

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



ERICH
AUERBACH

Seküler Dünyanın Şairi

DANTE

İngilizceden Çeviren
Ceren Can Aydın

DANTE

Dante: Seküler Dünyanın Şairi

Erich Auerbach'ın görkemli Mimesis kavramının öncüsü ve refakatçisidir. Kimilerince 20. yüzyılın en büyük eleştirmeni olarak kabul edilen Auerbach burada, paradoksal da olsa son derece güçlü bir şekilde seküler dünya kavramını Hristiyan şairlerin en büyüğü Dante'ye borçlu olduğumuzu ileri sürmektedir. Auerbach, Dante'nin şiirinin, insanın karakteri ve kaderi nosyonlarını yeniden tanımladığını, moderniteye giden yolu açtığını, duyuşsal ve kavramsal ve bireysel ve evrensel olanın olağanüstü bir sentezini sunduğunu göstermektedir.

"Auerbach, ebedi ve değişmez olana yaptığı tüm vurguya rağmen *İlahi Komedya*'nın gerçekliği insani olarak temsil etmekte daha da başarılı olduğu düşüncesini sunuyor... Auerbach'ın Dante'ye dair yazdıklarının inceliği heyecan verici; sadece karmaşık, paradokslarla dolu içgörülerini nedeniyle değil ama aynı zamanda Nietzscheci cüreti nedeniyle."

—Edward Said.



ALFA

@alfakitap

alfakitap

f alfakitap

www.alfakitap.com



9786050000000

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi <https://rantey.org>

DANTE
SEKÜLER DÜNYANIN şAİRİ

ERICH AUERBACH

1892 yılında Berlin'de doğmuştur; hukuk, sanat tarihi ve filoloji okumuş ve 1921'de Roman filolojisinden doktora derecesini almıştır. Nazi rejiminden kaçarak İstanbul'a gelmiş ve 1934-1940 yılları arasında İstanbul Üniversitesinde dersler vermiştir. 1947'de Amerika'ya geldikten sonra Pennsylvania Eyalet Üniversitesinde öğretmenlik yapmış, Princeton İleri Araştırmalar Enstitüsü'nün üyesi olmuş ve daha sonra 1956'dan 1957'deki ölümüne kadar Roman Filolojisi Sterling Profesörü olduğu Yale Üniversitesine katılmıştır.

CEREN CAN AYDIN

1975'de Gaziantep'te doğdu. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümünde lisansını yaptı. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Antropoloji Bölümünde yüksek lisans tezini yazdı. İstanbul'da oturuyor.

Dante Seküler Dünyanın Şairi

© 2017, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Dante als Dichter der irdischen Welt

© Walter de Gruyter GmbH Berlin Boston

Kitabın tüm yayın hakları Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak

Genel Müdür Vedat Bayrak

Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu

Çeviri Ceren Can Aydın

Kitap Editörü İlknur Akman Erk

Son Okuma Elif Yeşilkaya

Kapak Tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu

Sayfa Tasarımı Tülay Malkoç

ISBN 978-625-449-374-4

1. Basım: Temmuz 2021

Baskı ve Cilt

Melisa Matbaacılık

Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul

Tel: 0(212) 674 97 23 Faks: 0(212) 674 97 29

Sertifika no: 45099

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34110 Cağaloğlu-İstanbul

Tel: 0(212) 511 53 03 (pbx) Faks: 0(212) 519 33 00

www.alfakitap.com – info@alfakitap.com

Sertifika no: 43949

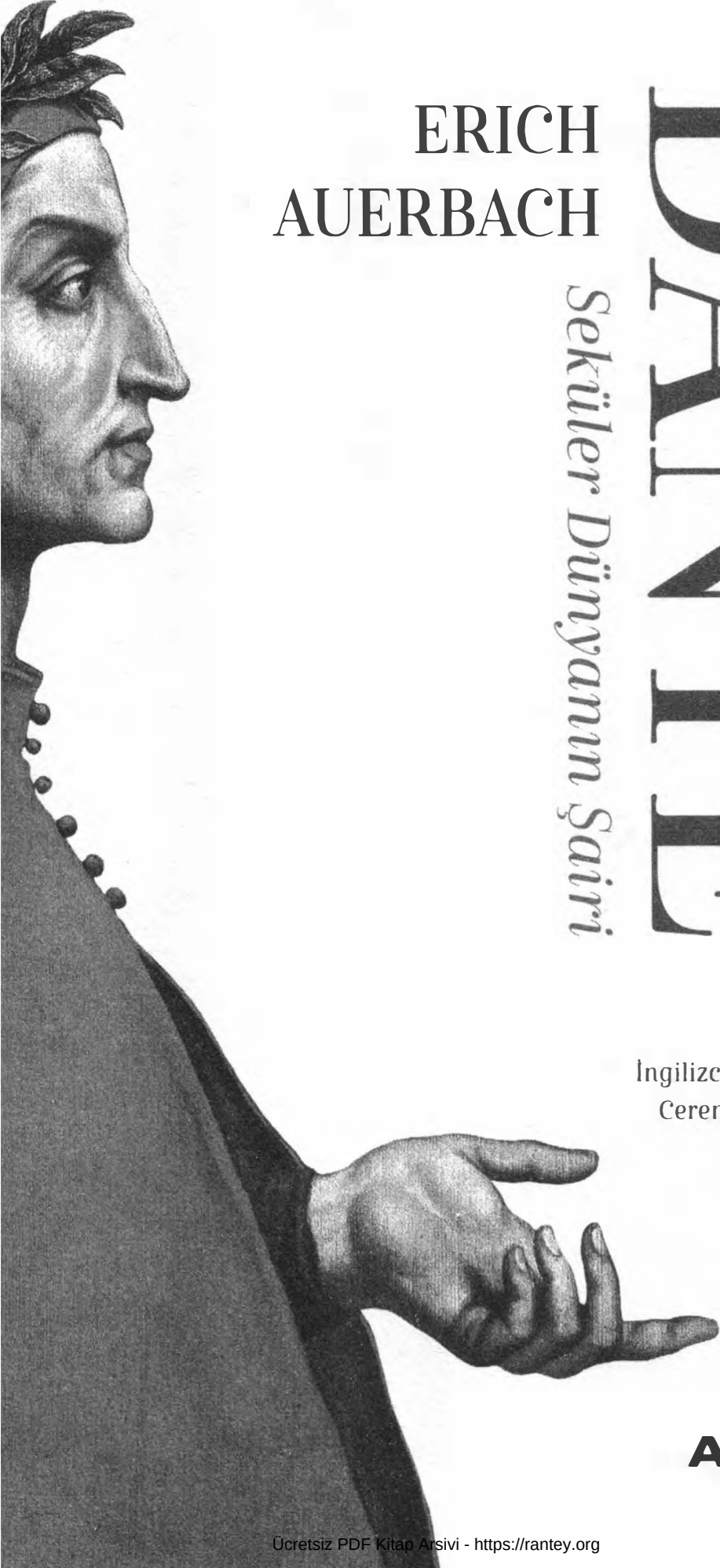
ERICH
AUERBACH

DANTTE

Seküler Dünyanın Şairi

İngilizceden Çeviren
Ceren Can Aydın

ALFA



İÇİNDEKİLER

İngilizce Tercüme Üzerine Bir Not, 9

I	TARİHSEL BİR GİRİŞ; EDEBİYATTA İNSAN FİKRİ	13
II	DANTE'NİN ERKEN DÖNEM ŞİİRLERİ	40
III	<i>KOMEDYA</i> 'NİN KONUSU	94
IV	<i>KOMEDYA</i> 'NİN YAPISI	132
V	SUNUMU	172
VI	DANTE'NİN GERÇEKLİK VİZYONUNUN BEKASI VE DÖNÜŞÜMÜ	218

Dizin, 225

Erich Auerbach'ın bu büyük eseri, *İlahi Komedya*'nın, sonraki tüm şairleri ve sanatçıları etkilemiş bir sanat ve realite kavramını içerdiğini ileri sürmektedir. Auerbach, Dante'nin ahlaki bir tipin soyut ya da efsanevi bir formülasyonu olarak insan fikrini reddettiğine, onu tercihen bilinen, yaşayan ve tarihsel olarak kuşatılmış bir birey olarak gördüğüne inanmaktadır.

Kitap Homeros'tan Provence'a özgü edebiyata kadar, şiirde insan ve tarih fikrinin izini sürmektedir. Dante'nin erken dönem şiirleri, Beatrice'e olan aşkı ve siyasi faaliyetleriyle beraber tartışılmıştır. *İlahi Komedya*'yı şekillendirmiş çeşitli etkiler –Vergilius, felsefeciler ve Provenceli şairler– ve ilaveten üçlü düzen –fiziksel evrenin düzeni, ahlaki düzen ve tarihsel-siyasi düzen– planı üzerine şiirin yapısı incelenmiştir. *İlahi Komedya*'nın konusu ve öğretisi, şiirsel güzelliğinin kökenleri olarak ele alınmıştır ama daha da temelde Auerbach, Dante'nin, insanın, kendisinden önce asla bu kadar eksiksiz bir şekilde hayata geçirilmemiş mevcut olma halini şiire geri verdiğini ileri sürer, ki bu o zamandan beri büyük Batı sanatının mimetik bir sabitidir.

“Üslubunun insanı harekete geçiren devingen kaynaklarından, dramasında insanın mevcudiyetine; her ikisini de doğuran ve geçerli kılan kozmik vizyona kadar, Dante'nin şiiriyle ilgili bu anlatı, geçmişte yazılmış ya da gelecekte yazılacak başka herhangi bir kitabın azaltamayacağı bir etkiye sahip, tarihi baz almış ama meselelere dair özel bir anlayışla şekillenmiş bir anlatıdır.”

Theodore Silverstein

İNGİLİZCE TERCÜME ÜZERİNE BİR NOT

Mevcut eserin orijinali Auerbach'ın *Dante als Dichter der irdischen Welt*'idir (Berlin ve Leipzig: Verlag Walter de Gruyter, 1929). *İlahi Komedya*'dan alıntıların İngilizce tercümele-ri, eski kullanımları en aza indirmek üzere yapılmış bazı düzenlemelerle beraber sistemli bir biçimde Carlyle-Wicksteed versiyonuna (Temple Classics and Modern Library) dayanmaktadır. Benzer nedenlerle birkaçı da yeniden çevrilmiştir. Küçük şiirlerin ve Dante'nin hem İtalyan hem de Provençeli çağdaşlarının çevirileri, aksi belirtilmediği takdirde yenidir. Tutarlılık ve başvuru kolaylığı için yazarın notları ve bibliyografik referansları biçimsel olarak yeniden düzenlenmiştir. Çevirmen Chicago Üniversitesinden Profesör Theodore Silverstein'a müşfik uzman yardımı ve çok değerli tavsiyeleri için teşekkür etmeyi dilemektedir.

Aşağıda, notlar içinde en sık alıntılanan kısaltmaların bir listesi bulunmaktadır. Dante'nin eserlerine yapılan referansların tümü aşağıda verilmiş edisyondandır.

Ed. Anglade: Anglade, Joseph (ed.); *Les Poesies de Piere Vidal*. Paris: Champion 1913.

Ed. Appel: Appel, Carl (ed.); *Bernart von Ventadorn: Siene Lieder*. Halle: Niemeyer, 1915.

Ed. Canello: Canello, U.A. (ed.); *Arnaldo Daniello*. Halle: Niemeyer, 1883.

Ed. Kolsen: Kolsen, Adolf (ed.); *Giraut de Bornelh*. Halle: Niemeyer, 1910.

Ed. Rivalta: Rivalta, Ercole (ed.); *Le Rime di Guido Cavalcanti*. Bolonya, 1922.

Monaci: Monaci, Ernesto; *Crestomazia italiana dei primi secoli*. Castello, 1912.

Opere: Barbi, M. ve arkadaşları (editörler). *Le Opere di Dante, Testo critico della Societa Dantesca Italiana*. Firenze: Bemporad, 1921.

Ἡϋὸς ἀνϋρώπη δαίμων
Karakterin kaderindir.

TARİHSEL BİR GİRİŞ

EDEBİYATTA İNSAN FİKRİ

Yunanistan'daki başlangıcından itibaren Avrupa edebiyatı, insanın bedeni (görünümü ve fiziksel gücü) ile ruhunun (akıl ve irade) bölünmez bir bütün olduğu ve bireysel kaderinin, tıpkı bir mıknatıs gibi, uygun davranış ve kederleri kendisine çekip bu bütünün bir sonucu olarak ortaya çıktığı anlayışına sahip olmuştur. Homeros'un kaderin inşasını algılamasını sağlayan şey bu anlayıştır. Bir parçanın bütünü olan davranış ve kederleri icat ederek, kümeleyerek bir karakter–Akhilleus ya da Odysseus, Helen ya da Penelope– yaratmıştır. Şairin yaratıcı zihninde bir insanın doğasını ifşa eden bir davranış ya da denilebileceği gibi ilk davranışıyla dışavurulan doğası, o insanın birbirine benzeyen davranışlarının toplamı ve sekansı biçiminde, doğal ve kaçınılmaz olarak belli bir istikameti seçen bir hayatta yavaş yavaş görülür hale gelecek, insanın kaderinin yanı sıra onun karakteri olarak sonuç verecektir.

Bir insanın kendisine özgü kaderinin, kendi bütünlüğünün bir parçası olduğuna dair farkındalık, yukarıda alıntılanan Herakleitos'un vecizesinin içerdiği bu anlayış, Homeros'un gerçek hayatı taklit etmesine olanak tanımıştır. Burada tam olarak bazı antik eleştirmenlerin Homeros'ta övdüğü ve diğerlerinin eksik bulduğu¹ gerçekçiliğe işaret et-

¹ Mesela, Πρί νηους ix, 13.

miyoruz, çünkü bu eleştirmenler onun anlattığı olayların olabirliği ya da güvenilir olup olmadığıyla ilgilenmiştir. Bizim aklımızda olan şey onun anlatma biçimidir. Akla yakın olup olmadıklarına bakmaksızın Homeros, bu olayları o kadar net ve hissedilir hale getirir ki, olabirlikleri sorusu sadece daha sonraki tefekkür sürecinde ortaya çıkar. Antiklerin bakış açısına göre, olağanüstü ya da mucizevi bir olaya dair bir anlatı kaçınılmaz olarak gerçekdışıdır. Burada ele aldığım görüş böyle bir şeyin hiç görülüp görülmediği ya da güvenilir olup olmadığına bakmaksızın bir betimlemenin inandırıcı olmasıdır. Mesela Rembrandt'ın Mesih'in Emmaus'ta hayaletinin çıkmasını temsil eden bir baskısını hatırlayalım; bu hayatın başarılı bir taklididir, çünkü gördüğü şeyin tanıklığıyla çarpılmış inanmayan biri bile, mucizevi bir olayı deneyimlemeye mecbur edilir. Bu gerçekçilik ile ya da muğlak ve anlam olarak çok sayıda değişikliğe uğramış bu sözcüğü bir kenara bırakırsak, taklit sanatı ile Homeros'ta her yerde karşılaşılır; masal anlattığı zamanlarda bile figürlerinin bütünlüğü, *sibi constare*'si ya da istikrarı için Homeros, onların başına gelen şeyler için gerekçe gösterir ya da üretir. Şairin fantezisi, tek bir davranış içinde onun karakterini ve kaderini yaratır. Gözlem ve akıl da bunda rol alır; sahneyi zenginleştirir ve düzenler; ancak değişken olaylara ayak uyduramayan akıl bunu acımasızca parçalarına bölerken gözlem, kaotik malzeme bolluğunu kaydetmekten fazlasını yapamaz. Homeros'un yaratıcı dehası, eserindeki her şey bunu desteklese bile, ne gözlem ne de aklın bütünüyle doğrulayabileceği bir kanaati taşımaktadır; her bir karakterin kendisine özgü kaderinin kökeninde yattığı ve kendisine uygun kaderin kaçınılmaz olarak onu yakalayacağı kanaatini. Ancak bu, karakterin herhangi bir niteliğine uygun olan değil, bir bütün olarak ona uygun olan kaderi anlamına gelmektedir, çünkü soyut olarak ele alınan nitelikleri, bir bütün olarak figür ile çakışmaz. Şiirsel terimlerle temsil edilebilen ve okurun inancını talep eden şey, iyi şeylerin iyi insanların, yiğitçe şeylerin cesur insanların başına geleceği değil ama Akhilleus'un kaderinin Akhilleus-vari olduğudur; *áiōs* "tanrısal" ya da *πολυσητις* "basiretli" gibi sıfatlar, sadece

Akhilleus'un karakterini oluşturan şeylerden hangilerini ihtiva ediyorsa, okurlara ona göre anlam ifade ederler.

Bu nedenle antik dönemde eleştirmenlerin mimesis' dedikleri, Homeros'a özgü taklit, görünen şeyi kopyalamaya ilişkin bir teşebbüs değildir; gözlemden değil ama tıpkı mit gibi hepsi tek bir parça ve bütünlüğü gözlem başlamadan bile mevcut olan figürlere dair anlayıştan doğar. Her yerde algılayabileceğimiz gibi canlı mevcudiyetleri ve çeşitlilikleri, onların kaçınılmaz bir şekilde dahil oldukları durumdan gelir ve onların eylemlerini ve kederlerini buyuran bu durumlardır. Sadece bu anlayış inşa edildiğinde, ancak o zaman natüralist tasvir başlayacak, her ne kadar onun davetine gerek olmasa da şaire oldukça kendiliğinden gelecektir. Odysseus ve Nausicaa'nın buluşması gibi bir Homeros sahnesinin doğal hakikati ya da mimesisi, günlük olayların keskin bir gözlemine değil ama hem figürlerin hem de onlara uygun kaderlerin olaydan önceki mahiyetine ve özüne bağlıdır. Onların bulunduğu durumu yaratan bu mefhumdur ve mefhum bir kez orada olduğunda kurmacayı dönüştürecek olan anlatı, kendi ahengini takip edecektir. Bu nedenle Homeros'un tasviri hayatın bir kopyası değildir, sadece gerçek hayatta asla olamayacak hikâyeler anlattığı için değil aynı zamanda tek başına deneyimin ona gösteremeyeceği bir insan mefhumu olduğu için.

Trajedi, epik mitlerden doğar; ama epik olandan farklı olarak kendisine ait bir form geliştirirken eylemsel karara gitgide daha da fazla yoğunlaşır; bir insan ve onun kadere, büsbütün ve geri alınamaz şekilde bir haline geldikleri anın içinde, hüküm anında açığa çıkmaktadır. Homeros'a ait bir epikte insan tedrici bir açıklık kazanma süreci içinde kaderine doğru hareket eder ve kahramanın sonunun

* Sanatta mimesis, sanatçıların başka bir sanatçının eserinin üslubunu, formunu, içeriğini ya da başka bir yönünü taklit etme ya da kopyalama eğilimidir. Erich Auerbach'ın *Mimesis: Batı Edebiyatında Gerçekliğin Temsili* [*Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*] adlı kitabında popülerleştirdiği bir fikirdir. Bu fikir, sanatın doğayı taklit ettiğine işaret eder –çn.

ille de hikâyeye girmesine gerek yoktur. Öte yandan klasik trajedi, bütün farklılıkları arkasında bırakıp hiçbir kaçışın mümkün olmadığı durumda onun kariyerinin sonunu ifşa eder; deşifre edilmiş ve açıkça gösterilmiş talihsiz kaderi bir yabancı gibi karşısında durmaktadır; korku onu kalbinden yakalar; bireysel hayatını içine çekmeye yazgılı evrensel olana karşı kendisini savunmaya çalışır; kendi içindeki iblislere karşı umutsuz, nihai bir mücadeleye girişir. En net şekilde Sophokles'te göze çarpan bu mücadelede, buna girenler tekil doğalarının bir kısmını kaybeder; aşırı vaatlerinin içinde o kadar kaybolmuş, nihai mücadeleleri tarafından o kadar sürüklenmişlerdir ki kişiliklerinden geriye yaşları, cinsiyetleri, hayattaki pozisyonları ve mizaçlarının en genel nitelikleri dışında hiçbir şey kalmaz; eylemleri, sözleri ve davranışları tamamen bu dramatik durumun, yani mücadelelerinin taktik gereklilikleri tarafından idare edilmektedir. Yine de Yunan trajedisi, kahramanına bireyselliğinin epeyce bir kısmını bırakır; özellikle de taviz vermeden ve el değmemiş bir biçimde durdukları açılış sahnesinde; kahraman kendisinin gerçeklik ve haysiyetiyle ilgili özel, beklenmedik, dünyasal tarafını gösterir ve hatta bireyselliği ve kaderi arasındaki ihlalden, kaderinin evrenselliği gitgide daha çok açığa çıktıktan sonra bile, ya çırpınıp dört elle sarılarak ya da kahramanca kendisini kurban ederek hayati iradesinin karakteristik biçimini muhafaza eder. Ancak burada, bütünlüğün iki unsurunun uyumundan kaynaklı renkli, yeni formlar türeten her bir anın epik kendiliğindenliğine yer yoktur. Daha önce, epik hayatı çerçevesinde insanın bireyselliği, kaderinin her bir dönüşünde zenginleştirilmiştir ama burada renk ve detayları açısından sert, dik kafalı ve zavallı olmuştur. Tamamen evrensel kaderine kafa tutmakta, fakat onunla buluşmaya koştaktadır; onda kalan her şey en evrensel olan şeydir; artık hiçbir ürün veremeyecek yaşamsal enerji depolarını çarçur eden ve tüketen, kaderine giden yolda bir adamdır.

Sofist Aydınlanmada karakter, bütünlüğünü kaybetmiştir; olayların psikolojik analizi ve rasyonel yorumu, karakter-

rin yazgısının dayatmacı gücünü dağıtmıştır. Trajedi formu sadece teknik icatların yardımıyla korunur; genellikle keyfi, boş ve mekanik bir entrika, zarif bir psikolojik algıyla çelişir. Aynı zamanda gözlediği şey ve gündelik hayatın taklidiyle, olağandışı her şeyin makul ya da değil, rasyonalist karikatürleriyle komedi, inişli çıkışlı da olsa aydınlanmış halkın desteğini kazanmaya ve karakterin önsel bütünlüğü nosyonunun itibarını sarsmaya başlamıştır.

Platon, sanatta taklit kuramını geliştirirken durum budur. Platon, kendi duyumsal gerçeklik hissiyatını ve şiirsel yeteneğini hor görmüştür; kesin ve saf ütopya anlayışı içinde sanatın harekete geçirdiği rastgele duyguları lanetlemiştir. Bu konu üzerine uzun süren tefekkürünün sonuçları *Devlet* eserinin onuncu kitabında ifade edilmiştir: eğer ampirik dünya rütbe açısından tali, bizzat hakikat ve oluş olan İdeaların aldatıcı bir kopyası ise, bu durumda görüntülerin taklit edilmesiyle meşgul olan sanat, ölçekte daha da aşağıdadır; bir kopyanın bulanık, daha da değersiz bir kopyasıdır; hakikat açısından üçüncü sıradadır: *τρίτον τι ἀπό της ἀλ-ηθείας*;¹ ruhun daha aşağı ve irrasyonel tarafına hitap eder; orada şiir ve felsefe her zaman çatışma halindedir ve şiir felsefi Devletten dışlanmalıdır. Platon, katı bir gelenekle disiplin altına alınmış ve değişime asla taviz vermeyen, taklitçi olmayan sanatlara sınırlı bir değer verir; bunların kendi felsefi devletinde yurttaşlıkla ilgili erdemleri güçlendirmeye hizmet edeceği kanaatinde. Ama bu sadece, onun gerçekten bütünüyle yaratıcı sanata ilişkin başlıca kınamasını vurgulamaktadır.

Bununla beraber Platon'un öğretileri taklitçi sanatın itibarını tahrip etmemiştir – tam tersine sanata yüzyıllar boyunca devam edecek yeni bir itiş gücü vermiş ve yeni bir amaç tahsis etmiştir. Platon'un görüşlerinde ciddi olmadığı sanılmasın. Ne başka diyaloglarındaki esin kaynaklarına övgüsü ne de mimetik sanatı bizzat mükemmel bir şekilde uygulaması ve bunun için eleştirilmiş olması,² onun şiir-

¹ *Republic* x. 602.

² *Athenaeus* xi. 505b.

sel eğilimleri, denemeleri ve cezbeyle kapılmalarına rağmen temel yaklaşımını ifade eden bu pasajın, kendi idealar teorisinin kusursuz bir şekilde şekillendiğine dair inancımızı değiştirebilir. Yine de sözlerinin etkisi, bunları dile getiren adamın hatırasıyla renklendirilmiştir. Çeşitli şekillerde gerçek güzelliğe giden yolda bir evre olarak, duyularla algılanabilen güzelliği övmüştür; onun vasıtasıyla sanatçılar ve sanatseverler ilk defa şeylerin görünümünde İdeaların mevcudiyeti üzerine düşünmeye ve bunun özlemini duymaya başlamıştır. Şiir ve felsefe arasında köprü kuran Platon olmuştur; çünkü onun eserlerinde Eleacı ve Sofist atalarının aşağıladığı görüntü, mükemmelliği yansıtılan bir imaj haline gelmiştir. Şairlere felsefi olarak yazma görevi vermiştir, sadece yönlendirme anlamında değil, aynı zamanda görüntünün taklit edilmesiyle onun gerçek özüne ulaşmak ve İdeaların güzelliği ile ölçüden yetersizliğini göstermek anlamında da. Mimesis sanatını kendi zamanının başka herhangi bir Yunanından çok daha derin bir şekilde anlamış ve daha mükemmel bir şekilde uygulamış ve bir şair olarak, Homeros dışında antikitenin başka herhangi bir şairinden daha büyük bir etkisi olmuştur. Diyaloglarındaki figürler en derin bireysellikleriyle temsil edilmiştir; diyalogların kendisi hareket ve eylemsellikten doludur; onun en soyut soruşturmaları, kavrayışlı her bir zihinde duyumsal renkleri konuyla bütünleşen ve onunla bir olmuş gibi görünen bir büyü işi haline getirir. Platon'daki şiirselliğe, onun düşüncelerinin gerçek anlamına ulaşmak için kendimizi özgürleştirmemiz gereken bir tür manevra ya da oyun gibi bakmamız yanlış, doğrusunu söylemek gerekirse imkânsızdır. Platon'un istisnai olana duyduğu aşk, Diotima'nın monoloğunda betimlenen yol gibi, bilgeliğe giden yoldur. Bu son derece benzersiz bir ifade kazanmıştır çünkü ona göre insanın evrensel τέλος ya da sonu, insanların bireysel

* Mantinealı Diotima yaklaşık olarak MÖ 440'larda yaşadığı düşünülen, Platon'un Sempozyum'unda önemli bir rol oynayan Antik Yunan kadın peygamber ve felsefecidir. Bu diyalogda onun fikirleri Platoncu aşk kavramının kaynağıdır –çn.

doğaları ve kaderleriyle çatışmayıp bunların içinde şekillenmekte ve ifade edilmektedir. Özün ve kaderin bu birliği, Lakheşis'in^{*} tahtı önünde duran ölülerin, ruhlarının yeni hayata³ dönmeden önce kendi kaderlerini nasıl seçtiklerini –çünkü her bir ruh, ölümün yok etmediği bireysel karakterini korumuştur– gözlemleyen Pamfilyalı Er tarafından nakledilen bir mitte izah edilir. Platon'un sanatı uhrevidir; kadere ilişkin mitik bilincin akıl ile doğrulanmış ve saflaştırılmış yüce bir ifadesidir. Burada ve İdeaların güzelliğine iştirak eden ruhun gücünde Platoncu düalizm aşkınlaştırılmıştır. Sanata felsefeyi tanıştıran ve olaylara ilişkin daha derin ve aynı zamanda daha doğru bir anlayışın temellerini atan Platon'un bu etkisi, sonraki kuşakların zihinlerinde yaşamaya devam etmiştir. Onun sanatındaki bu zenginleştirilmiş kavrayış felsefi yaklaşımından da fışkırmaktadır. Doğrusunu söylemek gerekirse onun yarattığı diyalog formunda herhangi bir şekilde kader ile yüz yüze gelme ya da herhangi bir dramatik durum yoktur; Sokrates üçlemesinde –*Sokrates'in Savunması, Kriton, Phaidros*– bile kader ile karşılaşma bir arka plandan fazlası değildir. Onun yerine gerçek yargıçlar vardır; diyalogun sakin hareketi içinde her yaştan insan gönüllü olduklarını, fedakârlıklarını, kararlılıklarını ortaya koymak için, Sokrates'in *Gorgias*'ın⁴ sonunda hikâye ettiği mitteki yeraltı yargıçlarının önünden geçen ruhlar gibi, yargı makamının önünden geçer. Burada, beden gücünü ve yeteneklerini atletik yarışmalarda göstermesi gerektiği gibi, ruhun da cesaretini, asaletini ve özünde var olan hakikatini göstermesi gerekir ve her ne kadar bu gizli ve soyut şeyler en açık duyum olan görüntüler açısından ifşa edilse de aynı zamanda son derece hassas terazilerle ölçülüyormuş ve adeta ölçüm sanatıyla tanımlanıyormuş gibi görünürler.

Dolayısıyla felsefi sanat teorisinin sonunun değil ama başlangıcının, Platon'un taklit eleştirisinde bulunması şaşırtıcıdır.

* Lakheşis, Yunan mitolojisinde kişilere ayrılan hayat ipliğini ölüm çubuğuyla ölçen kaderin üç tanrıçasından biridir –çn.

³ *Republic* x. 617 vd.

⁴ *Gorgias* 523-24.

tıcı değildir. İdealar teorisi kendi içinde, güzel sanatlar için, önemi yakınlarda E. Panofsky⁵ tarafından ileri sürülmüş bir dönüşüm mikrobi içermektedir. Bunun üzerine sanatın felsefi meşruiyetiyle ilgilenen düşünürler, yavaş yavaş Platoncu İdeaları ya da arketipleri üst-semavi bir âlemden ruha, aşkın olandan her yerde hazır ve nazır dünyaya taşımıştır. Sanatçının taklit ettiği nesne de ampirik dünyadan ruha doğru benzer bir dönüşümden geçmiştir, çünkü sanatçının taklit ettiği şeyin gerçek nesne değil –eğer öyleyse sanat eseri, aracısız görülen nesneden daha güzel olmayacaktır– ancak içsel bir İdea, *ὑπερουράνως τόπος*’dan başka bir şey olmayan, sanatçının ruhundaki bir imaj olduğu kabul edilmiştir. Şimdi taklit edilen nesne ve Platon’un son derece keskin bir şekilde ayırt ettiği hakikat, sanatçının ruhunda buluşmuştur ve Platon’a göre sadece üst-semavi âlemde karşılaşılabilecek daha ileri mükemmellik, gerçeğe kıyasla içkin İdealara ve daha sonra da eserin kendisine isnat edilmiştir. Sonuç olarak her ne kadar Platon’un İdealar teorisinden kaynaklansa da en uç seviyede tinselleştirilen mimesis nosyonu, Platon’un öğretilerine tamamen karşı çıkan bir sonucu, yani sanatın yüceliğine inancı üretmiştir ve sonunda –yaratıcı sanatçının ruhundaki arketip ve asla örtük bir kopyadan başka bir şey olamayacak gerçekleştirilmiş eser arasındaki karşıtlığı vurgulayan Plotinus’ta– aynı süreç, yeni bir düalizm ve yeni bir probleme yol açmıştır.

Bu revizyondaki önemli ilk adım ve sanata İdealar teorisinin uygulanması, Aristoteles’in estetiğinde olmuştur: teorisinin tarihsel gelişimi üzerindeki etkisi büyüktür ama gerçek sanat eserlerinde duyarlılık ve metafiziğin ayrı ayrı oynadığı rolü araştırmak isteyenler için Platoncu teorisinin kendisinden daha az önemlidir. Fenomenlerdeki özün kendisini gerçekleştirmesi öğretisi, bunun aracılığıyla oluşan tekil şeyin realite ve töz haline gelmesi, taklide yeni bir felsefi gerekçe vermiştir; en çok da Aristoteles’ten bu yana; formun maddeye girişi olarak değişim ya da süreç formülasyonu çerçevesinde

⁵ *Idea* ("Studien der Bibliothek Warburg," No. 5 [Leipzig, 1924, s. 1-16).

aklında, organik sürecin yanı sıra insanın sanatsal yaratımı vardır. Sanatsal faaliyette form, *ἐννό-ημ* sanatçının ruhundadır ve burada, yukarıda bahsi geçen İdeaların her yerde hazır ve nazır dünyaya aktarılmasına ilişkin sanat teorisinin ilişkisini buluruz. Dolayısıyla Platon'un aksine, *şiiri şiirsel* bir felsefe olarak savunan Aristoteles'e göre, en yüksek formunda trajedi, belli duyguları harekete geçirir ve bunların üstesinden gelir; böylece zararlı olması ve ahlakı bozması şöyle dursun ruhu arındırır. Bu yüzden trajedi, olayların saf bir kopyası olan tarih-yazımından çok daha felsefidir, çünkü trajedide bireyler evrensel olana boyun eğmekte ve olasılığa ihtimal vermektedir. Dolayısıyla Aristoteles, form verilmiş tikel olanın içinde İdeanın gerçekleştirilmesi öğretisiyle, form verilmiş tikel olanı taklit edilmeye değer bir nesne olarak rehabilite etmiştir. Ancak sanatçının yaratıcı *ὑπερουράνιος τόπος*'nın aksine, form verilmiş nesne tekrar maddeye dönüştüğü için bunu, sanatsal taklidin ampirik modelden çok daha mükemmel bir şekilde biçimlendirildiği ve bu yüzden rütbe olarak ondan daha üstte olduğu fikri takip eder. Ancak bu prensipler özünde iştirak etmek ya da süreçten değil, sadece tekil sebeplerden doğar ki Platon'un kendisini realitede kaybetmiş ve sonra tekrar bulmayı deneyimlemiş olması gerekmektedir. Aristoteles rasyonel formülasyona direnç gösteren eylemselliğin bir kısmının iç yüzünü araştırmaya çalışmamış ama ne yasası ne de amacı olduğunu düşünerek bundan vazgeçmiştir. Ona göre açıklanamayacak olan şeyler sadece tesadüfler, maddenin kaçınılmaz direnci, evrene ilişkin metafizik düzende en aşağıdaki rütbeyi işgal eden türde şeylerdir. Platon'un "iki dünyasının" düalizmiyle karşılaştırıldığında, bu form ve madde arasındaki düalizmin arasına kolaylıkla bir köprü kurulmuş gibi görünmektedir – çünkü ampirik olan her şey, kendisinin aracılığıyla aşkınlaştırılacağı sürece işaret eder. Ama olaylara uygulandığında, bu tamamen tesadüfi ve yabancı bir şeylerin insanın başına gelebileceğine işaret eder –ki Aristoteles'in etiğinin altında yatan anlayış budur– çünkü aklın çözemeyeceği şey, saf madde ya da tesadüfün *τό οὐκ ἄνευ* ya da *sine qua non/baş-*

lıca şartıdır. Böyle bir anlayış sadece Aristoteles'in düşünce tarzında, kaderi rasyonel adalet kavramıyla değerlendiren bir adam için doğaldır ancak –olayları illüzyon olarak reddeden, yine de olayların mitik aydınlanmalarına yer bırakan Platon'un iki dünya öğretisinden oldukça farklı bir biçimde– kadere ilişkin trajik bakış açısıyla taban tabana zıttır. *Poetika*'da ileri sürüldüğü gibi Aristoteles'in şairin gerçek olaylarla ilişkisine dair fikirlerinden bazıları bu yaklaşımdan devam eder. Son derece net bir şekilde, gerçekliğin bize geldiği şekliyle, yani düzensizliği ve ihtilaflarıyla temsil edilmemesi gerektiğini ifade eder ve bu konudaki düşünceleri yüzyıllar boyunca bir norm olarak ele alınmıştır. Ona göre gerçek olayların düzensizliği ve ihtilafları, ona bakan gözlerin yetersizliğinden kaynaklanmayıp olayın kendisinde mevcuttur; bu yüzden şair gerçek olaylardan üstün bir olay yaratmalı ve trajedi gerçek olayların düzeltilmiş halini sunmalıdır. Böylece şiirin evrenselliğini tarihin tikelliğinin karşısına çıkarır ve trajedinin bütünlüğünü, şüpheyi yer bırakmayacak şekilde, birbirine benzemeyen olayların hücum ettiği kahramana değil karakterden bağımsız olabileceğini ilan ettiği rasyonalize edilmiş efsaneye dayandırır. Bu görüş Aristoteles'i, şiirsel olasılıkların neredeyse gereğinden fazla sıkı biçimde bölümlere ayrıldığı ve kısıtlandığı bir sisteme sevk etmiştir; bunun sonradan gelen teori üzerinde belirleyici etkisi olmuştur ve genel olarak antiklerin şiir tekniklerinin asla aşamadığı bir sınırı mimlemektedir. Kayda değer tek istisna Platon'dur; Sokrates'in ikisi de yarı uykulu olan Agathon ve Aristophanes'e, tek ve aynı adamın hem komedi hem de trajediler⁶ yazmaya muktedir olması gerektiğini söylediği *Şölen*'in sonundaki son derece anlamlı sahneyi hatırlıyoruz.

Kaderin rasyonalist bir şekilde olumsuzlanması Aristoteles'ten başlayarak Hristiyanlığın zaferine ve gizem dinlerine kadar, antikitenin rağbet gören yaklaşımı olmuştur; aynı şey kaçınılmaz dünya düzenlerinde doğayı akıl ile eşit-

⁶ Krş. George Finsler, *Platon un die arisotelische Poetik* (Leipzig, 1900).

leyen Stoacılar ve metafizik özgürlük kavramlarıyla Epikür-cüler için de geçerlidir ve bu felsefelerin her ikisi de bireyi kaderine karşı tecrit eden bir etik idealde zirvesine ulaşır. Bilge adam itidalini hiçbir şeyin altüst edemeyeceği kişidir; duygularını kontrol altına alıp iştirak etmeyi reddederek dış dünyanın üstesinden gelen kişidir.

Geç dönem Yunan rasyonalizmi, Roma şiirinde ve Altın Çağ'ın şiirsel teorisinde baskın yaklaşımdır; bu Horatius ya da Seneca için olduğu kadar Cicero için de geçerlidir. Sadece Roma'nın kaderi ve misyonu söz konusu olduğunda Vergilius ve Tacitus'ta yaratıcı hayal gücü, dönemin felsefi üslubuna içkin kadersizliğe üstün gelmiş ve orada da bir eylemsellik imajı sorgusuz sualsiz bir bütün olarak ortaya çıkmıştır. Vergilius, Almanya'daki genç kuşaklar tarafından büyük ölçüde yanlış anlaşılmış ve küçümsenmiştir; hata, Homeros ile yapılmış iki yanlış anlaşılmayı baz alan bir karşılaştırmada yatar; bu genç adamlar bir yandan Homeros'u düşüncesizce gelişimin ilkel bir evresiyle özdeşleştirirken öte yandan sanki hayatın daha rafine koşulları ve dinin ham, insan-biçimci formlarından özgürleşmek şiirsel bir yaratının önündeki asli bir engelmiş gibi, içinde yaşadığı gereğinden fazla kültürlü "klasikçi" dönem nedeniyle Vergilius'a güvenmezler. Bu önyargı pek çok insanın kalbini Vergilius'un şiirinin mükemmel büyüüne, duygusal saflığına ve hepsinden de önemlisi işaret ettiği spiritüel yeniden doğuma kör etmiştir. Çağdaşlarının en ketumu ve döneminin politik liderlerinin bile doğanın bir sevgilisi olarak kabul ettiği ve bir tür sevgi dolu huşu ile baktıkları bu Kuzey İtalyalı çiftçinin oğlu, zamanının en yüksek kültürü ile İtalyan topraklarına olan derin bağlılığını bir araya getirmiştir. Bu iki unsur onda o kadar kaynaşmıştır ki, görgüsü aynı anda hem dünyasal hem de kutsal olan derin bir doğal bilgelik etkisi yaratırken, kırsal gelenekselciliği de mükemmel bir kültürün özüymüş gibi görünür. Gençlik deneyimleri ve onun zamanında işbaşında olan güçlere ilişkin sezgisel algısı onda, dünyanın eli kulağında yeniden doğuma dair bir inancı kalıba dökerek bir araya gelmiştir. Tarih felsefesi açısından bakıldığında, çocuğun doğumunu ve yeni

bir dönemin şafağını kutladığı dördüncü Eglog,* antik dünyanın tüm medeni halklarının kıyamet-bilimsel kavramlarını kapsayan canlı bilgiler içeren bu şiir, gerçekten de ortaçağın ona atfettiği hâkim yanılgıların ağırlığını içermektedir. Vergilius'un anlayışını, kullandığı kıyamet-bilimsel geleneklerin tümünden mutlak surette ayıran şey, Helenistik Akdeniz ülkelerinin belirsiz, dağınık, yeraltına ilişkin ve gizli bilgeliklerini gün ışığına çıkaran sanatından ziyade, tüm bu karanlık bilgeliliğin umutla beklenen İmperium'un† şimdiden doğmakta olan dünya düzeninde somut bir biçim alması gerçeğidir. Bunlar onun şiirsel ve kâhince gücünün kökenleridir. Keder ve kafa karışıklığından şeytana uyararak ve tehlike içinde, alınyazısına doğru hareket eden Dindar Aeneas'ın‡ karakteri ve kaderi, antik edebiyat için yeni bir şeydir. Bir insanın maddi dünyada belirli bir kutsal misyonun peşine düşmesi, Homeros'a ait epikler için yabancısıdır; aslına bakılırsa pek çok aşamalı sınavla yükselme fikri Orfeus ve Pisagor'a özgü gizemlerden bilinen bir motiftir ama bu hiçbir zaman yeryüzündeki somut bir kariyerle ilişkilendirilmemiştir. Aeneas misyonunun bilincindedir; bu misyon ona kutsal annesinin kehaneti ve yeraltı dünyasındaki babasının sözleriyle ifşa edilmiştir ve o da gururlu bir sofulukla bunu kendisine vazife edinmiştir. Anchises'in kehanetleri ve Julian soyunun yüceltilmesi bize yavan övgülermiş gibi gelebilir ama bunun nedeni sadece Vergilius'un formülünün çok sık değersiz ve alelade amaçlar için kullanılmış olmasıdır. Vergilius'un dünya görüşü, tarihsel gelişimin onun gördüğü haliyle hakikatini takip eder ve bu dünya görüşü kendisinin öngörebileceğinden çok daha uzun bir süre dayanmış ve etkili olmuştur; o gerçekten de bir tür peygamberdir, aksi takdirde söz anlamını yitirirdi. Ve o, ilk büyük aşk hikâyesini, dünya tarihine, bugün bile hâlâ geçerli olan

-
- * Eglog, konuşma ya da diyalog şekilde pastoral şiir formu –çn.
† İmperium, Antik Roma'da bir yurttaşın askeri ve idari teşekkülü kontrol ettiği bir otorite formudur –çn.
‡ Vergilius MÖ 29-19 arasında yazdığı Latince epik şiir "Aeneis"te Troya'dan İtalya'ya gelip orada Romalıların atası olmuş Aeneas'ın efsanevi hikâyesini anlatır –çn.

bir form içinde dokumuştur. Her detayında başarılı olmasa da bir bütün olarak bir başyapıttır ve Avrupa aşk edebiyatı için temel bir modeldir. Dido, Calypso'dan çok daha derin ve dokunaklı bir biçimde acı çeker ve bu kadının hikâyesi ortaçağda bilinen büyük dokunaklı şiirin bir örneğidir.

