

SAF ŞİİR*

Henry W. Decker**

II

■ II. Saf Şiir ve “Saf Olmayan”

Bremond, Enstitüde yaptığı konuşmada, şiirin özünü, şiir olmayan-
dan izole etmek için eleştirel aklı “saf olmayan”ı tanımlamaya zor-
ladı. Ancak meslektaşları ve eleştirmenler, Bremond’un anlam, duy-
gu, imge, hatta “müzik” gibi unsurları bir kenara atması karşısında,
onun yönteminin esas kökenini kavrayamayacak kadar şaşkınlığa
düştüler. Bu durum, onun argümanlarının sık sık alıntılanan aşağı-
daki özetinde açıkça görülmektedir:

Bir şiirde yüzeysel zihni faaliyetlerimizi, aklımızı, hayal gücümüzü,
duyarlılığımızı meşgul eden ya da hemen hemen meşgul edebilecek
her şey; şairin bize ifade etmek istemiş gibi görüldüğü, gerçekte ifa-
de ettiği her şey; bize önerdiğini söylediğimiz her şey; gramercinin
ya da filozofun analizinin bu şiirden çıkardığı her şey, bir çevirinin
koruduğu her şey... Öğretmek, anlatmak, resmetmek, tüylerimizi di-
ken diken etmek ya da gözlerimizi yaşartmak... Tüm bunlar düzyazı
için fazlasıyla yeterli olacaktır. Çünkü zaten bunlar düzyazının doğal
amacıdır.¹

* Çev.: İbrahim Şahin.

** Henry (Harry) Wallace Decker (1923-2015) uzun zaman California
Üniversitesinde öğretim üyesi olarak çalışmış olup en önemli eseri *Pure
Poetry, 1925-1930: Theory and Debates in France* (University of California,
Publications in Modern Philology, C 64, 1962)” adlı çalışmasıdır. Okumakta
olduğunuz çeviri, yazarın ilgili kitabının ilk bölümüdür. *Türk Dili* dergisinin
sonraki sayılarında *Pure Poetry, 1925-1930: Theory and Debates in France* adlı
eserin diğer bölümleri de çevrilerek yayımlanacaktır. (İ. Ş.)

¹ Henri Bremond, *La Poésie Pure; avec un Débat sur la poésie, par Robert de Souza*
(Paris, 1926), pp. 21-22.

Bu pasajın asıl anlamı, eleştirel analizin bir nesnesi olarak şiirden ziyade onun etkisiyle ilgilenmesidir. Bu, şiir sorununa ilgisi her zaman psikolojik olan Bremond'a özgü karakteristik bir yaklaşım olmasına rağmen, ilk rakiplerinin ve sonraki yorumcularının çoğunun gözünden kaçmıştır. Tartışma şiire ilişkin şu ya da bu unsurun her şeye rağmen mevcut olması gerekip gerekmediği üzerine dönerken, Bremond aslında normalde bir şiiri oluşturan unsurlardan herhangi birinin onun salt şiirsel etkisine katkıda bulunup bulunmadığını soruyordu. Ancak konuşmada, onun anladığı şekliyle bu etkinin yalnızca olumsuz bir tanımına sahibiz: "O hâlde saf olmayan... bir şiirde yüzeysel faaliyetlerimizi² işgal eden ya da hemen işgal edebilecek olan her şeydir." "Yüzeysel" olmayan başka "faaliyetlerimiz" de var mı? Bremond var olduğuna inanıyordu, ancak bunları bir yıl sonra *Prière et Poésie*'de (Dua ve Şiir) ayrıntılı olarak açıklamadı. Şimdilik amacı, kendi deyimiyle, şiirin özü olarak öncelikle aklımıza, duyarlılığımıza veya hayal gücümüze hitap eden unsurları göz ardı ederek olumsuz üzerinden ilerlemektir.

Benzer çizgide tartışılırsa, akıl da duyarlılık da önce gelir. Akılla ilgili olan şey, düzyazıda yeterince ifade edilebildiği için göz ardı edilir: Elbette bir şiirin konusunun yanı sıra her bir cümlelerin anlamı ve fikirlerin mantıksal sıralaması da önemlidir:

