirmede önemli olup olmadığıdır. Bütün bunları bilmek, bizim Lucy şiirlerini daha iyi anlamamıza faydalı mıdır? Bana göre, bir şiirin doğmasına sebep olan kaynakların, şiiri daha iyi anlamamızda yararlı olması gerekmez. Hattâ bu kaynaklar hakkında çok şey bilmek, şiirle eleştirici arasındaki bağları koparabilir. Ben, Lucy şiirlerini anlamak için, şiirlerin saçtığı ışıktan başkasına ihtiyaç duymuyorum.

Sir Herbert Read ve Mr. Bateson'un tahminlerinin ve verdikleri bilgilerin geçerli olabileceği hiçbir durumun olmadığını söylemek istemiyorum. Eğer Wordsworth'u anlamak istiyorsak, bu bilgiler gereklidir, fakat dolaysız bir şekilde Wordsworth'un şiirlerini anlamamızla pek ilişkileri yoktur veya bu bilgilerin şiiri, şiir olarak anlamamızla bir ilişkisi yoktur. Hattâ büyük şiirin her çeşidinde, şairi ne kadar iyi tanırsak tanıyalım, açıklayamayacağımız br şeyin bulunması gerektiğini ve

bunun çok önemli olduğunu sölemek istiyorum. Bir şiir yaratıldığı zaman, daha önceki tecrübelerimizin yardımıyla, tamamen açıklanamayacak yepyeni bir şey olmuştur. Zannederim «yaratmak» kelimesiyle kast ettiğimiz şey de budur.

Bir şiiri kaynaklarını inceleyerek açıklamak, çağdaş eleştirinin benimsediği bir metot değildir. Fakat şiirin kendisinden başka şeylerin yardımıyla açıklanması pek çok okuyucuyu tatmin eden bir metottur. Tanımadığım kimselerden aldığım, şiirlerimle ilgili mektupların çoğu, benden yapamayacağım bir çeşit açıklama istemektedirler. Profesör Richards ve onun seçkin âğrencisi Profesör Empson'un şiir değerlendirme üzerinde yaptıkları araştırmaların temsil ettiği başka eğilimler de vardır. Profesör Richards'ın sınıflarındaki uygulamalardan doğan ve dikkatin şiirden şaire saptırılmasına karşı gelişen sağlıklı bir tepkinin mahsulü olan yeni bir gelişmenin de farkındayım. *Tefsirler (Interpretations)* adlı, kısa bir süre önce yayımlanan bir kitapta, genç İngiliz eleştiricilerinden on ikisi tarafından yazılmış bir seri denemeler buldum. Bu eleştiricilerin her biri, kendi seçtiği bir şiiri tahlil ediyordu. Kullanılan metot, kendi türünü en iyi temsil eden meşhur bir şiiri ele almak ve başka bir şair, başka bir eser veya aynı şairin başka bir eserinden yararlanmaksızm onu kıta kıta, satır satır tahlil etmek, her unsuru en küçük parçalarına ayırarak ve her küçük zerreden bir anlam çıkararak anlamaya çalışmaktır. Buna eleştiride limon-sıkma metodu da diyebiliriz. Şiirler, XVI. yüzyıldan bugüne kadar yazılmış şiirler arasından seçildiğine ve birbirinden çok farklı olduklarına göre, kitap «Zümrüt-ü Anka Kuşu ve Kaplumbağa» (The Phoenix and the Turtle) ile başlayıp «Prufrock» ve Yeats'ın «Öğrenciler Arasında» (Among School Children) adlı şiiriyle bitmektedir. Bu eserde her eleştirici kendi metodunu kullanmaktadır ve sonuç ilgi çekici ve biraz şaşırtıcıdır. Şunu kabul etmeliyiz ki, her biri didik didik edilerek tahlil edilmiş on iki şiiri incelemek çok yorucu bir iştir.

«Prufrock» ta geçen sisin oturma odasına girdiğini okuduğum zaman biraz şaşırdım, fakat «Prufrock» un tahlili ne benim özel hayatımda, ne de edebiyatta kaynak aramaksızın yapılmıştı. Eleştiri, ben şiirde ne demek istersem isteyeyim, onu dikkate almaksızın sadece şiirin gerçekten ne anlama geldiğini bulmaya çalışıyordu. Bu beni çok mutlu etti. Çok iyi bulduğum birkaç deneme vardı. Fakat her metodun kendi kusur ve tehlikeleri olduğu gibi, bu metodun da tehlike ve kusurlarından söz etmek mantıklı olur. En çok sınıfta öğrencileri yetiştirmek için uygulanması gereken bu metodun tehlikelerine karşı öğretmenler, öğrencilerini uyarmalıdırlar.