Bu yüzden Avrupa edebiyatı için Vergilius birçok yönden önemli bir yenilikçidir ve etkisi edebiyatın çok ötesine uzanmıştır. O Avrupa'nın en karakteristik siyasi formunun mitoloji uzmanı, Roma ve Helen kıyamet-bilimlerinin yaratıcı bir sentezcisi ve dokunaklı aşkın ilk şairidir. Kader olgusunun görülmediği geç dönem Yunan felsefesini, kendi kültürel alanında aşkınlaştıran ve kahramanın kaderinde, karakterinin önsel bütünlüğünü gören ilk kişidir. Teolojik yaklaşımında bir belirsizlik olduğu doğrudur, çünkü yücelttiği dünyasal bir kurumdur ve şiirsel olarak faydalandığı dinsel akımların birleşimi, bundan çok daha fazlasını hedeflemiştir; onun zihnindeki öte dünyaya –Roma'nın yüceliğinin hizmetinde olan ahirete– dair resimde, arınma ve ruh göçü gibi geleneksel öğretiler pek de tutarlı bir şekilde geliştirilmemiştir; onun ölümler âlemi sadece sanatsal bir araçtır ve tüm antik anlayışlarda olduğu gibi, ölümlerin ruhlarının sadece kısmi, küçülmüş ve gölgesel bir varoluşu söz konusudur.

Hristiyanlığın tarihsel çekirdeği –bir başka deyişle Çarmıha Gerilme ve bununla ilişkili olaylar– gerek tarihi gerek mitoloji geleneği içinde, antik dünyanın bildiği herhangi bir şeyden çok daha radikal bir paradoks, çok daha geniş bir ilişkiler silsilesi sunar. Celileli bir adamın fantastik yürüyüşü ve tapınaktaki davranışları, ani kriz ve yıkım, acınası bir şekilde hor görülmesi, kısa bir süre önce yeryüzünde Tanrı Krallığını ilan etmeyi dilemiş Yahudilerin Kralının kamçılanması ve çarmıha gerilmesi, müritlerinin çaresiz kaışı ve sonra birkaç adamın ve belki de sadece Taberiye Gölünden bir balıkçının vizyonlarına dayanan ilahlaşma –uygar dünyanın dahili ve harici tarihinde tüm dönüşümlerin en büyüğünü harekete geçirecek bu epizotun tümü her anlamda hayret vericidir. Bugün bile, ne olduğuna dair net bir resim oluşturmaya çalışan biri şaşırır; Yeni Ahit'in kitaplarında

mit ve dogmanın sadece görece bir itibar kazandığını ve bu olayların paradoksal, uyumsuz, kafa karıştıran niteliklerinin her seferinde yeniden patlak verdiğini hissetmekle kalır.

Bunun, sık sık örnek gösterilen Sokrates'in ölümüyle karşılaştırılması⁷ maksadımızı ortaya koymamıza yardım etmektedir. Sokrates de inandığı şey için ve kendi özgür iradesiyle ölmüştür. O da kendisini kurtarabilir, yargılanmadan önce kaçabilir ve bununla ilgili olarak daha uzlaşmacı bir tavır takınabilir ya da yargılandıktan sonra kaçabilirdi. Ama bunu yapmayı istememiştir: çevresinde arkadaşları varken huzurlu ve sakin bir biçimde ölmüştür, kişiliğinin dünyasal itibarı eksilmemiştir; bu, alinyazısı bizim insani adalet duygumuzu onaylıyormuş ve tatmin ediyormuş gibi görünen bir felsefecinin ve mutlu bir adamın ölümüdür; düşmanları ise, o anın çıkarlarını temsil eden, çağdaşları için çok az önemi olup gelecek nesiller için hiçbir önemi olmayan anonim şahsiyetlerdir; onların iktidarı ellerinde tutması, Sokrates'e kendisini tatmin etmesi ve hataları hoşgörüyü ifşa etmesi için vesile olmuştur.

Öte yandan İsa, tam da doğası gereği, tamamen spiritüel olmaya devam etmesi mümkün olmayan bir hareket başlatmıştır; onun Mesih olduğunu onaylayan takipçileri yeryüzüne Tanrı Krallığının derhal gelmesini beklemiştir. Ve bunların hepsi içler acısı bir başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bir süre için bile olsa onun etkisi altında kalması gereken kalabalıklar sonunda ya tereddüt etmiş ya da ona muhalif olmuştur; idaredeki gruplar ona karşı güçlerini birleştirmiştir; geceleri şehrin dışında saklanmaya mecbur edilmiş ve saklandığı yer sonunda ona en yakın olanlardan biri tarafından açık edilmiştir; şaşkın ve kararsız müritlerinin ortasında tutuklanmış ve Sanhedrin'in huzuruna çıkarılmıştır. Ve şimdi de en kötüsü olmuştur; müritleri umutlarını kaybetmiş ve kaçmıştır, Hristiyanlığın kökeni ve ebedi başkanı Peter, onu inkâr etmiştir. Yargıçlara karşı tek başına göğüs ger-

⁷ Krş. Eduar Norden, *Die Geburt des Kindes* ("Studein der Bibliothek Warburg," No. 3 [Lepizig, 1924]).

* Sanhedrin, ikinci tapınak döneminden kalma eski İbranilerin yüksek mahkemesidir -çn.

miş ve kalabalıkların onunla acımasızca alay etmesine izin verilirken, İsa utanç verici bir şehitliğe katlanmıştır: tüm takipçileri içinde sadece birkaç kadın, onun sonuna uzaktan tanıklık etmiştir.

Harnack,⁸ Peter'ın İsa'yı inkâr edişini "sarkacın sola doğru o korkunç salınımı" olarak adlandırır ve İsa'nın tecellisiyle (Mark 8: 27-29) bağlantılı olarak bunun, kilisenin üzerine kurulduğu St. Peter'ın vizyonunun, psikolojik temelini sağladığına inanır; çünkü bunun "eşit derece şiddetli bir sağa doğru salınımla sonuçlanmış olabileceğini" söyler. Ancak Peter'ın inkârı ve vizyonu, bu açık paradoks, başlangıcından itibaren İsa'nın hikâyesine egemen olan çelişkili niteliklerin en belirgin örneğidir. Hikâye en başından itibaren, habis alaycılar ve sınırsız inananlar arasında tuhaf bir biçimde yüce ve gülünç olanın bileşimi bir atmosferde devinir; müritlerinin hayranlığı ve öykünmeleri yine de onu sık sık yanlış anlamalarını engellemez ve aralarındaki ilişki sürekli bir rahatsızlık ve gerginlikle mimlenir.

İsa'nın hikâyesi Avrupalı halkların bilincinde yer ederken, insanın kaderi ve bunu nasıl tanımlandığına ilişkin kavramlarını da kökünden değiştirmiştir. Bu değişiklik son derece yavaş olmuştur, Hıristiyanlık dogmasının yayılmasından çok daha yavaş. Hakkından gelinmesi çok daha zor engellerle karşı karşıya gelmiştir: kendi başlarına önemsiz sayılabilecek bu direnişler, Hıristiyanlığın kabulü lehine olan siyasi ve taktik unsurlara kapalıdır çünkü halkların varoluşunun en tutucu unsuru, yani onların dünya görüşlerine ilişkin en içteki duygusal zeminden kaynaklanmaktadır. Bu dünya görüşü, Hıristiyanlık dogmasının araçlarına, dogmanın içinde geliştiği olayların ruhuna olduğundan çok daha kolay ve hızlı bir biçimde intibak etmiştir. Ancak şimdi bu değişimin tarihine ve zaman içinde ürettiği fenomenlere girmeden önce değişimin doğasını tanımlamaya çalışalım.

⁸ Yakınlarda Eduard Meyer tarafından örnek gösterilmiştir, *Ursprung und Anfang des Christentums* (Stuttgart ve Berlin, 1921-23), III, 219.

İsa'nın hikâyesi *Logos'un Parousia'sından*,* yani ideanın tecellisinden fazlasıdır. Hikâye içinde, idea, tartışmalı bir karaktere ve dünyasal olayların umutsuzca adaletsizliğine tabi olmuştur. Kendi içinde, ölümünden sonraki ve dünyadaki asla tamamen hayata geçirilmemiş zaferi olmaksızın, sadece İsa'nın yeryüzündeki hikâyesi olarak değerlendirildiğinde o kadar umutsuz bir şekilde korkunçtur ki ahiretteki gerçek ve somut bir şekilde hissedilir kesin ıslahı, tek mesele, değiştirilemez çaresizlikten tek kurtuluş olmaya devam etmektedir. Sonuç olarak Hristiyanlığın kıyamet-bilimsel kavramları eşi benzeri görülmemiş bir somutluk ve gerilimle meşgul olmuştur; bu dünyanın sadece bir sonraki dünyaya referansla bir anlamı vardır; kendi başına anlamsız bir işkencedir. Ancak adaletin öte-dünyasal karakteri, klasik ruhta hâkim olduğu gibi, dünyasal kaderin değerine ya da insanın buna boyun eğme sorumluluğuna gölge düşürmeyecektir. Stoacı ya da Epikürcü felsefecinin kaderinden geri çekilmesi, dünyasal olaylar zincirinden feragat etme çabası, dünyasal bağlardan en azından içsel olarak özgür kalma kararlılığı – bunların hepsi tamamen Hristiyanlığa aykırıdır. Çünkü düşmüş insanlığı kurtarmak için insan olarak tecessüm etmiş olan hakikat, kendisini kayıtsız şartsız dünyevi kadere tabi tutmuştur. Bu antik etiğin temeli olan saadet ahlakının sonudur: İsa'nın yeryüzünde kendi mevcudiyetiyle öğrettiği gibi kefarete ödemek, kaderinin sorumluluğunu üstlenerek sınamaların cezasını çekmek, hemcinslerinin ıstıraplarına teslim olmak Hristiyanın görevidir. Dünyevi hayat draması acı dolu, ölçsüz ve tamamen klasik olmayan bir yoğunluk kazanmıştır, çünkü bir çırpıda, kötülük ve Tanrı'nın gelecekteki hükümlerinin dayanaklarıyla bir güreş haline gelmiştir. Antik duyguyla taban tabana zıt bir şekilde dünyasal olarak kendinden feragat etmek, artık, somut olandan soyut olana, hususi olandan evrensel olana giden bir yöntem olarak kabul edilmemektedir. İsa bizzat sürekli bir mücadele içinde yaşamışken teorik sakinlik için gayret etmek ne büyük bir küstahlıktır! İçsel gerilim başa çıkılmazdır ve bu tıpkı dünyasal kaderin kabulü gibi, İsa'nın hikâyesinin kaçınılmaz bir sonucudur. Her iki durumda da

insanın bireyselliği daha mütevazı hale gelir ama bunun korunması gerekmektedir. Hristiyanın tevazuu çok daha zorlayıcı ve daha somut olmakla kalmaz, insan aynı zamanda onun Stoacı kayıtsızlıktan çok daha fazla dünyevi olduğunu söyleyebilir ama insanın kaçınılmaz günahkârlığının farkındalığı vasıtasıyla onun biricik, kaçınılmaz kişiliğine ilişkin farkındalığını pekiştirmek için çok daha fazlasını yapmaktadır. Ve İsa'nın hikâyesi sadece kişisel hayatın yoğunluğunu değil, aynı zamanda çeşitliliğini, biçimlerinin zenginliğini de ifşa eder çünkü antik mimetik estetiğin sınırlarını da aşmaktadır. Burada insan dünyasal itibarını kaybetmiştir; başına her şey gelebilir ve klasik türler ayrımı yok olmuştur; yüce ve umumi üslup arasında artık ayrım yoktur. Antik komedyada olduğu gibi Gospellerde de tüm sınıflardan gerçek kişiler arzı endam eder: balıkçılar ve krallar, yüksek rahipler, meyhaneciler ve fahişeler hareket halindedir ve bu yüksek rütbedekilerden hiçbiri klasik trajedi üslubunda hareket etmez, alt rütbedekiler de bir komedide olduğu gibi davranmaz; bilakis tüm sosyal ve estetik sınırlar yok edilmiştir. İster oyunda rol alanları bir bütün isterse de her bir karakteri tek başına ele alalım, bu sahnede insanın tüm çeşitliliğine yer vardır; her bir birey tam anlamıyla meşrulaştırılmıştır ama herhangi bir sosyal zemin üzerinde değil; dünyasal pozisyonuna bakılmaksızın kişiliği son derece geliştirilmiştir ve başına gelen şey ne yüce ne de aşağılıktır; İsa'nın yanı sıra Peter bile derin bir küçük düşürülmeye katlanmaktadır. İsa'nın hikâyesindeki natüralizmin derinliği ve kapsamı benzersizdir; antikitenin ne şairleri ne de tarihçilerinin, insani olayları bu şekilde anlatma şansı olmuştur.

Daha önce de söylediğimiz ve nadiren ifade edilse de aslında iyi bilindiği gibi, İsa'nın hikâyesindeki mimetik içeriğin, kader inançlarını yeniden şekillendirmek üzere inananların, hatta Hristiyanlığı erken kabul eden halkların bile bilincinde yer etmesi, çok uzun, bin seneden daha

* *Parousia* Hz. İsa'nın ikinci gelişi için kullanılan bir terimdir, *logos* da Hristiyanlıkta Tanrı anlamına gelir –çn.

uzun bir süreci gerektirmiştir. İnsanların zihnine ilk nüfuz eden öğreti olmasına rağmen, vahyedilmiş diğer dinler, Helenistik rasyonalizm ve barbarların mitleriyle mücadelesi esnasında öğretinin kendisi bir değişim geçirmiş ve İsa'nın hikâyesi bile, mücadelenin gereklerinin yer değiştirmesiyle bir anlamda asimile olmuştur. Polemikler ve misyoner vazalarda öğretinin, nakledildiği çeşitli halkların zihniyetine uygun hale getirilmesi gerekliliği, her biri somut gerçekliğin bir parçasını yok eden bazı başkalaştırmaları içermiş ve sonunda bir dizi dogmatik soyutlama dışında, öğretinin çok azı kalmıştır. Ama realitesi asla tamamen yok olmamıştır; en büyük tehdit erkenden, Yeni-Platoncu spiritüalizmden ve sapkın Hıristiyanlardan gelmiştir ve bunların üstesinden geldiğinde de asli olan şey korunmuştur.

Oryantal gizem dinlerinin birbiriyle kaynaştığı Helenistik pota, tarihsel ya da mitik biçimiyle Tanrı'nın insan biçiminde tecessüm etmesini kabul edemeyecek kadar Yeni-Platoncu spiritüellikle doludur; hikâyenin bütünü yeniden yorumlanmıştır. Olaylar ya da kişiler astral ya da metafizik sembollere dönüştürülmüştür; tarihsel unsur özerkliğini ve özünde var olan anlamını yitirmiştir ve güçbela fark edilebilir orijinal anlatının izlerinden bir tür esrarengiz gerçeklik, müphem bir vahiysel hikmet türeten ayrıntılı, rasyonalist bir spekülasyonun dayanağı haline gelmiştir. En saf formlarında bile Yeni-Platonculuk, ampirik dünyaya, gerçekliğine ve sanatta temsil ihtimallerine karşı karmaşık ve verimsiz bir tavır almıştır. Platoncu ve Aristotelesçi metafiziklerin Plotinus estetiğindeki unsurları, ruhun iştirak ettiği dünyasal bir güzellik ideasına yol açması için onun kendisine ait yayılımcılığı ve mistik, sentetik tefekküre yönelik eğilimiyle kaynaşmıştır; ancak bu anlayıştaki Aristotelesçi madde nosyonu tam anlamıyla biçimlenmediği, Platoncu $\mu\eta\ \sigma\upsilon\ \nu\alpha$ ya da hiçlik olduğu için sadece içsel arketipte saf olan güzellik, tek başına eksiksiz bir varlık olan İdeanın metafiziksel karşı kutbu haline gelir. Böylece madde, sadece mukavemet anlamına gelmez; çeşitliliği ve bölünebilirliği nedeniyle pek de Aristotelesçi olmayan bir anlamda kötülüğü kapsar. Ruh

fiziksel dünyaya yayılsa bile, suretler ve somutluk (burada ikinci derecede ruha işaret eden *principium individuatio-nis* haline gelen *physis* aracılığıyla) bir kere daha kötülük ve saf olmayan şeyler anlamına gelir. Bundan dolayı mime-tik sanat, ampirik gerçeklikle tüm temasını kaybeder ve saf *εὐρησις* içsel formun bir kopyası haline gelir. Plotinus, tüm spiritüalist estetik sistemlerin teorik temellerini atmışsa da oluşun varoluşa üstünlüğü, idea ve maddenin üstünlüğü üzerindeki ısrarı, madde ve değişimi metafizik hiçlikle öz-deşleştirmesi, beraberindeki pratik sonu, sanatta dünyevi kaderin temsiline ilişkin tüm imkânları imha etmiştir.

Fenomenler dünyasının bu şekilde yıkımının yanında Ki-lise Babalarının sanata olan düşmanlığı neredeyse önemsiz kalır; çünkü bu tip bir düşmanlık sadece belli temalara ve yaklaşımlara yöneltilmiştir; öncelikli olarak görüntü dünya-sına karşı değil. Görüntünün bu tip bir olumsuzlanmasın-dan itibaren Militan Kilise, tüm görüntülere bir anlam ve düzen vererek kendi sorgulanmayan gerçekliği beraberinde, dünyasal olaylar vasıtasıyla korunmuştur. Dogmatik şaşır-maca olmaksızın değil ama tutarlı bir sebat ile Batı Kilisesi, spiritüalist etkiye karşı olarak İsa'nın yeryüzündeki hayatını somut bir olay, tarihin merkezi bir olgusu olarak muhafaza etmek konusunda hızlı davranmış ve tarihi, bireylerin bir-birleri ve Tanrı ile ilişkilerinin gerçek bir kaydı olarak tasav-vur etmiştir. Doğuda, spiritüalist bakış açıları kısa sürede dizginleri ele geçirmiş ve İsa'nın hayatını muzaffer bir ritüe-le dönüştürmüştür. Batıda, kendi heyecanlı gerçekliğinin do-laysız deneyimini baz alan Gospel hikâyesine yönelik nere-deyse mimetik bir yaklaşım ortaya çıkacak gibi olmuştur; en azından böylesi bir gelişimin alt yapısı Augustinus'un dra-matik düşüncesinde mevcuttur. Çünkü Augustinus, Yeni-Pla-toncuların ve Maniheizm'in spiritüalizmlerinin büyük kıs-mını korumanın yolunu bulmuştur: bilince ilişkin analitik soruşturması vasıtasıyla kişiliğin bütünlüğünü korumuştur; yaptığı metafizik spekülasyon sayesinde kişisel bir Tanrı fik-rini korumuştur ve kendi yazdığı dünyanın teolojik tarihinde dünyasal olayların gerçekliğini korumuştur. Özgür irade ve

takdiri ilahi problemini formüle etme yöntemi, gerçekliğin spekülasyonla lağvedilmemesi, aşkınlığa firar edilmemesi ama gerçek dünyayla kapışıp onun efendisi olmaya ilişkin, Avrupa'ya özgü kararlılığa tanıklık etmektedir. Augustinus'ta kurtuluş tarihi somut olarak ele alınmıştır ve tam da bu yüzden bir zamanlar Harnack'ın yazdığı gibi⁹ Latinceyi ve Avrupa'nın gelecekteki dillerini, "Hıristiyan bir ruh ve kalbin diline" vakfedebilmiştir.

Buna rağmen Batıda bile Gospel hikâyesinin somut gücü uzun bir süre etkisiz olmaya devam etmiştir. Hıristiyanlığın mesajını imparatorluğa akan barbar kavimlere tebliğ etme ihtiyacı kültürel Romalılaştırma göreviyle çakışmıştır; Hıristiyan ve klasik mitoloji barbarlar için eşit ölçüde yabancı ve anlaşılmaz olduğu için, Helenist kültürün fikirleri ve duygulara hitap eden imajları, zaten hasar görmüş ve aynı zamanda barbarların mitolojilerine içkin duyarlıklarla mücadele edip kımıldayamaz hale gelmiş antik halkların duyarlıklarını tamamen imha eden, genellikle şiddetli bir yeniden yorumlama sürecinden geçmiştir. Yeni-Platoncu eğilimler ve popüler mistisizmin de etkisi aynı olmuştur; duyarlık parçalanmış ve orada, duyularla algılanabilen dünyayı ne kavrayabilen ne de buna bir form verebilen, değeri düşmüş, vülger spiritüalizm formu ortaya çıkmıştır. Bu duruma ilk olarak fiili göçler neden olmuştur; İtalya'da vülger spiritüalizmin esasları bir ve ikinci yüzyıllarda zaten barizdir. Ancak burada –Hıristiyan lahitler ve yeraltı mezarlığı resimlerinde– sembolizm, henüz rasyonalist bir yeniden yorumlama ve yabancı bir öğretinin açıklanması için kullanılmamakta ama hakikate dair gizli bir bilgiye sahip olanlara hatırlatma amacına hizmet etmektedir: ölümler için bir duayı tasvir eden bu resim yazılar, somut gerçekliğin kendisini değilse bile en azından özgün hatırasını korumaktadır. Daha sonra bu değişecektir. Batı Avrupa'nın barbar halkları için birçok

⁹ "Die Verklärungsgeschichte Jesu, der Bericht des Paulus (I cor. 15: 3 vd) un die beiden Christusvision des Petrus" (*Sitzungsbericht der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse*, 1922).

tarihsel varsayımla yüklü karmaşık Akdeniz kültürü, radikal olarak yabancı ve özümsememezdir; onlar için büyüdükları somut tarihsel imajları özümsemektense mevcut kurum ve dogmaları benimsemeleri çok daha kolay olmuştur. İmajlar yok olmamıştır; bunlar kurumlar ve dogmalara derinden bağlıdır ve bunun için barbarlar tarafından benimsenmiştir; ancak somut gerçeklik niteliklerini kaybetmiş ve didaktik alegoriler haline gelmiştir. Hem Hıristiyan hem pagan, antik dünyanın tüm geleneği böylece umumi bir spiritüalizme dayanılarak yeniden yorumlanmıştır; gerçek olaylar müstakil değerlerini kaybetmiştir, bununla ilgili gelenek gerçek anlamını kaybetmiştir; gelenekte kaydedilmiş her bir olay kendinden başka bir şey, bir ders ya da bir dogma anlamına gelmeye başlamıştır; somut gerçeklik kaybolmuştur. Sonucu büyük ölçüde kasvetli bir tür âlimliktir; hoyrat zihinlerde tuhaf bir şekilde çarpıtılmış astroloji unsurları, mistik öğreti, Yeni-Platonculuk, olayların bu yeniden yorumlanması sürecini desteklemeleri için davet edilmiştir ve alegorik tefsirin, anlaşılması güç sanatı doğmuştur.

Erken ortaçağın tarihyazımı insanın somut gerçekliğe, hatta güncel olaylara ilişkin algısının ne kadar köreldiğini gösterir. Romalılaşmış Gotik ve Frenk vakanüvislerin çoğu çevrelerinde olup biten olay karmaşasıyla hiçbir şekilde başa çıkamamıştır. Açıklamaları kabataslaktır; geç antiki-tenin psikolojik kavrayışı güncel iktidar mücadelelerinde işbaşında olan ilkel içgüdülerle boşa çıkarılmıştır ve karakterlerin ya da ara dönemlerin olmadığı bir seride şiddetli bir olayı, bir başkası takip eder. Bütünün üzerinde mevcut malzemeye oldukça alakasız bir spiritüel meşguliyet sallanıp durur; çünkü spiritüalizm mesela Tanrı'nın putperestleri ve kâfirleri yenmek ve onlara karşı zafer kazanmak için gerçek inananlara yardım edeceği inancında dışavurulan bayat bir rasyonalizm haline gelmiştir. Ne kültürel rafinelikleri ne de kadere ilişkin mistik bir anlayışları olan inatçı dogmacılar, olayları yorumlamak ve bunları yaşayan bir bütüne dokumaktan tümüyle acizdir. Kendi bakış açılarıyla malzeme arasında bağlantı kurmaya hiçbir şekilde teşebbüs etmeyip,

sadece zaman zaman giriş bölümlerinde ya da ne zaman uygunsa bunları bildirmiş ve bunun dışında istedikleri gibi olayların öylesine işlemesine izin vermişlerdir. Aksi takdirde vakanüvisler tarihsel bir kayıt bile temin etmeye çalışmamış sadece bir dizi kuru, didaktik masal içinde olayları yeniden yorumlamışlardır. Vaaz ve dinsel edebiyatın yazarları için bu dönem daha kolay olmuştur. Burada alegorik yorum yapımlarının önünde engel olacak hiçbir şey yoktur ve her bir nesne ve olaya, gerçek niteliğiyle ilişkisiz ama bir başlık olarak sadık kaldıkları bir “anlam” bahşetmişlerdir. Ve aynı zamanda kendilerini ifade etmekte yaşadıkları zorluklara rağmen ya da belki de bu yüzden, altı ya da yedinci yüzyıl yazarlarının pek çoğunun Asyacılığın yapay belagat üslubuna geri döndüğünün vurgulanması gerekmektedir.

Takip edilmesi zor ve son derece yavaş bir gelişim esnasında duyumsal gerçekliği tasvir etme gücü yeniden canlanmıştır. Avrupa’nın Hıristiyanlık dünyası, ilk bin yılın ikinci yarısının mücadelelerinden yeni bir *orbis terrarum*’ olarak ortaya çıkmıştır ve burada İsa’nın hikâyesi günden güne beraberlik için bir güç olarak aralıksız bir şekilde iş görmüştür. İnsanların dünyaya ilişkin kavrayışını yeniden alevlendiren ve ulusların diğer geleneklerinin hepsini kendi küresinin içine çeken yaratıcı mit haline gelmiştir. Ve sonunda, gerçeklik ve anlamın bilhassa tek olduğu, mucizevi olanın son derece açık bir biçimde ortaya koyulduğu bu tarih, iki dünyaya ilişkin Platoncu öğretinin hayali kalıntılarının üstesinden gelmiştir. Günümüzde kilise ayinlerinde cereyan eden mimetik yeniden canlanma içinde taklit, artık hakikatten ayrı değildir; duyusal görüntü kutsaldır ve olay hakikattir. Görüntü ve olayın bu yeniden doğuşu, Batı Avrupa kültürünün gerçek yeniliğidir; kısa bir süre içinde kendisini daha saf bir biçimde spiritüel olan oryantal modellerden ayırmaya başlayacak özellikle dinç niteliğinin kaynağıdır. Gerçek olaylar ef-sanevi auralarını yeniden yakalamış ve tüm spiritüel itibarı ve mucizevi gücü ile gündelik deneyimin bir parçası haline

* *Orbis terrarum*; yeryüzü küresi –çn.

gelmiştir; bu erken ortaçağın natüralizmidir. Dünyevi hayatın bütünü, insanların mesleklerini, ev içi faaliyetlerini, mevsimleri ve günün saatlerini büyük politik gelişimlerden daha az olmamak üzere, her seviyede kuşatan bir spiritüel-likte zirveye ulaşmıştır. Barbar halkların yaratıcı enerjileri, İsa'nın tarihinin spiritüelliğiyle dolmuş, barbar göçlerinden doğan mitleri onun hizmetine kaydetmiş ve bunları anlamlı bir hayatın birleşik bir resminde düzenlemiştir. Böylece birinci bin yılın sonuna doğru bu umumi spiritüalizm, katı dogmatizmden kurtarılmıştır. Her nasılsa tescilli duyuşal gerçekliğini koruyan maddi dünyanın evrensel olan ve evrensel olarak mevcut spiritüelleştirilmesi haline gelmiş; büyük siyasal mücadelelere anlamını ve itici gücünü vermiştir. İnsanın kaderi ve dünyanın tarihi bu kez de aracısız ve zorlu deneyimin bir nesnesi haline gelmiştir, çünkü büyük kurtuluş dramasında her bir insan mevcuttur, faaldir ve acı çekmektedir; olmuş ve her gün olan şeylere doğrudan karışmaktadır. Bu tamamen spiritüel ama yine de gerçek maddi dünyadan, sonsuzluğun tümü için karar verici olan bireysel kaderden kaçış mümkün değildir.

Bu temeller üzerinde ortaçağın mimetik sanatı vücut bulmuştur. Doğrudan aşkın tözün somut temsilini hedeflemiştir; natüralizm ve spiritüalizmin bu şekilde birbirine karışması belki de en eksiksiz ve kolay anlatılır biçimde Dvorak'ın, Gotik heykel ve resmindeki idealizm ve natüralizm üzerine eserlerinde¹⁰ betimlenmiştir ve bunun en iyi bilinen çağdaş formülasyonu, Saint-Denisli Suger'nin vezicesindedir: *mens hebes ad verum per materialia surgit* (Körelmiş zihinler maddi şeyler vasıtasıyla hakikate yükselir). Ancak dünyanın spiritüelleştirilmesi, Kilisenin ve katı surette dinsel sahanın da ötesine gitmiştir; doğası ve kökenleri gereği böylesine bir aydınlanmaya katkıda bulunamayacakmış gibi görünen kurumları ve olayları da kuşatmıştır. Kahramanlık efsanelerinin vahşi, ham güçlerini

¹⁰ St. Augustinus, "Vorwort," *Reflexionen und Maximen* (Tübingen, 1922), s. v.

bünyesinde toplamış, feodal sistemi sembolik bir hiyerarşiye ve Tanrı'yı üstün feodal derebeyine dönüştürmüştür. Kahramanları Haçlılar olarak yorumlamış, onların savaşla ilgili eylemlerini hac yolculuklarıyla ilişkilendirmiş ve savaşta ölümün kendisi için aşkın bir mutluluk anlamına geldiği Roland'ın Ronceval'daki ölümünden savaşçı şehit paradoksunu yaratmıştır. Bu şekilde vülger spiritüalizmin fikirlerinden mükemmel bir insan kavramı gelişmiştir ve bu romantik idealin antikitede ne kadar derin bir şekilde kökleştiği belki de asla bu kadar yeterli bir şekilde vurgulanmamıştır. "Antik" ve "Hıristiyan" kavramlarıyla genellikle ilişkilendirilen nosyonlar hâlâ gereğinden fazla tek yanlıdır ve Avrupa'nın antikiteden doğrudan miras aldığı şey ne Atina Yunanistanı'nın kültürü ne de Romalıların pragmatik ruhudur, ama burada "vülger spiritüalizm" olarak adlandırdığımız şeyin, Hıristiyanlıkla kaynaşmış muğlak, bağdaştırmacı Yeni-Platonculuk olduğu yeterince fark edilmiş olmaktan çok uzaktır. Şövalyelik destanlarının "ideal" Hıristiyan silahşörü, Yeni-Platonculuğun bir ürünüdür; ilham olduğu en iyi şiirlerde, özellikle de Wolfram'ın *Parzival*'inde¹¹ büyük Avrupa şiirinin özgün ülküsü, kendisinin ilk somut, mutlak örneğini bulmuştur; karakterlerin destansı çeşitliliği ve kaderleri korunmuştur ama şiirin bütünü, burada mükemmel bir şekilde Germen motivasyonlarla harmanlanmış, Platoncu arındırma ve kutsamayla yükselişe dayalıdır. Burada elimizde, en istisnai ve zamana bağlı hayat formunun bile epik detaylarla ifşa edilmeye değer bulunduğu asil bir varlık, dünyasal mevcudiyetin bir aydınlatılması bulunur. Ancak ortaçağ spiritüelliğinin en derin etkisi, kendisini ilk kez Provence'ta gösteren ve son-

* Roland (öl. 778); edebiyat çevrelerinde Fransa Meselesi olarak bilinen şeyin ana figürlerinden biri haline gelmiş kutsal Roma-Germen imparatorluğunun kurucu Şarlman'ın idaresindeki Frenk askeri liderdir. Tarihi Roland, Francia'nın sırlarını Bretonlara karşı savunmaktan sorumlu askeri validir –çn.

¹¹ *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (Münih, 1924), s. 41 vd (ilk olarak *Historische Zeitschrift*'de yayımlanmıştır, CXIX [1918]).

radan gelen Avrupa edebiyatının tümünü radikal olarak etkileyen dünyasal aşka yönelik yeni tavrıdır.

Sevgilinin yüceltilmesi ve şekil değiştirmesi her aşk şiirinde olur; bu tam da gerçekliğin alışlagelmiş taraflarını değiştiren ya da daha ziyade tamamen bertaraf eden ve âşığın sadece arzu nesnesini algılamasına ve sadece ona ait olan şeylere izin veren duyuşsal esrimesinin doğasından kaynaklanır. Ancak trubadurların zamanına kadar en dar anlamıyla aşk şiiri, tüm varyasyonlarıyla bedensel arzudan başka bir şeyi asla ifade etmemiş, nesnesinin maddi niteliklerinden başka bir şeyi asla övmemiştir: aşk şairleri, insanın ciddi kaygılarıyla ilişkisiz ve görkemli şiir için elverişsiz hafif bir temayı ele almak konusunda her zaman bilinçli olmuştur; aşklarını, gerçek ya da yalandan yakın zamanda geçecek salt bir haz, aksi takdirde patolojik ve doğal olmayan bir durum olarak ele almışlardır. Ama burada, Avrupa'da ilk defa olmak üzere tensel arzu, bir kültürün metafizik temelleriyle harmanlanmıştır. Akademisyenler, Provence kültürünün kiliseye ait kavramlara, Bakire kültüne, feodal kurumlara ne kadar borçlu olduğunu göstermektedir; Oryantal ve Araplara özgü etkiler gün yüzüne çıkarılmaktadır ve saraylara özgü zarafetin en eski merkezleri örnek verilmektedir. Ama son tahlilde bunların hepsi –çok sık alıntılanan Ovidius ile paralelliklerden bahsetmiyorum bile– sadece malzemedir; çünkü o kısa kültürel çiçeklenme dönemi oldukça benzersizdir. Ülkenin kendisi, etnik karışımı, Yunan kolonisi günlerinden gelen kültürel dip dalgaları, on ikinci yüzyılın başına doğru Doğudan ve Batıdan yağın yoğun ama henüz yıkıcı olmayan spiriüel ve politik hareketler – bu tür ölçülemez şeyler kesinlikle herhangi bir spesifik etkiden daha geniş bir rol oynamıştır. Asli durum Provence'ın kendisidir: büyümlü manzarası ve bununla uyum içinde gelişen bir yaşam biçimidir. Şairlere memleket aşkını ve seçilmişlik duygusunu, macera merakını ve gerçekliğin gizemli büyümlüne has bir hissiyatı veren şey budur; sadece didaktik alegori olan bir şeyi yeni bir gerçeklik vizyonuna dönüştürme gücü veren şey de budur. Ancak güç ve vizyonun her ikisi de esasen Yeni-Platoncudur: güç

Eros'tur, aşktır ve vizyon da hayata form kazandıran spiri-
tüel bir gerçekliktir. Giden şey duyuşal dünyanın muğlak,
zoraki, kitabilik taslayan yeniden yorumudur; burada vül-
ger spiritüalizmin üstesinden gelen birleşik kültür, kesin
ve doğrudan bir algıdan kaynaklanmaktadır: Yeni Platon-
culuğun mistik senteziyle yakından ilişkili, aşkın hizmetine
adanmış, mükemmel, iyi biçimlendirilmiş bir hayat idealine
yol açan bu algıdır. Provenceli şairler ruh ve teni, şiirsel bir
vizyonda birleştirmiştir; onların bu yaratımı daha kırılgan
ve yapay, Yunanların şiirinden daha sınırlıdır; kendisine ait
bir hayat sürmeden önce kavraması gereken eski, çok fazla
şeyi olan "ikinci" bir gençliktir ve *Κ&φός*'a, benzersiz bir mo-
mente, son derece istisnai ve bu yüzden kısa ömürlü olmuş
bir topluma ayrılmaz bir şekilde bağlı olmuştur.

Ama kırılganlığı içinde bile bu değerler sistemi, dünyaya
armağanı olacak temel bir prensip bırakmıştır. Aşka dair son
derece stilize edilmiş deneyimden ve Provence ruhunun ara-
cılığı ile kendisini formsuzluğun istilasına karşı savunduğu
hicivsel şiirler *sirventes*'den diyalektik *trobar clus*¹² oyunu,
şifreli bir dilde itiraflar, Rudolf Borchardt'ın¹³ etkileyici ta-
birini kullanırsak, tutkulu paradokslar doğmuştur. Tüm or-
taçağ spiritüelliğinin karakteristiği olan diyalektik oyunlara
duyulan tutku Provencelılarda kalıtsaldır ve trubadurların
ilki olan Guilhem de Peitieu'de çoktan bu atmosferi kazan-
mıştır. Ancak sadece bu zarif değerler sistemi inişe geçmeye
başladığında Peire d'Alvernhe, Giraut de Bornelh ve hep-
sinden de önemlisi Arnaut Daniel'de bu paradoksal bilme-
ce, anlamın fiili bir aracı ve dolayısıyla büyük bir geleneğin
kökeni haline gelmiştir. Bir kere daha alegoriyi ele geçiririz
ama bu bilmeceler yorumlanmamıştır ve muhtemelen herkes
için yorumlanabilecek, anlaşılır genel bir fikir bile içermi-

¹² Bazen "hizmet şarkısı" olarak da tercüme edilen *sirventes* ya da *ser-
ventes*, trubadurların söylediği Eski Oksitan lirik şiir türü.

[Trobar clus [kapalı form], trubadurların daha sezgili seyircileri için
söyledikleri karmaşık ve muğlak şiir üslubudur ve yalnızca az sayı-
da elit tarafından anlaşılmaktadır -çn].

¹³ *Die grossen Trobadors* (Münih, 1924), s. 48.

yor olabilirler. Koruyucu, ezoterik bir formda, sanki yüksek duvarların arkasındaymışçasına nesli tükenmekte olan bir ruhun formunu korumaktadırlar; ilk önce bir oyun ve sonra bir korunma olan şey, küçülmüş bir elit grubun sığınağı ve sonunda tutkunun işkencesine hükmetmek için alegorik bir diyalektikte mücadele eden bir ruhun, ruhsal çelişkisinin bir ifadesi haline gelmiştir. Ancak tam bu noktada *trobar clus*, Provence kültürel dünyasının dar çerçevesini kırmıştır; burada da *dolce stil nouvo* ve Dante'ye ulaşan köprü bulunmaktadır.

II

DANTE'NİN ERKEN DÖNEM ŞİİRLERİ

Provençeli şairler şarkılarını özel ve son derece sınırlı bir grup için yazmıştı; yansıttıkları yaşam biçimi sadece bu sınıfın üyeleri için geçerliydi; belirlenmiş terminolojisi ve hiç de popüler olmayan tabirler eşliğinde, bir tek onlar bu ezoterik aşk oyununu anlıyor ve takdir ediyordu. Ancak en başından itibaren Provence şiiri, sosyolojik niteliğinden daha fazlası olan bir şey aracılığıyla herhangi bir popüler sanattan ayrılıyordu. Doğrudan insani ve kültürel formu baz alan ikinci bir ayırıcı prensibi vardı. Provence şairlerine ayırıcı niteliklerini veren bu prensip, başka deyişle, kendilerinin insanlığın özel bir soyu, zor beğenen sosyal ve spiritüel bir elit sınıf, seçilmişler için gizli bir birlik olduklarına dair hissiyatları, tutumlarını, dostluklarını, yüce zarafetlerini şekillendirmişti.

Bu, söz konusu şiirin büyük bir kısmının bizde neden zoraki, tuhaf, anlaşılması güç bir izlenim bıraktığını açıklamaktadır; bu zarif şairler arasında geçerli olan kavramların tarihsel ve filolojik kökenlerini araştırmak için özenip bezensek bile belli sözler ve ifadelerin temel içeriğine, *dou-sa sabor*'una (tatlı rayihalarına) nüfuz edemeyiz. Bugün bile kendilerine ait yeni bir spiritüel hayat formu icat ettiklerini ileri süren bir grup genç insanla sık sık takılsak bile, belli sözcükler ve yapıların alışılmış anlamlarından kurtulduk-

larını ve grupla ilgisi olmayanlar için neredeyse anlaşılma-
 z çıkarımlar ve tonaliteler edindiklerini ve bunların gündelik
 dile tercümesinin tamamen imkânsız olduğunu fark ederiz.
 Bu benzetme Provence şiirini anlamamıza yardımcı olabilir;
 çünkü içinde bugünkü bilgimizle yorumlamamızın zor oldu-
 ğu öznelci bir mistisizm zayıfça solumaktadır. Kaynakları
 pek tabii zamanının heterodoks hareketlerinde olabilir ve
 mesela Arnaut Daniel örneğinde insan, erotik anlamlardan
 çok daha fazlasını saklayan gizli bir dil olduğunu düşünme-
 ye meyledebilir. Ama öyle bile olsa Provence edebiyatı popü-
 ler, evrensel ve herkes için erişilebilir değildir ama belli bir
 camianın mülküdür ve fikirleri, o camiada geçerli olan fikir-
 lerdir. Muhtemelen her ne kadar kasti ve sistematik olmasa
 da, bu aristokratik grup kendine has, asil bir yaşam formu
 nosyonuna sahip olmuştur. Ancak bunlarla ilgili olanlar eski
 kurum ve alışkanlıklara tutunur ve genellikle ancak fikirle-
 rini dayatacak kadar güçlerini korurken, içlerinde geleceğin
 doğumlarını keşfettiğimiz o kültürel öncülerden biri oldu-
 ğu için bu yeni hareketin ürettiği şey, verimli bir “üslupta”
 her zaman olduğu gibi, tamamen duyarlık âlemine yerleş-
 tirilmiştir. Bunu tasarlamak, hafif, cesur ve seçkin kılmak
 onların görevi ve başarısı olmuştur. Özgürlükleri ve enerji-
 lerinin tamamını “aşka” adayarak onu baştan aşağı o kadar
 dönüştürmüşlerdir ki aşk kendisinin bir nefesi, bir özünden
 daha fazlası olmayı bırakmış ve genellikle sosyal ve politik
 kavramlara dair bir oyun için vesile olmaktan sadece biraz
 daha fazlası haline gelmiştir. Çünkü Provençeli şairler için
 aşk (her ne kadar bu her iki kategori temsil edilmiş de olsa)
 esasen ne haz ne de çılgınca bir tutku değil soylu bir haya-
 tın mistik hedefi ve aynı zamanda bu hayatın ana koşulu ve
 ilham kaynağı olmuştur.