"...saf olmayanla, tek kelimeyle belagatı, yani hiçbir şey söylememek için çok konuşma sanatını değil, tersine bir şey söylemek için konuşma sanatını kastediyorum."³ Bu, şiirin şiirsel işlevinin herhangi bir şey söylemek olduğunun kesin bir şekilde reddidir. Düzyazının duygularımız üzerinde şiir kadar etkili olabileceği iddiası, -hatta Margot'nun melodramının saçmalıklarını düşününce (Önce "Bir şiir insanları ağlattığı ölçüde saf şiir değildir." diyen Bremond, daha sonra "İnsanları ağlatan şiirler saf değildir." demiştir)⁴ -az çok kolayca kabul edilen bir gerçek olduğuna göre, düzyazının "açıkça ifade etme" kabiliyetine karşın şiirin asıl işlevinin "ima etmek/sezdirmek" olduğu fikrini kabul etmeyi reddetmesine ne demeli? Bremond'a göre şiirin "ima ettiği/sezdirdiği" şey, yine de yüzeysel kabiliyetlerimizden biri olan hayal gücümüz üzerine kaydedilir. "Bu nedenle," diye bitirir, Bremond, "... onun [şairin] bize önerdiğini söylediğimiz her şey saf değildir."⁵

Bremond, 1908 gibi erken bir tarihte, Barrés'in gençliğinin edebî atmosferini anımsatırken şöyle yazmıştı: "Sembolistlerin formüllerinin olduğu bir dönemdi: 'Sanat eseri, bir sembolün içine yazılmış bir düşüncedir.'⁶ formülünü kullandıkları zamanlardı." O zamanki kanaatine göre, onların başarısızlığının

² "Yüzeysel faaliyetler" ifadesiyle kastedilen beş duyunun bilinç düzeyindeki faaliyetleridir. (İ. Ş.)

³ Bremond, *age.*, s. 22.

⁴ Henri Bremond, *Racine et Valéry; Notes sur l'inttiation Poétique* (Paris, 1930), p. 65.

⁵ *La Poésie pure*, p. 22.

⁶ Henri Bremond, *Pour le Romantisme* (Paris, 1923), s. 106'da yeniden basılmıştır.

sebebi “düşüncenin sembolün önüne geçmiş olmasıdır”; ancak Bremond bu sorun üzerinde daha uzun süre düşündükçe, bir sembolün en imalı hâliyle bile hâlâ “saf olmadığını” fark eder. *Racine et Valéry* adlı eserinde aslında yanlış olanın –bu sadece sembolistlerin yanlışı değil- dilin bir işlevi olarak diğerine karşı, şiiri düzyazıdan, düz anlamı yan anlamdan, “ifade”yi “ima”dan ayırmaya çalışmak olduğunu söyler. Orada, örnek olarak, aşağıdaki tanımı aktarır:

“Şiirsel sözcükler,” diyor M. F. Paulhan, “Her şeyden önce düşündürücü sözcükler olacaktır; yavan sözcükler ise daha ziyade kesin bir anlamı olan, hayal kurmaya elverişli olmayan ve zihin üzerinde kalıcı bir etki bırakmayan terimler olacaktır.”⁷

Bremond’un M. F. Paulhan’ın⁸ bu tanımına karşı itirazı son derece önemlidir; çünkü onun inancına göre dil doğası gereği saf değildir; dolayısıyla herhangi bir işlevinin de “saf olması” beklenemez, çünkü her zaman yüzeysel kabiliyetlerimizden birine ya da diğerine hitap etmek zorundadır

“İfade ettikleri düşünceler ne kadar güzel, uyandırdıkları imgeler ne kadar canlı, davet ettikleri duygular ne kadar dokunaklı, açtıkları perspektifler ne kadar geniş olursa olsun, kendilerini ifade etmek ya da önermekle sınırladıkları sürece, onları seçen ve düzenleyen el bir şairin eli değildir. İşaretler olarak düzyazıya mahkûm kalırlar.”⁹

Bu, Bremond’un imgelerle zenginleştirilmiş bir şiirin çağrışımlarına karşı kayıtsız olduğu anlamına gelmez. *Racine et Valéry*’nin bir başka sayfasında şu ünlü dizeleri aktarır,

“Gemilerim bekliyor, seni almaya hazır;
Ve sunağın eteklerinden tırmanabilirsin,
Seni bağrında taşımak zorunda denizlerin hükümdarı,”

ve Lytton Strachey’nin¹⁰ bu mısralarda “dans eden dalgalara binen muzaffer bir filonun ışıltılı görüntüsünü” nasıl gördüğünü hatırlıyor. Kendisi için ise bu mısraların daha ziyade bir Venedik sahnesini hatırlattığını söylüyor. Fakat, “Claude Lorrain’in¹¹ görkemli bir halıyla Doge Sarayı’na bağlanan yaldızlı gondolü” gibi diye açıkladıktan sonra “Bu dizelerin bize önerdiği imgeleri, yalnızca dolaylı olarak bu pasajın tamamının kesin büyüüne borçluyuz.” der;¹²

⁷ Racine et Valéry, s. 174. Alıntı Paulhan’ın *La Double Fonction du Langage* adlı eserinden yapılmıştır.