Bu uygulamanın birinci tehlikesi, şiirin doğru olan sadece tek bir yoruma sahip olması gerektiğinin düşünülmesidir. Özellikle bizimkinden farklı bir çağda yazılmış şiirler yorumlanırken, yapılması gereken ayrıntılı açıklamalar, bilinmesi gereken gerçekler ve tarihi imalar vardır. Kelimelerin, eğer farklıysa, o çağdaki anlamları verilmelidir. Öğretmen, öğrencilerin bu gibi noktaları kaçırmamalarına dikkat etmelidir. Fakat şiirin bir bütün olarak taşıdığı anlama gelince, hiçbir açıklama bunun için yeterli değildir. çünkü şiirin anlamı birbirinden farklı, hassas okuyucuların her birine ayrı ayrı taşıdığı anlamdır. Söz ettiğimiz eserde hiçbir eleştiricinin içine düşmediği, fakat okuyucunun dikkat etmesi gereken ikinci tehlike ise, şiirin yorumunun, eğer geçerli ise, şairin de bilerek veya bilmeyerek ifade etmeye çalıştığı şey olduğunu varsaymaktır. Genellikle bir şiirin kaynaklarını incelediğimiz ve şairin tecrübesini şiire nasıl dönüştürdüğünü öğrendiğimiz zaman, şüphesiz bunun tersi de mümkündür. Şiiri anladığımızı zannederiz. yani şiirin açıklamasının bize onun nasıl yazıldığı hakkında da bir fikir verdiğine inanırız. «Prufcock»un sözünü ettiğimiz tahlili beni ilgilendirdi, çünkü şiiri zeki, duygulu ve çalışkan bir okuyucunun bakış açısından görmek fırsatını buldum. Bu, okuyucunun şiiri benim gibi anladığı anlamına gelmediği gibi, onun açıklama-

sının bana bu şiiri yazdıran tecrübeyle veya benim şiiri yazma süreci içinde yaşadığım herhangi bir tecrübeyle herhangi bir ilişkisi olduğu anlamına da gelmez. Değineceğim üçüncü nokta da, önceden bilmediğim çok iyi bir şiire uygulanan bir metodu bir deneme olarak ele almaktır, çünkü bu şiirle ilgili açıklamayı okuduktan sonra, şiirden hoşlanıp hoşlanmayacağımı bilmek istiyorum. Bu kitaptaki hemen hemen bütün şiirler, yıllardır okuyup sevdiğim şiirlerdir. Bu şiirlerle ilgili tahlilleri okuduktan sonra, onların bana daha önce verdikleri zevki hemen duyamadığımın farkına vardım. Kendimi parçalarına ayrılmış bir makinayı tekrar biraraya getirmekle görevli bir kişi olarak gördüm. Zannederim, bir yorumun değerinin çoğu, onun bizim yorumumuz olmasından ileri gelir. Belki bu şiir hakkında, araştırmacıların beni yanlış yorumlardan korumak için öğretecekleri pek çok gerçek vardır, fakat geçerli bir yorumun, aynı zamanda, şiiri okuduğum zaman, benim duygularıma de tercüman olması gerekir.

Bu yazıda amacım, zamanımızda uygulanan bütün edebî eleştiri çeşitlerini tartışmak değildir. Önce edebiyat eleştirisinde Coleridge ile başlayan ve son yirmi beş yıl içinde daha büyük bir hızla devam eden değişmeye dikkati çekmek istedim. Eleştirideki bu hızla değişmenin sosyal bilimlerin edebiyatla olan ilişkisinden ve okullarımızda, çağdaş edebiyat da dahil olmak üzere, edebiyat öğretiminin önem kazanmasından ileri geldiğini söyledim. Bu değişmenin karşısında değilim, çünkü bu zaten önüne geçilemeyecek bir olgudur. Hiçbir şeyin kesin olmadığı, insanların yeni bilim dallarıyla şaşkına çevrildiği ve hiçbir ortak inanışa ve geçmişe sahip olmadığı böyle bir çağda, araştırmaya açık olan hiçbir alan gizli kalamaz. Yine de bu çeşitlilik içinde bile, bütün edebiyat eleştirisinde ne gibi ortak değerlerin olması gerektiğini sorabiliriz. Otuz yıl önce, edebiyat eleştirisinin en önemli görevinin «sanat eserlerini açıklama ve insanların zevklerine yön vermek» olduğunu iddia etmiştim. Bu hüküm, 1956'da bize çok abartılmış gelebilir. Belki de onu daha