Provence şiiri Güney İtalya’ya II. Frederick’in sarayı
 vasıtasıyla getirilmiştir, yabancı bir moda olarak Kuzey
 İtalya ve Toskana’nın şehirlerine de gelmiştir; ama bura-
 larda anlayışlı topraklar bulamamıştır. O zamanlar bura-
 larda yazılmış, beceriksizce kitabilik taslayan aşk şiirleri,
 Dante’nin seleflerinin izlerini takip eden akademisyenler

tarafından bulunmamış olsa, uzun bir süre önce unutulurlardı.

Tek bir adam, Bolonyalı Guido Guinizelli, yeni stil İtalyan şiirini başlamış, böylece modern anlamdaki ilk edebiyat hareketini yaratmıştır. Feodal toplum ve alışkanlıklar İtalya'da hiçbir zaman gelişmemiştir; milli bir kültüre dair hiçbir iz bize ulaşmamıştır ve on üçüncü yüzyılın başına kadar bulduğumuz edebi eserler ham, izole ve büyük ölçüde de yabancı kökenlidir.¹ Hohenstauffen imparatorlarının savaşları, dilenci tarikatlar, en çok da Fransiskanlar, İtalya'yı yüzyıllardır kendisine yabancı olan Avrupa ortaçağ cemaatinin içine çekmiştir. Ben de dahil olmak üzere sayısız yazar Avrupa'da hayal gücü ve duyarlılığın yenilenmesinde, Assisili Francis'in önemine dikkat çeker² ve bu, sanat tarihçilerinin uzun bir süredir bildiği bir olgudur. Duyarlılığın bu genel yeniden doğumu sadece dinsel deneyimde değil İtalyan şehirlerinin politik çabalarında da yansıtılmıştır; sanat eserlerinin yanı sıra vakanüvislerin ve hikâye anlatıcılarının yazılarına doğruluk ve bireysellik kazandırmıştır. Ancak bu gelişim sadece duyarlık alanıyla sınırlıdır. Büyük politik ve dinsel akımlar birbiriyle savaşmış ve on üçüncü yüzyıl boyunca parçalanmıştır. Dante ilk olarak büyük ve evrensel bir hareketten değil ama bilinçli bir şekilde Provence geleneğini benimsemiş küçük bir camianın resmi kültüründen, ezoterik ve yabancı niteliğinden ötürü, giderek daha da çok hevesle feyz almıştır. İtalya'da Provence şiirinin sosyal dayanakları yoktur ama bu, İtalyan hareketinin kurucusu Guinizelli'nin umumi ifadelerle düşman, seçkin, aristokratik bir hayat formunu ifade eden son derece stilize edilmiş, Provence mirası şiiri benimsemesine engel olmamıştır. Zarif Provence'ın yerine hayali *cor gentile* ülkesini koymuştur – ve tam da evrensel kilise olmayıp dinsel bir değerler sistemi, dünyasal bir ülke değil ama ortak bir vatan olan bu spiritüel nosyon, mo-

¹ Krş. Karl Vossler, *Die Göttliche Komödie* (Heidelberg, 1925), II, 295–432.

² *Deutsche, Vierteljahrsschrift für Litteraturwissenschaft und Giesesgeschichte*, v, I (1927), 65 vd.

dern Avrupa'daki iki bağımsız sanatsal hareketin dayanağı olmuştur. *Dolce stil nuovo*'nun yoldaşlarını bir araya getiren tek bağıdır, aralarında yoğun bir dostluk duygusu, üyelerin ve aşıkların gizli birliğinin çarpıcı atmosferini oluşturmuştur. *Al cor gentil repadria sempre amore* (Zarif bir kalp için aşk her zaman mevcuttur), Bernard de Ventadour'un *Chantars no pot gaire valer* (Şarkıların yararı olamaz) ya da *Non es meravelha s'eu chan* (Şarkı söylememe şaşmamalı) sözlerinden son derece farklı bir şeydir. Provence şairlerinin özgürlüğü ve kendiliğindenliği, tüm o formel rafinelikler beraberinde naiflikleri, kesin prensipleri ve yükümlülükleriyle bir öğretiyeye, bir değerler sistemine dönüşmüştür. Çünkü kişisel yeteneklerinin yanı sıra ülkesi ve çevresi bunları kendisinde damıttığı için Bernard bu hissetme ve düşünme kültürünü doğal karşılarken, Guinizelli'nin aynı kültürü öz disiplinle kazanması gerekmiş ve onun için hayati bir önemi olmuştur. Onun için Provence şairlerini bir araya getiren sosyal bağ kayıplara karışmıştır; *cor gentile* camiası ortak bir ruhu – açıkça gizli kavram ve kuralları kapsayan bir ruhu baz alan bir aristokrasidir. Sonuç olarak şiiri muğlaktır ama daha yaşlı şair kuşaklarının Guinizelli'ye de serzenişte bulunduğu³ bu muğlaklığı içinde, Provençal şairlere göre çok daha fazla bir tutarlılık ve daha kolay anlaşılır bir disiplin söz konusudur. Şiirini yorumlamak, yani bizim için anlaşılabilir olmayan şeyi⁴ rasyonel ve sistematik bir şekilde açıklamak için bazı girişimlerde bulunulmuştur ama bunlar boşunadır – hepsi de fantastik ve zorlamadır. Ben bunun, yazarlarının önyargıları ve yetersiz bilgisiyle, bütünüyle açıklanabileceğine inanmıyorum. Daha ziyade bana öyle geliyor

³ Krş. Monaci, No. 104, s. 303.

⁴ Yakınlarda Luigi Valli tarafından *Il Linguaggio segreto de Dante e dei "Fedeli d'Amore"* (Roma, 1928) içinde son derece zekice ve mantıklı bir girişimde bulunulmuştur. Ancak ben bu kitabın benim beyanımı onaylamadığını düşünmüyorum. Krş. Benedetto Croce'nin Mauciar'ın bir kitabına dair *Critica*'da kaleme aldığı değerlendirme yazısındaki yorumları (Eylül, 1928) ve benim *Deutsche Literaturzeitung*'daki tartışmam (1928), s. 1357 vd.

ki, kendi içinde bu problem çözümsüzdür çünkü otantik bir okült öğreti, sadece dışsal nedenlerle gizlenmiş ve herkese deşifre edilebilecek rasyonel bir sistem değil, doğası gereği üyelerinin bile tamamen bilmediği ve biri onu evrensel hale getirmeye çalıştığı an, kendisi olmaya son veren gizli bir şeydir. Yine de bu açıklama girişimlerinin beyhudeliği ve sık görülen anlamsızlığı, bizi *stil nuovo*’ şiiirlerinin pek çoğunun bilinmezliğini reddetmeye ya da her bir örnekte tarihsel bir açıklama aramaya sevk etmemeli: çünkü içerik ve ifade açısından farklı şairler arasında bulunan çok fazla tuhaflık ile gereğinden fazla karşılıklılık çok açıktır ve gizli bir anlamın sadece seçilmiş olanlar için erişilebilir olduğuna dair çok fazla kanıt bulunmaktadır. Hatta günümüzde *stil nuovo*’nun saf bir biçimde edebi bir gelenek ya da moda olduğuna dair rağbet gören fikrin bile, her ne kadar “edebi bir gelenek” ifadesi genellikle çok geniş bir anlamda ele alındığında hedefe yakınlaşıyor olsa da meselenin özüne işaret ettiğine inanmıyorum. Burada ve ortaçağ boyunca edebiyat, modern dünyada olduğu gibi özerk bir kavram olmamıştır. *Amore*, kaynağı ve prensibi karakter olarak dinseldir. Ancak *stil nuovo*’nun dinsel ilhamı sadece mistik değil, aynı zamanda yüksek ölçüde öznelidir. Ana temaları şunlardır: kutsal bilgeliğin bir aracısı olarak aşkın gücü; gözdesi ve Tanrı Krallığı arasında doğrudan bir temas; âşıkların, kendilerine karşı tetikte olmaları konusunda uyarıldıkları, hiçbir şey anlamayan aşağı seviyedeki görgüsüzlerin ve diğer insanların hepsinin kibirle kötülenmesi beraberinde, onun âşıklara inanç, bilgi ve içsel yenilenme bahşetme gücü. Mistik, Yeni-Platoncu ve İbn Rüşd-vari akımları hatırlatan bu anlayış, en azından Kilisenin öğretilerinin radikal bir şekilde ulvileştirilmesidir; hâlâ Kilise içinde kendisine yer bulabilecek bağımsız bir öğretilerdir ama sınırları kabul edilmiş din esaslarına aykırı olmaya çok yakındır. Ve gerçekten de ustalarının bazıları özgür düşünürler olarak görülmüşlerdir.

* İtalya’da 13. yüzyılın en önemli edebiyat hareketine verilen addır –çn.

Guinizelli 1250 ve 1275 arasında yazmıştır; grubunun en önemli şairleri Guido Cavalcanti (yak. 1250-1300), Dante Alighieri (1265-1321) ve (yaklaşık olarak Dante ile aynı yaşta 1337'de ölen) Cino da Pistoia'dır. *Stil nuovo* camiası içinde Dante başlangıçta yeni bir zihinsel yapı temsil etmemiştir; düşünüş biçimi açısından Cavalcanti ondan daha orijinaldir. Dante *Amore*'nin gücüne tabi olmak, abartılı ezoterik duyarlılığı, sürdürülebilir üslubu açısından, Guinizelli'nin sadık bir takipçisidir.

Ama o ilk günden itibaren yeni bir sestir; o kadar zengin ve güçlü bir insan sesidir ki çağdaşlarının hiçbirisi onun telkin gücünün mertebesine ulaşamamıştır. Ama bana öyle görünüyor ki her ne kadar sadece bu tür şeylere açık genç yoldaşlarından oluşan küçük bir camia içinde de olsa onun, o zaman bile bu gücünü kullandığına şüphe yoktur. *Purgatorio* xiv, 21'de Dante, yaklaşık olarak elli sene önce ölen Forlì'den bir adama, zamanında ününün geniş çevreler tarafından bilinmediği, bu yüzden diğerlerinin onun adını pek de duymuş olamayacakları bahanesiyle adını vermek istemez. Çünkü yüce üsluptaki bu yöresel edebiyatın, o günlerde çok yeni ve belirlenmiş bir çevreyle sınırlı olduğunun hatırlanması gerekmektedir. Diğer işaretler daha da çok ağırlık taşımaktadır. Doğumu, pozisyonu ve zekâsı itibarıyla grubun lider ışığı ve Dante'den dikkate değer ölçüde daha yaşlı ve etkili olan Cavalcanti, onu hem dostu hem de yoldaşı olarak kabul etmiştir; sevgisi ve hayranlığı, Dante'ye duyduğu eski sevgisini acı bir şekilde inkâr eden sonesinde bile fark edilebilirdir (*l' vegno il giorno a te infinite volte* [Her gün sayısız kere sana düşünüyorum]).⁵ *Vita nuova*'da [*Yeni Hayat*] bile, bu çevrede Dante hakkında daha o zamanlardan edinilmiş fikirlere referanslar bulabiliriz; mesela bir arkadaşı ondan doğa aşkıyla ilgili yazmasını istediğinde, *avendo forse per l'udite parole* (Dante'nin canzonesi' *Donne ch'avete*) *speranza de me oltre che*

⁵ *Opere*, s. 64

* *Canzone* (tekil) / *Canzoni* (çoğul); İtalyan lirik şiir formudur. Metinde *canzone* ve *canzoneler* olarak kullanılmıştır –çn.

*degn*⁶ (İhtimal ki hakkımda duyduğu sözler yüzünden bana hak ettiğimden daha büyük bir umut bağlamıştır) ve *Convivo* i. III'deki ünlü referans *molti che forse che per alcuna fama in altra forma n'aveano imaginato*⁷ (Pek çok kişinin aklında belki de duydukları şeyler yüzünden benimle ilgili farklı bir resim var) öncelikli olarak bir şair olarak onun şöhretine işaret ediyor olabilir. *Inferno*'nun [*Cehennem*] ilk kıtalarından birinde,⁸ antikitenin büyük şairlerinin onu kendilerinden biri olarak karşıladığı fikri bulunur – okurlarının bunu gülünç bulacağına dair herhangi bir tehlike olsa, kesinlikle kendisine kullanma izni vermeyeceği bir buluştur. Ve aynısı ressam Oderisi da Gubbio'nun⁹ konuşmasındaki açık gönderme için de geçerlidir. Kendi değerine dair bu algısı ve aslına bakılırsa Dante'nin tüm yaklaşımı, gençlere özgü o ilk çabaları, çağdaşlarını memnun eden, başlangıcından itibaren *stil nuovo*'daki yoldaşları tarafından farklı yere konulan bir adamın algısı ve yaklaşımıdır. Yine de bu yaklaşımın ve genç bir adam olarak başarısının daha belagatli ifadeleri *İlahi Komedya*'da, müteveffa yoldaşlarının onu şiirinin en ünlüsü olarak karşıladıkları, müzisyen Casella¹⁰ ile büyüleyici karşılaşmaları, genç Kral Charles Martell'in¹¹ söz konusu canzonenin, genç seçkinler tarafından ilk defa alkışlandığı, Floransa'daki o akşamları hatırladığı sahnelerdir. Hatta bir önceki kuşağın *dolce stil nuovo*'yu onaylamayan bir şairi Bonagiunta da Lucca bile onun muhteşem canzonelerinden ilkinin bağrına basmıştır: “Yeni Üslup'ta şiirleri yazan siz misiniz?” diye sorar, şiir şöyle başlamıştır: *Donne ch'avete intelletto d'amore* (Aşka akli eren hanımlar)!¹²

Hadi, onun şiirlerini arkadaşlarınıninkilerle karşılaştırarak, Dante'nin gençlik sesiyle ilgili berrak bir fikir oluşturun-

⁶ *Vita nuova* xx.

⁷ *Opere*, s. 152.

⁸ *Inf.* iv. 97 vd.

⁹ *Purg.*, si. 98 vd.

¹⁰ *Purg.*ii.

¹¹ *Par.* viii.

¹² *Purg.* xxiv. 49 vd.

maya çalışalım. Sevgilisini selamlamak üzere yazdığı sonesi, en bilinen şiiri *Yeni Hayat* ile başlıyoruz.¹³ Şöyledir:

*Tanto gentile e tanta onesta pare
La donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremanto muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umilta vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi si piacente a chi la mira,
che da per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la puo chi no la prova;
e par che de la bua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.*

O kadar zarif, o kadar saf görünür sevgilim,
Yeri gelmişken, karşılarken bir selamı
Titrer dili ve diyemez hiçbir şey
Ve dayanamayabilir gözleri, arzunun göreceği
Yine de güven duyar eşliğinde övgünün
Yürür sırasına doğru tevazuyla;
Kalmak için gönderilmiş bir varlık gibi Cennetten
Yeryüzündedir ve emin olur bir mucizenin
gösterildiğinden.

O kadar güzeldir erkeklerin gözünde,
Ki kazanır kalplerini görüldüğü an,
Öyle bir tatlılık, gerektirir tanımanı:
Ve hareket ediyormuş gibi görünür dudakları arkasından
Aşk dolu, huzur veren bir şevk
Sonsuza kadar ruhlara "ah et!" diyen.¹⁴

¹³ *Vita nuova* xxvi.

¹⁴ Çevirmen Dante G. Rossetti.

Şimdi de Guido Guinizelli'nin kaleminden iki ayrı formda aynı tema var. İlkinde bunu genel olarak âşığın övgüsüyle bağlamaktadır:¹⁵

*Voglio del ver la mia dona laudar
et asenbrargli la rosa e lo giglio.
come stella diana splende e pare,
e z ch'e lasu bello a le' somiglio.
verde rivera me resenbla, l'aire
tutti coluri e flor, zano e vermeggio,
oro e azura e riche zoi per dare.
medesmamente amor rafina meglio,
oror e azura e riche zoi per dare.
medesmamente amor rafina meglio.
Passa per via adorna e si gentile
cha sbassa argoglio a cui dona salute
e fal de nostra fe se no la crede;
e non si po aprsare homo ch'e vile.
ancor ve dico c'ha mazor vertute:
nul hom po mal pensar fin che la vede.*

Şükrederim görünce sevgilimi
ve benzetirim güle ve zambağa.
Işıl ışıldır sabah yıldızı gibi
Ve benzer tüm güzellere, yücelerde.
Gökyüzünde yeşil bir çayırı anımsatır bana,
sarı ve kırmızı tüm renkleri ve çiçekleri
bir armağana yaraşır altın, mavi ve zengin mücevherleri.
ve hepsi aşkla daha da incelikli.
Bu arada öyle güzel ve zarif yürür ki
O gururu, selamladığınadır
ve selamladığı onun dönüştürdüğü inancımızdan değilse;
kalbi adi bir adam yanaşamaz ona.
Ve size söylüyorum, erdemleri yine de daha büyüktür;
Bir kez gören hiçbir adam düşünemez kötülüğü.

Diğer sone bu selamlamanın onun üzerindeki etkisini betimlemektedir:

*Le vostro bel saluto e l gentil sguardo
che fate quando v'encontro m'ancide;
amor m'assale e gia non e reguardo
s'elli face peccato over mercede.
che per mezzo lo chore me lancio un dardo,
ched oltre' n parte me talgla e divide,
parlar non posso, che 'n gran pene ardo,
si come quelli che sua morte vede.
Per li occhi passa come fa lo trone
che fere per la finestra della torre
e cio che dntro trova spezza e fende.
remagno chomo statua d'otono
ove vita ne spirito non richorre,
se non che la fighura d'ome rende.*

Bana yönelttiğin alımlı selamın ve zarif bakışın
Kül ediyor beni;
Baştan çıkarıyor beni aşk ve umursamıyor
Yaptığı iyi mi yoksa kötü mü.
Orta yerine sapladığı ok
Baştan aşağı deldiği, böldüğü için kalbimi
Konuşamıyorum, tükenmişim acıdan
ölümü gören biri gibi.
Geçiyor gözlerimin önünden ölüm
kulenin penceresine çarpan bir şimşek gibi
tuzla buz ederek bulduğu her şeyi
Kalıyorum sadece bir adamın çehresini gösteren
bronz bir heykel gibi
kendisine hayatın ve nefesin asla geri dönmeyeceği.

Son olarak benzer bir tema üzerine Cavalcanti'nin bir sonesini ele alalım.¹⁶

¹⁶ Ed. Rivalta, s. 108.

*Chi e questa che ven ch'ogn' om la mira
 e fa tremar di chiariate l'a're,
 e mena seco amor si che parlare
 null' omo pote, ma ciascun sospira?
 O Deo, che sembra quando li occhi gira
 dica'l Amor, ch' i'no'l savria contare:
 cotanto d'umilta donna mi pare,
 ch'ogn' altra ver di lei i'la chiam'ira.
 Non si poria contar la sua piagenza,
 ch'a lei s'inchina ogni genti virtute,
 e la beltate per sua dea la monstra.
 Non fu si alta gia la mente nostra
 e non si pose in noi tanta salute,
 che propriamente n'aviam canoscenza.*

Kim şu gelen, tüm gözlerin üzerine dalıp gittiği
 Gökyüzünün tümünü ıslıkla titreten,
 ve taraf tuttuğu yanında Aşk'ın? Öyle ki kimse
 Edemez konuşmaya cesaret, ne var ki her biri iç çeker sonsuz.
 Ah bana! Nasıl da bakar o soldan sağa,
 İzin ver, Aşk konuşsun: konuşamam ki üzerine ben,
 Öyle yüce kutsanmış görünür ki sevgili,
 Kaba kalır başka her şey nazarında erkeklerin.
 Beyan edilemez izzeti;
 Ki o erdemli her şeye tabi,
 Güzel her şey ondan, o tanrıçadan.
 Ki etkilenmedi hiç insan aklı böyle bir asaletten
 Yine de öyle bir zarafete teslim olduk,
 Asla anlayamayız onu, kusursuzu.¹⁷

Bu dört şiiri ele aldığımızda bizi çarpan şey,¹⁸ Dante'nin kendisini fiili selamlama ve onun aracısız etkisini olabildi-

¹⁷ Çevirmen Dante G. Rossetti.

¹⁸ Krş. ilerideki sayfalarda G. Lisio'nun *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri* (Bolonya, 1902) içinde Guinizelli'nin ilk şiirini bir eleştirisi üzerine, s. 54 ve Dante ve Cavalcanti'nin sonelerinin bir karşılaştırması için aynı zamanda iki şiiri de Almancaya çeviren Vossler içinde, *age.*, II, 561.

* Tercet, İtalyan sonelerinde *sestet*'i (altılıları) oluşturan üç mısralı kıtaların adı –çn

ğince canlı bir şekilde betimlemek üzere sınırlandırmışken, iki Guido sonesinin hem daha çoğunu hem de daha azını sunmuş olmasıdır. Guinizelli'nin sonelerinden ilki niyetinin bir beyanıyla başlar: *voglio del ver la mia donna laudare*. Ondan sonra sistematik olarak yükselmeyip sadece birikmiş haldeki etkileri için yan yana konmuş gibi görünen bir metaforlar listesi gelmektedir. Selamlama, her şeyi taçlandıran ama bir olaymış gibi görülmeyen yeni bir tema olarak sunulmuştur. Guinizelli sadece bunun mucizevi yönünü ortaya çıkarmakla ilgilenmiş gibi görünmektedir ki etkilerini listeleyerek bunu son derece incelikli bir biçimde yapar. Ancak sanki kanıtlanabilir olgulardan bahsediyormuş gibi ifadeleri fazla kesindir; bu kısmın üçüncü, sone-nin on birinci dizesiyle, dönüşümüyle ilgili aşırı vurgulu bir dizeyle öylesine bir yükseklığe ulaşır ki kalan birkaç dizede yeni başlangıçlar yapmak zorunda kalmıştır. Tematik olarak Guinizelli'nin ikinci şiirinin bütünlüğü çok daha iyidir; ama yine burada da olayla değil, mucizevi etkisiyle ilgilidir ki, yine ikinci dizeyi galiz *ancide* sözcüğüyle tüketir; şiirin kalanı bu sözcük üzerine bir yorumdur. İlk tercet' şiirin sonuna kadar devam eden güzel bir fırtına imgesiyle bizi şaşırtır. Bu Guinizelli'den bize ulaşan en güzel pasajlardan biridir; açıkça onun duygusunun asaletini, sahici-liğinin yanı sıra somut olana dair kaygısını gösterir ama somut olana dair bu aynı kaygının kaynağının alegori ve analiz olduğu da eşit ölçüde açıktır.

Ondan daha genç olan Guido, bizi adeta olayın ortasına doğru itiyormuşcasına dolgun bir tonla başlar ve tek bir nefeste dördüncü ya da belki de beşinci dizeye kadar devam eder. Ama daha yakından incelendiğinde, imgenin tensel gücünün ikinci dizeden sonra kırıldığını görürüz; çünkü titreyen gökyüzü metaforunun, *ciascuno sospira* ifadesinin, *umilta* ve *ira*'nın sert ve tamamen entelektüel antitezi kadar gerçek bir olayın algılanmasıyla ilgisi yoktur. Söyleyemediği şeyi söylemeye çalışmaktan çok çabuk vazgeçer ve özrünün zarafeti ilk dizenin vaadinin, şiirin verdiği tatminden çok daha fazla olduğu gerçeğine bizi kör edemez.

Dante'nin açılışı Cavalcanti'ninkinden çok daha az dramatiktir; şimdiki zamandan değil ama sanki bir hatıradan bahsediyor gibidir – ta ki karşılaştırmalı ardışık döneminin ikinci önermesi onu nazik ve ısrarlı bir kreşendo ile fiili olaya çekene kadar. Bunun üzerine olayın içindedir ve bunu şiirsel bir üslupta büsbütün yeni olan şeyi yakalamamızı sağlayan ve gösteren nadir pasajlardan biri takip eder: *Ella si va* sözcükleriyle temayı devam ettirir ve artık şimdiki zamanı ele almaktadır. Bu sözcüklerle zihninde olması gerektiği haliyle sürekli bir olay illüzyonu yaratmaktadır: sevgilisi boy gösterir ve selamlar, herkes onun yüzüne bakmak için sessizliğe bürünür; sonra sevgilisi geçer ama hâlâ yakınlardadır; orada bulunanlardan bazıları fısıldamaya cesaret eder ve ancak şimdi anın ilhamıyla oldukça doğal bir şekilde birdenbire açılan karşılaştırmalı ilk imge belli olur ve sonra sevgili gözden kaybolduğunda, dokuzuncu dizeyle beraber yoğunluğu artan dizeler içinde, vizyonu üzerinde durmak ve bunun tadını çıkarmak için hatırası başlar. Vizyon üzerine tefekkürü, şiiri bitiren ve büyüyü bozan derin bir iç çekişle zirveye ulaşır.

Guinizelli'nin ilk sonesinin temaları zengindir. Dikkate değer ölçüde yaratıcıdır ve *stil nuovo*'nun neredeyse tüm motif ve imgeleri ondan kaynaklanmaktadır. Provence şiirinde en azından prensip olarak dünyevi bir varlık olan sevgiliyi, en üstün zarafet ve bilginin arabulucusu kadın haline getirmeye ilk cesaret eden ve bu dönüşümün gerektirdiği söz sanatına özgü yeni ekipman için bir çerçeve yaratan odur. Bir değerler sistemini baz alan bu söz sanatı, konunun tamamen teorik ifadelerle ele alınabildiği bir şiirde mükemmelleştirilmiştir – aşkın yeri ve doğası üzerine ünlü canzonesinde (*al cor gentil repadria sempre amore*).¹⁹ Burada Guinizelli tekrar tekrar ulvi bir düşünceyi alegorik karşılaştırmalara dönüştürür; alegoriler yeni bir düşünce ileri sürer ve böylece açıklama, kanıt ve geçici metaforlar aracılığıyla nihai, etkiyici bir imgeye ulaşır, bu da karşılığında bir *bel parlare*'ye, bir aforizmaya dönüşür. Böylece hem tensel hem de ulvi olan

¹⁹ Monaci, s. 301.

düşünce, saf ve bir şekilde çelişkili bir kavramlar ağında ele geçirilmiştir.

Ancak onun, sadece oynadığı anlamların etik kategorilerin itibarını kazanması halinde içtenleşen soğukkanlı entelektüalizmi (Dante'nin reddetmediği ama daha geniş bir bağlamın içine taşıdığı bir metottur) gücüne gölge düşürmektedir. Onun somut olaylardan kaçışı belki de kültürü henüz şekillenmemiş bir ülkede, yüce üslupta yazma girişimi çerçevesinde maruz kaldığı içsel dönüşümün kaçınılmaz bir sonucudur ya da belki de her ne kadar popüler üslupta çoktan son derece belagatli bile olsa, hâlâ incelikli olmayan İtalyanca, ulvi seviyede olaylardansa ruh hallerine daha çok uyuyordur. Ancak on ikinci yüzyıl İtalyası'nda kısır bir yaşlılık döneminden gençliğe doğru kayışın Fransa ya da Almanya'da olduğundan çok daha ani olduğuna dair hiç şüphe yoktur; sadece kısa bir süre önce edebiyatın dili bunamış bir Latince'dir ve *Volgare illustre* söz sanatları doğduğunda konuşulan dilin edebiyatı neredeyse henüz oluşmamıştır. Yüce üslupta yazdığı şiirlerinde –bize ulaşan diğer şiirlerinde– Guido Guinizelli felsefi, belagatli bir şairden fazlası değildir: bir olaydan sadece etkilerini analiz etmek için bahseder. Tartıştığımız şiirinde sevgilisinin selamının dört farklı etik etkisini beş dizede listeler ama katı sone formu onun özgür bir şekilde alegorilerini geliştirmesini ve fikirlerini bükmesini engellediği için sadece açıklama üzerine açıklama istifler.

Yine *Yeni Hayat*'ta Dante'nin sevgilisine bakışıyla ilgili etik etkileri betimlediği başka bir pasaj daha vardır. Onu görür görmez Aşk'ın nasıl uyandığını anlatır (*Ne li occhi porta la mia donna Amore*²⁰ [Sevgilim gözlerinde taşır aşkı]); Aşk'ın uyanışı, sevgilisine bakışı, selamı, sözleri ve gülümsemesiyle harekete geçip bir evreden diğerine yükselen içsel bir arınma sürecinden önce olmuştur. Son derece mucizevi bir karşılaşmanın şerefleştirdiği şanslı bir adamla beraber, bir dizi olayı deneyimleriz ve Dante paralel tekrarları ve tensel gerçekliği sık hatırlatması sayesinde, Guinizelli'de hâlâ soğuk ve dogmatik olan, o belli

²⁰ *Vita nuova*, xxi.

belirsizmiş gibi görünen sebep ve derin sonuç arasında nefis bir zıtlıklar oyununu gösterir. Yine de bu sone bir bütün olarak en başarılısı değildir; tam ortasında bir iltifat* ile bozulmuştur (*aiutatemi donne* [hanımlar, bana yardım edin], genellikle Dante'de son derece etkili olan ama burada, dörtlüğün sonunda renksiz bir kesintiymiş gibi görünen bir buluştur. Bu erken dönem canzonesinin üçüncü kıtasında, *Donne ch'avete intelletto d'amore*'de bir kere daha yüce görünmek istiyorlarsa, hanımları sevgilisine eşlik etmeye davet eder, çünkü o görüldüğünde Aşk'ın gücü, tüm temel düşünceleri öldürmektedir. Sonra bunu açıkça dile getirilmiş bir kreşendoda Guinizelli'nin temaları takip eder. Neredeyse katlanılmaz bir çabayı tasviri ve imgeye kaçınılmazlık ve yoğunluk kazandıran somut bir ayırma aracılığıyla Dante, Guinizelli'nin soyut

e non si po apressare home ch'e vile
ifadesini
e qual soffrisse di starla a vedere
diverria nobil cosa, o si morria

ve onun gözünün takılıp kalmasına tahammül ettiği adam yücelecek, yoksa ölecektir'e dönüştürür.

İki sonun terkibi de oldukça benzerdir: ama Guinizelli'de oldukça tesadüfi bir şekilde finalde ortaya çıkıp bize vaat edilmiş yükselişe dair hiçbir duygu taşımayan bir açıklama iken, Dante'de final, etik etkinin alegorik bir umuda kaydırılmasıyla gerçekten bir zirvedir.²¹

* Apostrophe/ İltifat/Tevcih-i Kelam, hitap edilen kişinin aniden değiştirilmesine dayanan söz sanatı –çn.

²¹ Guinizelli: *ancor ve dico c'ha mazor vertute:
nul hom po mal pensar fin che la vede.*
Dante: *ancor l'ha Dio per maggior grazia dato
che non po mal finir chi l'ha parlato.*

[Ve Tanrı ona bu büyük lütfu bahşetti
ki onunla konuşan kişi günah halinde ölemez.]

Konuştığımız bu büyük canzone, bir başka açıdan yine son derece yol göstericidir. Sonenin zirvesine ulaştığı selamlamanın en sonundaki ve *sospira* sözcüğüyle bozulan *büyüden* bahsetmiştik. Duyanın hoşuna gidip onun onayını almasının yanı sıra Dante, neredeyse tüm şiirlerinin sonunda onu büyülemeye çalışır ve en güzel şiirlerinde tonu, bir iletişim değil ama duyanın içsel varlığını kendisini takip etmeye davet eden bir efsunmuş gibi bir etki bırakır – ve çağrının gücü herkese değil ama sadece seçilmişlere hitap ettiği için daha da kuvvetlidir. Şöyle bir dizeyi değerlendirelim:

Donne ch'avete intelletto d'amore...

Burada bir iltifat bulunmaktadır ama daha da fazlası vardır. Bu yüce bir talebi ve derin bir güveni ifade eden bir çağrı, bir davettir. Tek bir vuruşla konuşmacı, seçilmişlerin muhitini, yaşayanların kalabalığından ayırmış ve onları kendi etrafında toplamıştır; her şeyden uzaklaştırılmış bir biçimde orada, dinlemeye hazırlanmış, durmaktadırlar. İltifat Dante'nin en çok sevdiği icattır; ama bunu sadece teknik bir numara olarak göz önünde bulundurmamalıyız; çünkü onun gücünün ve otoritesinin doğal bir ifadesidir. Avrupa'da iltifat, edebiyat kadar eskidir: Homeros çok sık kullanmıştır (*İlyada*'nın başında yalvarmak üzere havaya kaldırılmış ellerin imgesini canlı bir şekilde hatırlatan Chryses'in Atrides'e seslenişini hatırlamamız yeterlidir); ve Demosthenes'in *οὐ μα τοὺς ἐν Μαπαλλ·ῶν*'i (Hayır, Marathon'da olanlar tarafından değil...) Yunancanın tonunu taklit etmeye çalışmış herkes tarafından hatırlanmıştır. Hristiyanların duaları, ilahileri ve sekansları iltifata yeni hayatlar vermiştir ama ben insanın bu kadar güçlü bir büyü taşıyan bir iltifat bulmak için ortaçağın seküler edebiyatını boşuna araştıracağına inanıyorum. Bazen en başta ve muhteşem canzonelerinin *tornada*'sında²² iltifat kullanan Provençal şairler bile bunu hemen hiç başarama-

²² Eski Oksitanca edebiyatta lirik şiirde görülen en son kısa kıtaya işaret eder ve farklı şiir formlarında çeşitli amaçlara hizmet eder –çn.

mıştır; Guinizelli için oldukça bilinmezdir. Dante ile yeniden doğmuştur.

İlk sonesi, *A ciascun' alma presa e gentile core* (her bir esir düşmüş ruha ve nazik kalbe), aşkın seçkinlerine empatik bir çağrıyla başlar ama burada hafif ve zarif bir davet olan şey kısa sürede yalvarış ya da çağrı haline gelir.

O voi che per la via d'amor passate – Morte villana, di pietà nemica – Piangete, amanti, poi che piange Amore – Donne ch'avete intelletto d'amore – Voi che portate la sembianza umile – Se'tu colui c'hai trattato sovente – Deh peregrini che pensosi andate (Ey Aşk'ın yolundan geçenler – şefkatin düşmanı kepaze ölüm – Âşıklar, ağlayın, çünkü Aşk ağlıyor – Aşk'a aklı eren Hanımlar – Siz, mütevazı yüzler – Sen, o genellikle konuşan– Ey derin düşüncelerinde kaybolmuş hacılar): *Yeni Hayat*'ın ilk dizelerinin içerdiği bu iltifatlar Dante'nin sesinin eşi benzeri görülmemiş gücünü gösterir: teşvik ettikleri büyü, şairin ilham kaynağıdır ve büyüüne kapılanların, şair onları özgür bırakana kadar onu takip etmesi gerekmektedir. Bu doğrudan seslenme biçimi şiirin ortasında da olabilir ve Cavalcanti'nin burada basılan sonesindeki *ciascun sospira* ile karşılaştırıldığında selamlama sonesindeki son kelime *sospira*'nın önemi en tarafsız gözlemci için bile açıklığa kavuşturulmuştur. Ya da bir başka örnek: *Donna pietosa e di novella etate*²³ (senelerdir genç müşfik sevgilim) canzonesinde nakledilen rüyada, kötü kehanetler ona doğrudan seslenen ulakta somut bir biçim alır:

... *Che fai? non sai novella?*

Morta e la donna tua, ch'era sì bella...

Ne yapıyorsun? Haberi almadın mı?

Ölen o çok zarif sevgilin...

Dante başından itibaren iltifata düşkün olmuş ve şaşırtıcı ölçüde farklı ton çeşitliliğiyle tekrar ve tekrar kullanmıştır. Geç döneminin büyük bir şiirinden şu dizeleri hatırlayabiliriz:

²³ *Vita nuova* xxiii.

*Voi ch'intendendo il terzo ciel movete
udite il ragionar ch'e nel mio core...*²⁴

Sen, kavrayışınla üçüncü cennete göçen,
Duy kalbimdeki sözleri....

Ya da:

*Amor che movi tua vertu' dal cielo...*²⁵

Gücünü cennetten alan Aşk...

Söylediğimiz gibi iltifat sadece başlangıçlarda değil ama genellikle şiirin ortasında da görülmektedir; yalvarmanın defalarca tekrar edildiği *La dispietata mente*²⁶ (Küskün kalp) canzonesi ya da içinde uzun bir süredir zeminini hazırladığı feveranın en sonunda neredeyse boğulmuş bir şekilde bulunduğu (*Canzone, or che sara di me...*[Canzone, bana ne olacak....]) muhteşem *lo son venuto al punto de la rota*²⁷ (Çemberin üzerindeki noktaya geldim) örneğinde olduğu gibi. İltifatın bu zenginliğine dair bir fikir vermek istiyorsak *İlahi Komedy*a'dan yüz kadar ya da daha fazla dizeyi örnek almamız gerekmektedir. Liste, Vergilius'a seslenişle başlar: *Or se'tu quel Virgili...* (Sen, Vergilius...) ve son kantoda St. Bernard'a yakarış ya da öyle ifade etmeyi tercih edersek 124. dizenin *o luce eterna'sı* (Ey sonsuz ışık) ile biter. Israrlı bir buyruk ve nazik bir rica, dertli bir dua ve güvenli bir çağrı, tartışmaya davet ve dostane selamlama, eski bir arkadaşla buluşmanın hazzı: bunların hepsi bu uzun listede temsil edilmektedir: bu iltifatlardan bazıları uzun bir hazırlığın zirvesidir ve birkaç iddialı dizede uygulanmıştır; diğerleri sadece bir ünleme bağlıdır: *Deh...*²⁸

²⁴ *Opere*, s. 169.

²⁵ *A.g.e.*, s. 95.

²⁶ *A.g.e.* s. 71.

²⁷ *A.g.e.* s. 103.

²⁸ Pia de' Tolomei'nin (Purg. v. 130) konuşması aklıma geliyor. İltifat ile yakından ilişkili olan şey ricadır (Se mai continga...). Özellikle biri-

Dante'nin erken dönem şiirlerinde, Guinizelli'nin ruh halini ifade ettiği belagatin yerini somut olayın aldığını ve orada Dante'nin iletişim kurmakla kalmayıp büyü yaptığını gördük. Ama bunlar sesindeki gücünün yegâne nedenleri değildir. Ayrıca Dante'nin cümle yapısında da bir şeyler oldukça yenidir: şimdilik bunu detaylı olarak tarif edememekle birlikte sadece düşüncenin bir melodi haline gelecek kadar açık bir şekilde telaffuz edildiğini söyleyebiliriz. *Stil nuovo*'nun şiirlerini, Bernard de Ventadour'un *Can vei la lauzeta'sı* (Muhiplikleri gördüğümde),²⁹ Giraut'nun *Alba'sı*³⁰ ya da Peire Vidal'in *Ab l'allen tir vas me l'aire*'i (Nefes aldığım da, meltem)³¹ gibi bazı Provence şarkılarıyla yan yana okursak bu eserlerin sözdiziminde ne kadar az mantık olduğunu görmeden edemeyiz. Zaman zaman gelişigüzel, peş peşe gelen sonlar ya da karşılaştırmalı bağlantılar buluruz: ama bunlar bütüne egemen değildir; uyum daha ziyade tanımlanamaz bir şeylerle, belli belirsiz lirik bir ruh haliyle temin edilmektedir. Şiirlerin muhtelif bölümlerini şekillendiren ruh

ne hitap edilmemiştir ama arzu ya da korku içinde var olmayan bir durumun imgesini hatırlatır. Bir kere daha Homeros'un *ὥς ἀπόλοιο καὶ ἄλλος* (Odyssey i.47) ya da neşeli *οἱ γὰρ τοῦτο γένοιο* (Odyssey viii. 339 ve antik şiirdeki başka daha güçlü pasajlarını aklıma getiriyor. Bu sözbilimsel form da Dante tarafından yeniden yaratılmıştır, her ne kadar kendisinden önceki ortaçağ edebiyatında zaman zaman görülse de (çünkü istek kipindeki formların neredeyse her biri bununla ilişkilidir ve sadece derece olarak farklıdır) ona davetkâr gücünü ve somut esnekliğini veren ilk odur. Provençal şairler zaman zaman kullanmıştır; Bernard de Ventadour'un "Ia Deus nom dn aquel poder" (ed. Appel. s. 85) ya da "Ai Deus! car se fosson trian" (ed. Appel s. 186) dizeleri ve aynı zamanda Peire d'Alvernhe'deki birkaç örnekle çarpıldım. Guinizelli ve *stil nuovo*'nun ilk şairlerinde görülmez. Dante de *Vita nuova*'yı çok az kullanmıştır; sadece hacı sonesinde (xl) buna çok uzaktan benzeyen bir şeyler vardır. Canzoni'deki birkaç pasaj, mesela "Cosi nel mio parlar" (Opere, s. 107, l.53) Convivio i. iii'deki güzel "Ahi piaciuto fosse..." cümlesinden bahsedilebilir; ancak formu *Komedy*a'ya kadar gerçekten geliştirilmemiştir.

²⁹ Ed. Appel, s. 249.

³⁰ Ed. Kolsen, No. 54, s. 342.

³¹ Ed. Anglade, s. 60.

halleri örnekleri, ekseriyetle herhangi bir mantık bağlantısı olmaksızın yan yana koyulmuştur; bu anlamda Provence şiiri, popüler şiirden çok az farklıdır. Çok basit olmadıklarında mantıksal bağlantılar muğlak ya da üstü kapalı olma-ya meylederken geçici düzenlemeler ağır basmaktadır; kısa dize tercihi, özellikle de sekiz heceliler, on bir heceli *superbissimum carmen*'in³² hâkimiyetinin olanak tanıdığı, aslına bakılırsa gerektirdiği akışa bile tezat oluşturarak, gayretli bir tür ritim yaratıp aynı istikamette iş görürler. Elbette Provence şairleri, özellikle de daha sonra gelenler arasında istisnalar da vardır: ya da daha doğrusu *trobar clus*, her ne kadar kısmen niyet ve kısmen de yetersizlik nedeniyle olsa da hercai, belirsiz ve istikrarsız olan mantıksal yapı için belirli bir mücadele göstermektedir. Aslında daha önceki şairlerin saf lirizmi sadece daha ahenkli değil, aynı zamanda *trobar clus*'un muğlak entelektüalizminden de daha rasyoneldir. Her iki durumda da uyumlu bir mantıklı yapıyla yumuşakça akan bir zaman dilimini nadiren keşfederiz. Guillem de Ca-bestany'nin şu dizleri gibi nadir görülen istisnalar vardır:

*Lo jorn qu'ie us vi, dompna, primeiramen,
Quan a vos plac que us me laissetz vezer,
Parti mon cor tot d'autre pessament
E foron ferm en ovs tug mey voler*³³

İlk gördüğüm gün seni, sevgili,
Görmeme izin verişin memnun edince seni
Defetti kalbim diğer düşünceleri
Arzularımın tümü sende bir araya gelmişti.

Burada basit bir motif, dört on birli hece boyunca tutarlı bir şekilde taşınmıştır ve her ne kadar ilişkisi tamamen dünyevi olsa da tonu neredeyse Provence'a özgü olmayıp, İtalyan *stil nuovo*'yu hatırlatmaktadır.