⁸ Frederic Paulhan (21 Nisan 1856-14 Mart 1931), Fransız filozof. (İ. Ş.)

⁹ *age.*, italikler eklenmiştir.

¹⁰ Giles Lytton Strachey (1 Mart 1880-21 Ocak 1932), İngiliz akademisyen ve eleştirmen. (İ. Ş.)

¹¹ Claude Lorrain (1600-1682), Barok dönem Fransız ressamı. (İ. Ş.)

¹² *age.*, s. 177.

Racine'in büyüsunün etkisi, şiirsel etki, sözcüklerinin işaret olarak iletildiği fikirlerden ya da sembol olarak önerdiklerinden daha başka ve daha dolaysızdır.

Geriye keşfedilmesi gereken bir olasılık daha kalmıştır: şiirin özü kelimelerin “müziğidir”. Bremond’un konuşmasında bu konunun gündeme geldiği esnada, şiiri şiir yapan şeyin ne söylendiği değil, nasıl söylendiği şeklindeki klasik düşünce üzerinde durulmamıştır. Örneğin Rapin’e¹³ göre “Eğer şiir anlamdan arındırılmış olsaydı, çoğu şairin söylediklerinden daha fazlası olurdu.”¹⁴ Ancak temel sorunun varlığı hâlâ geçerlidir: Şiirin söylediği şeyi yani anlamını ortadan kaldırarak, onu şiir değil de kendine özgü bir etkinin aracı yapan şey ne olabilir?

Variété’nin yazarı¹⁵ gibi çok zeki bazı şairler dâhil olmak üzere, şairlerin birçoğu neden bu kadar çok zorlandıklarını izah eder! Metamorfoz gerçekleşir, ifade şiirsel hâle gelir, mısra şiir olur, ince ve sabırlı bir teknik ... dilin müzikal kaynaklarını tespit edip onları mükemmel bir şekilde düzenlemeyi başardığı anda... şair sadece başka bir çeşit müzisyendir. Şiir ve müzik bir ve aynı şeydir.¹⁶

Her ne kadar stratejik açıdan “Şiir, mantığa karşı doğal ve yenilmez müttefikimizdir.” diyerek “şiir-müzik” ilişkisi konusunda ısrar eden teorisyenlerden kopmak istemese de, “şairin bir çeşit müzisyen” olduğu tezini Bremond reddeder.¹⁷ Belirli bir müzikalite olmadan gerçek şiiri hayal etmenin imkânsız olduğunu kabul eder, ancak bu geniş anlamda, kendisinin “poésie pure” dediği şeyin anlamının netleşmesine hiçbir katkısı olmayan ve sadece bize ait bir adlandırma gibi görünmektedir. “Saf müzik, şiirden daha az gizemli görünmüyor,” diyen Bremond “Acaba bu bilinmeyi bilinmeyenle tanımlamak değil midir?”¹⁸ diye sorar. İşe yarar herhangi bir anlamda, şiirin müziği kelimeler arasındaki ahenk ve ritim anlamına gelmelidir ve onun yanıtı esasen klasiklerle aynıdır: Bir şiirde ne söylendiğini açıklayabilen akıl, nasıl söylendiğini de açıklayabilir. İster retorik olsun ister “müzikal” olsun, tüm ifade araçları aklın alanına girer; bu nedenle aklın erişiminin ötesinde kalan herhangi bir şey şiirin özü olamaz.

Bir zamanlar kendisi de bir pedagog olan Bremond, 1924 yılında yayımlanan *Les Deux Musiques de la Prose* (Düzyazının İki Müziği) adlı eserinde ideal bir müfredat oluşturarak, öğrenciyi her yıl en “saf olmayan” çalışmalardan -grammer, retorik, mantık- “saf şiir dersi”nin son parlak kavramlarına yükseltecek bir sosyal dersler programıyla sorunu ortaya koymuştu.

¹³ Rene Rapin (1621-1687), Fransız Cizvit ve retorikçi. (İ. Ş.)

¹⁴ *La Poésie Pure*, s. 22’de alıntılındığı gibi.

¹⁵ Paul Valery (İ. Ş.)

¹⁶ *age.*, s. 23.

¹⁷ *age.*, s. 25.

¹⁸ *age.*, s. 23.