basitçe, çağımızda da kabul edilir bir şekilde «edebiyat eleştirisinin görevi, edebiyatı anlama ve onun zevkine varmayı» teşvik etmektir, diye ifade edebilirim. Bu hükümle, zevkine varılmaması gereken eserleri belirtmek gibi olumsuz bir işin de, ebedî eleştirinin görevleri arasında olduğunu ima etmek istiyorum Çünkü eleştiricinin bir görevi de,yeri geldikçe, ikinci sınıf olanı ve sahte olanı ortaya çıkarıp göstermektir: Buna rağmen eleştirinin asıl işi övgüye değeni, değmeyenler arasında çekip çıkarmak ve övmektir. Burada «anlama» ve «zevkine varma» kavramlarında birini fikrî, ötekini de hissî faaliyetler olarak birbirinden ayrı düşünmüyorum. Açıklanabilecek bir şeyin açıklanması, anlaşılmasının ilk şartı olmakla beraber, ben, «anlama» ile «açıklama»yı kast etmiyorum. Bir örnek vermek gerekirse Chaucer'ı anlamak için önce bilinmeyen kelimeleri ve kelimelerin bilinmeyen şekillerini öğrenmenin gerekli olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıklamadır. Fakat bir kişi, Chaucer'ın kelimelerini, kelimelerin yazılışını, sözdizimini bilebilir, hattâ yazarın çağı hakkında bir hayli bilgi edinmiş, çağın sosyal alışkanlıkları, inançları, ilmini ve cehaletini iyice öğrenmiş olabilir, fakat yine de Chaucer'in eserlerini anlamayabilir. Bir şiiri anlamak, doğru sebeplerden dolayı ondan zevk almakla aynı anlama gelir. Buna, bir şiirden, o şiirin verebileceği en büyük zevki almak da denebilir. Bir şiirden onun mânâsını anlamaksızın zevk almak, sadece o şiirde yansıttığımız kendi duygu ve düşüncelerimizin zevkine varmak demektir. Dil öyle ele avuca sığmayan bir ifade ortamıdır ki, bir şeyin, zevkine varmak, ve o şeyden zevk edinmek' aynı anlama gelmezler. Yani bir kişinin şiiri kendisini eylendirmek için kullanmasıyla şiirden zevk alması aynı şey değildir. Gerçekte «zevk» kelimesi «zevk» ilham eden şeye göre değiştiği gibi, farklı şiirler de farklı tatminler sağlarlar. Bir şiiri anlamaksızın ondan zevk almanın mümkün olmadığı bir gerçektir. Aynı şekilde zevkine varmaksızın bir şiiri açıklamak da mümkün değildir. Başka şiirlerle mukayese etmeksizin, doğru bir şekilde ve doğru bir

ölçüde bir şiirin zevkine varmamız söz konusu olamaz. Zevk, bir şiirin verdiği zevkle diğer şiirlerden edinilen zevk arasında kurulan ilişkide görülür. Eğer kötülükleri mizah duygumuza hitap etmiyorsa, kötü şiirlerin zevk vermemesi gerektiğini söylemeye gerek yoktur sanırım.

Bir şiirin açıklamanın o şiiri anlamanın ilk şartı olduğunu söyledim. Bununla beraber bazı şiirleri açıklamaksızın da anlıyorum. Meselâ Shkespeare'in

Baban tam beş kulaç derinlikte yatıyor.

(Full fathom five thy father lies.)

veya Shelley'in,

Gökyüzüne tırmanmanın ve yeryüzünü seyretmenin verdiği bıkkınlıktan benzin soluk.

(Art thau pale for weariness of climbing heaven and gazing on the earth.)

satırlarında olduğu gibi, pek çok şiirde açıklanacak ve böylece ondan alacağım zevki artıracak bir şey yoktur. Bazen, daha önce de ima ettiğim gibi, bir şiiri açıklamak, bizi o şiiri anlamaya yöneltmek yerine, ondan uzaklaştırabilir. Shakespeare ve Shelley'in yukarıda sözü geçen şiirlerini anladığımı söylerken yanılmıyorum, çünkü bu şiirler bana elli yıl önceki yoğun heyecanı hâlâ tattırıyorlar.

Öyleyse, edebiyat eleştirisi ile, edebi eleştirinin sınırlarını aşmış bir eleştirici arasındaki fark, edebiyat eleştiricisinin edebiyattan başka hiçbir şeyle ilgisi olmamasından, sadece edebiyatla ilgilenmesinden ileri gelmektedir. Edebiyattan başka hiçbir şeyle ilgilenmeyen bir eleştiricinin bize söyleyecek pek birşeyi yoktur, çünkü onun için edebiyat sadece soyut bir kavramdır. Şairlerin şiirden başka ilgileri de vardır. aksi halde onların şiirleri bomboş olurdu. Şairleri şair yapan şey, onların tecrübe ve düşünceyi şiire dönüştürebilmek için duydukları yoğun

istektir; bir tecrübeyi yaşamak ve düşünmek ise, şiirin ötesinde de ilgi sahibi olmak demektir. Öyleyse bir edebiyat eleştiricisinin başlıca amacı, okuyucularının bir eseri anlayıp ondan zevk almalarını sağlamaktır. Fakat bir edebiyat eleştiricisinin, şair gibi, başka ilgilere de sahip olması gerekir, çünkü bir eleştirici, sadece, eleştirdiği yazarların uyguladıkları kuralları bilen bir uzman değildir. Eleştirici, kendi inançları olan, bazı ilkelere sadık kalan, hayat tecrübesi ve bilgisi olan bütün bir insandır.