³² *De vulgari eloquentia* ii. v.

³³ Ed. Langfors, *Annales du Midi*, XXVI, 45; Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch* (Berlin, 1917), s. 159.

Neredeyse başından itibaren Sicilyalılarda, Guitonne ya da Bonagiunta'da bile İtalyan şiiri yapısal olarak çok daha mantıklı ve tutarlı olmuştur. İtalyan şairler kısa sürede konularıyla ilgili olarak trubadurlara göre daha net bir kavrayış kazanmıştır; bir şeylerin belirsiz ya da söylenmemiş olduğu izlenimini nadiren verirler ve Provençal şairlerin aksine, kullandıkları zaman dilimleri de dengeli ve sağlam görünmektedir. Mantıksal yapı Guinizelli'ye doğal gelmektedir ama onun sayesinde ulvileştirilmiş ve *cor gentile*'nin değerler sistemine uyarlanmıştır; önceden de işaret ettiğimiz gibi yüce üslupta şiirleri çok somut değildir ama kavramları çok daha net bir şekilde dikkat çekmektedir; Bonagiunta'nın onda eleştirdiği anlaşılmazlık, pek de *trobar clus*'da olduğu gibi keyfi, düzensiz bağlantıların sonucu olmayıp, Guinizelli'nin *stil nuovo*'nun spiritüelliğini dayandırdığı yenilik ve entelektüel kategorilerin, alışılmadık bir biçimde ulvileştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bonagiunta ile şiirinin³⁴ anlaşılmazlığı üzerine tartıştığı *tenson*' bu anlamda son derece yol göstericidir; bir şekilde ham neşesi, antitezi ve vecize gibi özetler beraberinde aslında bir bütün olarak net bir şekilde dile getirilmiş cümleleriyle, Bonagiunta'nın açılışı (*Poi ch'avete mutata la manera* [Sen yöntemde değişiklik yaptığından beri]), kısa hikâyeler ve anekdotlarda bulduğumuz erken dönem İtalyan uyanıklığını temsil eden bir örnektir; ve Guinizelli'nin yüksek tondan ve anlamlı cevabı (*Omo ch'e sagio non corre legero* [Bilge bir adam düşünmeden çalışmaz]) zengin mantıksal organizasyonu, öz-disiplini ve yüksek spiritüelliğiyle keskinleşmiş ve bu tür bir çekişme için bile hiçbir şekilde zekâsının kıvraklığını körleştirmemiştir. İçerik ile ilişkili bir Provence şiirini, Giraut'nun *trobar clus* üzerine *tenson*'unu (*Ara m platz, Giraut de Borneill* [Ben, Gi-

³⁴ Monaci, no. 104, s. 303.

* Tenson (Eski Provence dilinde "anlaşmazlık" ya da kavga), tenso ya da tenzon olarak da adlandırılır; Provanslı trubadurların anlaşmazlık ya da kişisel tacizle ilgili besteledikleri lirik tartışma şiirleridir; iki muhalif genellikle yapısal olarak aynı dize ya da dize gruplarını değişimli olarak dile getirirler –çn.

raut de Borneill için bir zevkti])³⁵ ele alırsak, mantıksal yapıdaki fark oldukça açıktır; Giraut şiirini çok daha teorik bir düzlemde tutmaya çalışır ama bunu başaramaz; tartışmada akıl yürütme biçimi son derece genel ve belirsizdir, fikirlerin hiçbirisi sağlam bir şekilde el altında değildir ve bağlantılar istikrarsızdır; sonunda şaşırtıcı bir şekilde konudan sapma söz konusudur ve tartışma kayıplara karışır. Guinizelli ulvi bir tonda yazdığında –ki *Chi vedesse a Lucia un var chapuço*³⁶ (Lucia'yı parlak renkli bir kapüşonla görmelisin] sonesi gibi şiirlerde bunun aksini de yapabildiği gösterilmektedir– fikirlerini birbirleriyle ilişkilendirir ve bunları karşılaştırarak örneklendirir; bunları daha da geliştirmek için yeri olduğunda açık seçik bir şekilde yeni bağlar eklemiştir. Derin ciddiyeti ve ilham aldığı değerler sistemi onu kitabilik taslıyormuş gibi görünmekten kurtarmıştır ama yine de sözdiziminde belli bir gerginlik ve monotonluk söz konusudur; bu onun, temalarına tamamen entelektüel yaklaşımının doğal bir sonucudur. Genellikle bir şiirin ortasında yeni bir başlangıç yapmak zorunda kalmıştır, çünkü her ne kadar sonuncusuyla tematik olarak bağlantılı da olsa, şiirsel bir ilişkisi bulunmadığı için tamamen yeni görünen, yeni bir fikir devreye girmiştir ve bütün, birbirini takip eden bir seriymiş gibi bir izlenim verir. Bizzat kendisi daha kapsayıcı bir uyum ve somutluğa ihtiyaç duymuştur ama bu amaç için kullandığı araçlar –bir sözcük ya da sesin kaldığı yerden devam ettirilmesi, yapıların ve kinayelerin tekrar edilmesi, özellikle de karşılaştırma ve antitez– daha açık seçik ve en çok görüldükleri onun uzun canzonesi *Al cor gentil*'de dogmatik bükülmezlik etkisini artırmaya yol açmaktadır. Saf, doğrusal bir uyum yakalamayı başarır ama Dante ile karşılaştırıldığında bu uyum çok zayıf görünmektedir.

İfade ve yapı açısından Dante de ustasından daha az net ve eksik değildir ama Guinizelli'de esas olan şey Dante'de sadece daha derin güçlerin ortaya çıkışı için bir vesiledir.

³⁵ Ed. Kolsen, No. 58, s. 374; Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, no. 87.

³⁶ Monaci, No. 103. s. 299.

Şiirinin yapısı ne trubadurlarınki gibi ön-entelektüel ne de Guinizelli'de olduğu gibi tamamen entelektüeldir, başka bir şeydir. Bunun bir nedeni işaret ettiğimiz gibi Dante'nin şiirlerinin bir duygu ya da fıkirden çok bir olaydan kaynaklanmasıdır. Ama bundan daha fazlası da vardır; çünkü Dante'nin olayları nadiren gerçek ya da ampirik terimlerle algılanabilir; çoğunlukla vizyondurlar. *Yeni Hayat*'ın son şiiri *Oltre la spera*'yı (*Kürenin Ötesi*) ele alalım. Bir motif örneği: ruhum genellikle ölmüş sevgilimle birlikte oturur – Guinizelli gibi bir şair bunu ikiden fazla dizeyle zar zor dile getirecektir; daha da fazla yazmak için başladığı yerden, yani kendisinden uzaklaşır ve başka bir şeyi, ilgili ama yeni bir motifi, belki merhumun içinde bulunduğu durumun bir tasvirini ya da ondan bir mesajı, kısacası farklı unsurların bir karışımını sunardı. Ancak Dante'nin ruhu yükseklerde gezinirken olaylara ilişkin vizyonu, bir parçanın bütünüdür; burada metafora özgü hiçbir şey yoktur; sanki ağır çekimde gerçek bir olayı ifade ediyormuş gibidir: şiirin bütünü, ruhunun yükselişi ve geri dönüşünün bir kayıdır. Ancak –ve şiirine kendisine has dokunaklılığını veren şey budur– yolculuğa çıkan, şairin ruhunun bütünü değildir: bir kısmı aşağıda beklemeye devam etmektedir ve sadece aşkın bir aklı ödünç verdiği *sospiro* yukarıya doğru yükselir ve *spirito* haline gelir. Açılış sözcükleri ve hatta ruhun yukarıdaki geçici ikametaine dair anlatılar, arkada birinin bekleyip, Nuh'un giden bir güvercinin ardından bakabileceği ya da bugün bizim giden bir uçağı gözlerimizle ve uçak gözden kaybolduktan sonra da düşüncelerimizle takip ettiğimiz gibi, gideni gözettiğine dair bize bir hissiyat verir. Olayın merkezine yerleştirilmiş (ve şiirin sonunda açık bir şekilde ifade edilmiş) bu paralellik, yapısı son derece iyi bir şekilde ifade edilmiş, tek bir temanın hâkim olduğu şiirin bütünselliğini keskinleştirir ve yoğunlaştırır; açılış dizelerinde bir tema açıkça ortaya konulmuş ve “yeni” hiçbir şey eklenmemiştir.

Dante, erken dönem şiirlerinin hepsinde yeni motifleri tutumlu bir şekilde kullanmıştır; ana tema genellikle o kadar bireyseldir ki hiçbir ekleme yapılmamıştır ve yoğunlu-

ğunu içsel inşasından ve tasvir ettiği vizyoner keskinlikten alır. Ama son derece genel bir temayla ilgilendiğinde bile bu zekâsı ve algısının menziliyle dönüştürülmüştür; sadece bir düşünce ürünü olmaktan çıkar ve somut, tarihsel bir gerçek haline gelmiş gibi görünür. Bunun bir örneğini *Amore* ve *cor gentile*³⁷ ile ilgili program niteliğinde bir şiir temin etmektedir; uzun, ilmi eser benzeri canzonesinde Guinizelli, düşünce adımlarını sadece metaforlarını mantıklı bir şekilde geliştirerek şiirsel bir bütüne dokumayı becermiştir. Şiirde olduğu gibi açılış dizesi (her ne kadar kolaylıkla sentetik bir özet olarak yeniden yorumlanabilecekse de) sadece bir zincirdeki ilk halkadır; Dante'nin açılış dizesi ise açıkça tüm düşünce-
cenin bir özetidir ve Aşk'ın doğumu, iyi şekillendirilmiş bir vizyonda bunu takip eder. Şiirin kalıba dökülmüş gibi görüldüğü şema sadece ortadadır (*potenzia* ve *atto* sözcükleriyle Dante'nin kendisinin de söylediği gibi); ikinci kısım bağımsız bir "ilave" olmadığı için, ne mantıksal ne de tematik olarak yeni bir halkadır ama ilk dizede ifade edilen şeyin geliştirilmesi ve gerçekleştirilmesidir; bu yüzden şiir didaktik tonuna rağmen bize bir tomurcuğun açılışına bakıyormuşuz gibi bir duygu verir. *Stil nuovo* şairlerinin tekrar ve tekrar ele aldığı bu en evrensel tema, şairlerin sevgiliye övgüsüdür ve yeni temalar icat etmiş ve bunları "zarif bir kalbin" yeni ruhuna aşılarmış bile olsa Guinizelli, Minnesanger* ya da trubadurlardan çok daha kapalıdır; çünkü trubadurların ve Minnesanger'ın lirik duygularını özgür ve mükemmellece dışavurdukları yerde, o sadece sözlerini istifleemektedir: (*Voglio del ver la mia donna laudare* ya da *Tegno de foll'empres'a lo ver dire* [Doğrusunu istersen çılgınca bir cüretmiş gibi görünüyor]).³⁸ Dante, *Yeni Hayat*'ta bu temayı sadece bir kere, en genel biçimiyle, o harika canzone *Donne ch'avete*'de ele almıştır; başka yerlerde özel bir motif ya da olayı tercih etmiştir, ama burada en genel tabirlerle konuşma niyetini

³⁷ *Vita nuova* xx.

* *Minnesang*, Almanca aşk şarkısı anlamına gelmektedir, Almanya'nın bir lirik şiir ve şarkı yazma geleneğidir –çn.

³⁸ Monaci, s. 298 ve 300.

açık bir şekilde beyan eder: *io vo'con voi de la mia donna dire* (Size sevgilimden bahsedeceğim). Şu an için yeni *con voi* sözcüklerinin ve üçüncü ve dördüncü dizedeki itirafın³⁹ (...ona olan övgülerimi tüketebileceğimi düşündüğümünden değil; aklımı rahatlatmak için konuşuyorum) getirdiği yeni aciliyet ve kişiselleştirme unsurlarını dikkate almayacağız; iltifattan bahsederken zaten bu "Seninleyim"i açıklamaya çalışmıştık ve burada da okurun dikkatini, Dante'nin ancak bu belagat biçimini kullanarak serbest bırakabildiği içsel güçlere çekmeyi umuyoruz. Şimdiki durumda şiirin genel yapısıyla ilgileniyoruz: mükemmel değildir çünkü Dante burada, daha sonra son derece genel temaları ele alırken yapabildiği şeyi yapmayı, yani farklı imgelerin yan yana bir dizilişinden uzak durmayı başaramamıştır. Ama öyle bile olsa bu şiirde Guinizelli'den son derece farklı olan bir şeyler vardır; çünkü "parçaların bileşimi" ile oluşan dördüncü sonenin belli dizeleri ve "kibar" bedene övgüsü bir metaforlar mozaïği olsa da, Dante'nin tematik gelişimi esnasında bu mozaïği donattığı parçalar –cennetteki sahne, sevgilinin sokakta ortaya çıkması, onu fark eden Aşk– merkezi vizyondan doğan bir vizyonlar sekansıdır. Bu vizyonlar bize tamamen canlıymış gibi görünmez ve imgelerden bazıları da zorlama görünür ama zorlanma yöntemleri bile yenidir: hercai *trobar clus* ya da Guinizelli'nin detaylandırılmış entelektüalizmi yerine elimizde gerçek bir güç bulunmaktadır çünkü Dante'nin bütün mücadelesi duygularını, duyguların normal olarak kapatıldığı subjektiflik küresinin ötesine, en tepeye yükselterek yoğunlaştırmak, onu gök kubbede nihai ve mutlak olanın aleminde yerleşik kılarak, ona objektif geçerlilik kazandırmaktır. Bu onun yegane kaygısıdır ve bu çabası, *stil nuovo*'nun mistik belagatinden bile üstün olan dengesiz metaforlar ve karşıtlıklarda yansıtılmıştır. Bugün bile bu arzunun gücünü hissederiz ve tüm pürüzleriyle birlikte şiir yine de aynı büyüyü solumaktadır. Bu Dante'nin uyum tutkusu-

³⁹ ... non perch'io creda sua laude finire, ma ragionar per isfogar la mente.

nun, kozmosun bütününü kendi deneyimi içinde kuşatma çabasının ortaya koyduğu büyüdür. Duygusunun istikameti o kadar belirgindir ki şiirin tuhaf rasyonel düzeni itibariyle başka bir yöne doğru saptırılmadığı gibi hem parça parça hem de bir bütün olarak bir güç ışıması, ateşli bir büyü gibi etki etmektedir.

Bu yüzden daha somut ve daha keskin bir şekilde tanımlanmış temalarıyla Dante'nin diğer şiirlerinde daha da belirgin olan erken dönem şiirlerindeki bütünlük duygusu, rasyonel değil ama vizyoner bir niteliğe sahiptir; şiirlerin içerdiği imgeler, özelliklerinin bir listesi ile icat edilmeyip temel bir merkezden, eksiksiz ve içten bir şekilde ortaya çıkar ve bu şekilde etki ederler; göz alıcı etkileriyle canlıdır; güce taliptirler ve bunu kazanırlar. Dante her yerde son derece kesin ve şüphe götürmez bir şekilde benzersiz bir durumun merkezinden konuşur; dinleyeni, her yerde, bu durumun içine çekmeyi arzular, entelektüel hayranlık bir yana sempati ya da onay onun için yeterli değildir; hayalinde canlandırdığı o gerçek durumun olağanüstü karakterine doğru takip edilmek için ısrar eder. Deneyiminin, ortaçağın ilk dönem şairlerinin deneyimlerinden daha güçlü ve daha dolaysız olduğunu söylemek yanlış ve muhtemelen adaletsiz olacaktır; dizelerinde yaygın beğeniden değil ama kendisini ne pahasına olursa olsun ifade etme arzusunun kaynaklanan kayda değer bir gerginlik ve abartı unsuru vardır. Gerçek şu ki, daha önceki şairler kendi deneyimlerinden dışarıya doğru yayılma, çağrışım ya da mantıksal bağlantılar aracılığıyla bir şekilde deneyimleriyle ilişkili olan her şeyi örnek gösterme ya da büyük ihtimalle, bunu metaforik olarak açıklama ya da süsleme eğiliminde olmuşlardır; oysa Dante, kendi somut hareket noktasına sıkı bir biçimde tutunur ve ister yabancı ya da ilişkili, ister benzer olsun, kalan her şeyi kapsam dışında bırakır. Kendini asla çelimsiz bir şekilde dağıtmaz ama derinlere iner. O genellikle sancılı bir dikkatle somut motifine doğru derine daha da derine doğru kazdıkça, etrafındakiler ve eşlik eden koşullar yok olur. Bu anlamda metaforları son derece karakteristiktir. *Yeni Ha-*

yat'taki metaforların nadiren Provence şairleri ya da Guinizelli'ninkilerde olduğu gibi bağımsız şiirsel değerleri vardır; asla yeni bir yöreye doğru yol göstermezler, yeni hiçbir imge ya da gerilimden kurtulma duygusu temin etmezler: genellikle kısa ve sınırlı ama her zaman olaya yakındırlar. Amaçları ne şiirsel haz, ne entelektüel aydınlanma ne de bu ikisinin bir birleşimidir; saf dışavurumlardır ve ifade için nerede kullanılıysalar, orada arzı endam ederler. Sonuç olarak pek çok şiirinin, daha eski kuşaklar için hem çıplak hem de aşırı detaycıymış gibi görünmesi muhtemel bir uyumu ve bütünlüğü vardır. Alışıldık şiirsel süslemeler nadiren görülür ve bu olduğunda da, belli bir üslup ve albeniyle sunulmayıp, sanki Dante kendisinden yaşlı çağdaşlarını korkutmak ve püskürtmek istermişçesine, son derece ölçüsüz bir şekilde abartılır ve içtenlikle gerçeklik âlemine aktarılır. Ancak şiirleri, somut olan üzerindeki ısrarı ve kişisel duyguların küstahça dışavurumuyla, öylesine bir gerilim üstlenirler ki buna tutkuyla kendilerini adamaya hazırlıklı olmayanlar yaralanmış ve telaşlı hissetmişlerdir.

Dante'nin erken dönem şiirlerinin üslubu, seleflerinin üslubundan hem daha katı hem de daha zengindir. Bir şiirin başından sonuna kadar belli bir temaya sadık kalınması bakımından daha katıdır. En cüretkâr ve en olağandışı temalar ele alındığında bile bir realizm ve dolaysızlık etkisi yaratan bu metot yeni bir şey değildir. Yüce üslup çerçevesinde olmasa da uzun süredir bilinmektedir; komik, pastoral ve tartışmalı konular genellikle bu yöntemle ele alınmaktadır. İtalya'da buna yönelik doğal bir eğilim olmuştur ve bu yöntemin belli bir ustalıkla kullanıldığı biri Bonagiunta'nın (*Poi ch'avete mutata la maniera*) ve biri de Guinizelli'nin olan (*Chi vedesse*) iki şiirden zaten bahsetmiştik. Ama Dante'den önce bu yöntem anadilin ulvi şiirine uyarlanmamıştır çünkü bu tür şiirlerin öncelikle yapay, gerçektışı ve ağdalı olduğu kabul edilmektedir – bu Dante'nin tedricen ve bilinçli bir tutarlılığı olmaksızın kurtulduğu eski bir anlayıştır. Dante'nin üslubunu seleflerinininkinden daha zengin kılan şey, temasını gitgide daha çok didikleme ve içeriden organize etmesidir. Bu, ele

aldığı gerçekliğin çokyönlü niteliklerine daha iyi uyarlanmış bir üslup sağlamaktadır.

Birbirlerinden ayrı tutulması zor olan ve herhangi bir analiz esnasında kaynaşma eğilimi gösteren bu unsurlar – Dante'nin temasına yakın olması, rica tonu, kompozisyonlarının vizyoner bütünlüğü–genel anlamda onun üslubunu açıklamaktadır ve Avrupa'ya ulvi şiirde yeni bir ton imkânını göstermiştir. Seleflerinden *cor gentile*'nin mistik niteliğini, canzone, sone ve baladın şiirsel formlarını ve aslına bakılırsa aşk belagatinin tüm terminolojisini almıştır – ama bunların hepsinden tamamen yeni ve nihayetinde duygularının ani ve şiddetli hareketlerine, sadece az sayıda insan için erişilebilir olan olağanüstü deneyimlerine yoğunlaşmasına rağmen, çok daha basit bir şey yapmıştır. Onun cümlelerini sadece düzyazı olarak okumamız yeterlidir: *Tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia, quando ella altrui saluta, ch'ogni lingua deven tremando muta e li occhi no l'ardiscon di guarde* (Başkalarını selamlarken sevgilim o kadar nazik ve o kadar saf görünür ki diller titrer, sessizliğe bürünür ve gözler ona bakmaya cüret edemez). Ya da: *E perche me ricorda ch'io parlai de la mia donna, mentre che vivia, done gentili, volontier con vui, non voi parlare altrui, se non a cor gentil che in donna sia*⁴⁰ (Ve çünkü sevgilim hayattayken sana ondan sevinçle söz ettiğimi hatırlıyorum, sevgililerinde yaşayan nazik yüreklerden başka kimseye ondan bahsetmek istemezdim). Bu açık ve basittir ve dahası, baktığımızda akıp giden dizeler, duyduğumuzda daha da akıcıdır. Bu Guinizelli'yi aşmaktadır. Çünkü o fikirleri kümelemiştir, yeni başlangıçlar yapmaya devam etmek zorunda kalmıştır; duygu akışı tekrar tekrar durdurulmuştur; yeni bir nefes alır ve birkaç sözcük sonra yine durur (bunu gözlemlemek için Dante'yi okuduktan sonra, onun şiirlerinden birini okumamız yeterlidir). Şeffaf sadelikleriyle Dante'nin şiirlerinde güçlü bir ritim, antikiteden beri şahit olunmamış içten, bozulmamış doğal bir hareket vardır. Burada tasvir ettiğimiz etki, daha

⁴⁰ *Li occhi dolenti* canzonesinden (*Vita nuova* xxxi).

önce bahsettiğimiz diğer veçhelerden daha saf biçimde duygusaldır çünkü motivasyonları büsbütün daha şuursuz ve daha istemsizdir. Ancak dizelerin şaşırtıcı basitliğine itimat etmezsek bu etkiyle ilgili daha fazla şey bulabiliriz. *Ne li occhi porta la mia donna Amore, per che si fa gentil cio qu'elle mira*⁴¹ (Sevgilim Aşk taşır gözlerinde, bu yüzden ulvileşir baktığı her şey). Herhangi bir şey bundan daha net ve basit olabilir miydi? Neredeyse didaktik iki gelişigüzel bağlantı noktası, eşit ağırlıkta iki öge, her bir sözcük kesin olarak ve net bir şekilde yerinde – *ne li occhi* dışında bu cümlede düzyazı olamayacak hiçbir şey yoktur. Ama ne içerik! Bu cümlede yüce duygular, *cor gentile*'nin en asil mefhumları önceden varsayılmış ve kanıksanmıştır; sanki Dante bunun zirvesini başlangıç noktası gibi almış ve orada, üzerinde hareket edeceği yeni bir düzlem bulmuş gibidir ve bu net, basit sözcüklerin her birinde spiritüel, ulvi bir dünya salınır. Daha karmaşık cümleleri ele aldığımızda bu bir şekilde daha da açık hale gelir. *Donne... i'vo'con voi de la mia donna dire, non perch'io creada sua laude finire, ma ragionar per isfogar la mente. Io dico che pensando il suo valore, Amor si dolce mi si fa sentire, che s'io allora non perdessi ardire, farei parlando innamorar la gente* (Hanımlar, sevgilim hakkında konuşacağım size, methiyelerini tüketeyeceğime inandığımdan değil ama rahatlamak için. Onun kıymetini aklımdan geçirirken söylüyorum bunu; benimle o kadar nazik konuşuyor ki Aşk, cesaretimi yitirmesem sözlerimle herkesi sevdaya düşürmem gerekir.) Tıpkı yukarıdakiler gibi bu cümleler de dingin, dikkatle biçimlenmiş ifadeler içeriyormuş gibi görünmektedir; mantıklı ve pek de şiirsel olmayan cümle yapısı, hecelerin eşit bir şekilde akışı ve ritim şeması içine koyulma yöntemleri sayesinde, daha da güçlendirilmiştir. Olgular ve fikirlere değil, ama burada son derece kuralcı ve ölçülü bir forma, azami bir kolaylıkla dökülmüş gibi görünen şiddetli bir duygu fırtınasına değinmektedirler. *Can vei la lauzeta mover de joi sas alas contra l rai, que s'oblid ' e se laissa*

⁴¹ Vita nuova xx.

chazer per la coussor c'al cor li vai, Ai! tan grans enveva m'en ve de cui qu'eu veva jauzion... (Hazdan vurgun yemiş mutlu bir tarlakuşunu gördüğümde bilincini yitirmiş, cansız düşerek uçarken güneşe doğru, heyhat, gönlü rahat olanlara karşı ele geçirir beni büyük bir kıskançlık...). Bu da uzun, akış halinde bir evredir ancak tutku ne kadar da daha özgür ve basit bir şekilde taşmaktadır. Provençal şairlerin ikinci nesli bile böyle "kuşların şakıdığı gibi şakımayı" unutmuş ya da bilinçli bir şekilde bundan vazgeçmiş, bunun yerine bir düşünce içinde duyguyu yakalama çabası geçmiştir; bu son derece erken bir dönemde ama en net şekilde de Giraut de Bornelh ve Arnaut Daniel'de fark ettiğimiz bir eğilimdir. Duygunun diyalektiği –bu bana gerçeğe en yakın terimmiş gibi görünür–⁴² duyguya işaret eden sözcüklerden, kökeninden, psikolojik ortamdan ve etkilerden oluşan mantıklı ya da (bazen okült bir bilgeliği saklayarak) görünürde mantıklı bir sisteme dayandırılmıştır. Dogmatik aşk üzerine teşebbüsler son derece eskidir; Ovidius örneğinden ve umumi spiritüalistlerin tensel gerçekliği rasyonel bir yoruma tabi kılma eğilimlerinden ilham almıştırlar; en meşhur örneği Andreas Capellanus'un kitaplarıdır. Ancak form gerçekten şiirsel olarak ilk ele alınışını, trajik bir mücadeleyi telkin etmek için, çatışan fikirleri son derece yoğun bir aşamaya yükselten sonraki Provence şairlerine borçludur. Ancak bu yöntemle yazdıkları tuhaf ve genellikle son derece düşündürücü şiirler, bilinçli bir estetik anlayışa olağanüstü, paradoksal ve anlaşılması zor bir şeyler için bilinçli bir çabaya dayalıdır; bu zaten kontrastlar tekniğinde gün gibi ortadadır; o kadar gerçekdişi ve soyut bir formdur ki genellikle şiirin gerçek vesilesini anlaşılma- sı zor bir şeyler için bilinçli bir çabaya dayalıdır; bu zaten kontrastlar tekniğinde gün gibi ortadadır; o kadar gerçekdişi ve soyut bir formdur ki genellikle şiirin gerçek vesilesini anlaşılma- sı zor bir şeyler için bilinçli bir çabaya dayalıdır; bu zaten kontrastlar tekniğinde gün gibi ortadadır; o kadar gerçekdişi ve soyut bir formdur ki genellikle şiirin gerçek vesilesini anlaşılma-

⁴² Vossler kullanır (*a.g.e.* II, 433).

risli ve fantastiktir; amaçları gerçekliğe somut bir form kazandırmak değil ama bir karşıtlıklar ve muğlak metaforlar oyunu icat etmektir. Bu şiir, umumi spiritüalizmin mantıksal ve sözbilimsel oyunları ile belli bir akrabalık göstermektedir ve son tahlilde belki de geç antikitenin yozlaşmış sözbilimi geleneğine kadar kökeninin izi sürülebilir. Dante'nin duygu diyalektiği ise son derece farklı bir şeydir. İlk olarak oldukça bilinçsizce antik sözbiliminin otantik kaynaklarını, yani Yunanları hatırlatır. Çünkü her ne kadar Yunanca bilmeyen Dante'nin Homeros'a dair sadece hayal meyal bir fikri de olsa ve trajedi şairleri hakkında hiçbir şey bilmeseyse de – bununla birlikte klasik kültürünü bizim bakış açımıza göre oldukça gelişigüzel seçilmiş az sayıda Latin yazardan almıştır – yine de Antik Yunanda en asil olanın, “*μῦθ* ve *εἰ*”⁴³ “yaratılan dilin” gerçek vârisidir; bir sözcük içeren, bir ilk okuma kitabının satırları kadar basit, derin duyguları berrak düşüncelerle ifade eden, dingin ve eşit vezinleriyle kalbi delip geçen cümleleri antikiteden beri bir ilktir; daha da önemlisi söz sanatının gerçekliği bastırmadığı ama onu hızla şekillendirdiği ve hızla zapt ettiği ilk cümlelerdir.

Dante bizzat bu konularla teorik olarak ilgilenmiştir. *De vulgari eloquentia* (Anadilde Yazmak) eserinin ikinci kitabının altıncı bölümünde *constructio* ya da cümle yapılarından bahseder. Bizi en çok ilgilendiren pasaj şudur: “Aradığımız şey uyumlu yapılar gibi görünüyor. Ancak arayışında olduğumuz yapıya, yani daha incelikli olana ulaşmadan önce üstlenmemiz gereken soruşturma daha az zor değildir. Çünkü yapının birçok aşaması vardır: eğitimsizlerin kullandığı inceleksiz yapılar, mesela: *Petrus amat multum dominam Bertam* (Peter, karısı Bertha'yı yürekten seviyor). Sonra, titiz âlimler ve öğretmenler tarafından kullanılan tamamen öğrenilmiş yapılar vardır, mesela: *Piget me, cunctis pietate maiorem, quicunque in exilio tabescentes patriam tantum sompnando revisunt*. (Merhamette herkesi geride bırakan ben, rüyaları dışında vatanlarını asla görmeyecek sürgünde takatini yi-

⁴³ Wilamowitz'in fikri.

tirmişler için kederle doluyum.) Ve söz sanatından yüzeysel bir biçimde yararlananların o öğrenilmiş ve seçkin üslubu vardır, mesela: *Laudabilis discretio marchionis Estensis et sua magnificentia prepara cunctis illum facit esse dilectum*. (Este Marki'sinin takdire şayan basireti ve kendisini değerli hissettiren herkese cömertliği). Ayrıca üslupçuların kullandığı öğrenilmiş, seçkin ve aynı zamanda mağrur bir üslup daha bulunmaktadır, mesela: *Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, neguiqquam Trinacriam Totila secundus adivit* (O kestikten sonra büyük bir kısmını senin cübbenin, ah Florentia, ikinci Totila (Valoisli Charles) boşuna gitti Trinacria'ya [Sicilya'ya]). Bu tip bir yapı seviyesi, en mükemmel dediğimiz ve yukarıda söylediğimiz gibi en yüksek seviyedeki şeylerle ilgilenirken talip olduğumuz yapı seviyesidir. Bu, en asil canzonelerde kullandığımız yapıdır, mesela Giraut'nunkilerde olduğu gibi, *Si per mon Sobretots non fos...* (Şayet benim Tek Arkadaşım için olmasaydı...) (Burada hepsi de Provence'a özgü ve İtalyan canzonelerinden yararlanan daha çok örnek birbiri arkasına verilir, sonra devam eder): Okur, burada çok sayıda yazarı hatırlattığım için şaşırmamalıdır. Çünkü sadece bu tip örneklerle en yüksek yapı dediğimiz şeyi gösterebiliyoruz. Belki de kendimizi buna alıştırma yoluyla, Livius, Plinius, Frontinus, Paulus Orosius ve dostane yalnızlığın bizi okuma-ya davet ettiği pek çok diğerleri gibi en mükemmel düzyazıları kaleme alan yazarların yanı sıra Vergilius, *Dönüşümler*'i yazan Ovidius, Statius ve Lucanus gibi şairlerin iyi yapılandırılmış şiirlerini okumak en faydalı şey olacaktır. Bırakın cehalet tutkunları ve hem söz hem de yapı açısından alt tabaka olmaktan vazgeçmeyen malum diğerleri, Guittone d'Arezzo'yu methetmeyi bıraksın."⁴⁴

⁴⁴ Dante'deki orijinal pasaj şöyledir: *Est, ut videtur, congrua (constructio) quam sectamur. Sed non minoris diffiultatis accedit discretio prius quam, quam quimus, attingamus, videlicet urbanitate plenissimam. Sunt etenim grauds constructionum quam plures: videlicet insipidus, qui est rudium; ut, Petrus amat multum dominam Bertam. Est et pure sapidus, qui est rigidorum scolarium vel magistrorum, ut, piget me, cunctis pietate maiorem, quicunque*

Eduard Norden⁴⁵ bu pasajı alıntılar ve üslupsal örnekleri son derece ağır bir şekilde haklı olarak yargılar. “Yapmacık, süslü sözler savunulurken doğallık ve sadelik lanetlenmektedir,” der. Ancak bu pasajı yazarken Dante’nin, Latince düzyazıyı değil de yüce üslupta, anadille yazılmış şiiri düşündüğünü dikkate alırsak farklı bir bakış açısı kazanırız ve buna göre bu cümleler İtalyan düzyazısına modeller değil, daha ziyade onun İtalyan şiirinde üslup üzerine fikirlerine ışık tutacak benzerlikler olarak sunulmuştur. Dolayısıyla bu dört cümleyi kendi başlarına değil ama bu genel bağlam içinde ele almamız gerekmektedir; sadece anadilde yazılmış şiiri ve aynı pasajda alıntılanmış, özellikle Provence’a özgü ve İtalyan canzoneleri aklımızda tutarsak bunların gerçek önemini kavrayabiliriz.

Geleneksel *χαρακτήρες λέξεως* üç iken –insan Dante’nin dört üslup aşaması örneği vermesine derhal şaşıırır– Dante’nin kendisi de başka birkaç pasajda, mesela aynı kitabın dördüncü bölümünde üçlü bir sınıflandırmadan bahseder.

in exilio tabescentes patriam tantum sompniando revisunt. Est et sapidus et venustus, qui est quorundam suprficietenus rhetoricam aurientium, ut, Laudabilis discretio marchionis Estensis et sua magnificentia preparata cunctis illum facit esse dilectum. Est et sapidus et venustus etiam et excelsus, qui es dictatorum illustrium, ut, Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentina, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit. Hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic est quem querimus, cum suprema venemur, ut dictum est. Hoc solum illustres contiones inveniuntur contexte; ut Gerardus, Si per mon Sobretots non fos... Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam suppremam vocmus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indica Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandan regulatos vidisse poetas, Virgilium videlict, Ovidium Metamorfoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium, et multos alios, quos amica solitudo nos visitare invitat. Subsistant igitur ignorantie setatores Guittonem Arentinum et quosdam alios extollentes, nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos.

⁴⁵ Die Antike Kunstprosa (Leipzig, Teubner, 1898), II, 753.

Ancak aslına bakılırsa mevcut pasajda cümle yapısının sadece iki tipini ayırt etmektedir; ilk örnek reddedilen umumi tip *genus humile*'dir ve yüce üslubun üç varyantını alıntılar: ilki öğrenilmiş ve kitabi, ikincisi yapay olarak seçkin ve üçüncüsü öğrenilmiş, seçkin ve aynı anda yüce de olan üsluptur. Üçü de anlatımı zengin bir şekilde dile getirmeyi hedeflemektedir. İlki, basit bir ifadenin içine yerleştirilen açıklayıcı antitezlerle ve bazı oldukça zahmetli icatlarla bu amaca ulaşmaya çalışır: Sürgünler adına kötü hissediyorum; cümle aşırı yüklü ve sert bir etki bırakıyor. İkinci cümle daha yumuşak ve nazik ama gücü ve hacmi yetersiz. Dante'nin tercih ettiği üçüncüsünde ise modern beğenimiz, Florentia üzerine yapılan söz oyunu, *Totila secundus* söz oyunu ve genel olarak kullanılan yapay dille altüst oluyor. Ama yüksek sesle okunduğunda bu cümle inkâr edilemeyecek şekilde kulağa hoş geliyor. Ancak bu bir düzyazı cümlesi değil şiirsel bir benzetme olarak ele alınmalı; neredeyse eşit, birisi yükselip diğeri alçalan, Florentia atmosferiyle birbirinden ayırt edilmiş iki süreçten oluşan, ustalıkla yapı içinde kendisine yakın bir paralellik bulan bir antitezi ifade ediyor. Ve bütün süslemelerine rağmen içerik –yani, o seni yağmaladı, Floransa, ama boşu boşuna Sicilya'ya gitti– çarpıcı bir berraklıkla ifade edilmiştir.

Gerçek yüceliğin örnekleri olarak ele aldığı canzoneleri irdelediğimizde Dante'nin meramı daha da netleşir. Bunların hepsi “duygu diyalektiği” ile özdeşleştirdiğimiz üslupsal eğilime aittir. Belki de bu pasaj hakkında konuşur, alıntılanan şiirlerdeki klasik unsura vurgu yaparken, Vossler'in aklında da benzer bir şey vardır.⁴⁶ Ancak Vossler'in burada kullandığı klasik ve romantik olanın antitezleri, gerçi ihtiyatlı sınırlamalardan emin olmak gerekse de bana on üç ve on dördüncü yüzyıl için isabetsizmiş gibi görünüyor; pek de doğru değil ve yanlış anlaşılmalara yol açıyor. Bu şiirde yeni olan duygu diyalektiği, ilham açısından, klasik olmaktan çok daha fazla romantiktir ve istisnası Dante olmak üzere, şair-

⁴⁶ Vossler, *a.g.e.* II, 437 vd.

lerin hiçbirinde benim klasik unsur dediğim şey yoktur. Dante, bu canzonelerde bulduğu *excellentissimus gradus constructionis* ile çok mutlu olmuştur; Vossler bunlara “teşhir eserleri” der ve bunları “bizi, ruhları ve hepsinden de önemlisi, dillerinin doğal tazeliği ve sadeliğiyle olduğu kadar sanatlarıyla etkilemeyenlerle”⁴⁷ mukayese eder. Onlar “kuşların şakıdığı gibi şakıyan” ve Dante’nin bahsetmeyecek kadar hor gördüğü, doğrudan duygunun ve neredeyse tamamen ön-entelektüel kompozisyonun şairleridir. Giraut de Bornelh, Folquet de Marseille, Arnaut Daniel ve Dante’nin bahsettiği diğer şairler, artık Jaufre Rudel ve Bernard de Ventadour⁴⁸ benzeri kendiliğindenlik ve taşkın duygularla şakımamaktadır ve büyük bir zorlukla mücadele etmişlerdir; ancak şiirleri sadece “teşhir eserleri” olmaktan çok daha fazlasıdır, karmaşık kafiyeleleriyle bu muğlak dizeler, sanat için sanat eserleridir. Ortaçağın neredeyse bütün maniyerist eserleri gibi –ve aynı şey on altıncı yüzyılın gerçek maniyerizmi için de geçerlidir– menşei Yeni-Platoncu bir spiritüalizmi, ideaya ulaşmak için tensel görüntüyü yeniden yorumlayan ve yüceleştiren, aynı zamanda benzersiz, istisnai görüntüyü de koruma arayışında olan fazlasıyla öznel bir mistisizmi temsil etmişlerdir. Bu şairlerin hiçbirisi başarılı olmamıştır; aracılığıyla ruhun derinliklerini ve dış dünyanın göz alıcı genişliğini kapsama arayışında oldukları o ateşli dürtü, başarısızlığa mahkûmdur. Metaforları hedefi ıskalamakta, içi boş ve bulanık hale gelmektedir; fikirleri sadık bir biçimde konuya doğru tırmanmak yerine muğlak ve soyut, kaprisli ve fantastik kalmıştır; yapının içsel bütünlüğü için gayret ederler ama çoğu zaman kazandıkları bütünlük tamamen sanatsal ve haricidir. Hepsinde ve özellikle de Dante’nin en

⁴⁷ A.g.e., s. 436.

⁴⁸ Bu sınıflandırmanın yaklaşık bir sınıflandırma olduğu dikkate alınmalıdır. Bernard de Ventadour şunu yazdığında: *Tout m’a mo cor e tout m’a me, e se mezeis e tot lo mon! e can se.m tolç, no.m laisset re, mas dezirer e cor volon*, duygunun diyalektiğine son derece yaklaşmaktadır.

çok hayran olduğu şair, *miglior fobbio del parlar materno*⁴⁹ (anadilinin en iyi ustası) Arnaut Daniel'de trajik bir şeyler vardır. Olağanüstü yetenekli bir adamdır ve tıpkı Dante gibi, tutkulu duygusallık ve mutlak, mantıklı düşünme eğiliminin aynı gizemli karışımına sahiptir. Her ne kadar kendisine çok az yararı olmuşsa da basmakalıp ve hatta grotesk imgeleri kullanarak dışavurumsallığının seviyesini kasten abartan ve sert, tez canlı ve genellikle neredeyse histerik mizacıyla bazen –Dante ve Petrarca'nın vasıtasıyla tüm Avrupa şiirini etkileyecekleri– yoğun tutkunun karşıt formülasyonlarını elde eden ilk şairdir. Dante'nin alıntılادığı şiirde bunun birtakım örnekleri bulunmaktadır ve şu dizeler bir dehanın ürünüdür:

*Anc ieu non l'aic, mas ella m'a
Totz temps en son poder....*⁵⁰

Asla ona sahip olmadım
O, bana her daim sahip olan.

Ama bu tonu nadiren devam ettirebilmiştir. Düşüncele-ri tutkusuyla kavga eder ve ona ayak uydurmayı reddeder; okurların ustalıkla saklanmış anlamları araması gerekir ve şiirin bütün etkisi kaybolur. Ancak bir değerler sistemi ve zorunluluk olan şeyi, kaprisli bir süsleme olarak yorumlamamalıyız. Onun düşünceleri tensel gerçekliği yakalamak için savaşmakta ve tekrar tekrar boşluğa, bir kavramlar oyununun içine düşmektedir. Estetik ilgiden daha fazlası olan bir dramadır, çünkü düşünceden gerçekliğe giden yol, şiirle yönlendirilir. Burada, her halükârda önemli bir gelişmenin başlangıcı ortaya koyulmuştur ve ben bunun estetik bir ilgidenden daha fazlası olduğunu düşünüyorum.

Ve bu nedenle Dante bu şiirlerdeki *excellentissimus gradus constructionis*'lere, dile getirişlerindeki zenginliği ve

⁴⁹ *Purg.* xxvi. 117.

⁵⁰ Ed. Canello, s. 102.

asil ruhlu duygu diyalektiğine hayran olmuştur. Onu üstatlarından ayıranın ne olduğunu anlamakta başarısız olmuş ve belki de asla bunu farkına varmamıştır. Ya da *et fortassis utilissumum foret* cümlesinde bunun tam tersi bir işaret mi bulmalıyız: “Belki de kendimizi buna alıştıрма yoluyla [asil yapıya], eğer Latin yazarları okumamız gerekiyorsa...” Bu, Dante’nin bu konuda katkıda bulunduğu şeyin aslını anlamak konusunda elimizdeki en iyi yöntemdir. Elbette yenilik, onun antiklerin etkisi hakkındaki yorumlarında aranmalıdır. Daha önceki şairler de klasikleri okumuştur. Önceki şairler için olduğu gibi Dante için de başlıca unsur forma dair içsel bir çaba gösterilmiş olmasıdır ve o, Vergilius ve diğer Latin yazarların şiirlerinde, hem bir onay hem de bir model bulduğundan, böyle bir çaba zaten yüksek bir seviyede mevcuttur. Ancak her ne kadar metotları antik şairlerin metotlarından tamamen farklı olsa da, Dante herkesten daha etkili bir biçimde ve eksiksiz bir biçimde, antikite şiirinin söz sanatlarını yeniden canlandırmıştır.