Ritim ve armoni çalışmaları bu müfredatın neresinde yer almalıdır? Son yılda, saf şiire girişin bir parçası olarak mı? Hayır, diye karar verdi Bremond; bu tür müzik retorik dersine bırakılmalıydı:

“Eğer tüm şiirler ya da bazı soylu düzyazılar -bütün düzyazılar soyludur demiyorum- ritmikse, ritim kendi başına ele alındığında yalnızca bir mekanizmadır, şiir değildir.”¹⁹ Dolayısıyla bu kitabın “iki müziği” bir yanda kelimeler arasındaki ahengin kaynakları, diğer yanda ise saf şiirdir. Kitabın öncelikle düzyazı ile ilgili olması, Bremond’un daha derin müziği ayırt etmeyi amaçladığını açıkça ortaya koymaktadır. Bizi yüzeysel kabiliyetlerimizin altında, şiirin karakteristik dışsal özelliklerinden uzaklaştırması gerekendir ve elbette düzyazının da şiir kadar bu kabiliyete sahip olduğunu ima eder. Ancak konuşmasında, seslerin ya da kelimelerin tekrarından doğan ahengin şiirin özüyle hiçbir ilgisi olmadığı şeklindeki az önce alıntılanan iddiasını geliştirmektedir.

Böyle bir müziğin/ahengin düzyazıda da kolayca bulunabileceğini belirterek Bossuet’in²⁰ mensur metinlerindeki ses ahengi konusunda Victor Hugo’ya denk olduğunu ifade eder; şairlerin kendilerine gelince, Alfred de Vigny’yi bu konuda Delille’in²¹ çok altında sıralamamız gerekir. Hepimiz ölümsüz şiir dizeleri biliriz, diyen Bremond, o şiirlerin ancak veznin katı yasalarının sağladığı imkân derecesinde melodik olduğunu kabul eder (Bremond şiir üzerine son kitabında Racine sorununu uzun uzadıya incelemiştir);²² ahenk bakımından zengin şiirlere gelince, belki de sadece üzerimizdeki garip etkilerini açıklamanın başka bir yolunu bilmediğimiz için onları yüceltiyoruz.

Bremond her zaman şiirdeki ses ahengiyle meşgul olmanın kulağımızı şiirin gerçek müziğine karşı sağırlaştırabileceğini düşünmüştür. *Racine et Valéry*’de “Şiirsel övgülerimizde büyük bir itinayla yücelttiğimiz şey,” diye yakınır, “Asla şiirlerin kabuğundan fazlası değildir. Konuşma şarkı değildir.”²³ Örneğin, Strachey’nin tahayyül ettiği Mithridate’in “bu dans yolculuğunu usulca terennüm et”²⁴ dizelerindeki aliterasyonların, hareketin, yumuşak sesli harflerin oyununu kabul eder, ancak şu uyarıyı da ekler: “Bu aliterasyonun büyüsü, onu bir ifade aracı, düşündürücü bir ses ve sonuç olarak vazifesi konuşmaya yardımcı olmak olan birincil doğasından mahrum bırakmaz.”²⁵ Temel argümanı, sözlü müziğe olan duyarlılığımızın yüzeysel kabiliyetlerimizden bir diğeri olduğu

¹⁹ Henri Bremond, *Les Deux Musiques de la Prose* (Paris, 1924), p. 100.

²⁰ Jacques-Bénigne Bossuet (25 Eylül 1627-12 Nisan 1704), Kilise hakları için çalışan Fransız piskopos. Tanınmış kimseler hakkında yazdığı methiyelerle ve hatipliği ile meşhurdur. (İ. Ş.)

²¹ Jacques Delille (22 Haziran 1738-1 Mayıs 1813), Virgil’in *Georgics*’inden yaptığı çevirisiyle ve didaktik şiirleriyle tanınan Fransız şair. (İ. Ş.)

²² Bk. *Racine et Valéry*, özellikle ii. ve iv. bölümler.

²³ *age.*, s. 182.

²⁴ *age.*, s. 177.

²⁵ *age.*, s. 181-182.

ve konuşmasında ifade ettiği gibi, bu duyarlılığımızın “ne kadar da cılız bir şey, ne kadar da önemsiz titreşimler, bir parça dövülmüş hava” ve “ruhumuzun en mahrem kısmının meşgul olduğu” deneyimin asli ve kesinlikle tek faili olamayacağıydı:

“Kafiyenin çınlaması, aliterasyonun gelgitleri, dönüşümlü olarak tahmin edilebilir ve ahenksiz seslerin alçalış ve yükselişleri, bu güzel seslerin hiçbiri ilhamın mayalandığı derin bölgeye ulaşmaz, Shakespeare’in Perikles’i gibi, duyduğumuz tek şey kürelerin müziğidir.”²⁶