Bundan dolayı, bize edebi eleştiri olarak sunulan herhangi bir yazının, bizim söz konusu olan eseri anlamamıza ve ondan zevk almamıza yardım edip etmediğini sorabiliriz. Eğer o, bize bu konuda yardımcı olmuyorsa, yine de meşru ve faydalı bir faaliyet sayılabilir. Fakat böyle bir yazı, psikolojiye, sosyolojiye, mantığa pedagojiye veya başka bir disipline katkısı yönünden, edebiyatçılar tarafından değil, uzmanlar tarafından değerlendirilmelidir. Biyografiyi eleştiriyle aynı tutmamalıyız : Biyografi bize bir eseri daha iyi anlamak için ön bilgiyi sağlar, fakat aynı zamanda dikkatimizi şair üzerine yönelterek bizi eserin kendisinden uzaklaştırabilir. Bir şairin yaşadığı devirle ilgili bilgilerimizi, içinde yaşadığı toplumun şartlarını, yazılarında ifade bulan yaygın fikirleri, yazarın kullandığı dilin içinde bulunduğu durumu, onun şiirlerini değerlendirme işiyle karıştırmamalıyız. Daha önce de söylediğimiz gibi, bu çeşit bilgi, şiiri anlamakta gerekli bir hazırlığın şartı olabilir; üstelik tarihî bilgi olarak bir değere de sahiptir, fakat şiirin anlaşılmasında bize pek yararlı olamaz. Şiirin anlamak için, sadece şiiri incelemek zorundayız. Konuya bu yazının savunduğu açıdan bakarsak, bu çeşit bilgi kazanmanın amacı, esas itibariyle bizim kendimizi şairin yaşadığı çağda hayal etmek ve şiiri okurken, o çağda yaşamış bir kişi gibi hissedip düşünmeye muhtedir olmak değildir. Gerçekten bu gibi bilgilerin de faydasız olduğunu söylemek istemiyorum. Bu ön bilgiler, daha ziyade, içinde yaşadığımız çağın ve şairin çağının kısıtlamalarından kurtulmak

ve eserle dolaysız temas kurarak onu somut bir tecrübe olarak yaşamak için faydalıdırlar. Sappho'nun bir gazelini okurken, en önemli olan şey, benim kendimi 2500 yıl önce bir Yunan adasında hayal etmem değil, şiirden anlayan çeşitli dil ve çağların insanlarına aynı şiirin tattırabildiği tecrübeyi yaşayabilmem veya 2500 yıl öncesinden bugüne sıçrayabilen bir kıvılcımı yakalayabilmemdir. Bundan dolayı kendimi en çok borçlu hissettiğim eleştirici, bana daha önce göremediğim bir şeyi gösterebilen veya o şeye karşı beslediğim önyargıları ortadan kaldıran, beni sanat eseriyle yüz yüze getirip onunla yalnız bırakan eleştiricidir. Bu bakımdan da kendi duygularıma, zekâma ve yargı gücüme güvenmek zorundayım. Eğer edebiyat eleştirisinde en büyük vurguyu «anlama» üzerine kayarsak «eseri anlama» yı «onu açıklama»ya dönüştürme tehlikesiyle karşı karşıya gelebiliriz. Hatta eleştiriyi, sanki bir bilim dalıymış gibi görebiliriz. Eleştiri hiçbir zaman bir bilim dalı değildir. Öte yandan, eğer bir sanat eserinin «zevkine varma»yı çok abartısak, öznel veya izlenimci eleştiri yapmaya meyil gösterebiliriz. Ve edebiyat bizim için sadece hoşça zaman geçirdiğimiz bir uğraşı olup çıkar. Bundan otuz yıl önce, beni «eleştirenin görevi» başlıklı denemeyi yazacak kadar kızdıran deneme şekli de budur. Bugün Eleştirilerimizde sadece açıklayıcı olmaktan kaçınmamız gerektiğini söylemekle, size çağımızın eleştiri metotlarını beğenmediğim izlenimini vermek istemiyorum. Kanaatimce en son otuz yıl, Amerika'da ve Britanya'da edebî eleştiri bakımından çok parlak bir devir olmuştur. Hattâ gelecekte bu devir, bize, belki de, daha parlak görünecektir. Kim bilir?