Provence şairlerinde kompozisyonun düzeni, şiir sanatı ve kafiye dayalıdır; sözcüklere dair düzeyli bir duyguları olmuştur, sözcük ve kafiye oyunlarını çok sevmişlerdir; ancak yüce üslubun antik temellerinin karakteristiği ve dönemin sanatı, onlar için görece yabancısıdır. İkinci üslubun Provenceli şairlerinin, antitez tutkuları sonucu ortaya çıkan az sayıda söz sanatı formunu sık sık kullandıkları muhakkaktır; mesela Giraut de Bornelh’in meşhur antitez içeren canzonesinde (*Un sonet fatz malvatz e bo*⁵¹ [Kötü yazılmış bir sone ama güzel]) dördüncü heceden sonraki düzenli dize durağı –oldukça monoton ve ilkel bir icat olduğu kabul edilecektir– ile desteklenen bir tür cümle paralelliğini nasıl kullandığını hatırlıyoruz. Arnaut daha zengin ve daha cesurdur ama formel gayretinin odağı onun uyak düşürme sanatında aranmalıdır ve eserlerinin editörlüğünü yapan Cannello onun şiirlerinde dolgu malzemeleri ve yamaların

⁵¹ Ed. Kolsen, no. 53, s. 334.

olmamasını övse bile,⁵² vurucu etkileri için sözleri ve sesleri seçme eğilimi nedeniyle, cümlelerinin yapıları kesinlikle zayıflamıştır. Çok sayıda dokunaklı pasaj bulunmaktadır ama hiçbir yerde –hatta Giraut’da olduğundan bile az– özgür ke-sintisiz bir akış, bir yapının farklı parçalarının net bir şekilde sınırlandırılması yoktur.

Dante kafiye düşürme sanatını, cümle yapısının düzeni ve keskinliğiyle mükemmel bir şekilde bir araya getirmektedir. *Al cor gentil*’de benzer düşüncelerin rehberlik ettiği Guinizelli, her bir kıtada ifadeye ve metaforik açıklamaya eşit yer ve eşit ritim vermeye çalışır ama etki zayıf ve şematiktir. Aynı ortamda Dante hareket özgürlüğü elde etmiştir; sonenin sınırlı alanında bile mükemmel bir rahatlık ve akıcılıkla hareket eder. Sone *Tanto gentile* gibi bir şiirin doğal düzenine dikkat çekmeye hemen hemen hiç gerek yoktur; yeterli ölçüde dikkatli herhangi bir okur, her bir aşamanın sonunun, ölçülü bir kesite denk geldiğini, ritmi beraberinde her bir dizinin sonunun bir sözcük grubunun sonu olduğunu, aksi takdirde bundan kesilip çıkarılan parçanın (*la donna mia*), sistematik ve anlamlı bir şekilde, bir kenara ayrıldığını ve en önemlisi, ölçülü konuma ve ritme karşılık gelen tüm bu dizelerin, aynı zamanda anlam ve sözdiziminin bir paralellliğini ortaya koyduğunu fark edecektir. Ve bunların hiçbirisi yapaylık etkisi yaratmadığı gibi, hepsi ana fıkirden doğal bir şekilde akıyormuş gibi görünür. Dante’nin bu aşamaları nasıl açıkça anlattığını göstermenin belki de en iyi yolu, onun yüce üslubun bir örneği olarak alıntılacağı bir canzoneden, bazı oldukça karmaşık cümleleri tekrar etmek olacaktır. Bu Arnaut’nun en iyi inşa edilmiş şiirlerinden biridir. İkinci kıta şöyledir:⁵³

*D’austras vezer sui secs e d’auzir sortz
Qu’en sola lieis vei et aug et esgar;
E jes d’aisso noill sui fals plazentiers
Que mais la vol non ditz a bocal cors;
Qu’eu no vau tant chams, vauz ni plans ni puois*

⁵² Ed. Canello, s. 16.

⁵³ A.g.e., s. 115.

*Qu'en un sol cors trob aissi bos aips totz:
Qu'en lieis los volc Dieus triar et assire.*

Körüm diğer kadınların albenisine, sağırım seslerine. Sadece odur önemsedğim, çünkü sadece onun için gözlerim, sadece onu iştirim. Ve kibirli bir dalkavukluk değildir bu: dudaklarımın tanıklığından da büyük bir tutkuyla arzuluyor kalbim onu. Geride bırakıyorum tepeleri ve vadileri, tarlaları ve düzlükleri: tek bir varlıkta buluyorum hâlâ tüm erdemleri. Seçmiş bunları Tanrı sevgilim için ve onda pekiştirmiş.

Üçüncü dizeden itibaren, bağlantıların anlam olarak savsak ve zor anlaşılır olduğu açıktır; aynı bağlaç tekrar tekrar, ama her zaman aynı olmayan anlamda kullanılmıştır; bağımlı tümce ve bağımsız tümceler arasındaki ayrım bulandırılmıştır ve genel olarak sözdizimi plansız ya da düzensizdir. Şimdi de Guinizelli'nin bir şiirine bakalım:⁵⁴

*Da llei o sembiante,
ed ella non mi fa vist' amorosa:
Perch'eo divengn' amante
se non per dricta força di valore
che la rende giojosa;
oonde mi piace morir per su'amore.*

Bakmıyor bana
Gözleriyle aşkın:
Nitekim meftun oluyorum
Sadece kıymetinin tesiriyle
Ki göz alıcı kılar onu;
Bu yüzden öleceğim aşkından onun.

Burada her şey tamamen net ve yalındır, ama elimizde etkin bir tümce var mı? Arnaut'da olduğundan daha az ya da daha çok yok; anlam açısından var; en azından sondan ikinci dize-

⁵⁴ Monaci, s. 301.

ye kadar ama sözdizimsel olarak yok; şiirin yapısı birikimli, örtülü bir bağlaçsız tümce. Ve şimdi de Dante'nin kendi canzonesinden bir cümle:⁵⁵

*E erto e'mi convien lasciare in pria,
s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei,
cio che lo mio intelletto non comprende;
e di quel che s'intende
gran parte, perchehe dirlo non savrei.*

Ve hakikaten, hakkında duyduklarımdan bahsetmek istesem onun, aklımın almadığı şeyleri –ve aldığı şeylerin büyük bir kısmını da– koymam gerekir bir kenara, çünkü bilmem nasıl söylenir.

Sadece küçücük bir yorum yeterli: her ne kadar elimizde onun elinden çıkma daha etkin tümceler varsa da, ortaçağda Dante'den önce böyle bir cümle yazılmamıştır. Hadi, sadece tüm yapının merkezine o *cio*'yu yerleştirerek ve *gran parte*'ye de neredeyse ona eşit bir vurgu vererek Dante'nin Yunanca $\mu\acute{\iota}\nu$ ve $\acute{o}'\epsilon'$ 'ya eksiksiz şekilde tatminkâr vekiller tayin etmeyi başarmasını ele alalım. Ancak, doğrusunu söylemek gerekirse bu canzone, Dante'nin erken döneminin bir eseri değildir. Buradaki temel amacımız Dante'nin başlangıcından itibaren yeni bir ses olduğunu göstermek olduğu için, bir süreliğine *Yeni Hayat*'a geri dönmemiz gerekiyor. Bu erken dönem eserlerinde karmaşık, bağımlı etkin tümcecikleri tercih ediyormuş gibi olduğu için değil; o belagat okulları, *artes dictandi*'den birtakım şeyler öğrenmiştir ama bu etki daha sonrasına, *Convivio* ve geç dönem canzonelerine kadar, beyan edilir hale gelmemiştir ve hiçbir zaman cümlecikleri katı bir şeklide bağımlı kılmaya meyletmemiştir. Her bir cümlecik kendi bağımsızlığını korur ve cümlecikler genellikle koordine edilmiştir ve sıkça, netice itibariyle etkin tümcesinden ayrılmış gibi görünen

⁵⁵ *Opere*, s. 202.

bir ibare, beraberinde aniden yeni bir yapı inşa eder. Esasen cümleler basittir ve yapıları gün gibi ortadadır. Ancak söylediğimiz gibi, bu basitliğin kuşkuyla ele alınması gerekir; bu birkaç kuşağın üslup çabalarının uzun sürmüş, formel arınma sürecinin ürünüdür. *E qual e stata la mia vita, poscia que la mia donna ando nel secol novo, lingua non e che dicer lo sapesse.* (Sevgilim öte dünyaya göçtüğünden beri hayatımın neye benzediğini hiçbir dil anlatamaz) – bu basit cümle, olguyu ve duyguyu aynı anda ifade etmektedir; retorik icat, ana ifadenin iki sözdizimsel öngörüsünden oluşmaktadır. Ancak bu tip bir cümle, anlamının okura doğal görünmesini sağlayacak aşka dair bir değerler sisteminin çiçeklenmiş olmasını gerektirmektedir; bir dile ihtiyaç vardır ve on üçüncü yüzyıl İtalyancası hâlâ Latincenin bir lehçesidir ve burada, Dante'nin dehası ortaya çıkmıştır. Çünkü Dante'nin *still nuovo*'dan yoldaşlarının hiçbirisi, bir duyguyu böylesine bir sadelikte ifade edememiştir. En önemlileri Guido Cavalcanti, yüce üslupta yazdığında, geç dönem trubadurların sanatsal metotlarını asla terk edememiştir. Referans gösterdiğimiz *De vulgari eloquentia* kısmında alıntılanan üslupsal örnekler, onun kaleme aldığı bir *ballata*'yı da içermektedir:⁵⁶

*Poi che di doglia cor conven ch'i'porti,
e senta di piacere ardente foco,
e di virtu mi traggo a si vil loco,
diro com'o perduto ogni valore.
E dico chi i miei spiriti son morti
e'l cor ch'a tanta, guerra e vita poco;
e se non fosse ch'l morir m'e gioco
fare'ne di pieta pianger amore.
Ma per lo folle tempo che m'a guinto,
mi cangio di mia ferma oppinione
in altrui condizione
si, ch'io non mostro quanto sento affanno
la'nd'io ricevo inganno;*

⁵⁶ Ed. Rivalta, s. 130.

che dentro de lo cor mi passa amanza

che se ne porta tuta mia possanza.

Zira kederlenmek yaraşır kalbime

ve yine de duyarım ateşli bir haz

ve inerim erdemden böylesine kepezeliğe,

anlatacağım sana nasıl kaybettiğimi tüm değerlerimi

nasıl öldüğünü söyleyeceğim ruhumun

ve hatta nice mücadeleye katlanmış kalbimin;

ve hiçlik olmasa ölmek,

ağlatırdım aşkı, kaderime merhametle.

Gel gör ki gafil avlandığımda ahmaklık günlerinde,

değiştiririm halimi

kararlı bir gaye ile

böylece göstermem hissettiğim kederi

nereden incindiğimi

çünkü aşk mesken tutar kalbimi

ve yok eder tüm kuvvetimi.

Dante yüce üsluba örnek olarak birtakım uzun canzone beraberinde bu kısa şiiri alıntılıyorsa, eski arkadaşlarının eserleri içinde en çok bunu sevdiğini varsaymamız haklı gösterilebilir. Bu dizelerde onu duygulandırmış olması gereken şeyler tutkulu günah çıkarma notu, sözcük düzeninin cüretkâr keskinliği, neredeyse küstah kısalığı ve antitezlerin belirsizliğidir. Ancak bu küstahlığın altında sadece dengesiz bir sinirli olma hali değil, Petrarca'nın ellerinde, radikalce öznel bir edebi geleneğin temeli haline gelecek *trobar clus*'tan miras, bir tür iktidarsızlık da gizlidir. Bu dizeler tamamen kişiseldir; şair içsel durumuna bir tür saplantıyla bağlıdır; yapılandırılmış gerçekliğe dair en ufak bir fragman yoktur ve şairin ruh halinin nedenine sadece en genel ve örtük terimlerle işaret edilmiştir. Hiçbir şekilde, Dante'de olduğu kadar keskin olmasa da sözdizimsel bağlantılar açıktır; şiirin gücü genel yapısında değil ama karşıt sözcüklerinde ve beyanlarındadır. Tam olarak *trobar clus*'ta olduğu gibi şiirin biçimlendirici içtepisi, kavramlarla öznel, yorumlayıcı bir

oyunla sınırlıdır; bu tuhaf bir atmosfer yaratır ve konuşmacının ruhunu ifşa eder. Ama bu öznel ortamda Cavalcanti'nin dokunuşu Arnaut'nunkinden daha keskindir; bu kısmen, bu zaman zarfında *stil nuovo* bir kavramlar sistemi ve Provence aşk şarkılarının diline göre mutlak öznelliğe daha iyi adapte edilmiş metaforlar inşa ettiği ve kısmen de Cavalcanti cesur, komplike aklıyla, çok daha sonra serpilecek bir kültür formunu öngördüğü içindir: Lorenzo de' Medici'nin ona duyduğu hayranlık son derece açıklayıcıdır. Ancak tıpkı *trobar clus* gibi Cavalcanti'nin dehası da tamamen kavramlara dair umumi spiritüalist söz sanatlarına dayanmaktadır ve Dante'nin tensel gerçekliğe dair hissiyatını ve cümle yapısı sanatını borçlu olduğu, gerçek antikitenin parıltısından, hiçbir şekilde etkilenmemiştir. *İlahi Komedya*'da Dante'nin eski bir arkadaşı, çeşitli şekillerde yorumlanmış bir pasajda Vergilius ile karşılaştırılmıştır:⁵⁷ *Force cui Guido vostro ebbe a disdegno* (ki o, belki de sizin Guido'nuzun küçümsediği). Bunun anlamının, öncelikli olarak, estetik olduğunu düşünmüyorum; Cavalcanti'nin babasıyla diyalog, Dante'nin burada şair Vergilius'tan değil ama Beatrice tarafından gönderilmiş, akıldan ilham alan bir rehberden bahsettiğini açıklığa kavuşturmaktadır. Ancak bu ikisini birbirinden ayırmak zordur. Dante için yüce üslubun ustası olarak Vergilius, aklın-gerçekliği kavrayan ve onu bir vizyona dönüştüren şiirsel aklın- ta kendisidir. Sadece bu antik nedenle şöhretinin temeli olan yüce üslubu öğrenmiştir- bu ona, selefleri ve çağdaşlarının vermeyeceği şeyi vermiştir.

Hadi, Dante'nin erken dönem yazılarıyla ilgili ne söylediğimi bir kere daha hatırlayalım. Öncelikli olarak yeni fikir ya da tutumlar içermezler ama onlarda eşî benzeri görülmemiş bir olgunluk ve gücün sesini duyarız. Dante'nin üslubunu yaratan özelliklerin birkaçından rastgele söz ettik: O, gerçek olaylarla ilgilenir ve bunları nüfuz eden bir canlılıkla kaydeder; nakletmez ama yalvarır ve karşı çıkar; sınırlandırması ve ayrıcalıklı temiz ifadesi aracılığıyla düşünce yapısına,

⁵⁷ *Inf.* x. 52 vd.

Provençeli şairler ve Guinizelli'den aldığı duygu diyalektiğine, bütünlük ve akış kazandırır. Son olarak ise, malzemesini düzenleme yönteminin, net ve düzenli cümle yapısına ilişkin antik yazarlardan sağlanmış bir duygulanım ile yakından ilişkili olduğuna işaret ettik. Şimdi bu özellikleri sınırlandırmaya, ortak özelliklerinin ne olduğunu belirlemeye ve bunların kaynaklarını Dante'nin kişiliğinden keşfetmeye teşebbüs edebiliriz.

Son iki düşüncenin –içerik ve cümle yapısını düzenleme becerisinin– sadece aynı şeyin, yani açıkça ifade edilmiş bütünlük çabasının iki formu olduğunu derhal gözlemledik. Dolayısıyla Dante'nin üslubunda üç ayırt edici özellikten bahsedebiliriz. Bunlar gerçeklik, yakarış ve bütünlüktür. Bunlar iki şekilde sınıflandırılabilir. Ya içsel algıdan başlayabilir ve bunun olağanüstü yoğunluğunun sadece gerçekliği değil, aynı zamanda bütünlüğü de yarattığını söyleyebiliriz, çünkü zinde bir algı her zaman açıkça ifade edilmiş bir bütünlük ve parça parça olmayan bileşenleri yakalayacaktır. Ya da tam tersine bütünlük çabasından başlayabiliriz, çünkü bu çaba ne kadar güçlü ve tutkulu ise, o kadar karşı konulmaz bir şekilde kendi başına tatmin ve doyum verebilecek somut, tekil şeylere yönlendirilecektir. Her iki durumda da ortadaki nitelik, yakarış sadece bir yoğunluk ölçüsü haline gelir ve her iki durumda da bu üç niteliğin, aynı gücün farklı yönlerden görülen ifadeleri olduğu açıktır. Bu güç bir bireyin bütünlüğüdür, adı Dante'dir ve onun doğuşu ve gelişimine ışık düşürmek için bize ulaşan biyografik bilgiye dönmemiz gerekmektedir.

Ailesinin üyeleri uzun süredir Floransa'nın sakinleridir ama Dante genç bir adamken özellikle zengin ya da saygın olamamıştır. Görüldüğü kadarıyla annesi o çocukken ölmüştür ve Dante ve Forese Donati⁵⁸ arasındaki *tenson*'larda görülen belli muğlak dokundurmalar, babasının ahlaksız bir şekilde yaşadığı ve mutsuz olduğunu ima etmektedir. Ancak Dante'nin eserlerinde sayısız pasaj ve diğerlerinin raporları,

⁵⁸ *Opere*, s. 85.

kendisinin mükemmel ve geniş kapsamlı bir eğitim aldığını ve gençliğin sosyal, politik ve askeri olaylarında rütbesine yakışan bir şekilde rol aldığını göstermektedir. Evliliği ve arkadaşlarının isimleri, onun erken dönem şiirlerinden bildiğimiz şeyleri, aristokrasinin ve yüksek burjuvazinin başta gelen çevrelerine alışkın olduğunu doğrulamaktadır. Yine de bu pozisyonunu, kökeni ya da sosyal statüsünden çok kişisel cazibesi ve yeteneğine borçludur ve bu, göze çarpan açık iniş çıkışlarını açıklayacaktır; çünkü kişisel başarıları nedeniyle itibarı miras alınmış bir prestijden çok daha fazla kaprisleri ve davranışlarına bağlıdır. Ancak onun sosyal değişikliklerine dair işaretlerden (mesela Cavalcanti'yi reddeden sonesini ya da Forese ile şiirsel münakaşalarını kapsamaktadır) çok kuvvetli bir sonucun çıkarılabileceğine pek inanmıyorum ya da Dante'nin sürgün edilmeden önce ciddi bir şekilde fakir olması bana pek büyük bir ihtimalmiş gibi gelmiyor; 1300'den kısa bir süre önceki borçlarının toplamı, daha ziyade kredisinin iyi olduğunu telkin ediyor ve sürgündeki fakirliği ve hayatının belirsizliğine dair yakınmalarının tonu, daha önce böyle sıkıntıları bilmediğini oldukça kesin bir şekilde açıklığa kavuşturuyor.

Gençliğin kritik deneyimi ve hayatının temel gerçeği, kendisinin *yeni hayat* olarak tanımladığı olaydır – yani Beatrice'e duyduğu aşkın hikâyesi. Bizim araştırmamız açısından Beatrice'in kim olduğu ya da hiç var olup olmadığı ilgisiz bir konudur; *Yeni Hayat* ve *İlahi Komedya*'nın Beatrice'i Dante'nin bir icadıdır ve daha sonra Simone de' Bardi ile evlenen Floransalı kızla çok az ilgisi vardır. Beatrice, mistik bilgeliği temsil eden alegorik bir figür bile olsa, o kadar çok kişisel gerçeklik ihtiva etmektedir ki tarif edilmiş gerçek olayların herhangi belli bir insanla ilişkili olup olmadığına bakmaksızın, onu bir insan olarak göz önünde bulundurmaya hakkımız var. Basit bir alternatif anlayış – ya Beatrice gerçekten yaşamıştır ve Dante gerçekten ona âşık olmuştur, öyleyse *yeni hayat* gerçek bir deneyimi ele almaktadır, ya da bu şey bütünüyle bir alegori, sonuç olarak bir aldatmaca, mekanik bir kurmacadır ve en güzel fikirlerimiz mahvolur

– bu tür nosyonların herhangi biri, hem naiftir hem de hiç şiirsel değildir. *Stil nuovo*'nun tüm şairlerinin mistik bir sevgilisi olmuştur; hepsi de kabaca aynı fantastik aşk maceralarını yaşamıştır; Aşkın hepsine ihsan ettiği (ya da mahrum ettiği) ödüllerin, bedensel hazdan çok aydınlanma ile ortak noktası vardır ve hepsi de kendi içsel yaşantılarını ve beki de dışsal hayatlarını da şekillendiren, bir tür gizli kardeşlik topluluğuna ait olmuştur – ama onlardan sadece biri, Dante, nedenleri ve dokundurmaları çok şaşırtıcı olduğunda bile, o ezoterik olayları, bizim onları otantik gerçeklikler gibi kabul edeceğimiz bir biçimde tasvir edebilmiştir. Kendi içinde bu, yazarının şiirsel dehasına tanıklık etmektedir ve pek çok eleştirmenin, herkes için erişilebilir olan erotik deneyimi, neden gerçeklik etkisi taşıyan mistik bir aydınlanmadan daha iyi bir ilham kaynağı olarak kabul ettiklerini anlamak zordur; sanki şiirsel mimesis, görüntülerin bir kopyası olmak zorundaymış ve gerçekliğini bellekte depolanmış sonsuz imgeler hazinesinden damıtmıyormuş gibi.

Bu nedenle *Yeni Hayat*, Dante'nin gerçek biyografisi için bir kaynak olarak işe yaramaz; ondaki olaylar, buluşmalar, seyahatler ve konuşmalar, burada ileri sürüldükleri gibi gerçekleşmiş olamaz, bunlardan herhangi bir biyografik veri sağlanamaz. Ama bu eser Dante'nin içsel hayatına önemli bir ışık düşürmektedir. Onun, düşünce yapısının tümünü, *stil nuovo*'nun mistisizm aşkından nasıl türettiğini gösterir ve Dante'nin edebi arkadaşları arasındaki yerine işaret eder. Çünkü bu erken dönem eserinde şimdiden yaratıcı bir mantık, *stil nuovo*'nun kaçamaklı soyutlamalarını birleşik bir bütün içine dokumasını sağlayan tamamen kendisine ait bir örgütlenme yeteneğini keşfederiz. Bütün ayriksılıkları ve yarattığı tüm yanlış anlaşılmalara rağmen bu eser, okurlarında son derece belirgin ve hiç şüphesiz makul bir etki bırakır: şairin flört ettiği, ondan kaçan ve her ne kadar ayrılış, umut ve gerçek bir buluşma vaadi taşısa da, nihayet sonsuza kadar ondan ayrılan mükemmelliğin, duyumsal bir gerçeklik gibi görüldüğü, vizyoner bir deneyimin etkisi. Tuhaf pek çok şey keşfederiz, özellikle de ikincil karakterlerde; *donna dello*

schermo (perdedeki hanımefendi), ölü bir kız ve sona doğru tanıtılan figürler gibi; ama onların anlamlarını belli belirsiz anlasak ya da hiç anlamasak da –ve kim onları tamamen anladığını iddia edebilir ki– bir bütün olarak eser, zarar görmez çünkü açıklanmamış bile olsa duyusal, irrasyonel bir gerçekliğe tutunan bu kafa karıştırıcı şahsiyetler ve olaylar, hayal gücünde kabul görür. Ve vizyonunun merkezi olan Tanrı vergisi bilgelik, *stil nuovo*'nun başka hiçbir yazarında görülmeyen öylesine canlı ve somut bir gerçeklik üstlenir ki bu vizyonun yaşayan herhangi bir Floransalı kadın üzerine modellendiğini varsaymasak bile, biz de doğal olarak Dante'ye, ona Beatrice diye hitap ederken katılırız.

Beatrice'te insan şeklinde vücut bulmuş ilahi mükemmelliğin Oryantal, Hristiyan motifi, İdea'nın *parousia*'sı, tüm Avrupa edebiyatını derinden etkileyen bir şekil almıştır. Tutkulu, müşkülpesent mizacı ve hakikatin somut bir simgesine dair bitip tükenmek bilmeyen arzusuyla Dante, yalnızca akıl ve eylemle meşrulaştırılabilir bir vizyoner deneyimi kabul edebilirdi; bu örnekte, duyuların ilk kez tatlı bir şekilde büyülenişi ile kesişen gizli hakikati, refakatçilerinin puslu, mahrem dünyasından çıkarıp ona gerçeklik içinde bir dayanak vermiştir; hakikat için duyduğu özlem steril, aykırı bir doktrine ya da biçimsiz bir mistisizme dönüşmemiştir. *Stil nuovo*'nun ezoterik hanımefendisi, Dante'de, herkes görebilsin diye açık bir şekilde ayakta durmaktadır; Takdiri İlahinin uygun gördüğü kurtuluş planının zaruri bir parçası haline gelir. Teolojik bilgelikle özdeşleştirilen kutsanmış Beatrice, kurtuluş ile aydınlanma arayışındaki insan arasında kaçınılmaz arabulucu kadındır ve bu on dokuzuncu yüzyılın inançsızlarına, kitabı ya da şiirsel değilmiş gibi görünür; bilgi ve inancın bir olduğu Thomasçı Dante için, Meryem'in yetkilendirdiği kâhin sevgilinin, hakikati tedricen ifşa ederek onu kurtarması –gerçek idealar ve hakiki gerçeklik– melez bir inşa değil ama duyusal ve rasyonel mükemmelliğin canlı bir sentezidir.

* Sybillar, Antik Yunan'da kadın kâhinlerdir –çn.

İnsan şeklinde vücut bulmuş mükemmelliğe ilişkin bu mitte, kökenleri farklı, çeşitli motifler iç içe geçmiştir. Beatrice aynı anda hem Hıristiyan bir azize ve hem de bir sybildir.* Dünyasal bir sevgili olarak genç adamın rüyasıdır, dış hatları zar zor fark edilebilir; semavi hiyerarşinin bir üyesi olarak şekil değiştirmiş, gerçek bir varlık haline gelmiştir. Bu mefhumda orijinal olan şey ilk bakışta bizde Hıristiyan bir unsurmuş etkisi bırakmaz; trubadurlar zaten Hıristiyan temalarını aşk şiirinin içine dahil etmiştir; öğretici unsur, gizli bir hakikatin ifşa edilmesi geç antikitenin bağdaştırmaçılığını ima eden ve tamamen Hıristiyan olmayan bir nitelikken, bir azizin genel nitelikleri olan dünyevi ıstırap ve dünyadan vazgeçme, Beatrice figüründe eksikmiş gibi görünmektedir. Ancak Dante'nin Beatrice'indeki, onu hem trubadurların hanımefendisinden hem de antik mitler ile geç antikitenin alegorilerinden ayıran yeni bir unsur, trubadurların azizler kültünden bile çok daha derinlikli Hıristiyan bir şeydir: o, dünyevi formunu korurken kutsallaştırılmış ve dönüştürülmüştür. Sybil doğaüstü bir varlıktır; asla başka bir şey olmamıştır; trubadurların hanımefendisi ise sadece metaforik anlamda doğaüstüdür; dünyaya gelen mitolojik tanrılar bazen kılık değiştirerek yolculuk etmiştir ama kutsallıkları, dokunulmadan, insanların dünyası tarafından etkilenmeden kalmıştır; tanrı olmaya devam etmiştir. Sadece İsa hem biri hem de diğeri olmuştur; bir insandır ve kendisini dönüştürmüştür: çünkü inananlar her gün kendisini yeniden dönüştürür.

Beatrice'in dünyevi hayatına ve insani ıstırabına nadiren değinilir ama yine de mevcuttur: genç ve hayran bırakacak kadar güzel dünyevi kişiliğinin rayihasını hissederiz, acı çekmiş ve ölmüştür; onun şekil değiştirmesine tanık oluruz ve bunun içinde dünyevi formu korunmuş ve güçlendirilmiştir. Sonuç olarak *Yeni Hayat*, günümüzde bazılarının iddia ettiği gibi bağımsız olarak değerlendirmeye değmeyen sadece dengesiz bir eski eser değildir. Mekânları açısından, inkâr edilemeyecek şekilde belirsizdir ve üslubu da inkâr edilemeyecek şekilde abartılıdır; ama böylesi bir abartı gereksinimi, konunun Hıristiyan doğasından, Dante'nin mükemmelliği

dünyevi kırılğanlık ve belirsizlikle bilinçli bir şekilde sentezlemiş olmasından kaynaklanmaktadır; bu kaynaktan çıkan belirsizlik, gerçekten, Hıristiyan mimetik yaratımların hepsinde ve en çok da Yeni Ahit'in kitaplarında bulunabilir. *Yeni Hayat* aslında, Dante'nin gerçeklik kavramının, başlangıç niteliğindeki kaçınılmaz evredir; tam da *İlahi Komedya*'nın çekirdeği ve ona yönelmiş vazgeçilmez giriş bölümüdür. Çünkü ilahi adaletin karara bağladığı mükemmellik içinde, dünyevi gerçekliğin Hıristiyan şairi aşkın Dante, gençlik deneyimleri aracılığıyla korunmuştur ve *Yeni Hayat* bu deneyimin kayıdır.

Gençliği, en sonuna kadar dünyadaki aktif hayatıyla ilgili önceden fikir vermektedir. Gençliğinin tutkulu, şiirsel deneyimi, soyu, eğitimi, bilgisi, politik ve felsefi deneyimleri kişiliğine nüfuz etmiş ve onunla kaynaşmıştır ve böylece elde ettiği bütünlük şiirseldir. Dante'nin tüm hayatı şiirseldir ve kişiliği tamamen bir şairin kişiliğidir. Stoacı-Epikürcü anlamda ve elbette Romantik dünyadan çekilme anlamında değil ama soyut düşünce, tefekkür ya da rüyalar içinde geçirilmiş bir varoluş anlamında, Beatrice'in selamının büyüğü bir yetenek bahsettiği adamın, içsel bir otoritesi, hayatının en kişisel niteliklerini dokumasına olanak tanıyan bir açık sözlülüğü vardır ve gerçekten de kişisel yazgısı vasıtasıyla, dünyanın evrensel düzenine, Hıristiyan kozmosunun dingin dramasına yeni bir form verecektir. Tüm eylemleri ve özelemleriyle hayatı şiirsel olmuştur, çünkü onun için şiirsel bir vizyon, eylemin ve pratik aklın kaynağıdır, gerekçesidir ve gayesidir. Aslında muğlak, ezoterik, hayali olan *cor gentile*'nin değerler sisteminin sınırları, Dante'de infilak etmiş, somut ve evrensel hale gelmiştir. *Komedya*'yı Provence'a özgü *sirventes*'in bir devamı olarak nitelendirmeye dair bir girişimde bulunulmuştur; bu düşünceye göre *Komedya*'nın tenkitçi kısımları, kökenleri Dante'nin gençliğine ait aşk şiirlerinde, onun Yeni Üslup mefhumunda saklı, dünya şekillendiren bir vizyonun sadece olumsuz ifadesiyken, kendi sınırlandırılmış alanı içinde *sirventes*, bir yaratıcı hayat formunun olumsuz, ihtilaflı bir yönüdür. Dante, şiirsel rüya ha-

yatı, olağan ampirik hayatta meneden bir edebi ezoterizm ile uzun süre yetinmeyecek ölçüde yavuz bir adamdı: kendisine bağışlanmış mükemmellik vizyonunu, insan ilişkilerinin gerçek ölçüsü olarak göz önünde bulundurmaya başladı ve bu ölçüyü, en pratik anlamda, hayatın bütününe taviz vermeyen bir irade gücüyle uyguladı.

Başarısız olmuş politik faaliyetleri salt bu çabanın bir ifadesi olarak görülebilir. Bildiği ve deneyimlediği mükemmel güzellik ve düzene ilişkin kutsal ölçüsü, onun, siyasi teorisi kadar siyasi uygulamalarının da motivasyonudur. Bu tek başına, esasları ve nedenlerine dair bize herhangi bir net bilginin ulaşmadığı siyasi kariyerine dair, tatmin edici bir açıklama temin etmektedir. Floransa'da önemli bir sosyal dönüşüm süreci henüz tamamlanmıştı: feodal asilzadelerin gücü büyük finansal ve ticari burjuvaziye kaymıştı; genel tarihsel resim, kişisel ve aile içi kan davaları, şehrin dış ilişkilerine hâkim güç politikaları ve tüm anlamlarını yitirmiş olsalar da, belli sloganlarla belirsiz hale gelmişti; kast ayrımları akışkan hale gelmiş, bir adamın parti mensubiyeti artık kökenleriyle değil ama entrikalar, ekonomik fırsatçılık, bağlantılar ve eğilimlerle belirlenir olmuştu; politik önderlerin sayısı nüfusa orantısızdı. Genel olarak elimizde ilk krizini geçiren genç bir demokrasinin resmi bulunmaktadır: güç adına zincirlerinden kurtulmuş hırs ve ihtiras, devleti ele geçirmeye başlamış, beklenmedik sokak kavgaları iş ilişkilerini riske eder haldedir; komşu şehirlerle sürekli değişen ittifaklar siyasi bir belirsizlik durumu yaratmaktadır; kimse hayatından ya da mülkünden emin değildir; arka planda yabancı siyasi çıkarların temsilcileri tarafından desteklenen az sayıda son derece kurnaz ve ilkesiz adam, daha sonra siyasi güç haline de gelecek büyük bir ekonomik gücün temellerini atarken, politik önderler anbean değişmektedir. Tüm bu durumun en önemli noktası ideolojik dünya düzeninin çözülmesiydi. Papa ve İmparatorun kollarını bağlayıcı, başka eğilimlerle de kesişip herkesi kapsayan bir düzen ve evrensel bir Hristiyan barışı İtalya'da asla sağlanamamıştı ve düzen o gün de, zamanının çok sayıda içsel ve dışsal

çalkantılarına karşı koyamaz haldeydi; herkes için ortak bir talep olarak bile fonksiyonunu yitirmişti, bu fikir *trecento*'da sadece tuhaf, öznel formlarıyla hayatta kalmış, 1300 ile beraber şehirlerin siyasi hayatları yönünden önemini yitirmişti. Bazen birlikte ve bazen de kesişen amaçlarla iş gören çok büyük miktarda bireysel güç serbest kalmıştı; önceden dünyasal düzene en azından ideolojik bir dayanak sağlayan Papa ve İmparator ilişkileri, artık bir oyunda durumun gerektirdiği gibi hareket eden karşıtlıklardan fazlası değildi. Hohenstauffen mağlubiyetleri ve fetret dönemi yüzünden İmparatorluk İtalya'da tüm gücünü kaybetmişti ve o günkü Papa da, hakkında iyi veya kötü çok şey söylenebilecek, pozisyonunun, yani ilahi görevinin hiçbir şekilde talep etmediği erdemleri ve ahlaksızlıkları bolca barındıran, dik kafalı VIII. Boniface'tı. Bu, belki de böyle bir pozisyona tamamen denk olamayacak insan doğasının yetersizliğiyle açıklanabilir ama Boniface denk olmayı istememiştir bile. O bütün yeteneklerine rağmen, pratik çıkarlar ve güç ihtirasının hâkim olduğu düzensiz, kaotik bir bireydir. Eylemleri, Hıristiyanlık açısından, sadece Hıristiyanlık-dışı olmaları nedeniyle çok da kötü değildi. Herhangi bir içsel istikamet ya da mücadelesi olmayıp tamamen dünyevi tutkulardan ibaret bir adamdı, ki bu Hıristiyan politik ideolojisinin görünür bir semptomudur. Bu adam, Dante'nin düşmanıdır; egemen olmak için Toskana şehirlerindeki kaotik durumları sömürmek istemiştir; sadece görünürde ve kısa bir süreliğine muzaffer olmuşsa da, kısa bir süre sonra kendisinin neden olduğu kaosun içinde yok olmuştur. Ama bu zaman zarfında mağlup olan Dante, en azından ilk politik eylemlerinde bir rol oynamış, fırsatçılığı arkasında bırakmıştır; düşmanının düşüşünden yararlanmak gibi bir isteği yoktur, çünkü yeni galipler onun için sadece yabancı ve iğrençtir.

Dante genellikle oluşmakta olan yeni sosyal formları anlamayı başaramamış reaksiyoner bir ortaçağ politikacısı, tarihin yaşayan güçlerine karşı hükümsüz kalmış bir ideolojinin katı biçimlerini savunan bir hayalperest, bir dogmacı olarak temsil edilmiştir. Bu görüş tamamen savunulabilir

ama ben bu kanaatte olanların, siyasi ve tarihsel düşünce-
nin durağan ve aşkın unsurları pahasına, tek taraflı olarak
evrim ve her yerde hazır ve nazır bulunma fikirlerini geliştir-
miş olan bu çağın önyargılarına kapıldıklarından, vurguyu
yanlış yere koyduklarına inanıyorum. Dante, uygulanabilir
olmayan fikirlerin peşinde bir ideolog değildi; Floransa'da
büyürken genç yaşında pratik siyasi eylemlerin içinde eği-
tilmişti, şehir planlama komisyonlarında çalışmıştı, son
derece ticari bir toplumda yaşamıştı ve sürgünü esnasında
onu ağırlayan prensler, diplomatik yeteneklerine değer ver-
miş ve bunlardan yararlanmıştı. Bu sebeple, mevcut hareket
ve partiler içinde başarılı olmak için yaptığı başarısız bir
girişimden sonra, neredeyse tamamen izole kalmaya devam
etmişti; umutları boşa çıkmış ve hayatının son yıllarını si-
yasi etkisi olmayan yoksul bir sürgün olarak geçirmiş olsa
da, bunun nedeni yaşayan güçleri fark edip bunlara iştirak
etmemesi değil, bu güçleri reddetmek zorunda kalmasıydı.
Onun için "tarih" ve "gelişim" kavramlarının kendi içinde bir
hükmü olamazdı, vasıtasıyla bu olayları yorumlayabileceği
bir işaret aradı ve sadece kaosu buldu; bireyler her yerde
yasadışı taleplerini yürütüyordu, sonuç karmaşa ve felaket-
ti. Ona göre tarihin ölçüsü tarih değil ama dünyanın ilahi
ve mükemmel düzeniydi: elbette dengeli ve aşkın bir düzen
ama bu, onun soyut ve ölü olduğu anlamına gelmiyordu.
Gençliğinde ilahi mükemmelliği gözlemlemişti; onun için bu
somut bir deneyim, ömür boyu süren bir özlemin duyumsal
bir tecessümüydü. Bununla ilgili olarak daha sonra daha
detaylı konuşacağız; burada sadece, Dante'nin, insana dair
bilgisi konusunda eşi benzeri olmayan, zamanının en evren-
sel düşünürü olduğunda ısrar etmek istiyorum; siyasi talih-
sizliklerini çocuksu hatalar ve yanlış anlaşılmalardan
açıklamak hoş görülebilir değildir; başarısız ve mutsuzdur
çünkü karakteri ve kaderi, onun başarılı ve mutlu olması-
na izin vermemiştir. Bu, kent devletlerinin yükselişini anla-
makta başarısız olduğu ya da genel olarak politik eğilimleri
doğru bir şekilde değerlendiremediği için değil (bu geçmişe
bakarak, Dante'nin zamanında hiç kimsenin farkında olama-

yacağı bazı faktörleri bir araya getiren modern bir tarihçinin ileri sürdüğü bir teoridir), şehir-devletlerinin gelişimi ona, eğer talihsiz değilse de önemsiz görüldüğü ve siyasi düşüncesi, kişisel avantajları hesaplamanın çok üstünde olduğu içindir. Bir hata yaptıysa bunun nedeni, daha önce bir *parte per se*, kendisine taraf olmaktaki başarısızlığındaydı;⁵⁹ Cerci-hieschi ve Beyazlar'ın daha önemsiz, korkak, hatta düşmanları kadar kötü olduklarına şüphesiz inansa da sürgününden önce ve ondan kısa bir süre sonra da Papa ile mücadelesinde bulabildiği müttefikleri kabul etmesine yol açan fırsatçılıktı.

Beatrice onun hayatını şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda ona, dengeli, iyi düzenlenmiş mükemmellik vizyonunu yansıtan bir ses vermişti; çok kullanılmış "klasik" sözcüğünü kullanmakta tereddüt ediyoruz, çünkü tüm formel abartılara düşman yeni, ölçülü üslup, antik sanat ve şiirle hiç ilgisi olmayan kaçınılmaz bir tedirginlik unsurunu, aşkınlık ve başkalaşıma bir özlemi ihtiva etmektedir. Zamanının pek çok insanında bu özlem, dünyaya ilişkin bir algıyı yıkacak kadar baskındır; bu ruh, buna ilişkin umudun aşkın temsiline, mistik bir kendini adama içinde tamamen mas-sedilmiştir. Dante'nin dünyevi varoluşa dair yoğun duygusu ve güç bilinci, onun için kaytarma duygusunu imkânsız hale getirmiştir. Yeryüzünde mükemmel şahsiyeti görmüş-tür; Beatrice onu kutsamış, doygun kılmış ve bol bol lütufla büyülemiştir: bu tayin edici olayda dünyevi tecellinin uyumu ve ebedi arketipin bir vizyonunu dikkatle gözlemiştir; bu andan itibaren, ne mükemmellik ve realitenin ondan ne kadar uzaklaştığına dair bir ima olmaksızın tarihsel bir gerçeklik tasarlayabilmiştir ne de ne kadar çeşitli ve değişken olurlarsa olsunlar, bu ebedi sistemde doğal olaylarla ilgili her türden gerçekliği kapsamaksızın ilahi bir dünya düzeni tasavvur edebilmiştir. Onun Beatrice, hayatı ve başkalaşımına dair şiirinde, çoktandır somut olan gerçeklik, o zamana kadar bilinmeyen bir yoğunlukla korunmuştur. Gördüğümüz gibi tüm Provence şiirinde, şiirsel dünya ve gerçek dünya

⁵⁹ *Par.* xvii.69.

arasında büyük bir uçurum bulunmaktadır; gerçek dünyaya bir referans olduğunda da bu şiirin ana içeriğiyle ilgisiz, tamamen tek başına duruyormuş gibi görünür. Dante'de bu uçurum yok olmuştur; doğrudan emsalsiz, rastlantısal, fani ve bu dünyadan olma halleriyle ortaya koyulmuş her bir şiir, özgün bir olaydır; kişisel deneyimden evrensel olana doğru genişler; bu yüzden bir tür karşı hareket vasıtasıyla genel olarak gerçekliğin değişmez bir vizyonu haline gelmek için dünyevi hususiyet zamansız bir gözün aynasında sıkı bir şekilde tutularak açıkça ifade edilmiş formunu türetir.