Poetik etki, şiirin yüzeysel kabiliyetlerimizin çok daha derinine ulaşarak, ilhamın doğduğu o derin bölgenin kıpırdanmasıdır. Bir şiirde bu etkiyi yaratmayan herhangi bir malzeme/teknik, o şiirin şiir olması için gerekli değildir. Bremond’un konuşmasına gelince, bundan çıkarılacak sonuç kaçınılmazdır: Dilin kendisi tüm biçimlerinde -söylemsel olduğu kadar imalı ya da müzikal, düzyazıda olduğu kadar şiirde ve hatta en gerçek şiir anlarında bile- “saf değildir”; çünkü sözcükler herhangi bir işlevde yüzeysel kabiliyetlerimizden biri ya da diğeriyle etkileşmek zorundadır. Yine de bir şairin, eğer şiir yazacaksa kaçınamayacağı bu sözcükler şairin elinde değişir; “İşaretler olarak düzyazıya mahkûm kalırlar, ama basit işaretler oldukları için şairin büyüleri onları *tılsım* dönüştürür.”²⁷ (Bu cümlelerin alındığı *Racine et Valéry*’nin yazıldığı zamanlarda, Bremond’un kelime dağarcığında şiirsel etkiyi anlatmak için “tılsım” kelimesini kullanmak alışkanlık hâline gelmişti; konuşmasında başka metaforlar da önermiştir: büyüler, büyülü jestler veya formüller, kelimenin tam anlamıyla tılsımlar.)

Şair, kelimeler arasında seçim yaparak değil, sanki şiire şiirsellik katabilecek bazı kelimeler varmış gibi onları dönüştürür. Bremond her zaman ‘Doğuştan şiirsel olan hiçbir sözcük yoktur.’ diye ısrar eder.”²⁸ Dönüşümün nasıl gerçekleştiğine dair daha net bir ifade ararken, *Racine et Valéry* için yaptığı bu benzetmeye başvurur:

“Hiçbir sözcük doğuştan şiirsel değildir; şiirsel hâle gelirler, hepsi şiirsel hâle gelebilir, tıpkı telgraf tellerinin içinden akım geçtiğinde elektriksel hâle gelmesi gibi.”²⁹

Bir “akım”... Bu metafor Bremond’un aklına daha konuşmasını yazarken gelmişti, orada da bir şiirin sözcükleri tarafından aktarılan gizemli bir “akışkan”-dan söz etmişti. O zaman, bu sözcüklerin, ister pitoresk olsun, isterse kulağa hitap etsin, öncelikle kendi güzellikleri sayesinde hareket etmedikleri (yani şiirsel etkilerini kendi güzelliklerine borçlu olmadıkları) ona kesin görünüyordu. Onlar sadece “orquestra şefleridir”, “basit orkestra şefleri, az ya da çok

²⁶ *La Poésie Pure*, p. 25.

²⁷ *Racine et Valéry*, p. 174.

²⁸ *age*.

²⁹ *age*.

değerli ya da gür, bunun pek önemi yoktur; ya da daha ziyade, gürlüklerini (gerçek müziklerini) ve geçici ihtişamlarını içlerinden akan akıma borçlu olan orkestra şefleridir.”³⁰ Akım, saf şiidir. Şiirin bir parçası, bir unsuru değildir, elektriğin iletim telinin bileşenlerinden biri olmasından daha fazla değildir; içinden geçtiği şeyden farklı bir varlık olarak, bozulmadan “geçer”.

Bremond’un saf şiiri ele alışının özgünlüğü, bu terimi belirli bir şiir türünü ya da çoğu şiirin şu ya da bu unsurunu ayırt etmek için değil, belirli bir etkinin faili olarak tüm şiirlere has bir özü belirtmek için kullanmasında yatar. Muhtemelen konuşmasının en az atıfta bulunulan ve en önemli pasajı olan “Bizden hâlâ ne kadar uzak” ifadesiyle başlayan üçüncü paragrafında Rapin’i açıklar:

“Bizden hâlâ ne kadar uzak ve bize ne kadar yakın! Bugün artık, bir şiirde canlı tablolar, yüce düşünceler ya da duygular vardır, şu vardır, bu vardır ve bir de anlatılamaz olan vardır demiyoruz; şöyle diyoruz: her şeyden önce anlatılmaz olan vardır, üstelik bununla ve şununla yakından bağlantılıdır. Her şiir gerçekten şiirsel karakterini saf şiir dediğimiz gizemli bir gerçekliğin varlığına, ışıltısına, dönüştürücü ve birleştirici eylemine borçludur.”³¹

Saf şiir nosyonu onun virgilen hücrelerinden geçtiği için -tabii ki hâlâ çekingen bir şekilde, diye Bremond araya girer -öğrenilmiş estetiği bize yakındı. Bizden farklı olarak o bu gizemli özü şiirin bir unsuru olarak düşünüyordu, açıklamazdı elbette, ama aklın açıklayabildiği şeylerle aynı düzende idi. Diğerleri açıklandığında, geriye kalan unsur bu olacaktı. Hayır, diye cevaplıyor Bremond, “ne olduğunu bilmediğim o şey” şiirin tüm unsurlarına bağlı olmalıdır, çünkü tüm şiir onu yönlendirir - ve şiirin tüm unsurlarından ayrı kalmalıdır, çünkü hepsi üzerinde hareket eder: onları dönüştürür ve onları şiir olmayan dan uzaklaştırarak şiire dönüştürmek için birleştirir.

III. Şiirsel Etki

Bremond’un konuşması böylece poésie pure (saf şiir) terimini, şiirin saf şiirsel etkisinin faili olarak tanımlanan bir öze atıfta bulunacak şekilde inşa eder. Saf şiirin üzerimizdeki etkisine Bremond daha sonra bir isim vermiştir: katharsis. O, yanlış olduğuna inandığı geleneksel yorumu kastetmemiştir. *Prière et Poésie*’de³² (Dua ve Şiir) hatanın, Aristoteles’in bu kavramla yüzeysel kabiliyetlerimizi amaçlayarak ahlakî bir arınmayı kastettiğinin zannedilmesinde olduğunu söyler. Voltaire ve hatta Racine, *Phèdre*’den, sanki oyun seyirciye bir ders, bir tür ahlak dersi vermekteymiş gibi bahsederler. Arınmanın bir tür Pasteriyen tedavi biçimi olarak işlenmesini sağlayarak didaktik yanılığdan kaçınmak isteyenlere gelince -bize tedavi edeceğimiz tutkuyu sonsuz küçük dozlarda enjekte ederek- Bremond, onlara mikrobik formda ensestin bile bir kötülük olduğunu hatırlatır. Acıma gibi tutkuların tedavi edilmesine ne gerek olduğunu

³⁰ *La Poésie Pure*, p. 26.

³¹ *age.*, s. 16.

³² Henri Bremond, *Prière et Poésie* (Paris, 1926), p. 182.

soran Fontenelle'ye³³ atıfta bulunarak, gerçekten de iyi olduğu kadar kötü tutkular da varsa, bu ayırımın estetikten ziyade ahlak biliminin alanına girdiğine işaret eder.³⁴

Daha sonra da bizi ahlaksızlıklarımızdan arındırıp erdeme yöneltmenin, irademize ve duygularımıza hitap eden bir ahlakçının işi olduğunu savunarak Aristoteles'in bu kadar tanıdık bir olguyu açıklamak için yeni ve bu kadar muğlak bir terim aramış olmasına inanmadığını ifade eder. Şüphesiz Yunan filozofun ilgilendiği şey, bilim alanı olarak henüz sınıflandırılmamış, kendine özgü bir faaliyetti, tam anlamıyla estetik bir faaliyetti. Aristoteles'in terimini tıp sözlüğünden ödünç alması, Bremond'a göre, açığa çıkarmaya çalıştığı olguyu bir şekilde otomatik, kola yapılan bir iğne gibi somutlaştırmak istediğinin kanıtıdır. Ona göre ahlaki bir ders, ne kadar ikna edici olursa olsun, etkili olabilmek için çok aktif bir işbirliği gerektirir. Ancak şiirin katharsisi "bizi mekanik olarak arındırır –çok sert olarak diyecektim";³⁵ bizim hiçbir çabamızı gerektirmez, sadece kendimizi onun eylemine teslim etmemiz gerekir: "Kim şiirsel okuma yeteneğine sahipse... katharsisten kaçamaz; bu güzel dizeler üzerinde düşünmeden, onlardan bir ders çıkarmadan önce, tamamen 'arınmış' olur."³⁶

Açıkçası, Bremond poetik etkinin hem anlık hem de otomatik olduğuna, şiirin içinden geçen akımın şokunun, deyim yerindeyse, biz daha şiirin kendisiyle ilgilenmeden bizi harekete geçirdiğine inanıyordu. Bremond'un katharsis olarak adlandırdığı şey böylece şiirden bağımsız bir etki olarak ortaya çıkar, sadece söz konusu katharsisi şiirin "yönetmesi" ve az önce hatırlattığı gibi okuyucunun duyarlı olması şartıyla. Bu elbette aşırı bir görüştür, ancak bu görüş Bremond'un şiiri kendi içinde "saf olmayan" olarak tanımlamasından kaynaklanır ve bu durumu açıklar. *Racine et Valery*'de, katharsis eyleminin tam olması için saf şiirin şokunun gerçekten de anında olması gerektiğine işaret eder. Ona göre, çoğu zaman şairin sözlerinin yüzeysel cazibesi, hayal gücümüzü çok erken devreye sokarak bu eylemi engeller; şairin önerdiği şeye kapılırız, onu detaylandırırız, "aynen takip etmeyi sürdürür ve uzatırız,"³⁷ sonuçta Lytton Strachey dalgaların üzerinde dans eden bir filoyla yola çıkar ve Bremond Venedik'e kadar götürülebilir. Bremond, Paul Valery hakkında yazdığı ön sözde, aralarında en büyüklerinin de bulunduğu pek çok şairin ya duygulandırarak, ya pitoresk zevkimizi okşayarak, ya da entelektüel merakımızı cezbederek "bizi düzyazıya hapsedtiğini" ileri sürer. Bremond'a göre Valéry'nin kendi

³³ Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757), Fransız aydınlanmasının doğuşuna katkısı olmuş önemli bir düşünür. (İ. Ş.)