Bu nedenle Dante'nin üslubunun, şairin gençliğine ait kritik deneyiminden kaynaklanması en iyi biçimde, uygun toprağına düşen bir tohum imgesiyle örneklenebilir. *Stil nuovo*'nun mistisizmi, onun eserlerinin büyüdüğü topraktır – tıpkı *Amore*'nin diğer tutkunlarının sayısız lirik ve didaktik yaratımı gibi. Ama onların ezoterik öznelciliği giderek daha da abartılı hale gelmiştir ve bu çevre dağılmıştır; bu şairlerin mistik aşk lirikleri soyut didaktizme dönüşerek yozlaşmış ve parlaklıklarını yitirmiştir. Ancak Dante vizyonunu korumuş ve bunun imgesinde Hristiyanlığın kozmosunu şekillendirmiştir. Her yerde hazır ve nazır doğal dünyayı içecek şekilde genişleyip, daha da ötesine geçen gençlik deneyiminin dönüşümüyle kalbi, onu esrarengizliğe kilitleyen bir ezoterizm için fazlasıyla büyüktür; bu sesine olgunluğunu ve tonunu vermiştir; ona dünyasal gerçekliklerin *character indelebilis*'lerinin korunduğu en içteki çekirdeğe giden yolu göstermiştir ve bu onun kusurlu, hareketli, değişen görüntülerde sonsuz uyumun bir teminatı ve kopyası olarak gördüğü mükemmel uyumu algılamasını sağlamıştır. Vizyonunun en uçtaki zirvesinde bunun kökleri hâlâ fark edilebilirdir; merhum ve dönüşmüş sevgili aracılığıyla *stil nuovo*'nun mistisizmi, onun muhteşem kozmos şiirine hâkimdir; şiirin düşüncesi ve duygusunun tüm evrenselliği vasıtasıyla, dinç bir gururun, mağrur bir başınalığın, Provenceli şairlerden birini ve Dante'nin Floransa'daki gençliğini hatırlatan “ince bir cazibe ya da serinkanlı ihtiyatın” telkin ediciliğini algılarız.

III

KOMEDYA’NIN KONUSU

Dante’de gelişen Yeni Üslup (*stil nuovo*) şiire ilişkin geniş kapsamlı dürtü, onu duygu ve mistik deneyim alanlarının ötesine götürmüştür; hayatının ikinci dönemi *giovinezza*’ya ya da kendisinin *Convivio*’da¹ hayatının zirvesi olarak tanımladığı genç erkeklığe girdiğinde, canlılığı ve içsel ölçü duygusu o kadar gelişmiştir ki neredeyse eşzamanlı olarak kamusal hayata ve felsefi öğretilere girip ikisini bir araya getirerek, bunları kendi düşünce tarzı olarak şekillendirmeye başlamış gibi görünecektir. Bu mücadelesinde, bilginin karşılık gelen düzenlerinden oluşan bütünleşmiş bir dünya görüşüne dair büyük gelenek el değmeden korunmuştur: bu A. Dempf’in uygun bir şekilde *Summa*’nın temeli dediği ortaçağ felsefesinin baskın formudur.²

Dante büyük canzonelerini ve *Convivio*’yu yazmadan önce *stil nuovo*’nun dünyası hâlâ ayrı bir dünyadır. Şövalyeliğe ilgili bir idealden ortaya çıkmış, Provence’ta işlenmiş ve spiritüelleştirilmiş, Guinizelli tarafından sosyal köklerinden koparılmıştır ve hâlâ belli bir duyumsal ve mistik kültürün taraftarlarıyla sınırlıdır; her ne kadar Guinizelli bununla bariz bir şekilde mücadele etmiş olsa da asalet ve aristokratik köken kriteri, muğlak terminolojisi ve metaforlarıyla bu yapay üsluptan neredeyse ayıramaz gibidir. Zamanının

¹ *Convivio* iv.xxvi.

² Alois Dempf, *Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung* (Münih ve Berlin, 1925).

didaktik felsefesiyle ilgili yapı bünyesindeki gittikçe artan rasyonel unsurlar, bu şiire doğru yolunu bulmuştur; asil bir disiplin olarak temel aşk mefhumu, gitgide mistik bir kurtuluş öğretisini telkin ederek etik bir nitelik edinmiştir; ancak özünde *stil nuovo*, tutkulara ilişkin ezoterik ve aristokratik bir oyun olmaya devam etmiştir ve pratik siyasi hayat ya da skolastik felsefeyle ilişkisi, hâlâ belirsiz ve özeldir.

Siyasete gelince bazıları, oldukça yakındaki birtakım yazarlar, belli şiirlerin üstü kapalı metaforları ve kinayelerinin, Kiliseye karşı bir Ghibelline* düşmanlığı gizlediğini ve *stil nuovo*'nun tüm üyelerinin gizli siyasi hedefler peşinde olduklarını iddia etmektedir. Bu zamana kadar bu tez hâlâ kanıtlanmamıştır ve skolastiklerin, Yeni Üslubu yabancı ve şüpheli bir şey olarak gördükleri kesin bile olsa, her hâlükârda, grubun siyasi faaliyetleri düzensiz ve ihmal edilebilir. Tüm bu dünyayı gençliğinin deneyimleriyle birleştiren ve bu deneyimin ölçülerine göre düzenlemeyi üzerine alan Dante'dir.

Daha ileri gitmeden önce giriş niteliğinde bir yorum yapmak gerekiyor. Dante'yi *Komedyâ*'ya götüren yolu kesintisiz bir gelişim, onun güçlerini sahneleyen bir icra olarak tanımlayacağız. Bu tanım *Komedyâ*'daki kritik bir pasajla, Beatrice'in önünde, sadece ilahi bir inayet mucizesiyle kurtarıldığı vahim bir hatayla kendisini suçladığı, *Purgatorio*'nun [Araf] on üçüncü ve otuz birinci kantolarıyla çelişiyormuş gibi görünmektedir. Ancak bu büyük şiirin başlangıç noktasını oluşturduğu için Dante'nin varlığının tam da özünü kuşatmış olması gereken bu hatanın mahiyetiyle ilgili olarak, elimizde sadece fazla genel bir nosyon bulunmaktadır. Tek bildiğimiz Beatrice'ten bir uzaklaşma, yanlış yönlendirilmiş bir aşk, aldatıcı hazineler için bir çabanın olduğudur. Ne elimizin altındaki biyografik ipuçları ne de *Yeni Hayat*'ın son şiirleri ve onun Öte Dünyaya seyahatinin genel olarak kabul görmüş tarihi arasına belli bir kesinlikle yer-

* İtalyan ortaçağ siyasetinde Kutsal Roma imparatorunu Papa'ya ve destekçileri Guelphlere karşı destekleyen iki büyük siyasi hizipten birinin üyesi -çn.

leştirelebilen eserler, bize herhangi bir kesin fikir vermektedir. Her halükârda bu canzoneler ve Dante'nin o zamanlar peşine düştüğü siyasi hedeflerin yansıttığı felsefi görüşler, *Komedyâ*'nın ruhu ile çatışmamaktadır; aksine bu büyük şiirde geliştirilmiş ve temel vurguları açısından tasdik edilmişlerdir ve onun tüm yaratılışının yozlaşmasıyla bir arada olmadıkları takdirde tamamen dünyevi olan ihlaller, bu pasajdaki Beatrice'in sitemleri ve Dante'nin itirafına gerekçe göstermezler. Dolayısıyla yapabileceğimiz en iyi şey her ne kadar Dante'nin hayatı ve eserlerinde bunun ipuçlarını keşfedemesek de, Dante'nin hatasını bir olgu olarak kabul etmektir. Alegorik ya da soteriolojik* bir anlam lehine bunu reddetmek ve gerçek realitesinden vazgeçmek bana gerekçesizmiş gibi geliyor. Dante'nin bir süreliğine Hristiyan değerlerinden şüphe edip radikal bir İbn Rüşd taraftarlığına ya da özgür düşünceli bir duyguculuğa meyletmiş olması son derece mantıklı görünüyor; eserlerindeki böylesi varsayımlara uygun düşen pasajları tartışmak bizi konumuzdan çok uzaklaştıracaktır; kaldı ki bir netlik de sunmamaktadır.

Her ne olursa olsun bizim tartışmamız için temel olan şeyi, bizzat kendisi net ve kesin bir şekilde ifade etmiştir. *Convivio*'nun ikinci kitabının on ikinci bölümünde, sevgilisinin ölümünden sonra teselli ararken nasıl Boethius'u ve Cicero'nun *Laelius*'unu okumaya başladığını, bunları anlamasının onun için ne kadar zor olduğunu, anlamaya başladığında bunlarda, adeta bir rüyada zaten görmüş gibi olduğu ve *Vito nuova*'da ifade ettiği şeylerin teyit edildiğini fark ettiğinde nasıl sevindiğini, felsefenin gerçekten öğretildiği ekoller ve *disputationes*'lere nasıl iştirak etmeye başladığını ve yaklaşık otuz ay gibi kısa bir dönemde felsefeyi nasıl da derinden araştırdığını ve buna duyduğu sevginin diğer tüm düşünceleri kalbinden nasıl kovduğunu ve *Voi che'ntendendo il terzo ciel movete*³ canzonesinde, felsefeyi övmek üzere nasıl yola çıktığını bize anlatmaktadır. Bu pasaj, Dante'nin felsefi

* Teolojinin sevapla ilgilenen hali –çn.

³ *Opere*, s. 192.

gelişiminin başlangıcını tanımlamakta ve yorumlamaktadır. Felsefi düşüncesi kalbinde hissettiği bir ihtiyaçtan doğmuştur: felsefede uzun süredir şüphelendiği şeyin onaylandığını fark etmiştir; felsefede evrensel bütünlük için çabaları gıdasını bulmuştur ve kendi kişisel deneyiminin bu yeni edindiği bilgiyle mükemmel bir sentezini, derhal şekillendirmeye başlamıştır. Dolayısıyla Dante'nin özgün bir felsefeci olup olmadığı sorusu kötü formüle edilmiştir. O, önemleri, özgür doğmuş herhangi bir düşünceden çok, geleneksel düşünce-nin farklı gruplarının sistematik bir sentezine dair çabalarına bağlı olan skolastik düşünürlerin pek çoğunun olduğu anlamda orijinaldir. Tıpkı Thomas Aquinas'ın, Aristotelesçiliği Augustinus'un Hristiyan Platonculuğuyla bir araya getirmeye çalışması gibi, Dante de, Thomasçı sistemi *cor gentile*'nin mistik ideolojisiyle uzlaştırmaya çalışmıştır.

Böylesine bir uyumu sadece bir şair gerçekleştirebilir. Çünkü Thomasçı öğreti rasyoneldir ve felsefi konularda bile sezgiciliğe düşmandır; *stil nuovo*'nun aşk mistisizminin menşei duyumsal ve şiirseldir ve esrik ifşada sonuçlanmaktadır. Başlangıçta Dante'nin felsefi öğretilere şiirsel bir form kazandırmak ya da duyumsal mistisizmi öğretiler açısından şekillendirmekteki tek aracı, yüzyıllardır süren o vülger spiritüelliği bir şekilde yeniden yorumlamak olmuştur ve sonuç olarak, yoldaşı şairler için olduğu gibi onun için de spiritüel mücadeleler, *substantiae separate*, yani Thomasçı metafiziğin melekleri olurken, Amore, bilgelik ya da felsefe için rasyonel arzu (*appetitus rationalis*) haline gelmiştir. Ancak bunun ondaki sonucu, bu alegorik yeniden yorumların o zamana dek Guido Cavalcanti'yi bile sürüklediği kısır, anlaşılması güç bir didaktizm olmamıştır. Okurlar felsefi içeriklerini zar zor anlıyor bile olsa, felsefi şiirleri –mesela *Voi che'ntendendo il terzo ciel movete* (Sen, kavrayışınla üçüncü cennette göç eden), *Amor che ne la mente mi ragiona* (Zihnimde benimle konuşan aşk), *Amor che movi tua vertu dal cielo* (Cennetten senin gücünü getiren aşk) canzoneleritüm eserleri arasında en büyüleyici olanlardandır. Dante de bunu bilmektedir:

*Canzone, io credo che saranno radi
color che tua ragion intendan bence,
tanto la parli faticosa e forte.
Onde, se per ventura elli addivene
che tu dinanzi da persone vadi
che non ti paian d'essa ben accorte,
allor ti priego che ti riconforte,
dicendo lor, diletta mia novella;
"Ponete mente almen com'io son bella!"⁴*

Canzone, sanıyorum birkaç kişi olacaktır
anlayan bütünüyle senin düşünceni,
bu kadar güçlü ve gayretle dile getirişini.
Bu yüzden tesadüfen olur da
tanışırsan insanlarla
onu etrafıca benimsememiş görünen
Dualarım seninle, teselli bulasın diye,
sevgili şiirim ve şunu derim:
"En azından düşün ne kadar güzel olduğumu!"

Felsefe ve şiirin füzyonu ilk defa bu şiirlerde başarılmıştır; her biri diğerinden gelen yardımı kabul etmeye hazır ve gerçekten de böyle bir yardıma ihtiyaç duyan mükemmel bir evreye erişmiştir. Bizi Aziz Thomas'tan sonra skolastik felsefenin şiire ihtiyacı olduğunu söylemeye sevk eden şey sadece paradoks sevgisi değildir. Buyuran akıl, şiir dışında artık kendini ifade edemez hale geldiğinde, gelişmek ve kendisini çözümllemek için belli bir dönüm noktasına ulaşır (her ne kadar hiçbir söz konusu eser kadar çarpıcı değilse de düşünce tarihinde bunun birçok başka örneği vardır). Yükselen spekülatif hiyerarşisi ile Thomasçı Varlık sistemi, katı bir öz disiplin ve son derece keskin bir rasyonalite temeline dayalıdır ve gerçi elbette sadece Dante'nin şekillendirdiği gibi olsa da, *stil nuovo* ile yakından ilişkili olan düzen için tutkulu bir çabaya işaret eder. Ortak unsur düzen için çaba

⁴ *Voi che' ntendendo canzonesinin sonu (Opere, s. 171).*

göstermektedir. Ama her ne kadar Aziz Thomas, şairlerin somut ilhamı olmaksızın kapsamlı bir sistemde Aristotelesçi Katolik bir dünya içinde Tanrı, "müstakil tözler," insan, ruhu ve doğanın hepsinin uygun bir yerinin bulunduğu bir büyük yapı inşa edebilmiş olsa da, buraya adları koyulmuş ve ayrı bir şekilde karakterize edilmiş insanları doldurmamıştır. Öte yandan Dante, şiirsel fantezisinin şahsiyetleri arasında yaşamaktadır; her biri somut bir anın irrasyonel esininden doğmuştur ve felsefi düşüncenin yardımıyla, her bir şahsiyete, kendisine uygun doğayı, yeri, rütbeyi ve faaliyeti tanımlayabilmiştir. Bana öyle geliyor ki Dante'nin canzonelerindeki (öncelikle *Yeni Hayat* ve Dante'nin sürgünü⁵ arasındaki dönemde yazılmış gibi görünen canzoneleri kastediyorum) üsluba damgasını vuran şiir ve felsefe füzyonunu mümkün kılan şey budur. Rasyonel bir alegoriye aktarılmamışsa da, kişisel içerik kaybolmamış ama bir dayanak olarak korunmuştur. Okur iki anlamı da birlikte kabul edebilir, çünkü insani deneyimiyle bir adam olarak ortaya çıkan şair, bunlar arasında bir bağlantı olarak iş görür. Mesela Dante'nin başvurduğu üçüncü cennetin akıllarını, yüce ve göz alıcı ruhların somutlaştırılmış bir grubu olarak idrak ettiğimizde bile hangi felsefi kavramlar olduklarını tam olarak hatırlamasak da felsefi anlamın saflığı bozulmaz; çünkü çatışmalarla hırpalanmış, yazgısının ne olacağına hükmedilecek bir ruh, aşkla bir karara, kendi soyut spekülasyonlarına zorlanmış bir adam olarak, bu büyük entelektüel yapının içine kendini yerleştirerek ona tarihsel bir karakter verir; bizim felsefe bilğimiz yetersiz olsa da tarihsel figür kendine yetmektedir. Felsefi şiirlerin albenisi için şairin kişisel katılımının ne kadar gerekli olduğu Amore tarafından terk edilmiş o canzonelerden çıkarılabilir; kendisi ve duyguları hakkında hiçbir şey söylememektedir; tarif ettiğimiz o etki yoktur. Bu şiirler

⁵ Her ne kadar *Canzoniere*'nin editörü Michele Barbi aynı fikirde olmasa da ben Donna Pietra şiirlerini sonraki bir döneme tahsis etmeyi tercih ediyorum (*Opere*, s. xii). Bunun dışında *Şiirler*'in iyi seçilmiş haliyle beni etkileyen bu edisyonunda verilmiş düzeni takip ediyorum.

–mesela *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato* (Aşk beni tamamen terk ettiğinden beri) ya da *Le dolci rime d'amor ch'i'solia* (Vaktiyle aşkın tatlı kafiyeleleri)– oldukça zordur ve bu konuların düzyazı ile ele alınmasıyla ilgili modern tercihi haklı gösteren şey tamamen didaktik tartışmalardır. Ancak Dante'nin kendi kaderini felsefi bir biçimde ele aldığı canzoneler, şiir için en ufaklık bir duygusu olan herhangi birinde böyle bir etki bırakmaz. Aziz Thomas⁶ tarafından gösterildiği ve formüle edildiği haliyle doğal ve edinilmiş karakterinin belirsizlikleriyle, felsefi insanın entelektüel kavram ve teşekküller hiyerarşisine karşı geldiği yerde, Dante'de kendini gerçekleştirmek ve mükemmelleştirmek için şiddetli bir özlem doğar; bu çabayı duyumsal imgelerde temsil etmek oldukça meşrudur çünkü kişisel drama sadece onlar aracılığı ile netleştirilebilir; bu imgeler “başka bir şeyi” kastetmez; onlar içsel olayı anlatır ve anlamları da bununla bir ve özdeştir. Dolayısıyla bu canzoneler, her ne kadar yorum çalışması içinde ayrı ayrı ele alınmışlarsa da bir karşılıklılık, hepsi aynı olan paralel gelişmeler sistemidir. Bu şiirlerin ustalıklı ve titiz kompozisyonu muhtemelen tüm edebiyatta benzersizdir. Dante'nin imgeleri onu asla söylemek üzere olduğu şeyin ötesine taşımaz, tutku ifadesini abartılı ya da özensiz hale de getirmez. Gayesi ve dehası onu, ifade ve konusu, duyumsal imgeler ve rasyonel anlam, bir kısım ve diğeri, bütünü ve müstakbel okur kişisi arasında, kesin bir uyum için çabalamaya sevk etmiştir. Bu ruh hali içinde dizelerini, kıtalarını ve kafiyelerini işler. Son derece derin düşünceler ve duyarlılıkla dolu anlam inşa etme sanatı, canzonelerde azami mükemmelliğine ulaşan karmaşık şiir formlarına doğal bir şekilde akar; karmaşık şiir vezinli yapıları ele alırken Arnaut örneğini ve *stil nuovo* geleneğini takip eder ama doğal ahenk, konu ve ifade edildiği şiir formu arasındaki uyum açısından hepsinden üstündür.

⁶ *Le Thomisme*'de Etienne Gilson tarafından harika bir biçimde tanımlanmıştır (“Etudes de philosophie medievale,” No.1) (Paris, 1922), s. 230: *une sorte de marge nous tient quelque peu en deça de notre propre definition, aucun de nous ne relaise plenierement l'essence humaine ni meme la notion coplete de sa propre individualite.*

Geniş kapsamlı dürtüsünün bir başka politik yönü, 1302 felaketiyle Dante'nin sürgüne gönderildiği ve kısa bir süre sonra, belki de tamamen kendi özgür iradesiyle olmamak üzere, Beyaz Parti ve partinin Ghibelinne müttefikleriyle ayrıldığı zaman sona ermiştir. Bu kopuş ve onu takip eden izolasyonla birlikte hayatının görünen rotası belirlenmiştir. Bu andan itibaren elinde politik etkisini kullanabileceği hiçbir araç kalmamıştır; sadece ülkesini değil, aynı zamanda uğradığı yenilgilere rağmen hâlâ bir gücü olan ve onun da rol oynamasını sağlayabilecek partisini de kaybetmiştir. Sosyal ve maddi pozisyonu, kişisel arkadaşları ve hamilerinin misafirperverliğine bağlı yalnız ve aciz bir sürgün haline o zaman gelmiştir; kendi değerine dair güçlü duygusu, mağrur duruşu, uyumsuzluğu ve günlük hayatın ıvır zıvırlarına ilişkin sabırsızlığı yazgısının karamsarlığını artırmıştır. *Komedyâ*'da bizzat kendisi, Brunetto Latini ve Cacciaguida'nın kehanetlerinde, başına gelen ve acı çektiği şeyleri nakleder ve *Convivio*'nun başlangıcında ilk tezin üçüncü bölümünde bize, eseri bu formda şekillendirmesinin ana nedenlerinden birinin, talihsiz durumu olduğunu söyler. Edebi uğraşı onun şöhret arzusunu tatmin edecek tek umut haline gelmiştir; otoriter bir pozisyon kazanmayı, acınası halinden kaynaklanabilecek kendisiyle ilgili kötü düşünceleri düzeltmeyi istemiştir. Ancak entelektüel otorite, tutarlı bir dünya görüşü gerektirmektedir, ki bu o zamanlar ansiklopedik bir sistem anlamına gelmektedir ve Dante'ye göre kendi sisteminin bir anlatımının, kendi kaderi üzerine arındıran bir tefekkürü, hayatı ve düşünce biçiminin bir gerekçesini gerektirdiği açıktır. *Convivio*'yu ve daha da derin bir anlamda *Komedyâ*'yı doğuran motivasyonlar bunlardır. Her ikisi de yaratıcısının bütün hayatını vakfettiği işin özetleri, evrensel ansiklopediler olarak planlanmıştır.

Her iki örnekte de Dante yeni, o zamana kadar bilinmeyen bir formu tercih etmiştir – evet, bu bir yorum çalışması bile olsa aynı zamanda *Convivio* için de geçerlidir. Kitabı Mukaddes, Aristoteles, Peter Lombard'ın *Sententiae*'si üzerine Latince yorumlar felsefi eğitimin çerçeveleri olarak kabul edil-

mektedir; ama kendi duygularıyla ilgilenen, kendi İtalyanca şiirleri üzerine İtalyanca yorum formunda ansiklopedik bir felsefe eseri, bu neredeyse küstahça bir cesaret projesidir ve birinci tezin tamamını işgal eden müdafaa, sadece sözbilimsel bir egzersiz olmaktan uzaktır. Ancak dikkatli çıkarımları ve dolambaçlı sözleri, Dante'nin kendisine ve eserine duyduğu mağrur güveni gizlememektedir; şöhretini temize çıkarması gerekli hale geldiğinde ya da hayatı başkaları için bir aydınlanma kaynağı sunduğunda, insanın kendisinden bahsetmesine izin verilebilir olduğu iddiasını desteklemek için Boethius'u ve Aziz Augustinus'un *İtiraflar'ını*⁷ yardıma çağırır ve belki de anlatımının aşırı zorluğunu haklı gösterme çabasının yanı sıra, anadilini kullandığı için yaptığı kapsamlı, sadece görünürde mütevazı olan savunması Dante'nin, anadilini bu şekilde kullanılabilecek hale getirdiğine dair gururlu farkındalığını taşımaktadır. Gerçekten de Dante'nin başarısı en çok düzyazı eserinde açıktır. Canzoneleri belki de Guinizelli ve Cavalcanti'nin benzer eserleriyle karşılaştırılabilir; *Convivio*'nun üslubu tartışmasız bir şekilde yeni doğmuştur.

Burada ilk kez zamanının üslupsal özelliklerinden öyle bir seviyede vazgeçmiştir ki onun sesi olan Avrupa'ya özgü ses, çınlar ve açıkça işitilebilir hale gelmiştir. Didaktik içeriği nedeniyle *Convivio*'yu bir sanat eseri olarak kötüleyenlerin, Dante'nin gayesi ve dehasına dair net bir fikir oluşturmuş olmaları pek muhtemel değildir; çünkü Dante için, ve burada aynı zamanda *Komedya*'nın yazarını da kastediyorum, sanatın ve algılanabilir en yüce güzelliğin amacı, Varlığın düzeninde bulunmaktadır; ona giden yol, bu düzenin bütünlüğünü tarif eden ve gösteren, kendisi yüce bilgi olan bilgi aracılığıyla yönlendirilir; dolayısıyla onun için güzellik hakikatten ayrı değildir ve bizim de böylesi bir görüşten kendimizi daha üstün görmek için herhangi bir nedenimiz yok; bu görüş sanat felsefesi üzerine herhangi bir modern teoriden daha güvenilir, daha somut ve tutarlıdır ve bizim de

⁷ i.11. (*Opere*, s. 151).

en çok, akıl ve algının böylesine mükemmel birliğinin bizim için artık (ya da belki de henüz) herhangi bir geçerliğinin olmaması nedeniyle kederlenmemiz, haklı gösterilebilir.⁸

Eski bir İtalyanca eserle bağlantılı olarak Avrupa'ya özgü bir sestten bahsetmemiz de tuhaf görülmemelidir. Dante açık bir şekilde sadece para ve kamusal saygınlık için gayret eden ve edebiyatı bir fahişeye dönüştüren okumuşlar için yazmadığını söyler; İtalyanca yazar, çünkü okumuş İtalyanlar ya da Latince bilen yabancılara değil ama İtalya'daki asil özlemlere eğilimli ve yüce bilgiye fazlasıyla ihtiyaç duyan bilgisizlere hizmet etmek istemektedir.⁹

Burada yeni Avrupa kültürünün dayanak noktası olacak kamuya, ilk defa bir çağrıda bulunulmuştur; o andan itibaren Avrupa kültürel hayatının gelişimini borçlu olduğu temel eserler çeşitli yerel dillerde yazılmıştır; Dante'nin aklında halk olduğu için bunlar ifadelerinin canlılığını her ne olursa olsun yazarlarının anadillerinden alırlar ama hepsinin ortak bir şeyi vardır; bir *volgare illustre* ya da asil bir yerel dil mefhumu: gündelik kullanımdaki dil ile sürekli bir uzlaşma içinde olup bu sayede düşünce ve gelenekteki yaşayan unsurları, gerçekten bilinmeye değer kısımları, bunları almaya hevesli herkes için erişilebilir kılan edebi bir tabir. Dante ile başlayan bu ortak mefhum çeşitlilik içinde bütünlük, gerçek modern Avrupalı ya da ortak dildir. Her ne kadar "asil yerel dilin" ruhunu tanımlamak pek mümkün görünmese de bu tabirin, dünyaya hâkim olmaya giden bir yol olarak bilgi, evrensel olarak insani bir eylem ve kader olarak bilgi için çaba göstermeyi içerdiğini söyleyerek genel bir fikir verebiliriz.

⁸ Krş. Wolfgang, Seifert'in incelikli makalesi, "Zur Kunstlehre Dantes," *Archive für Kulturgeschichte*, XVII (1927).

⁹ *Che la bonta de l'animo, la quale questo servizio attende, e in coloro che per malvagia disusanza del mondo hanno lasciatea la litteratura a coloro che l'hanno fatta di donna meretrice; e questi nobili sono principi, baroni, cavalieri, a molt' altra nobile gente, non solamente maschi ma femmine, che sono molti e molge in questa lingua, volgari, e non litterati. Convivio i. ix (Opere, s. 161).*

Convivio'nun dili, o zamanlar İtalyanca düzyazının çoktan sahip olduğu ve Dante'nin kendisinin de telkin ettiği duyumsal güçten neredeyse yoksundur; buradaki tek gayesi rasyonel berraklıktır. Onun erken dönem şiirlerinin benzer niteliklerine işaret etmiştik; etkin tümcelerın düzenli, dengeli yapısı, tamamlayıcı cümlecikler ve sözdizimsel pozisyonları arasında karşılıklılık ve bunların içeriğinin mantıksal değeri, nedensel, nihai ve ardışık bağlantıların açıklığı ve kesinliği; *Convivio*'da gerçek amaçları – didaktik düzyazı- için kullanılmış araçlar, üsluba damgalarını vurmuştur; skolastik felsefeyi sistematik olarak çalışması Dante'ye dilin mantıksal zenginliğini göstermiştir ve şimdi, ilk defa bir Romen yerel dilde, o zamandan beri Romen dillerinin spesifik bir niteliği olarak kabul edilen şeye ulaşmıştır: mantıksal yapının arılığı ve temiz dile getiriş. Hatta kişisel ya da polemikçi tutkunun bile bu kalıba uyması gerekmektedir ve bunun didaktik bir tezle uyumsuz, lirik bir taşkınlık içinde ifade edilmesine izin verilmemelidir.

Convivio asla bitirilmedi ve kimse Dante'nin planını yeniden düzenlemekte başarılı olamadı. İlk tez olarak görülebilecek giriş bölümü dışında, her biri bir canzone üzerine yorum olacak on dört tane daha yorum olacaktır; üç tanesi tamamlanmıştır. *Voi che'ntendendo* canzonesi üzerine olan ilki, ölen sevgilisinin düşüncesiyle temsil edilmiş gençliğinin mistik yaklaşımı üzerinde felsefi çabanın zaferiyle ilgilenmektedir; *Amore che ne la mente* canzonesi üzerine olan ikincisi, felsefenin kutsal mahiyeti ve saflaştırıcı gücünü övmektedir; *Le dolci rime d'amor* (Aşkın tatlı kafiyeleri) canzonesi üzerine olan üçüncüsü, *stil nuovo*'nun yüce değeri olan *gentilezza*'nın bir tartışmasını içermektedir; burada Thomasçı-Aristotelesçi etiğin bir yönü olarak ele alınmıştır; *gentilezza*, Tanrı'nın mükemmel bir bedendeki ruha armağanı olarak tanımlanmıştır ve erdemler, bu armağan vasıtasıyla gelişmektedir. Erdemler mutluluğa rehberlik ettikleri için tanımın tümü şöyledir: *seme di felicitade messo da Dio ne l'anima ben posta*¹⁰ (Tanrı'nın ektiği mutluluk tohumu iyi

¹⁰ iv, xx (*Opere*, s. 290).

tanzim edilmiş ruhtadır); burada şövalyevari aşk ideali, antik olanı modern bir idealle bir araya getirerek evrenselliğin en yüksek seviyesine ulaşmıştır. Dante'nin yorumlarından on dördüncü tezin ya da on üçüncü yorumun, sürgün döneminden önemli bir eser olan *Tre donne intorno al cor mi son venute* (Üç hanımefendi kalbimin etrafında toplandı) şiirine tahsis edildiğini biliyoruz; muhtemelen on beşinci tez, açgözlülüğe karşı *sirventes*, *Doglia mi reca ne lo cor ardire* (Keder kalbime cesaret getirir) ile ilgilenecektir; diğer kısımların konuları kesin değildir. Bütüne ilişkin olarak yeni, sınıfsız anlamda asil insanların sürdürdüğü iyi bir dünyevi hayat öğretisini içereceğini güvenle varsayabiliriz; belki de tamamlanmış tezler bir giriş bölümünden fazlası değildir; çünkü bunlardan genel bir plan çıkarılamaz ve Dante'nin sistematik bir planı olmaması hiç de hayal edilebilir değildir.

Tek başına boyutundan tahmin edebileceğimiz gibi Dante bu esere büyük önem vermiştir, çünkü tamamlanmış kısımlar tasarlanmış bütünün çeyreğinden fazla değildir. Öyleyse bundan neden vazgeçmiştir? Bir fikir edinmek için insanın sadece *Komedy*a'yı düşünmesi gerekir ama cevabı formüle etmek zordur. *Komedy*a projesinin, zihninde bunun yerine geçtiğinden şüphe edilemez ama bu gelişimin kronolojisi çok da basit değildir; en azından belirsiz bir plan olarak büyük bir şiir fikrinin çok eski tarihlerden beri, hatta sürgünden önce aklında olması gerekmektedir; öte yandan oldukça sonraki bir tarihe, hayatının son yıllarına kadar muhtemelen filî yazma işleminin büyük kısmını gerçekleştirmemiştir. Sürgününün ilk yıllarında her iki plan da Dante'nin aklında olsa da, daha hırslı ve zor bir görev olan şiirin hayata geçirilmesi için gereken taahhüdün uçsuz bucaklığına şaşkınlığı yüzünden ertelemesi ama bunun dışında *Convivio* ilerledikçe, yaratıcı güdüsünü gitgide daha az tatmin etmesi ve bu yüzden *Komedy*a üzerine çalışmanın onun için acil bir gereklilik haline gelmesi ve düzyazı tezi bir kenara koyması büyük ihtimalmiş gibi görünüyor. Burada *Convivio*'nun onu neden tatmin edemeyeceğini açıklamaya çalışacağız.

Öncelikle *Convivio*'nun görünen formu, onun bütünlük ihtiyacıyla bağdaşmamaktadır. Sistematik, kapsamlı bir planı olduğunu varsaysak bile her biri farklı bir şiir üzerine bir yorum olan on beş tez, onun ortaya koymak istediği bütünlüşmüş bir dünya görüşüyle uyum sağlayan üst bir prensibi takip edemezdi. Bu zaafın Dante'nin doğuştan gelen, felsefi çalışmalarını pekiştiren ahenk ve karşılıklılık duygusunu rahatsız ettiği kesindir; dahası onun şiirsel güç için mücadelesine de aykırı düşmektedir, çünkü başından itibaren yenilikçi bir formel yoğunlaşma vasıtasıyla baskın bir etki inşa etmek onun yöntemi olmuştur. Aynı nedenlerle tekil tezler de onu tatmin edemezdi; dolambaçlı yorum formu, onu canzonenin hareketini çok fazla mekanik bir biçimde takip etmeye mecbur etmişti; şiirlerde makul olsa da burada sık sık öğretici ara sözlerle altüst olan bir düzeni gözetmek, planlanmış bir etkiyi sağlam bir şekilde inşa etmesine genellikle engel olmuştur.

Bir kere daha söylemek gerekirse *Convivio*'nun formu, konusuyla ilişkili olarak çok dar bir bakışa işaret etmiştir. Burada dikkatimiz üç hususa çekilmiştir; kişisel, politik ve felsefi. Elbette bunlar ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ve bunları sadece genel olarak resmi netleştirmek için ayırıyoruz. *Convivio*'da Dante bir öğretmen tavrına bürünmüştür; tezlerde canzonelerinin, en azından ilk ikisinin konusu olan kişisel deneyimleri asli olmayı bırakır ve sadece üstüne uygulamalı dersini asabileceği bir kulp haline gelir. Böylesi bir "nesneleştirme," onun ruhsal gayesiyle hiçbir şekilde uyuşmamaktadır; çünkü Dante için edinebileceği ve uygulayabileceği bilgi ne olursa olsun tutkulu bir kişisel deneyimdir; öğretisinden kişisel yazgısını ayırmak, yorum formunun aşırı rasyonalitesi itibarıyla kaçınılmaz hale gelmiştir; giderek daha sıkıcı hale gelmesi muhakkaktır çünkü zamanının büyük olaylarından zoraki izolasyonunda, yaşlandıkça bir kez daha kendisi üzerine düşünmeye başlamış ve artık bilgi ve deneyimle zenginleşmiş, kendi bireysel hayatını olayların genel kumaşına dokumak gibi, eski şiirsel alışkanlığına geri dönmüştür. Bu yüzden *Convivio*'nun

nesnel, didaktik yaklaşımı artık onun ruhani ihtiyaçlarını karşılamamaktadır. İkinci tezde ele alınmış ve tüm eserin zeminini temin eden felsefenin, gençliğinin mistisizm aşkı üzerindeki kabul edilmiş zaferi, onun gerçek ruhsal durumunu, bünyesindeki spiritüel güçlerin gerçek ilişkisini yansıtmaya tedricen son vermiştir. Bu dönüşümün gizli sürecini ve bu sırada Beatrice'in imgesini çok daha yüksek bir aşamaya yücelten yeniden doğumu tarif etmek mümkün değildir ama *Komedy*a'dan, böyle bir dönüşümün olduğunu biliyoruz. İnsan son derece farklı bir ruh hali içinde başlayan bir proje üzerine çalışmanın onun için giderek daha zor hale geldiğinden şüphe edemez.

Sürgünü sırasında pek çok kere, özellikle de VII. Henry'nin İtalya seferi münasebetiyle Dante, siyasi umutlara kapılacaktır ama bu umutlarını her zaman yitirmiştir ve insanların hatıralarında yaşamaya devam eden yaklaşımını sonuna kadar korumuştur. Kimsesiz gururu ve kimsesiz acizliği, inatçılığı ve kendini zorlaması, özlemi ve bükülmezliğin dokunaklı karışımı içinde onun bu tutumu kaçınılmaz görünmektedir ve ibretlik ve anıtsal anlamda gereklidir. Hiç şüphesiz o, zamanının en bilge, en iradeli adamıdır; hâlâ geçerli olan Platoncu bir prensibe göre açıkça liderlik yeteneği bahşedilmiş bir adam nerede olursa olsun hükmetmek için doğmuştur; ancak o hükmetmemiş, kasvetli, yoksul bir hayat sürmüştür: Stoacı çilecilik ve hayattan el etek çekerek değil ama tarihsel olayları dikkate alarak, bunlar üzerinde uzmanlaşarak, bunları zihninde düzenleyerek kaderin bu ahenksizliğini düzeltmek ve bunun üstesinden gelmek – karakterinin onu zorladığı görev budur. Burada bir kere daha söylemek gerekirse *Convivio*'nun kavramsal, somut olmayan, tamamen düşünce halinde ve didaktik yaklaşımının kısa sürede onda yersiz ve yanlış bir yol olarak izlenim bırakması kaçınılmazdır; çetin yazgısına daha uzun ve daha keskin bir şekilde katlandıkça özfarkındalığı, olağanüstü dehasına dair algısı, somut dünyevi realiteyi sanatsal yaratım aracılığı ile değerlendirmesi ve yol göstermesi için onu harekete geçirerek daha da derinleşmiştir.

Sonunda, *Convivio* üzerine çalışması sırasında felsefi gayesine erişmenin daha eksiksiz, daha birleşik ve daha etkili bir yolu olduğunu farkına varmak zorunda kalacaktır: *stil nuovo*'nun mistisizmi ve Thomasçı-Aristotelesçi dünya görüşü arasında bir uyum. Bir canzonedeki bir dizeden başlayarak *Convivio*'da, mesela melekler ya da erdemler ya da salt mutluluk öğretisi gibi bir örnekten bahsetmek istediğinde, uzun ve karmaşık bir ara söze girişmek zorundadır; sonra başlangıç noktasına geri dönmek için sert ve yavan bir geçişe ihtiyacı olmuştur. Genellikle alıntılıdığı antik şairlerin hatırası, bu tür tekniklerin tuhaflığını onun için olağanüstü ölçüde nahoş hale getirmiş olmalı. İnancına göre bu şairler de dizelerinin somut edebi anlamlarının arkasında alegorik bir didaktik mesajı gizleyen bilgeliğin öğretmenleriydi; bu vülger spiritüalist yorumda ne kadar ileri gittiği, *Convivio*'da verdiği, bizde neredeyse groteskmiş izlenimi bırakan örneklerle gösterilebilir; mesela Aeneas'ın Dido'dan ayrılığını *temperantia*'nın¹¹ bir alegorisi olarak yorumladığı örnek. Antik şairler öğretilerini olaylarla somutlaştırdıkları, bunlara gerçek, somut bir form verdikleri için eserlerinin çağrılar herhangi bir felsefi eserden çok daha evrenseldir; Dante'nin onların örneğini takip etmesi gerekmiştir çünkü o da bir şairdir. Ve kaçınılmaz olarak Thomasçı-Aristotelesçi felsefeyi-duyumsal algıdan başlar, algılanabilir dünyevi formların özelliği üzerinde güçlü bir şekilde ısrar eder ve tasvir edilmiş, hiyerarşik bir evren inşa eder- şiirsel bir eser için olası en iyi malzeme olarak kabul etmiştir.

Ancak bunları onun yaptığı gibi okumayı ve yorumlamayı denesek bile, Dante'nin antik modeller üzerine derin düşünceleri, *Komedya*'nın formunu açıklamak için yeterli değildir. *Komedya* esasen Dante'nin hayatı ve zamanının bir ürünüdür; bu formu seçmiştir çünkü manevi gayesiyle tamamen uyumludur. Ahiret vizyonu, öte dünyaya seyahat ortaçağın ortak bir geleneğidir. Alessandro d'Ancona'nın

¹¹ *Convivio* iv. xxvi. Bu yorumların kaynağı muhtemelen Fulgentius'un *Continentia Virgiliana*'sıdır.

Dante'nin *İlahi Komedyası*'nın öncüleri üzerine yazdığı kitabının basıldığı 1874'ten beri araştırmacılar, *Komedyası*'yı yazarken Dante'yi etkilemiş ya da muhtemelen ilham vermiş muazzam miktarda malzemeyi gün yüzüne çıkardılar; bir Arap edebiyatı uzmanı olan Asin Palacios, yakın geçmişte, *İlahi Komedyası*'daki¹² Müslüman kıyamet-bilimi üzerine çalışmasında, bu soruyla ilgili yaklaşımımızın kapsamını genişletmiş ve çok sayıda genel kabul görmüş fikrin yanlış olduğunu göstermiştir; geniş elkitabında Vossler, eleştirel olarak malzemenin tümünü incelemiş ve konu üzerine araştırmaların mevcut durumu üzerine bir araştırma sunmuştur. Dante'nin belli ortaçağ kaynaklarını bildiği ve bunları kullandığı kanıtlanamasa da belli ki genel fikir ve mitik detayların pek çoğu, Batı kaynaklı olduğu kadar, yüzyıllar boyunca Akdeniz havzasında birikmiş Doğu mitolojisinin zengin hazinesinden kaynaklanmaktadır. Bu hazine edebi modeller olmaksızın Dante için erişilebilir olmuştur; onun soluduğu havanın bir parçasıdır. Hemen sonraki neslin yazarlarının böyle bir malzemeyle şaşkına uğradıkları doğrudur; bununla ilgili yorumları genellikle tereddütlü ve çelişkilidir. Ancak bu bizim tezimize karşı bir argüman olarak kabul edilemez; çünkü tıpkı bizimki gibi onların tereddütü de, mitolojik malzemeyle değil ama onun şiir içindeki önemiyle ilgilidir. Edebi modeller meselesinin *Komedyası*'nın içsel kaynaklarıyla hiçbir şekilde bir ilgisi yoktur. *Cehennem*'in ikinci kantosunda Dante, ondan önce bu seyahate çıkmak üzere ilahi lütfun yetkilendirdiği kişiler olarak yalnızca Aeneas ve Aziz Paul'den bahseder. Bağlamın da işaret ettiği gibi bu onun, sadece tarihin kritik bir noktasında vizyonları gerçekleşen büyük adamları meşru öncüleri olarak kabul ettiği anlamına gelir; öte dünyaya dair ortaçağın başka herhangi bir vizyonunu biliyorduyse bile, *Komedyası*'yı yazmayı üstlendiğinde, aklında kesinlikle bunlar yoktur ve bunları bir model olarak

¹² *La Escatologia musulmana en la Divina Comedia* (Madrid, 1919); krş. D. Scheludko'nun *Neuphilosophische Mitteilungen*, vol. XXVIII (1927) içindeki yorumları.

görmemiştir. Bunların herhangi bir izi eserine girmiş bile olsa, Dante bunlara edebiyat vasıtasıyla değil, az önce işaret ettiğimiz dolaylı yöntemle erişmiştir.