³⁴ Fontenelle'in katharsis konusundaki sözleri *age.*, s. 179-180'den alıntılanmış ve yorumlanmıştır.

³⁵ *age.*, s. 185.

³⁶ *age.*

³⁷ Henri Bremond; *Racine et Valéry; Notes sur Vinitiation Poétique* (Paris, 1930), p. 182; Bremond'un italikleri.

şiiirleri ikinci tür yüzeysel büyülenmenin mükemmel bir örneğini sunuyor. Okuyucular onun şiiirlerinin “zor” olduğundan şikâyet ederler, ama kendi başına bu o kadar da büyük bir kötülük değildir, çünkü insan isterse şiiirleri bir kenara atabilir. Académie des Inscriptions dışında kim çivi yazılı tabletleri heceleyerek zamanını boşa harcar ki? Asıl sorun şu: “Valéry’nin belirsizliği baştan çıkarıcı, keskin... Onun önemli şeyler söylemiş olabileceğine inanıyorsunuz, kendinizi onları anlamamaya teslim edemiyorsunuz.”³⁸

Bremond’un düşüncesini, onun metaforunu yerle bir ederek açıklayacak olursak, bir iletkenin akımın geçişini kolaylaştırmak bir yana, bir direnç oluşturacak kadar anlam ve imgelerle yüklü olması her zaman mümkündür. Çünkü şiiirin ilk işlevi, bizi psikolojik faaliyetlerden hemen, onlar devreye girmeden önce arındırmaktır, aksi takdirde anlam ve imgeler şiiirin üzerimizdeki etkisini engelleyecektir:

“Katharsisin bizi arındırdığı kötülük artık ahlaki değil, sadece psikolojiktir. Tutku yalnızca doğası gereği şiiirsel faaliyeti engelleme eğiliminde olduğu için günahkârdır. Estetik bakış açısından, tutku hakkında hastalıklı olan şey şu ya da bu özel bozukluk değil, tutkunun kendisidir.”³⁹

Bremond’un Aristotelesçi katharsisin geleneksel yorumuna karşı bir argüman olarak seçtiği tutku hakkında söyledikleri, tüm yüzeysel faaliyetlerimiz için anlaşılmalıdır: Çünkü yüzeysel faaliyetlerimizin tamamı şiiirsel faaliyetin önüne geçme eğilimindedirler.

Bu belki de Bremond’un estetiğinin en önemli tek ilkesidir. Bremond bu kanaate doğrudan şiiir çalışarak varmamıştır, bilhassa mistisizm literatürü hakkındaki çalışmalarının neticesinde ulaştığı bir inançtır. Özellikle, birçok mistiğin deneyimlerinden pasif olarak bahsetme alışkanlığı onu etkilemiştir. Ona göre bu ilginçtir, çünkü her ne kadar ulaştıkları Tanrı ile birliktelik/bir olma onlara bahşedilmiş olsa da, mistik kazanımın gerçek deneyimi kendi içinde pasif olmaktan çok uzaktır:

“İnsan artık eylemde bulunmaz, o eylemde bulundurulur. Bu muhteşem bir mükemmeliyettir demekten hoşlanırlar. Ama mistik tüm varlığıyla kendisini harekete geçiren yabancı güce bağlanır, bir eylem olan bu bağılılıkta, eylemlerin eyleminde, Animus’un [muhakeme eden zihin] en yoğun dikkatinin atalet gibi görüldüğü bir enerjiyi kullanır.”⁴⁰

Bremond’a göre mistiklerin kastettiği şey, kendilerinden geçmeden önce, meditasyondan tefekküre geçiş olarak adlandırdıkları şeyden önce, tüm normal kabiliyetlerin faaliyetinin tamamen iptal edilmemiş olsa bile önemli ölçüde azaltılmasıdır. Dolayısıyla, kendi deyimleriyle, kendilerini sadece “dışsal” açı-

³⁸ Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Henri Bremond’un ön sözünden önce (Paris, 1926), s. iv.

³⁹ *Prière et Poésie*, p. 189.