Öte dünyaya seyahat geleneği, Dante'nin somut ifade ve metafizik düzen tutkusuna, önceki çalışmalarında gerçekleştiremediği ve kıyamet-bilimsel vizyonlar kaleme almış öncüllerinin faydalanmaya bile kalkışmadığı olasılıklar sunmuştur. Hayatı keskin bir şekilde mutsuz ve tehlikeli krizlerle doludur; "doğru düzene" ilişkin kanaatleri zamanının güçleriyle ihtilafa düşmüştür; bu kanaatler yenilgiye uğramış ama onun yüreğinde her anlamda bozulmadan kalmaya devam etmiştir; kendi deneyimi onu güçlendirmiş ve şekillendirmiştir ve bunun üzerine sürekli olarak tefekkürü tarihsel süreçlere ve dünyevi tarihin malzemesine, yani olağanüstü bireysellikleri içinde, katılımcılarının karakteri ve kaderine dair, neredeyse tekinsiz ve oldukça eşi benzeri görülmemiş bir içgörüyü neden olmuştur. Gördüğümüz gibi erken dönem şiiri, yaşayan realite için keskin bir gözü olduğunu göstermektedir ancak vasıtasıyla kendi kaderinin anlamlı hale geldiği, kişiliği ve yeteneğine tüm yoğunluğu ile bu yönünü kazandıran şey, siyasi felaket ve bunun sonuçlarıdır – onun için siyasi felaket her zaman vahim ruhani bir kriz yaratan *subito movimento di cose*, ani olan harici değişimdir.¹³ Bu krizin üstesinden gelmiş ve kriz onun kişisel deneyimini muazzam bir şekilde zenginleştirmiştir. İştirak ettiği ve bunlar yüzünden acı çektiği önemli olayların tam ortasında yaşamıştır; aşırı tansiyon anlarında başkalarının davranışlarını izlemiş ve hiç şüphesiz genellikle bunlara tüm duyularını keskinleştiren o beklentiyle bakmıştır; fakirleşmiş bir sürgün olarak bile doğrudan hâlâ olayların huzurundadır ve artık deneyimi, rutinin rahatlığı, doğduğu şehirdeki hayatın tanıdık çevresi, orada sahip olduğu sorgulanmayan güven duygusu, kısacası güvenli bir hayatta dışsal olayların daha uzakta görünmesine neden olan tüm o

¹³ *Convivio* ii. x (XL) Boethius'dan sonra, *De consolazione philosophiae* i. ii. pr. 1.

faktörlerle hafifletilmemiştir. Bu yüzden artık tanık olduğu ya da duyarak öğrendiği hayatları ve eylemleri içsel olarak hissettirirken keskin gözü, ince zekâsı, derin dindarlığı ve hiyerarşik düzen anlayışı, adaletsizliğe duyduğu doğuştan gelen nefreti, bu yeni deneyimle bir araya gelmiştir.

Komedyâ'nın oluşumunda kesinlikle önemli olan bir başka etmen, malzemesinin fazlasıyla kullanıma hazır olmasıdır. Bu büyük şiirin ele aldığı olayların meydana geldiği bir önceki yüzyılda, insanların hayatı her yerde, özellikle de İtalya'da, daha özgür ve öncekinden daha çeşitli hale gelmiş, insanların jestleri eski sertliklerinden kurtulmuştur. Bu fenomen genellikle betimlenmektedir; burası sosyolojik ve psikolojik nedenlerini incelemenin yeri değil ancak insan Aziz Francis efsanesini, daha önceki azizlerin efsanelerini, Novellino hikâyelerini, bunların tarihsel prototiplerini, Salimbene'nin vakayinamesini ve Floransa tarihinin¹⁴ renkli dramatik niteliğini dikkate alarak, belki önceki İtalyan vakayinamelerle karşılaştırarak ve son olarak sanat eserlerinde yaşayan ifadelerin beklenmedik bir şekilde ortaya çıkışını fark edip bunun nedenlerine bakarak, kendisini buna kolaylıkla ikna edebilir. O zamana kadar sessiz bir bilinmezlik içinde yaşayan bütün insan grupları öz-farkındalık kazanmaya, gün ışığına çıkmaya ve bireysel jestlerini sergilemeye başlamıştır; içsel ve dışsal olayların betimlenmesiyle ilgili uzun süredir unutulmuş gelenek yeniden gündeme gelmiştir.

Ancak Dante gibi keskin bir şekilde rasyonel ve sistematik bir düşünür için yazarken en belirleyici olan şey, takip ettiği¹⁵ felsefi öğretinin bireysel formlara büyük önem vermesi ve bunların betimlenmesini savunuyormuş gibi görünmesidir. Aziz Thomas, şeylerin çeşitliliğini, dünyanın Tanrı'nın suretinde yaratıldığına dair teolojik öğreti aracılığıyla

¹⁴ İnsanın sadece bu vakaları Robert Davidsohn tarafından *Forschungen zur Geschichte von Floren*'de naklettikleri gibi ele alması gerekmektedir (Berlin, 1896-1908), III, 66f, 69, 72, 89.

¹⁵ Yakınlarda Dante'nin Thomasçılığı üzerine ifade edilmiş itirazlar için, krş. Giovanni Busnelli, S.J., *Cosmogonia e antropogenesi secondo Dante Alighieri e le sue fonti* (Roma, 1922).

açıklamıştır. Yaratılmış şeylerin temel kusurları ve asli olarak Tanrı'ya benzemezlikleri göz önüne alındığında, yaratılmış şeylerin *tek* bir türünün Tanrı'ya benzerliği elde etmesi mümkün değildir. Dolayısıyla kendi bütünlükleri içinde Tanrı'ya mükemmel bir benzerliğe yaklaşabilmeleri için, yaratılmış şeylerin çeşitliliği kaçınılmaz hale gelir. Bu görüşü ifade eden bir pasajı, bunun özetlendiği birkaç cümleyi burada alıntılarlamak istiyorum:

Bu yüzden şeylerin ayrımı ve çokluğunun, Tanrı olan ilk unsurun gayesinden geldiğini söylememiz gerekiyor. O, Kendi iyiliği, mahluklara nakledilebilsin ve onlar tarafından temsil edilebilsin diye şeyleri var etmiştir ve O'nun iyiliği tek bir mahluk tarafından yeterince temsil edilemeyeceği için çok sayıda ve farklı mahluk üretmiştir ki kutsal iyiliğin temsilinde, birinde eksik olan şey bir başkası tarafından karşılanabilsin. Çünkü Tanrı'da yalın ve bir örnek olan iyilik, mahluklarda türlü türlü ve farklıdır; bu yüzden bütün evren bir aradayken kutsal iyiliğe daha iyi iştirak eder ve herhangi tek bir mahluktan daha iyi bir şekilde onu temsil eder.¹⁶

Dolayısıyla bir bütün olarak Yaratılış bakımından çeşitliliğe, mükemmelliğin bir antitezi değil daha ziyade onun

¹⁶ *Unde dicendum est, quod distinctio rerum et multido est ex intentione primi agentis, quod est Deus. Produxit enim res in esse propter suam bonitatem communicandam creaturis et per eas repraesentandam: et quia per unam creaturam sufficienter repraesentari non potest, produxit multas creaturas et diversas, ut quod deest uni ad repraesentandam divinam bonitatem, suppleatur ex alia. Nam bonitas quae in Deo est simpliciter et uniformiter, in creaturis est multipliciter et divisa: unde perfectius participat divinam bonitatem et repraesentat eam totum universum quam alia quaecumque creatura. Summa theologica i. 47. 1. Metinde verilmiş olan çeviri Fathers of the English Dominican Province'indir (New York: Benziger, 1947), I, 246 (Bundan sonra Dominican Fathers Tercümesi olarak alıntılanmıştır). Aynı zamanda krş. *Summa contra gentiles* ii. 45. Fikrin karakteristik bir varyantı St. Bonaventure, II Sent. 18.2. ad.3m ve II Sent. 3.1.2.1 ad 2m içinde bulunmaktadır, Gilson tarafından *La philosophie de Saint Bonaventure* (Paris, 1924), s. 308 içinde alıntılanmıştır. St. Bonaventure burada sadece *multiplicatio numeralis*'ten bahseder.*

bir ifadesi olarak bakılmaktadır; dahası evren sabit değil, içindeki formların kendilerini gerçekleştirmelerinin hareketi olan bir devinimle meşgul görülmektedir ve potansiyelden harekete geçmeye yönelik sürekli çabası içerisinde çeşitlilik, mükemmelliğe giden kaçınılmaz bir yol olarak yüceltilmiştir. Thomasçı psikolojide, spesifik olarak insana uygulandığında, bu öğreti, somut realiteleri ve dramatik gerilimleriyle tarihsel sürecin bir gerekçesi haline gelir. Çünkü insan, ruhun beden formu olması beraberinde, ruh ve beden somut bir birleşimi olduğu için, sadece özlerin çeşitliliğine sahip ama eylem özgürlüğüne sahip olmayan, yaratılmış tüm şeylerin genel formel ayrımına tabi değildir; Varlık, beden, hayat ve duyulara ek olarak aynı zamanda zekâ ve iradeye de sahiptir. Her ne kadar ruh bedene mahkûm olup faaliyet göstermek için ona ihtiyaç duyuyor olsa da, maddesel ve “müstakil” formlar arasında konumlandırıldığı için, yine de özel yeteneklere, yani bilme ve isteme becerilerine sahiptir. Dolayısıyla insan, etkinlikleri sadece Yaratılış eylemiyle belirlenmiş daha aşağı mahluk formlarından ve aynı zamanda kendilerine ait tek bir hareketle Tanrı’ya dönen ya da O’ndan uzaklaşan “müstakil” özlerden, yani meleklerden farklıdır. Dünyevi varoluşunda zaman ve yer içinde faaliyet gösteren müstakil özneler arasında bir tek insanın özgürlüğü vardır; bu onun bireyselleşme prensibi, *actus humanus*’un devinim prensibidir. İradesi kaçınılmaz olarak böyle bir iyilik doğrultusunda çaba gösterecektir ancak o, asla tek olan iyilik ile değil ama ferdi iyiliklerle karşı karşıya gelir¹⁷ ve burada insan eyleminin çeşitliliğinin nedeni yatmaktadır. İnsanın aklı, tefekkür ve muhakemede, iradesi ise rıza ve tercihte (*electio*) beyan edilir. Bireysel olarak insanı etkilediği haliyle öğretinin pratik mekanizmasını, Aziz Thomas’a göre, *habitus* temin etmektedir. Bu, insanın zati özü değil, edinilmiş bir niteliğidir, ancak, özünü zenginleştiren ve değiştiren, dayanıklı bir eğilimdir; insanın ruhunda, ruhunun tarihinin bir tortusudur; çünkü iradenin gayesine yönelik her bir eylemi, her

¹⁷ *Convivio* iv. xii. 14 vd.

bir çabası arkada bir iz bırakır ve ruhun eylemleri vasıtasıyla değişimi *habitus*'tur. Thomasçı psikolojide *habitus*'un çeşitliliği, insan karakterlerinin çeşitliliğini açıklamaktadır; her bir ampirik insanın kendi özünü nasıl gerçekleştireceğini belirleyen *habitus*'tur. *Habitus*, insanın ruhu ve eylemleri arasındaki ilişkileri aydınlatır, zamanı varsayar ve zaman içinde insanın ruhsal gelişimini tanımlar; böylece kendisini tatmin etmesi için insanın zamansal bir sürece, tarihe ya da kadere ihtiyacı olduğunu netleştirir.

Dante'nin, Thomasçı-Aristotelesçi psikolojiyi *Convivio*'daki pek çok pasajda ve *Komedya*'da¹⁸ kullandığı yalnızca gün gibi ortada olmakla kalmaz, dahası bu onun, bağlı olduğu bedenın jestleri vasıtasıyla, olabildiği kadar güçlü bir şekilde, tekil karakterleri ya da ruhları betimlemek üzere şiirsel çabasının felsefi arka planını ve zeminini temin etmektedir. Bazı okurlar şiirsel bir yeteneğin rasyonel bir açıklamasını kabul etmeye gönülsüz olabilir. Ancak şiirsel yaratımda ruhun tüm güçleri etkilidir ve ifadeci jestlerin ya tamamen ihmal edildiği ya da bunlara sadece popüler edebiyattaki komik yan oyunlarda izin verildiği yüzyıllardan sonra, beden ve ruhun bütünlüğüne ilişkin Thomasçı mefhumla dolu bir şairin, en üst seviyede zihniyeti ve duygulandırma yeteneğini, fiziksel ifadenin içine üflemeğe muktedir olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu bağlantının inkâr edilmesi zor olacaktır. Dante, antikiteden beri kişiliğin bütünlüğüne, beden ve ruhun uyumuna inanan ilk şairdi ve dolayısıyla bu onun, bir insanı en eksiksiz biçimde özetleyen ve *habitus*'unun bütünselliğini en net şekilde ortaya koyan davranışı ve jesti içinde betimleme gücünü pekiştirmişti.

Ancak *Komedya*'da beliren insanlar, dünyasal zaman ve geçici kaderlerinden zaten uzaklaşmışlardır. Dante, temsili için yukarıda da söylediğimiz gibi, kendisine ve sadece kendisine tamamen yeni ifade olanaklarının kapısı açan son derece özel bir ortam seçmiştir. Akıl ve inancın en yüksek otoritelerinden güç alan şiirsel dehası, ondan önce hiç kim-

¹⁸ Aynı zamanda krş. *Monarchia* i. x11 (x1v). 1-5 (*Opere*, s. 364 vd).

senin girişmediği bir şeye girişmeye cesaret etmiştir; şimdiden Tanrı'nın nihai kararına tabi tutulmuş kendi bilgisinin ve deneyiminin tamamen dünyevi ve tarihsel dünyasını temsil etmek; bu sayede her bir ruh kutsal düzen tarafından kendisine tahsis edilmiş yeri işgal etmektedir. Ancak kendi nihai ve kıyamet-bilimsel varış noktalarına ulaşmış bireysel figürler, dünyasal karakterlerinden yoksun bırakılmamışlardır. Dünyasal karakterleri hafifletilmemiştir bile, daha ziyade tüm yoğunlukları içinde sebat etmektedirler ve bu sayede nihai kaderleriyle özdeşleşmişlerdir.

Araştırmamızın ana noktası olan bu fikri, nasıl dallanıp budaklandığına ve sonuçlarına bakmadan önce, olası bir itiraza karşı savunmamız gerekmektedir. Evrensel Hıristiyan öğretisine göre ruh, nihai kaderiyle ölümünden hemen sonra buluşmaz; insanların tümünün nihai varış yeri zamanın sonunda, Mahşer Gününde müjdelenir; ölüm ve Mahşer Günü arasında geçen dönem esnasında ruh bedenden ayrılır; dolayısıyla duyuları ve bedensel ifadeleri elinden alınmıştır. Ancak Kilise Babalarının pek çoğu beraberinde Aziz Thomas, ruhların (Arafta saflaştırılması gereken istisnalar dışında) hak ettiklerine göre kendilerine tahsis edilmiş nihai varış yerlerine ölümünden hemen sonra ulaştıklarını kabul etmektedir. Mahşer Gününde ise kutsanmışların mutluluğu ve lanetlenmişlerin eziyetleri, bedenlerinin kendilerine geri kazandırılmasıyla pekiştirilir.¹⁹ Dante, *Cehennem*'in altıncı kantosunda formüle ettiği bu öğretiyi takip eder.²⁰ Aziz Thomas için daha büyük bir problemin kaynağı, Mahşer Gününe kadar ölümlerin bedenlerinden ayrılmış ruhlarının durumu; çünkü bu, onun Aristoteles'ten türettiği, ruh ve beden arasında gerçek bir bütünlük olduğu öğretisiyle radikal bir şekilde çatışmaktadır. Bu evrede ruhun, bedeninin doğal bir formu olarak sahip olması gereken *perfectio naturae*'sini ya da doğal mükemmelliğini reddetmeye zorlanmıştır; fakat

¹⁹ *Summa theologiae* iii. ekler. 69. ad resp. ve ad 4. Aynı zamanda krş. dipnot. i. 11ae 4.5 ad resp (sed circa) ve ad 5.

²⁰ Dize 103 vd.

Yaratılıştan olan bir prensip olarak (çünkü bedenin bir parçası değil ama formudur) imha edilmiş bedenden ayrıldıktan sonra da varlığını korumuştur ve *esse compositi* ya da bileşimin yapısı olarak değişmeden kalmıştır, çünkü formun yapısı olmak, maddenin yapısı, bir başka deyişle *esse compositi* ya da bileşimin yapısı olmakla özdeştir.²¹ Oldukça benzer bir şekilde Dante de ölüm halinde bedenden ayrılan ruhun hayatı ve duyumsal melekelerini “esas itibariyle” korur.²² Dante, farklı ruhlara tahsis edilmiş yerlerin belirlenmesi açısından da Aziz Thomas’ı takip eder.²³ Bu hayati ve duyumsal melekelerin etraftaki havayı bir gölge bedende şekillendirmesi kısa ama önemli bir ileri adımdır. Belki de Dante dogmadan²⁴ en ciddi sapması olan bu yetkilendirme sayesinde, gölge insanlarla doldurulmuş bir yeraltı dünyasının mitik geleneğine geri dönmek için yolunu bulmuş ve şiirsel tasarımları için bunu kullanması mümkün olmuştur.

Dolayısıyla Dante’nin *Komedya*’da ifade ettiği şey gerçekten de karakterlerinin nihai kaderleridir; dünyevi dönemleri bitmiştir ve Arafta bulunanlar dışında şimdiden kendilerine tahsis edilen, sonsuza kadar işgal edecekleri yerlerindedir. Araftaki ruhlara gelince, her ne kadar geçici olarak askıya alınmış olsa da, onların nihai kaderlerine de, geri dönülmez bir şekilde karar verilmiştir; ancak arınma evresi onların dünyevi tavırlarının bir sonucu olduğu için, bu da nihai kaderlerinin bir parçasını şekillendirir, nihai hükmün kaçınılmaz bir bileşenidir; sonuç olarak şiirdeki bütün figürler, ilahi hükmün hayatlarının bilançosunu tazmin ettiği, onlara tahsis ettiği durumu gözler önüne sermektedirler. Ve Dante gölge bedenler vererek, onlara sadece haz ve acı duyma imkânı vermemiştir; en önemlisi onların, hem kendisinin hem de bizim önümüzde duyumsal somutluklarıyla durmalarını sağlamış ve durumlarını fiziksel

²¹ *Summa theologica* i. 11ae 4.5 ad 2 (Dominican Fathers Tercümesi, I, 606).

²² *Purg.* iii. 31 vd ve xxxv. 79 vd; krş. Busnelli, *a.g.e.* s. 204 vd ve 275 vd.

²³ *Summa theologica* iii. ekler 69.1.

²⁴ Augustinus ve St. Thomas’ın pozisyonları üzerine, krş. Busnelli, *a.g.e.*, s. 288 vd, özellikle s. 292, n. 1.

mevcudiyetleriyle açıkça göstermiştir. Dolayısıyla şiirin okurlarının apaçık ortada olduğunu hissettikleri (ve son tahlilde gerçekten de ortadadır) şeyde bir şeyler oldukça mucizevidir; bir başka deyişle ruhların öte dünyadaki durumu ve tavırları her şekilde bireyseldir ve dünya üzerindeki eski eylemleri ve kederleriyle uyumludur ki ahiretteki durumları sadece dünya üzerindeki durumlarının bir devamıdır, yoğunlaştırılmış ve koşulsuz bir şekilde sabitleştirilmiş halidir ve karakterlerindeki en özel ve kişisel olan şeyler tamamen korunmuştur. İster antik isterse de Hristiyanlık dönemlerinden bize ulaşanlar olsun, başka kıyamet-bilimsel vizyonlar farklı mefhumları temsil etmektedir. Bu vizyonlar ya ölümlerin tümünü, gölgeler âleminin seviyelendirilmiş yarı-varoluşuna gömerler ya da aksi takdirde iyi ve kurtarılmış olanları, kötülerden ve kararlı bir şekilde dünyevi tüm rütbe ilişkilerini hiçe sayan kaba bir ahlakçılıkla lanetlediklerinden ayırırlar. Karakterin bütünlüğünü, en alt seviyede bile olsa öte-dünyasal hiyerarşinin her seviyesindeki itibarını koruma fikri onlardan tamamen uzak olmuştur. Hatta Dante'den önce, özellikle de Müslüman kıyamet-biliminde azami derecede geliştirilmiş görünen öte dünyanın günah ve erdem gruplarına göre içsel olarak bölgelere ayrımı bile, bireylere değil tiplere göre bir sınıflandırmadır ve ne olursa olsun dünyevi, bireysel formları korumak için herhangi bir girişimi yoktur. En çok da, pek çoğu Aristotelesçi etiği baz almış bu öte dünya sistemlerinin, Dante'nin *Komedyası*'nda fiilen şekillendirilmiş şeyi potansiyel olarak içerdiklerini ve dolayısıyla bunun için çağrıda bulunduklarını söyleyebiliriz. Dante'nin sadece yüce didaktik üslubunu değil, aynı zamanda her ne kadar bu anlamda çırak ustayı çok geride bırakmış olsa da, olaylardaki muntazam ilkeleri bulma yöntemini türettiği *Aeneis*'in altıncı kitabı dışında, hiçbir gerçek öncüsü yoktur. Aralarındaki temel farkı önceden söylememiz gerekirse, bütünleşmiş bir öğretisi olmayan ve felsefi ve mitik gelenekler arasında eksiksiz bir vizyona erişmesi mümkün olmayan Vergilius, kendi yeraltı dünyasındakilerin nihai kaderlerini açıklayamamıştır; çünkü onun ruhlarının ezici çoğunluğu, yeni bir dünyevi varoluşa başlama ve yeni bedenlere girmeye yazgılıdır. Bu tamamen farklı

bir arka plan yaratmaktadır: tek ve aynı ruhun dünya üzerinde birçok hayatı yaşamasına izin veren ruh göçü, hem içinde karara varılacak benzersiz bir dünyevi hayatın Hristiyan dramasını, hem de diriliş öğretisinin onayladığı, kişiliğin kaçınılmaz bütünlüğü, ruh ve bedenın ortak formu ve kaderi unsurlarını imha etmektedir. Ancak her ne kadar Vergilius'un yeraltı dünyasının figürleri yoğunlaştırılmış, kesin değil ama küçültülmüş ve geçici de olsalar, her ne kadar yersiz yurtsuz, elle tutulamaz gölgeler de olsalar –bütünüyle Dante-vari olmayan *nulli certa domus*²⁵ (hiçbirimizin sabit bir meskeni yok) anlayışının teyit ettiği bir hükümdür– öyle bile olsa, Dante'nin vizyonunun istikameti bu anlamda Vergilius'unkinden daha dolaylıdır. Yeraltı dünyasındaki hayatı dünyevi kaderinin bir devamı olan Dido ile buluşmaları için söylenmemiş olsa eleştirmenlerin uzun süredir bir dizi heterojen bileşeni fark ettiği bu kitabın tamamlanmamış kompozisyonunu hesaba katarak, Anchises'in *quisque suos patimur manes*²⁶ (her birimiz kendi iblisimizin takdir ettiği kadere katlanıyoruz) sözlerini görünen değeriyle aldığımız için belki de haklı olmamamız gerekir. Doğru, Dido sessizce dönüp giderken geçmiş i özetleyen hâlâ hayatta olan Aeneas'tır ama Dido'nun tutumunun ve sessizce kaçışının doğrudan sebep olduğu Aeneas'ın sözleri –“Gidişimin sana böylesi bir hü zün vereceğini bilemezdim”–²⁷ bunun, Dido'nun kişisel kaderinin bir devamı olduğunu, dokunaklı bir şekilde netleştirmektedir. Ama burada bile Vergilius bizim somut, tutarlı bir

²⁵ Dize 673. Bu bağlamda “Dante-vari olmayan” sadece *Komedy a*'da ortaya koyulduğu haliyle öte dünya vizyonu ile uyumlu olmayan anlamına gelmektedir. *Loco certo non c'e posto* (bize belli herhangi bir yer tahsis edilmedi) sözleri Sordello tarafından sarf edilmiştir (*Purg.* vii. 40), sadece Limbo'da (Arafta) bekleyenlere uygun düşmektedir.

²⁶ Dize 743. Eduard Norden, bizim yorumumuza oldukça uyacak şekilde “suos manes'i” “kendi iblisi” olarak çevirir. *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI, erklart von Ed. Norden (1916), s. 95: Ein jeder büsst, wie es sein Damon heischt.*

²⁷ Dizeler 463-4.

... *nec credere quivi*

ec hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem.

karakter olarak kabul etmemiz gereken şeyi yaratmaz; bunu yapmaya teşebbüs bile etmez. Dido'nun geri döndüğü eski kocası Sichaeus'dan bahsedilmesiyle sahnenin tümü hayal meyal bir gerçekdışılık edinir. Ancak, Dante'nin bildiği duygusal şiirin en iyi örneği olan bu şiirin, hayattaki Aeneas'ın terk ettiği ölmüş kraliçe Dido ile buluşmasının, onun üzerinde derin bir etkisi olmuş olmalı. Vergilius'un Mantuanlı asil ruhu için izole bir tutkudan belki biraz fazlası olan şey, Dante'nin zihninde onun dünya görüşünün temellerini şekillendiren fikir ve olaylarla bağlantılı hale gelmiştir; Roma İmparatorluğu'nu göklere çıkartan, Mesih'in gelişini önceden haber veren şair Vergilius, onun rehberidir; altıncı kitap onun için otantik bir şiirsel hakikattir, Aeneas yeraltı dünyasındaki gizemli yol üzerinde onun gerçek habercisidir ve Vergilius-vari atmosfer, Dante'nin kendi dehasının gücünden derinden esinlenmiş eserine kesinlikle karışmıştır. Dolayısıyla Dante'nin Vergilius'tan etkilendiğini söylemek çok da doğru olmayacaktır; daha ziyade iyiden iyiye dönüştürdüğü Vergilius-vari bir unsuru eserinin içine almıştır.

*Komedy*a'yı öte dünyaya dair diğer tüm vizyonlardan radikal olarak ayıran şey, içinde insanın dünyevi kişiliğinin korunmuş ve sabitlenmiş olmasıdır; böylece eylem sahnesi mutlak hakikati, bizim eserde olan her şeyin gerçek, güvenilir ve bizimle ilişkili olduğunu hissetmemizi sağlayan doğrudan ampirik kanıt olma niteliği ile şiirsel değerın kaynağı haline gelir. Maddi dünya *Komedy*a'nın öte dünyasının içine alınmıştır; doğru, tarihsel düzeni ve formu imha edilmiştir ama bu, imha edilmiş formun da dahil edildiği daha eksiksiz ve nihai bir form lehine yapılmıştır. Çünkü Aziz Thomas'ın söylediği gibi: "Daha mükemmel bir form geldiğinde önceki form bozulmuştur: yine de takip eden form, önceki formun mükemmelliğini ve ek olarak başka bir şeyleri de içerir."²⁸ Maddi dünyanın formunun imha edilmesi kaçınılmazdır çünkü potansiyeli, oradaki öz-gerçekleştirme niteliği ve so-

²⁸ *Summa theologia* i. 118.2 ad 2 et ideo dicendum: Quando perfectior forma advenit, fit corruptio prioris, ita tamen, quod sequens forma habet, quicquid habebat prima, et adhuc amplius (Dominican Fathers Tercümesi, I, 575).

nuç olarak çeşitliliği, ahirette vadesine erişmiş ve son bulmuştur; yeni form bir öncekinin sahip olduğu her şeye ve ek olarak daha da fazlasına; yani tam bir gerçeklik, değişmez Varlığa sahiptir. Bunun için Dante, *Komedyâ*'da boy gösteren insanları, zaman ve mekan içinde, mükemmel gerçeklikleri ya da modern terimlerle söylersek hakikatlerinin tatmin edildiği ve sonsuza kadar ortaya koyuldukları yerde, nihai olarak kendilerini gerçekleştirdikleri zaman ve yer içinde betimlemeyi üstlenmiştir.

Giriş bölümümüzde²⁹ Homeros'a ait epiklerin aksine Yunan trajedilerinin, artık herhangi bir çeşitlilik ya da potansiyelin olmadığı, insanın yıkıcı, düşmanca ve anlaşılan, yabancı bir şey gibi karşısına çıkan, çoktan yorumlanmış kaderinin kendisine ifşa edildiği bir nihayeti ortaya koyduğunu söylemiştik ki trajedinin içeriği, yaşı, ırkı, sınıfı ve mizacının en genel özellikleri dışında kişiliğinden hiçbir şey kalmamacasına kendisini dağıtan ve tüketen kahramanın, iblisiyle son mücadelesidir. Belli bir marifetle – “marifet” derken bir sahteliği değil ama en evrensel hakikati getirmek için kullanılan radikal bir antitezi kastediyorum– trajik şairler, özellikle de Sophokles, eylemi ve aklıyla kaderine karşı koyup mücadele eden bir kahramanı sergilemişlerdir; kahramanın kişilik bütünlüğünü parçalamış, insanı kaderinden ayırmışlardır ama bu sadece hüküm anında, onları daha kuvvetli bir şekilde birleştirmek içindir. Bu, büyüklüklerini açıklamakta ama onların mimesisini, yani gerçekçi betimleme güçlerini de sınırlandırmaktadır. Trajedide nihai kader, ölüm ya da ona yaklaşan bir şeydir ve bir kez uzakta görüldüğünde bile en evrensel kader kahramanı, üzerinde durduğunu düşündüğü somut, dünyevi zeminden uzaklaştırır; onun eski varoluşunu azaltır, faaliyetlerini hiçleştirir ve bütün varlığını, sonunun özel durumuna odaklar. Bu sonda olan şey adeta dışarıdan hareket eden, kaderin hükmünü uygulayan bir güç mekanizmasıdır. Böylece trajedi, en temel ve aşırı yoğunluğu çerçevesinde bireysel zihniyeti sunar; ancak kahraman genel

²⁹ Bkz. yukarıda s.21.

dünyevi gerçekliğinden farklı, olağanüstü bir durum içindedir ve bu durumu sadece ölererek terk eder. Daha sonra ne olduğu karanlıktadır; her durumda bu kendini gerçekleştirme değil ama daha ziyade kahramanın gölgeler alemine doğru kendisinden bir kaçışıdır.

Yunan trajedisi üzerine bu sözler, Dante'nin *Komedy*'da insanın nihai kaderini, kişiliğinin dünyevi bütünlüğüyle özdeşleştirerek trajik ölümü nasıl aşkınlaştırdığına ve eserin planının bunu nasıl mümkün kıldığına ve doğrusunu söylemek gerekirse onu, dünyevi gerçekliği kesin olarak gördüğü haliyle temsil etme sorumluluğuyla yüzleştirdiğine dair, bize daha net ve eksiksiz bir fikir verir. Dolayısıyla Dante'nin öte dünyasındaki karakterin, durumları ve yaklaşımları içinde kendilerinin bir toplamını temsil etmesi gerektiği kaçınılmaz hale gelmiştir ki tek bir harekette hayatlarını dolduran karakterleri ve kaderlerini göstermeleri gerekmektedir. Her bir kişinin dünyevi gerçekliği, onun kendilik fikriyle kaynaşmıştır ve konu bu dünyevi gerçekliği temsil etmeye geldiğinde hiçbir imge gereğinden fazla abartılı, hiçbir söyleyiş gereğinden fazla ölçüsüz olamaz; ifadeye hiçbir sınırlama koyulmamıştır çünkü başka bir yerde güzel bir sanatsal deneyimi rahatsız edecek olan şey burada, her bir bireye son derece uygun bir şekilde paylaştırılmış ilahi adaletin bir tezahürü olarak haklı gösterilmiştir. Konu başlı başına Dante'ye olanca özgürlük ve bunu kullanması için adamakıllı sorumluluk vermiştir; insanlara ilişkin tarihsel bilgisinin tamamı, eleştirel muhakemesinin, keskin ve tutkulu hissiyatını bir araya getirmesine olanak tanıyan başka insanların hayatına dair tüm içgörüsü bu büyük şiire dökülmüştür. İnsani içeriği, müstesna dehası ve mutsuz hayatının bu ürünü muazzamdır; Dante olmayı bırakmaksızın karakterlerinin her birinin içine girebilmiş, onların binlerce dilini konuşabilmiştir ama yine de bu her zaman Dante'nin dilidir.

Bizim için bu mimesisin artık menzili ve derinliğiyle Aristotelesçi yasalara tabi olmadığı ve klasik türlerin hiçbirine uymadığı tamamen ortadadır. Her ne kadar evrenin tümünü kapsayan harika, sistematik bir yaratım olduğu için

daha bilinçli ve daha dikkat çekici de olsa, bu anlamda bütün ortaçağın Hristiyan sanatını hatırlatmaktadır. Ama bu Dante için tamamen net olmamıştır ve eserinin üslupsal değeriyle ilgili kendisinin bazı tereddütleri olmuştur. Antikitenin bölük pörçük hatıralarına dayanıp, trajedi için mutlu bir başlangıç ve mutsuz bir son, ve komedi için de bunun tam tersini emreden³⁰ skolastik görüşle uyum içinde, bu esere komedi demiştir. Kendi üslubunu *remissus et humilis*, savsak ve mütevazı olarak nitelemiştir çünkü Dante'nin dediği gibi *alta tragedia*³¹ ya da yüksek trajedi olan *Aeneis*'in aksine, *Komedy*a yerel dilde yazılmıştır ve içinde kadınlar bile konuşmaktadır.³² Öte yandan açıkça ve savunma niyeti olmaksızın, Horatius'un komedy yazarlarına zaman zaman trajedinin dilini kullanma izni verdiğini³³ ifade etmekte ve büyük şiirin pek çok pasajında, şiirini yüce üslupta yarattığının farkında olduğunu açıkça göstermektedir. Bu pasajlarda, şiirine kendi türettiği yeni bir terim ile "kutsal şiir," *il poema sacro* ya da *lo sacrato poema* ya da basitçe "vizyon" olarak işaret etmektedir.³⁴ Kendi eseri üzerine bu önemli ifadeleri, geleneksel skolastik görüşler ve hâlâ belirsiz ve yetersiz bir şekilde formüle edilmiş de olsa, şiirinin gerçek mahiyetine ilişkin bir duyuş arasındaki çatışmayı ifşa etmektedir; Dante klasik teoriden sadece bir prensibi, şahıslarının *sibi constare*'si³⁵ ya da tutarlılığını almıştır; diğer ilkelerin hepsi onun için gerçek anlamlarını yitirmiştir. Eğer Aristotelesçi tanım en geniş anlamıyla yorumlanırsa –ki son derece antik, son derece tarihle yüklü bir metin, hâlâ geçerli ama uzun süre önce yasa koyucunun niyet ettiği şeyden çok farklı bir şekilde yorumlanması kaçınılmaz hale gelmiş, eski bir yasanın bir formülasyonu olarak ele alınabildiğinden buna izin

³⁰ Mesela Vincent of Beauvoas tarafından *Speculum doctrinale*, lib. II, bölüm. 109'da formüle edildiği gibi.

³¹ Can Crande'ye mektup (*Opere*, s. 439).

³² *Inf.* xx. 113.

³³ *A.g.e.*

³⁴ *Par.* xxv. 1; xxiii, 62; xvii. 128.

³⁵ Horatius, *Epistles* ii. 3. 127 (*De arte poetica*).

verilebilir– bu durumda Dante'nin vizyonunun Aristoteles'in tanımına göre bir trajedi olduğunu söyleyebiliriz. Her halükârda bir epik olmaktan çok bir trajedidir çünkü şiirdeki betimleyici, epik unsurlar özerk olmayıp başka amaçlara hizmet etmektedir ve karakterleri için olduğu gibi Dante için de kullandığı zaman, içinde kaderin tedricen gözler önüne serildiği ancak son kez sergilendiği epik zaman değildir.

Dante'nin gerçekliği temsili ile zamanının görsel sanatları arasındaki ilişki nedir? Bu soruya kısmen tatmin edici bir yanıt vermek bile zor ama burada kısaca değinebiliriz.³⁶ Giovanni Pisano'dan itibaren sanatçılar dünyaya dair daha keskin bir kavrayış geliştirmiştir ve Dante ile dönemin büyük ustası Giotto arasında belli benzerlikler bulmak mümkündür. Çünkü her ikisi için de olay, kendi içinde bir gerçeklik olarak yeniden doğmuştur; her ikisinde de neredeyse klasik anlamda bir ritmik yapı ve dünyanın duyumsal ayrıntıları ile ilgili belli başlı yasaların son derece benzer bir karışımını buluruz ve her ikisinde de ortak olan belli kültürel etkileri fark etmek ya da varsaymak da mümkündür. Ama bu bizi çok ileriye götürmez. *Komedy*'nin mimesisi, erimi açısından çok daha derin ve kapsamlıdır; geçmiş ve geleceğe, erken *trecento*'nun başka herhangi bir sanat eserinden o kadar daha fazla uzanır ki herhangi bir karşılaştırma yapmak mümkün değildir. Sadece erken *trecento* değil ama daha önceki ve sonraki dönemlerin çok sayıda sanat eserinin hepsi bir arada ele alındığında *Komedy* ile boy ölçüşebilir –ilk elde başlangıç noktası olarak Dante değil de Giotto ele alınırsa, Giotto ile benzerlikler imkânsız hale gelir. *Komedy* pek çok yüzyılın fikirlerini ve algılarını tek bir sesle ifade eden bağımsız bir eylemdir; zamanının resim sanatı geleneksel ikonografinin sınırları içinde siparişlerini uygulayan zanaatkârların eserleridir. Bununla Giotto'yu kötüleme niyetinde değilim –tam da görece daha

³⁶ Krş. Freidrich Rintelen, *Giotto* (Basel, 1923); E. Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Giestensentwicklung* (Augsburg, 1924); M. Dvorak, *Geschichte der Italienschen Malerei* (1927), s. 13 vd; A. Schmarsow, *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes* (1928).

* Trecento, on dördüncü yüzyıl İtalyan kültür tarihine işaret eder –çn.

az eğitilmiş olduğu için somut, mevcut zamana dair içten bir bakış açısı edinebilmiş ve *Volgare illustre*'ye eşdeğer eserler üretebilmiştir– ancak Dante'nin *summa vitae humanae*'sinin altında yatan planın cüreti ve bağımsızlığı, *trecento*'nun bir ressamından çok ileridedir.

Bu yüzden *Komedy*a'nın anlayışı Dante'ye, gerçekliği yapılandırmak üzere derin arzusunu tatmin etme imkânı sunmuştur ve bundan daha az olmamak üzere, onun sistematik düzen için çabasını yerine getirmesini sağlamıştır. Bu anlamda da *Komedy*a bir bağlantı noktası ve yol ayrımını teşkil etmektedir. Dante'den önce bütün bir yüzyıl, uyum oluşturmaya çabalayan skolastik felsefe, geç antikenin gelenekleri ve Umumi Spiritüalistlerin alegorilerine dayanan mekanik kavramların ötesine gitmiş ve Thomas Aquinas'ın *Summa theologica*'sında organik, sistematik bir düzene ulaşmıştır.³⁷ Tanrı'dan başlayıp O'ndan gelen yaratıklara değinerek devam eden eser, listeleme ve sınıflandırma metodu kullanır. Hedeflerine uygun bir şekilde konularını varlık ve kalanlar olarak ele alan didaktik bir sistemdir. Dante Varlığı deneyime dönüştürür; dünyayı onu keşfederek *var eder*; Bilgelik yaratıcı güçleri harekete geçirir ve şiirsel bir figür haline gelir. Dante yolunu kaybetmiş bir adam ile başlar. Akıl –bu Aristoteles değil Vergilius'tur– ona yardım etmek için gönderilmiştir ve Tanrı'yı görmesini sağlayan ifşa edilmiş hakikate doğru ona rehberlik eder. Böylece Dante *Summa*'nın düzenini tersyüz ederek, ilahi hakikati, insanın kaderi olarak, İlahi Varlığa sadece yetersiz bir şekilde iştirak eden, tamamlanma ve tatmin olma ihtiyacı duyan günahkâr insanın bilincindeki Varlık unsuru olarak ortaya çıkarır. İçinden geçtiği dünyanın muazzam, görkemli yapısında bunun ne müstakil olarak ne de onunla ilişkisi içinde kendisine yorumlandığı tek kişi Dante'dir. Yoldaki her durakta deneyimlenen ıstırap onu kişisel olarak ilgilendirmektedir çünkü her bir durak, potansiyel olarak kendi nihai kaderinin bir parçasıdır.

³⁷ Krş. Alois Dempf, *a.g.e.*, s. 159 vd.

Bu son derece genel gözlemlerin niyeti, sadece, bu şiirdeki dinamik unsuru tanımlamak ve çerçevelemektir; tek başına insanın belirsizlik içinde karar alması gerekirken, Tanrı'nın hareketsiz olduğunu ve O'nun âleminin daima belirlenmiş, değiştirilemez yollar boyunca hareket ettiğini hatırlatmak için Dante, şiirin düzeninde, öğretinin Hristiyanlığın kuruluş tarihine dayanan ve teorik olarak Aziz Thomas tarafından formüle edilmiş dramatik içeriğini şekillendirmiştir – bu Avrupa kültürü için temel bir öğretiler. Yalnızca insan, ama her örnekte dünyevi durumu ne olursa olsun dramatik bir kahraman olan ve olması gereken insan.