⁴⁰ *age.*, s. 142.

dan pasif hissederler; ancak bu pasiflikle, ruhun “merkezinde” konumlandırıldıkları mistik bağlılığın yoğun aktivitesi için ön koşul olduğunu vurgulamak isterler.

Çok verimli bir analogi olasılığını sezen Bremond, bu yüzeysel pasifliğin aynı zamanda aynı derinlikteki şiirsel faaliyetin de ön koşulu olup olmadığını kendine sormuş olmalıdır. O hâlde, Rimbaud’nun şiirinin sırrını açıklayan Paul Claudel’in benzetmesine (Bremond’un konuşmasının yayınlandığı ay *Nouvelle Revue Française*’de yayımlandı) duyduğu ilgi tahmin edilebilir. Valéry üzerine yazdığı ön söze eklediği bir “Açıklama” ile buna dikkat çeken Bremond, Claudel’in söz konusu tespitinin “saf şiir hakkında söylemeye çalıştığımız her şeyi” özetlediğini belirtir.⁴¹ Daha sonra *Prière et Poésie*’de (Dua ve Şiir) buna “şiirsel faaliyetin verilmiş en parlak tanımı”⁴² diyecek ve Claudel’in bu fikri kendisi gibi şairlerden değil mistiklerden aldığını ifade edecektir. Claudel’in tahayyül ettiği Animus ve Anima’nın muğlak, hassas ve istikrarsız birliktelikleri herkes tarafından bilinir; ancak belki de bizim amaçlarımız bakımından Bremond’un italik eklemelerinin de katkısıyla temel ayrıntılar tekrarlanmaya değer olacaktır. Başlangıçta, hatırlanacağı üzere, yeni evliler –Animus ve Anima birlikteliği- arasında işler oldukça iyi gidiyordu, ama sonra:

“Bir gün Animus, Anima’nın beklemediği bir anda eve geldiğinde... Anima’nın kapalı kapının ardında tek başına şarkı söylediğini duydu, garip bir şarkı, Animus’un bilmediği bir şey; notalarını, sözlerini ya da melodisini bulamadı, garip ve harika bir şarkı. Sonraki günlerde sinsice ona şarkıyı tekrarlatmaya çalışıyor ama Anima, onun bu çabasını bir türlü anlamaz... Animus ona bakar bakmaz Anima sessizliğe gömülür. Bu yüzden Animus bir numara bulmuştur: Anima’ya orada olmadığını düşündürecektir... Anima yavaş yavaş rahatlar, etrafa bakar, etrafı dinler dinler, derin bir nefes alır, yalnız olduğunu düşünür ve usulca ilahi sevgilisine kapıyı açar.”⁴³

Anima’nın saf şarkısını söyleyebilmesi için öncelikle Animus’un yoldan çekilmesi ya da en azından öyleymiş gibi davranması gerekir, çünkü Animus’la ilgili olan ve ona atıfta bulunan her şey onun faaliyetini felç eder. Valéry’ninki gibi şiirlerin başarısızlığı tam da budur: “Ruhun üst katında tam bir Şabat günüdür. Gelin odasında tek başına kalan Anima uykuya dalar.”⁴⁴ Ancak bir şiir ilettiği akıma direnmediğinde, saf şiir bize bozulmadan ulaştığında, aklımızın, hayal gücümüzün ve duyarlılığımızın bir tür özgürleştirici iptali gerçekleşir.

Şiirsel tılsımın biri olumlu, diğeri olumsuz olmak üzere çifte etkisi olduğu yeteri kadar dile getirilmemiştir. Anima, şiirsel faaliyetlerimizi serbest bırakıp

⁴¹ Lefèvre, *age.*, Bremond’un ön sözü, s. xlviii.

⁴² *Prière et Poésie*, p. 113.

⁴³ Alıntı ve italikler için bk. *age.*, s. 112-113.

⁴⁴ Lefèvre, *age.*, Bremond’un ön sözü, s. Iv.

harekete geçirirken yüzeysel faaliyetlerimiz –Animus- arasında hareket etmeleri daha derin güçlerimizin çiçeklenmesine engel olabilecek olanları uyutur.⁴⁵

Bu şiirsel etkidir, Bremond'un tanımladığı şekliyle katharsis eylemidir. Ve ancak bu tanım *Prière et Poésie*'nin (Dua ve Şiir) akışı içinde ve *Racine et Valéry*'nin (alıntının yapıldığı) son bölümündeki düşünceleriyle birlikte netleştiğinde, Bremond'un şiiri -tüm unsurlarıyla birlikte ve dilin kendisini, sadece yüzeysel kabiliyetlerimizi harekete geçirdikleri için- “saf olmayan” olarak sınıflandırdığı zemin anlaşılır.

(Devam edecek)

⁴⁵ *Racine et Valéry*, p. 143.