Öte dünyaya seyahat Dante'ye aynı zamanda içinde insani bilginin derinliğini ve kapsamını ifade edebileceği olası en iyi çerçeveyi vermiştir. Kıyamet-bilimsel sahada fizik ve etik ya da bugün söylediğimiz gibi doğal ve hümanist bilimlerin artık ayrı değildir; burada doğa da etik bir standarda göre düzenlenmiştir ve onun katılımının ölçüsü kutsal Varlıktadır ve doğal her bir alan, içinde ikamet eden rasyonel varlıkların etik rütbesine sahiptir. Bununla manzaranın anlamı tanımlanmıştır. Bu büyük şiirde bol bol bulunan canlı manzara betimlemeleri, asla özerk ya da tamamen lirik değildir; bunların okurun duygularına doğrudan hitap ettiği, haz ya da korku uyandırdıkları doğrudur; ancak bu manzaraların uyandırdığı duyguların hayal meyal romantik rüyalar gibi dağılmasına izin verilmez ve bu manzaralar, insani kadere uygun sahneler ya da metaforik sembolden başka bir şey olmadıkları için tekrar edilirler. Ancak içinde doğa ve ruhun tek olduğu bir dünya düzenini ortaya koyan bir seyahatin, aynı zamanda Varlık ve bunun sonucu olarak hakikatin de bilgisi olan her bilgiyi içermesi de gerekmektedir; çünkü böyle bir vizyonda şair, gerçek Varlık ile yüz yüze gelmektedir. Buna uygun olarak Dante burada da, bilgisinin tamamını ve kendi hakikat kriteri olan her bir olayı kuşatan doğal bir çerçeve bulmuştur: peki, bunun toplam sistemde bir yeri var mı?

Aynı şey *Komedyâ*'da temsil edilen geçmiş ve yargılanmış ya da üç âlemin sakinleri arasındaki kâhinlerin öngördüğü tarihsel olaylar için bilhassa geçerlidir. Dante'nin kişisel ta-

lihsizliklerinin etkisi ve şiddetli mizacı nedeniyle betimlediği insanlara, özellikle de önem verdiği siyasi olaylarda, karşı tarafta yer alanlara karşı adaletsiz davrandığı fikri ileri sürülmektedir. Birtakım nedenlere ben bu tezin haksız olduğuna inanıyorum. *Komedyâ*'yı yazmaya başladığı zamanda uzun süredir herhangi bir siyasi partiye bağlı değildir ve İtalya'da olan her şeye keskin bir şekilde muhaliftir. Dahası ona göre yıkıcı hedeflerin peşinde koşan bu adamların cazip bir şekilde ve tüm insani itibarlarıyla betimlendikleri çok sayıda pasaj bulunmaktadır. En önemlisi de her bir yargının genel bir felsefi ve tarihsel görüşe, Dante'nin dünya üzerindeki Tanrı-vergisi dengeli düzen perspektifine dayandırılmış olduğu inkâr edilemez – ve buradaki önemli konu budur. İnsan bu görüşe katılmayabilir ve takip eden olaylar da bunu onaylamamıştır. Ama Dante'nin buna sadık kaldığına ve bunu, olayların gidişatını daha doğru bir şekilde tahmin eden çağdaşlarından hiçbirinin yetişemeyeceği ve tarihteki başarısızlığına rağmen bugün bile, tamamen farklı bir dünyada siyasi ve tarihsel düşüncenin, en sağduyulu ve otantik olanlarının bazılarına ilham veren sistematik ve etik bir form içinde dile getirdiğine şüphe yoktur. Ve tam da böyle bir görüşe sahip olması, insanları yargılarken kişisel garezinin baskın bir faktör olduğuna dair şüpheyi uyumsuzdur. Son olarak Dante'nin, şiirinde bahsettiği çağdaşlarıyla ilgili genellikle tek ve her örnekte de *geçerli* tek kaynağımız olduğu dikkate alınmalıdır; bir başka deyişle o adamlar Dante'nin onları temsil ettiği gibi hatırlanmaktadırlar. Dolayısıyla karşılaştırma yapmak için herhangi bir standart yoktur; Dante'nin bu figürlere dair portrelerini sadece bize ulaşan resimleriyle, yani kendileriyle karşılaştırabiliriz. Dante'nin adaletini, yani onun öte dünyasındaki kişilerin hiyerarşik düzenini anlamak için burada, nihai kaderlerinin sahnesinde karşılıklı ilişkileri içinde değil tek başlarına göründüklerini de aklımızda tutmalıyız; onlar, Dante'nin belli hedefi için ihtiyaç duyduğu şeye göre, içinden seçim yaptığı malzemeler olarak kullanılmıştır; her bir insan tek başına, dünya düzeniyle doğrudan ilişkisine göre yargılanmıştır; dünya

düzeni içindeki değeri, tek başına belirleyicidir.³⁸ Burada bir kere daha ahirete seyahat fikrinin, Dante'nin dünya düzeni fikrine ne kadar iyi bir şekilde uyduğunu görürüz. Ahirette tarihsel bağlar çözülmüş, bireylerin karakteri ve bütünlüğü korunmuştur; ancak tarihsel mekân ve dünyevi rütbe kaybolmuştur; içkin dünyanın adeta demonte edilip yeniden bir araya getirildiği bu dönüşüm içinde her bir birey için hayati olan soru şudur: Kendi tarihsel faaliyetinin, bir bütün olarak Yaratılışın nihai hedefi üzerine ne etkisi var? Cato'nun da dahil olduğu Sezar'ın düşmanları gibi birbirleriyle yakından ilişkili olan tarihsel figürleri ele aldığımızda bu özellikle belirgin hale gelir; Dante bu adamların birbirleriyle ilişkilerini tamamen ihmal eder; her bir adamı bireysel olarak yorumlar ve ona, dünyanın hedefi açısından yakışan yerini tahsis eder.

Aynı zamanda estetik seviyede de kompozisyon, şiir sanatı ve dille ilgili olarak seçtiği konu, hayatının eserine, onun vermek istediği ve verme yeteneğinin olduğu düzeni gerektirmiştir. Öte dünya Gezginin önünde ortaya serildikçe, ona dünyanın tüm kısımlarının Tanrı'ya göre düzenlendiği nihai yapıyı gösterir; kendi deneyimine dair yaptığı açıklama, kutsal plandaki ilişkiler sistemini ve ahengi, sadakatle ve eksiksiz olarak yansıtmalıdır. Böylece bir sonraki bölümde detaylı olarak bahsedeceğim şiirin kompozisyonu da bu konu tarafından dayatılmıştır. Bir başka estetik sorun konuya uygun bir üslup bulmak olmuştur. Dante tüm hayatı boyunca bir çözüm doğrultusunda çalışmıştır ve şiirin yazıldığı asil üslup onun daima kulağına çalınmış tüm seslerin bir armonisidir. Bu seslerin tümü *Komedy*a'nın dizelerinde duyulabilir; Provençal şairler ve *stil nuovo*, Vergilius'un ve Hristiyan ilahilerinin dili, Fransızca epikler, Umbria methiyeleri, felsefi ekollerin terminolojisi ve ilk defa yüce üslupta bir şiirde kendilerine yer bulmuş popüler yerel dilin emsalsiz zenginliği. Herhangi bir tuhaflık ya da uyumsuzluk etkisi olmaksızın, böylesine çeşitli unsuru, sürekli bir akış, esnek,

³⁸ Krş. Freidrich Gundolf, *Cesar, Geschichte seines Ruhms* (Berlin, 1925), s. 99 vd.

kuvvetli ve doğal olarak ağırbaşlılıkla dolu bir dil içinde bir araya getirme, bunları kaynaştırma gücünü Dante, bir insan ya da insani bir olay gibi yüceltilmesi için methedilmesi ya da vurgulanması gerekmeyen, insanüstü konusundan almıştır. Konu kendi içinde yücedir ve herkesi kapsamaktadır: en yüce ve en alçak şeyler, bilgelik ve aptallık, soyut kavramlar ve somut şeyler, duygu ve olay – bu konu içinde bunların hepsinin kendi meşru yeri bulunmaktadır. Bunların hepsi Yaratılışın kapsamındadır ve doğal ifadeleriyle temsil edilmeleri gerekmektedir; burada yüceltilecek, örtbas edilecek hiçbir şey yoktur; çünkü bir kere Yaratıcının düzeniyle ilişkileri dahilinde düşünüldükleri ve tarif edildikleri takdirde, şeylerin hakikati onların haysiyetidir. Dante'nin konusu, her bir şeye uygun olan sözel ifadeyi otomatik olarak meşrulaştırarak ve kesin olarak tarif ederek onu dilsel kısıtlamalardan özgürleştirmiştir; çünkü herhangi bir aşırılık, herhangi bir orantısız ya da ustalık açısından sırf duyumsal bir düşkünlük, onun gayesine aykırı düşecek ve düzenine zarar verecektir. Ne kadar hünerli olursa olsun bu, herhangi bir dünyevi temanın ele alınışında olacağından çok daha kabul edilemez olacaktır. *Komedy*a'nın dilinde düzen ve realite birbirini öyle bir biçimde yansıtır ve zenginleştirir ki, Dante'nin esas itibariyle herhangi bir açık çabası olmaksızın içinde hareket ettiği katı ve girift şiir sanatı göz önünde bulundurulduğunda, bu daha da şaşırtıcı görünür. Alışılmadık bir anlamın özel türde bir ifadeyi gerektirdiği yerler dışında, kafiye ya da ölçü adına nadiren doğal yapılarından uzaklaşan cümleler basit, net ve sağlamdır; adeta insan konuşmasının doğal ritmi gibi girift *terza rima*'nın içine gömülüdürler. Dante'ye göre *Komedy*a'nın İtalyanca yazılması gerektiği apaçıktır ve *Convivio*'dan³⁹ alıntıladığımız pasaj göz önünde bulundurulduğunda, her ne kadar Dante'nin yaşam süresi içinde doğmakta olan hümanizmin temsilcileri bile onun seçimine şaşkınlıklarını ifade etmiş

³⁹ Bkz. yukarıda s. ??

de olsalar,⁴⁰ bu kararının daha fazla gerekçelendirilmesine gerek yoktur. Dante'ye göre kültür ve gelenek, mevcut yaşayanlardan ayrılamaz; gelişim bilginin tüm dallarını içine almıştır; ancak bu okumuşların mirası değildir ve *stil nuovo*'dan türettiği asil ruh mefhumu, okumuşların *profanum vulgus*, sıradan kalabalıklar için hissettikleri küçümsemeye dair hiçbir ima taşımayan vicdanının bir hareketidir; en yüce bilginin her insanın önüne koyulması gerekmektedir ve sadece gündelik dilden ve insanların günlük hayatından yararlanarak evrensel ifade yeteneğine sahip yüce bir üslubu tasarlayabilecektir. Böylece kendi ülkesinin ulusal edebiyatı ve bununla birlikte tüm ulusal dillerin edebiyatının altında yatan yüce Avrupa üslubunu inşa etmiştir; eğer hümanistler onun bu mirasının arkasında durmasaydı hiç bitmeyen ve hâlâ çözülmemiş olan *querelle des anciens et des moderns* muhtemelen hiçbir zaman ortaya çıkmayacaktı.

En önemli noktayla bitiriyoruz: *Komedy*a'nın konusu, Dante'nin kendi mutsuz hayatını savunmasını, bunu evrensel düzenle uzlaştırmasını sağlamış ve bunu gerektirmiştir. Açılış dizelerinde doğru yoldan sapan adam Dante'dir; en yüce inayetin kendisine bir kurtarıcı ve rehber yolladığı, üç âlemde yolculuk eden seyyah kendisidir. Beatrice, ebedi ikametinden gelen rehberi Vergilius'u davet etmek için, yeraltı dünyasına iner. İki kişi, ilahi inayetin işini yerine getirmek için önceden belirlenmiş ve gerçekleştirilmiş şema içindeki yerlerini terk ederler ve ilahi kurtuluş planının bu iki icracısı, aynı zamanda Dante'nin hayatına yol gösteren güçlerdir: vaktiyle gizli hakikatin görünür bir tezahürüyken şimdi mükemmel düzenin bir ifşası olarak ortaya çıkan Beatrice, onun takip edeceği ve kurtulacağı ya da yüz çevirip lanetleneceği kendi iblisiyken, *pax romana*'nın şairi, onun için hâlâ örtülü hakikatin taşıyıcısı ve son şeylerin peygamberi olan Vergilius, Dante'ye her şeyi kapsayan bir bilgelik, şii-rinin nefis üslubunu vermiştir. Bunlar onun kendi bünye-

⁴⁰ Eclogue I, Giovanni de Virgilio (*Opere*, s. 455).

sindeki en derin güçlerdir; onu hatadan korumak için davet edilmiş, kendi gerçek aşkının güçleri – ve burada katı hükmü fesheden ilahi inayetin adaleti yatmaktadır.⁴¹ Onlar, kendilerini takip etmesi, yıkıcı güçlerden kendisini kurtarması için Dante’ye cesaret aşılar ve onu kutsal düzenin sezgisel bilgisine doğru yönlendirirler. Sadece geçmişi değil gelecek hayatı da yorumlanmış ve gerekçelendirilmiştir çünkü bu vizyonun geldiği zaman hâlâ, Floransa’da yaşamış olduğu 1300 yılıdır ve felaket hâlâ gelecektir; dolayısıyla şiirin başladığı hata, bu tarihten önce yapılmıştır ve bunu takip eden şeyin –sürgün, beyhude umutlar, sefalet ve gururlu geri çekilme– onun hatasıyla hiçbir bağlantısı yoktur; bunlar onun hak ettiği, kendisine tahsis edilmiş dünyevi kaderleridir, yüksek bir makamın itibarı gibi ona aittirler. Brunetto ve Cacciaguida ona, acı çekecek ve mutsuz olacaksın ama sadece, bulunduğun yerde gururlu olmayı ve orada direnmeyi hatırla; hakkaniyeti ortaya çıkacaktır derler. Dante derin bir tevazu ama kendinden son derece emin bir şekilde, dünyevi şöhret ve ahiretteki sonsuz mutluluk beklentisine karşı koymuştur.

Şekil değiştirmiş sevgilisinin müdahalesi ve onun Cehennem ve Araf vasıtasıyla sevgilisine doğru seyahati, aynı zamanda Gezginin gençlikteki ilhamına geri dönüşüne işaret etmektedir; erkek çocuğunun ilk deneyimi, onu görür görmez hissettiği duyguları Arafın zirvesindeyken tekrar edilir.

Yolu onu, bilgi ve kader vasıtasıyla duyuların ikinci vizyoner deneyimine götürür ve tüm duraklarında kutsal düzen, ilk olarak bunaltıcı bir beyan ve sonra doğru eyleme yönelik iradenin bir dürtüsü ve son olarak da çabasını tatmin eden ve anlaşılabilir olanı ifşa eden bir görüntü olarak faaliyet gösterir. Bu, duyularından başlayıp dünyevi hayatında diyalektik bir prensip olarak daima giderek artan bir katılım ve ebedi bir geri çekilme arasında bir karar vermesi gereken aklın bahşedildiği her Hıristiyanın yoludur. Ancak bu yolun sonunda açıklanan örtük gizem, takip etmesi için ona daima öğüt veren ve buyuran gizli işaret iblis Beatrice, asla en baş-

⁴¹ *Inf.* ii. 96.

ta olduğu şeyi olmaya, yani özel bir insan ve son derece kişisel ve beklenmedik bir deneyim olmaya son vermez; duygusal albeninin kurtuluş işini ileriye götürmesi sağlanmıştır ve Tanrı'nın vizyonuna insanı yükselten Aştır. Nihai öte dünyada dışsal görünüş ideadan ayrı olmayıp onun kapsamındadır ve başkalaştırılmıştır. Bu sadece şiirin ifade etmeye talip olacağı bir şeydir ve burada akıldan uzaklaşamayan didaktik felsefeyi geride bırakır. Yalnızca şiir ifşaya yakındır ve onu ifade edecek kapasiteye sahiptir. Böyle bir şiir, güzel bir yanılsama olmaktan fazlasıdır; artık hakikat konusunda rütbece üçüncü gelen bir taklit değildir. Burada hakikat ifşa edilmiştir ve şiirsel formu tektir.

IV

KOMEDYA’NIN YAPISI

Bu harika şiirin yapısı, ilahi düzene karşılık geliyormuş gibi tasarlanan beraber dokunmuş üç birleşik sistemden oluşmaktadır. Bir fiziksel, bir etik ve bir tarihsel-politik sistem bulunmaktadır; her biri sırayla farklı geleneklerin bir sentezini ihtiva eder.

Fiziksel sistem, Hristiyan Aristotelesçiliği tarafından Hristiyan dogmasına uyarlandığı haliyle Batlamyus’un evren düzenine dayanmaktadır; bir bütün olarak ve detaylarının pek çoğu açısından bu düzen, yüksek skolastik felsefecilerin yazıları ve bunlardan ilham almış didaktik eserlerde zaten formüle edilmiştir; böylece Dante bunun temel özelliklerini kaynaklarından –Aristoteles, Alfraganus, Albertus Mangus, Thomas Aquinas, Brunetto Latini– türetebilmiştir. Yerküre kozmosun merkezindedir, etrafında dokuz eşmerkezli göksel küre dönmektedir; onuncusu, her şeyi kapsayan Empyrean kürenin, Tanrı makamının, tamamen hareketsiz olduğu düşünülmüştür. Dünyanın sadece kuzey yarımküresinde insanlar oturmaktadır; *οἰκουμέν* ya da meskûn dünyanın doğu ve batı sınırlarında Ganj Nehri ve Herkül Sütunları* bulunmak-

* Pillars of Hercules; Antikitede Cebelitarik Boğazının girişini çevreyelen dağlık buruna verilen isimdir. Kuzey Sütunu Calpe Mons, Cebelitarik Kayasıdır. Güney Sütunu Abile Mons’un neresi olduğu tarih boyunca tartışılmıştır. Günümüzde Fas sınırında bulunan Ceuta şehrindeki Monte Hacho ve Fas’taki Jebel Musa en olası iki adaydır –çn.

tadır; merkezi Kudüs'tür. Dünyanın ya da daha ziyade kuzey yarımkürenin iç kısmında, dünyanın merkezine doğru bir huni benzeri darlaşan Cehennem bulunmaktadır; en derin kısmında, dünyanın tam merkezinde yaratılıştan hemen sonra, düşüşü sırasında, dünyanın iç katmanlarının bir kısmını kenara sıkıştırıp yukarıya iterek, geri kalanın derinliklerine doğru delik açan Lucifer'in ebedi ikametgâhı bulunmaktadır;¹ dünyanın itilen bu kısmı, güney yarımkürenin tamamını kaplayan okyanusun üstünde tek başına yükselen büyük bir dağdır. Burası Araf Dağıdır, Cennete doğru yola çıkmış ama hâlâ arınması gereken ruhların ikametgâhıdır. Bu dağın zirvesinde, dünyanın en altta bulunan göksel küreye en yakın geldiği noktada,² ilk erkek ve kadının günah işlemekten önce yaşadıkları yeryüzü cenneti bulunmaktadır. Gerçek Cennet olan diğer göksel küreler, oralara yerleştirilmiş gök cisimlerine göre düzenlenmiştir; ilk olarak sırayla antik astronominin yedi gezegeninin küreleri: Ay, Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter, Satürn; sonra sabit yıldızlar, dokuzuncusu görünmeyen Kristal Cennet ve sonuncusu Empyrean. Göksel kürelerin hareketi eşmerkezli ve daireseldir; Tanrı ile birleşebilmek için yakıcı arzu, azami süratte dairesel bir hareketi, Tanrı'nın ikamet ettiği hareketsiz Empyrean'a en yakın olan dokuzuncu küreye bahşeder; sırası gelince dokuzuncu küre Zekâ ya da Meleklerin hiyerarşisi vasıtasıyla bu hareketi kendi bünyesindeki alt kürelere iletir.³

Kutsal barışın cenneti [empyrean] içinde, kapsadığı her şeyin varlığında [bütün kozmos] erdemi bulunan bir beden döner [*Primum mobile* ya da dokuzuncu cennet]. Gösterecek çok şeyi olan bir sonraki cennet [çok sayıda bilgeliği ile sabit yıldızların cenneti] farklı olan ama yine de onun içerdiği bu varlığı, çeşitli özler arasında dağıtır. Çeşitli farklılıklarıyla diğer küreler [gezegensel cennetler] tohumlarla beraber

¹ *Inf.* xxxiv. 106 vd; Edward Moore, *Studies in Dante*, III. Seri, s. 119.

² *In mobilissimo loco totius terrae* (*Summa theologica*. i. 102; i. ad resp.)

³ Göksel kürelerin hareketlerine ilişkin daha detaylı bir çalışma için, bkz. Moore, "The Astronomy of Dante," *a.g.e.* III.

kendi içlerinde sahip oldukları ayrımları kendi nihayetlerine bahşederler. Şimdi gördüğünüz gibi dünyanın bu organları, yukarıdan alıp aşağıda bulunan şeyin üzerine taşıyarak, adım adım hareket ederler... Kutsal kürelerin hareketi ve erdeminin, kutsanmış taşıyıcılardan [zekâ ya da meleklerden] ilham alması gerekmektedir; tıpkı çekiç sanatının demirciden aldığı gibi ve çok sayıda ışığın panayır yaptığı cennet [sabit yıldızlar cenneti] kaşeyi döndüren derin akıldan onu alır ve o kaşeyi bir mührü döndürür. Ve senin tozun içindeki ruh, farklı fonksiyonlar için şekillendirilmiş ayrı üyeler vasıtasıyla yayıldıkça, Zekâ [yani Tanrı] da kendi birliği üzerinde dönerek yıldızlar vasıtasıyla katmerlenmiş iyiliğini gözler önüne serer. Farklı erdemler, sendeki yaşam gibi bağlı oldukları, hareketlendirdikleri bedenlerle [yıldızlı cennet] farklı alaşımlar oluşturur. Kendisinden türediği mutlu doğa nedeniyle bedenlere karışan erdemler, yaşayan bir gözde parlayan sevinç gibi parıldar. Yoğunluk ya da nadirlikten değil bundan, bir ışık ve diğeri arasında farklı görünen şey gelir. Bu formel prensiptir...⁴

Bu pasajdan şunları öğreniyoruz:

1. Varlık ve evrenin tüm devinimi *Primum mobile* ya da ilk taşıyıcıdan (dolayısıyla Tanrı aşkından olduğu gibi Tanrı'nın aşkından) kaynaklanmaktadır. Bütün yaratılış, Kutsal Varlığın gözler önüne serilmesi ve yansımasıdır– *non e se non splendor di quella idea che partorisce amaondo il nostro sire*⁵ (Efendimizin sevgiyle yarattığı o İdea'nın tekrar parlamasından başka bir şey değildir); devinimi ve tüm faaliyetinin ebedi kaynağı O'ndadır. Yukarıda tercüme edilmiş satırlar Ay'ın doğasıyla ilgili bir pasajdan alınmıştır ve bu yüzden sadece göksel kürelerden bahsetmektedir. Doğrusunu söylemek gerekirse aynısı tüm yaratılış için geçerlidir; bu bölümün her ikisi de doğrudan Tanrı tarafından (zekâlar, göksel küreler, *prima materia* ve insanın ruhu) ve

⁴ *Par.* ii. 112 vd.

⁵ *Par.* xii. 53.

bu bölümün dolaylı olarak üretilen kısmı, O'nun organları (elementler, bitkiler, hayvanlar)⁶ vasıtasıyla yaratılmıştır. *La divina bonta che 'l mondo impronta*⁷ (dünyaya damgasını vuran kutsal iyilik) her yerdedir ve yarattığı hareket Aşktır: *ne creator ne creature mai... fu sanza amore, o natural o d'animo* (Doğal ya da rasyonel, ne yaratan ne de yaratılan ... asla aşksız değildir).⁸

2. Evren ilk devinimin çoğalmasındır; Zekâlar ya da Melekler bunu, yaratılışın daha aşağıdaki aşamalarına nakleder ve yaratılmış her şeye, onlara has olan enerji ve devinimini verir; ama tüm bunlara rağmen kutsal Varlığın birliğinden asla feragat edilmemiştir: Aziz Thomas'ın tabirini Dante'nin alıntıladığı gibi Teslis:⁹

per sua bontate il suo raggiare aduna
quasi specchiato, in nove sussistenze,
etternalmente rimanendosi una.
Quindi discende a l'ultime potenze
giu d'atto in atto, tanto divenendo,
che piu non fa che brevi contingenze;
e queste contingenze esser intendo
le cose generate...

sanki dokuz varoluşta yansıtılmış gibi iyiliğini kendi ışımasına, daima kalıcı tek olana odaklar. Bu yüzden aşağıya doğru, eylemden eyleme geçerek, şimdiyi yapan haline gelişe, üretilmiş şeyler olduğunu anladığım sadece kısacık durumsallıklara, en uzak potansiyellere doğru iner...

Dolayısıyla Yaratılışın çeşitliliğinin kaynağı, kutsal iyiliğin *nove sussistenze* ya da dokuz mevcudiyet, yani göksel küreler ve onların ışığının taşıyıcısı olan Melekler aracılığıyla

⁶ *Par.* vii. 124 vd.

⁷ *Par.* vii. 109.

⁸ *Purg.* xvii. 91 vd. Aynı zamanda krş. doğadaki *primum mobile* hareketi etkisinin tanımlandığı *Convivio* ii. xiv. 14 vd.

⁹ *Par.* xiii. 58 vd.

yayılması ve yansımasıdır. Astrolojik düşünceler ve dünyanın kutsal düzeni arasındaki ilişki burada mükemmel bir şekilde açıklığa kavuşturulmuştur. *Paradiso*'nun [*Cennet*] ilk kantosunda Dante, maddi bir beden olarak cennete yükselmeye ehil olmasına duyduğu şaşkınlığı ifade eder ve Beatrice ona cevap verir: "*Le cose tutto quante hanno ordine tra loro...*: Ne olursa olsun her şey ortak bir düzen gözetir ve bu, evreni Tanrı benzeri yapan formdur. İçinde yüce yaratıklar [akıl bahşedilenler] Ebedi Değerin izini sürer ki bu şimdi sözü edilen normun gayesidir. Her şeyin meylettiğini söylediğim düzenin içinde, kaynaklarına uzak ya da yakın çeşitli cinsler vasıtasıyla, büyük varlık denizinin bir yanından öte yanındaki farklı limanlara hangi nedenle hareket ediyorsa, her biri kendisine verili içgüdüyle taşınır. Bu aya doğru ateşi taşır; şeylerin bağrında ölmüş olanın taşıyıcısıdır; bu dünyayı bir araya getirir ve birleştirir. Bu okçu, sadece akılsız yaratıkları değil, hem akıllı hem de aşkı olanları da vurur. Işıyla bunların hepsini mukadder kılan Takdiri İlahi, yine içinde azami hıza sahip olanın döndüğü cenneti yapar; emredilmiş mevziye ilişkin olarak şimdi orada, o okçu yayının kirişinin gücü bizi taşır...."¹⁰

Bu içgüdü göksel kürelerin işidir, *ovra de le rote magne, che drizzan ciascun seme ad acun fine*¹¹ (her bir tohumu kimi nihayetlere yönlendiren yüce kürelerin operasyonudur); insan dışında dünyevi yaratılışın tümü onlara tabidir; çünkü bir bedeni olan ve ruhun güçlerine de duyarlı insanın hareketleri, yıldızların etkisine tabidir, ruhunun rasyonel kısmında bu etkiyi yönlendirme ve sınırlandırma gücüne sahiptir; bu güç onun özgür iradesidir.¹² "Gök cisimleri" der Aziz Thomas¹³ "özgür iradenin işleyişinin doğrudan nedeni ola-

¹⁰ *Par.* i. 103 vd. Krş. *Summa theologica* i. 59.1 ad resp.; *Monarchia* i.3.

¹¹ *Purg.* xxx. 109 vd.

¹² *Par.* v. 19 vd.

¹³ *Corpora caelestia*, der St. Thomas, *non possunt esse per se causa operationum liberi arbitrii; possunt tamen ad hoc dispoistive inclinare in quantum imprimunt is corpus humanum, et per consequens in vires sensitivas quae sunt actus corporalium organorum,*

mazlar. Yine de bu işleyişe eşlik eden bir eğilimin tabiatıyla ilgili bir neden olabilirler; insan, beden ve sonuç olarak insani eylemler için bir eğilimi, bedensel organların eylemleri olan duyumsal güçler üzerinde bir etki yarattıkları kadarıyla." Ve benzer bir biçimde bir başka pasajda:¹⁴ "Gök cisimleri bizim irademiz ve tercihlerimizin nedeni değildir. Çünkü irade ruhun akıllı kısmındadır... Gök cisimleri aklımız üzerinde doğrudan bir etkide bulunamazlar..." Ruhun *pars intellectiva*'sı insanın *vis ultima*'sıdır¹⁵ ya da onu insan yapan nihai özüdür ve onun bunu, iyi ya da kötü için kullanması gerekir. Bu olmaksızın insan, bir bitki ya da hayvandan daha fazla kötülük yapamaz: çünkü *lo naturale (amore) e sempre senza errore*. Doğal olan her zaman günahsızdır.¹⁶

İnsanın özel durumu üzerine bu yorumlar bizi *Komedyanın* altında yatan sistemlerden ikincisine, etik sisteme getirir. Yalnızca insan seçme özgürlüğüne, akıl ve iradenin bileşimi bir güce sahiptir ve her ne kadar doğal eğilimle yakından bağlantılı ve bu yüzden her zaman bireysel de olsa, irade bunun ötesine erişir; yeryüzündeki yaşamı boyunca doğru ya da yanlış usulde sevmesini ve böylece kendi kadere karar vermesini sağlayan, bu güçtür. Etik sistem içinde insan, bu kavrama dayanılarak geliştirilir. Dante, Aziz Thomas'ın detaylandığı haliyle *Nikomakhos'a Etik'i** takip eder. Brunetto Latini, Aristoteles'in etik öğretilerini izah et-

quae inclinant ad numanos actus (*Summa theologica* ii. 11ae, 95.5 (Dominican Fathers Tercümesi)).

¹⁴ *Corpora caelestia non sunt voluntatum neque electionum causa. Voluntas enim in parte intellectiva animae est.... Corpora caelestia non possunt imprimere directe in intellectum nostrum...* (*Summa contra gentiles*, iii. 85 [*Basic Writings of Thomas Aquinas*, ed. Anton C. Pegis (New York, 1945), II, 159]).

¹⁵ *Monarchia* i. 111.

¹⁶ *Purg.* xvii. 94. Fiziksel sistemin bir açıklaması için bkz. Edward Moore'un eserleri. Yukarıda zaten bahsedilenlerin dışında özellikle bkz. "The Geography of Dante," *a.g.e.* III ve "Dante's Theory of Creation," *a.g.e.* IV.

* *Nicomachean Ethics*, Aristoteles'in etik üzerine en iyi bilinen eseridir –çn.

miştir ve Aziz Thomas da *Tresor* eserinde, özellikle de altıncı ve yedinci kitaplarda bu konuya değinir. Onun yorumu, Dante ile çok yerde temastadır ve *m'insegnate come l'uomo s'eterna*¹⁷ (insanın kendisini nasıl ebedi kılacağını bana sen öğrettin) sözleri, Dante'nin Brunetto'yu bu fikirler üzerine en önemli otorite olarak kabul ettiğini göstermektedir.

İnsanın etik doğası, doğal eğilimi ya da yaratılışına dayanmaktadır. Böyle olduğu için de her zaman iyidir, çünkü bu aşktır; daha spesifik olarak bazı iyiliklerin aşkıdır. En yüksek iyilik ve iyiliğin kaynağı Tanrı'dır. *Anima rationalis* ya da akıl, dünyevi hayatın ana gayesi olarak O'nun aracısız aşkını seçer ve *vita contemplativa*'nın erdemleri aracılığıyla en yüksek dünyevi mükemmelliğe erişir. Ancak bireysel yaratılışa çok yakından bağımlı olan akıl, aynı zamanda bir aracı vasıtasıyla Tanrı aşkını seçebilir ve O'nun yaratıklarına, yani istisnai dünyevi iyiliklere dönebilir. Bu seçim kaçınılmaz olarak farklı biçimler alabilecek olsa da, aktif bir hayata yönlendirir; bu aracı, "ikincil" iyilikler, gerekli itidal ile sevildikleri sürece iyidir ve insanı *vita activa*'nın erdemlerine yönlendirir. Ancak doğal aşk, abartı ya da öznesinin yanlış seçimiyle yozlaştırılabilir. Böyle bir yozlaşma, kaynağı her zaman ölçüsüz ya da yanlış yönlendirilmiş aşk olan günahtır.

Dante'nin şiirinde keşfettiği Öte Dünyada insanlar zaten yargılanmıştır; hayatlarının bilançosu çıkarılmış ve sonsuza kadar kendilerinin olan mekânlarına yerleştirilmişlerdir; her bir durağın fiziksel niteliği, sakinlerinin etik değerine uyum göstermektedir. Bazı ruhlar lanetlenmiştir; diğerleri yakında gelecek sonsuz mutluluğun beklentisiyle Arafta terbiye edilmektedir ve yine başkaları şimdiden bu mutluluğa sahiptir. Üç âlemin her biri içinde ruhlar, dünyevi eylemleri ya da mizaçlarına karşılık gelen gruplar halinde düzenlenmiştir. Ve bu gruplar içinde bir birey olarak görülen her bir insan, kendi istisnai hayatı ve karakterine yaraşır bir tutum ve itibar içinde temsil edilir. Üç sınıflandırma sisteminin her

¹⁷ *Inf.* xv. 85.

biri – üç âlem, bunların içsel grupları ve her bir grup içindeki bireysel karakterler – kendi içinde etik bir öneme sahiptir ve bazen bireysel karakter, Dante'nin –ve bizim– sempatimizi belirlerken, ilk iki prensip son derece yoğun bir şekilde ağır basar. Bu *Cehennem* ile bağlantılı olarak özellikle doğrudur; Limbo'da ikamet eden Vergilius da dahil olmak üzere erdemli paganlardan başka *Cehennem*, lanetlendikleri ahlaksızlıklarının bile feshedemediği olağanüstü erdemleriyle önemli figürler açısından zengindir; sapkınlaşmış bile olsa iyiliğe yönelik orijinal dürtüleri onlarda o kadar güçlüdür ki, bizim gözümüzde tüm insancılıklarını korurlar ve onlardan bazıları bizim en büyük sempatimizi kazanır. Her ne kadar Dante bunu açıkça söylemese de böylesine bir itibara ya da tersine işaret eden bireysel tutumların korunmuş olmasına, ebedi yargının bir parçası olarak bakılması gerektiği bana tartışılmazmış gibi geliyor.¹⁸

Gruplaşma prensibi bu üç âlemin her birinde farklıdır, takip edilen farklı gayeleri göz önünde bulundurduğumuzda da bu doğaldır. Ebedi cezanın âlemi Cehennemde, erdemler vasıtasıyla bir sınıflandırma olamaz ve Cennette de hiçbir günah ya da ahlaksızlık yoktur, Arafta ikisi de bulunmaktadır. Burada amaç arınma olduğu için sınıflandırmanın esası, cezası çekilmesi gereken kötü içgüdüler olmalıdır ama bu, Cehennemdeki günahların sınıflandırmasına denk olamaz; çünkü arınma, itiraf edilmiş ve tövbe edilmiş bireysel eylemlerden sonra sapkın eğilimlere uygulanırken cezalandırma tamamlanmış eylemler için verilir; aktif bir şekilde tövbe edilen eylemler için değil. Gördüğümüz gibi günahın kaynağı ölçüsüz ve yanlış yönlendirilmiş aşktadır; bunlar ruhta yarattıkları korkunç huylara göre sınıflandırılır. Ölçüsüz aşk, “gereğinden fazla” aşk ve “gereğinden az” aşk olarak ayrılır. Gereğinden fazla olan dünyevi menfaatler için tutkuyu, dolayısıyla şehvet, açgözlülük ve oburluğu içerir ve gereğinden az olan aşk da miskinliktir. Yanlış yönlendirilmiş aşka gelince, bu kötülüğe doğru yönlendirilmiştir. Ancak

¹⁸ Yine de, krş. *Inf.* iv. 76 vd ve özellikle *Inf.* xiv. 63 vd.

Thomasçı mefhumda, kutsal iyiliğin yayılımı olarak yaratılış, kendi içinde asla kötülük olamayacağı için kötülük tamamen olumsuzdur; sonuç olarak yanlış yönlendirilmiş aşk, iyiliği sapkınlaştırmak, onun iyiliğinden uzaklaşmak üzere bir arzudan oluşabilir ve kimse kendisinden nefret edemeyeceği için bu insanın komşusuna yönlendirilmiştir; insanın komşusunun kötülüğüne duyulan ve “insanın komşusunun kötülüğünü dilediği” bir aşıktır; alt bölümleri *superbia* ya da gurur,¹⁹ *invidia* ya da kıskançlık ve *ira* ya da öfkedir. Tövbe eden ve günah çıkaran ruhların günahlarının arındırıldığı *Araf*’ın sınıflandırması²⁰ budur ve durakları en ağır olanlarından en affedilebilir olanlara doğru iner; düzeni *superbia*, *invidia*, *ira*, *accidia*, *avarizia*, *gola*, *lussuria*’dır, yani gurur, kıskançlık, öfke, miskinlik, açgözlülük, oburluk, şehvet. Öte yandan Cehennemde cezalandırılan günahları, Tanrı inayetinin bağışlamadığı kötü eylemleri dikkate aldığımızda yeni bir faktör, iradenin rızası devreye girer çünkü bu olmadan eylem yerine getirilemez. Dolayısıyla burada iradenin tasarrufu, yargının ve sınıflandırmanın temelidir. Eğer irade, olgun ve dikkatli bir tefekkürle kötü eyleme rıza göstermişse elimizde tam bir kötülük eylemi (*malizia*), tefekkürü arzusun taşkınlığıyla gölgelenmişse bir tutku eylemi (*incontinentia*) bulunur. Bu nedenle Cehennem cezanın şiddetine göre iki kısma ayrılmıştır; tutku nedeniyle günah işlemiş olanlar, kötülük nedeniyle günah işlemiş olanlardan daha az şiddetle cezalandırılırlar ve burada da iniş, daha az şiddetli olandan daha çok şiddetli olana doğrudur. İki âlemin etik düzenindeki ana fark –birinde sapkın eğilimler arındırılırken diğerinde kötü eylemlerin cezalandırılması– onur ve kıskançlığın neden Cehennemde gruplarının olmadığını açıklamaktadır; çünkü bunlar herhangi belli bir eylemle ilişkilendirilemeyecek eğilimlerdir. Ve bu aynı zamanda Cehennemde öfkenin, bir tutku günahı olarak görülüp daha az şiddetli bir kısma

¹⁹ *Amor propriae excellentiae in quantum ex amore causatur inordinata praesumptio alios superandi* (*Summa theolologica* ii. 11ae. 162, 3 ad 4).

²⁰ *Purg.* xvii. 91 vd.

devredilen ani öfke ve *malizia*'nın, daha aşağıdaki çevrelere devredilen, önceden tasarlanmış intikamcı öfke olarak iki biçim alırken, Arafta neden kötülük aşkı olarak temsil edildiğini ve ikinci, daha ağır bir kategoriye devredildiğini de açıklamaktadır. *Accidia* ya da miskinliğin Cehennemde uygun bir yeri yoktur çünkü herhangi bir eylem olarak sonuçlanmaz – bunlar Arafın dördüncü dairesinin *accidiosi* ya da miskin olanlarına karşılık gelen Limbo'nun korkaklarıdır. Son olarak Cennette ruhlar, iyiliklerine, sapkınlaşmamış eğilimlerine, adil ve ölçülü aşklarına göre düzenlenirler: her bir sınıf, *anima rationalis*'lerinin iyilik için etkisinin saf ve doğru ölçüde korunduğu gök cisminin küresine yerleştirilmiştir ya da sapkınlaşmışsa Arafta arındırılırlar; her bir ruh, kendi üzerinde baskın bir etki uygulamış gök cisminin küresine havale edilir.²¹

Cehennemde kötü eylemlerin genel sınıflandırılması Aristotelesçi etikten türetilmiştir ama Limbo'da birinci ve beşinci dairelerde ve başka yerlerdeki pek çok detayda başka kaynaklar ve kavramlar kullanılmıştır. Cezaları düzenlerken ve şeytani ruhları icat ederken Dante'nin şiirsel fantezisi, kaynakları ve önemi tekrar tekrar araştırılmış da olsa, asla tamamen tatmin edici sonuçlar vermemiş olan geniş bir geleneksel mitoloji stoğuyla çalışır. Cehennem krateri dokuz daireye bölünmüştür; yukarıdan aşağı doğru bir düzende gü-

²¹ Elinizdeki eserde Dante'nin etik sisteminin sadece en çıplak çerçevesini ifade etmek mümkün olacaktır. Ne dogmatik temellerinin derinlerine inebileceğiz, ne karmaşık sembolik referansları çözebileceğiz ne de ilgili problemlerin detaylarını tartışabileceğiz. Bereketli bir literatürden, en rağbette olan fikri çıkarmaya çabaladım ancak çelişkili ifadelerden ve söylemeyi ve söylemeden bırakmayı seçtiklerim içinde belli bir keyfilikten kaçınmayı tamamen başaramadım. Benim eserimden farklı bir pozisyon alan eserler arasında en azından Luigi Pietrobono'nun *Dal Centro al cerchio* (Turin, 1923) kitabından bahsetmek isterim. Lucifer ve Cocytus'tan başlayarak tüm şiir ve bu sayede *Cehennem* için de bütün bir etik sistem inşa eder. Eseri Dante'ye ilişkin hayranlık veren bir bilgi kaynağıdır; gözler önüne serdiği ilişki ve uyumlar *Komedy*a'nın entelektüel içeriğine dair tamamen yeni bir fikir vermektedir.

nahlar daha kötüleştikçe cezalar daha korkunçlaşır. İlk daire, paganları ve vaftiz edilmemiş çocukları barındırır; her iki kategorinin de Hristiyan olmadıkları için Cennete girmesi yasaktır; Tanrı'yı görmelerine izin verilmemiştir ama bu onların tek cezasıdır. Antikitenin figürleri, öte dünyaya ilişkin antik kavramları hatırlatarak heybetli bir itibarla hareket ederler. İkinci ile beşinci daireler, *incontinenza*'dan günah işlemişler tarafından işgal edilmektedir; ilki dünyasal tutkuya –şehvet ve oburluk– düşkün olanlar ve sonraki spiritüel ölçüsüzlükten –hırs ve öfkeden suçlu olanlar tarafından. Bu kısmın beşinci ve son dairesi Styx, Cehennem nehridir; Vergilius ve Dante duvarlarla çevrili *malizia*'ya, gerçek *civitas diabolica* ya da Şeytan'ın şehrine girmek için bu nehri geçerler. Burada da en yukarıdaki (altıncı) daire, Aristoteles'in öngörmediği bir kategoriye, kâfirleri ve tanrıtanımaz "Epikürçüleri" içermektedir; sonra Aristotelesçi düzen içinde şeditler (yedinci daire) ve düzenbazlar (sekizinci daire) gelir; her iki grup da günahları ve cezalarının özel niteliklerine göre alt bölümlere ayrılmıştır. Üç şiddet sınıfı bulunmaktadır: insanın yoldaşına, kendisine ve Tanrı'ya karşı şiddeti. Öte yandan hilekârlar somut kusurlarına göre alt kategorilere ayrılmıştır: pezevenkler, dalkavuklar, dini makamları satın alanlar, falcılar, üçkâğıtçılar (*barattieri*), riyakârlar, hırsızlar, kötülük vekilleri, fitneciler, sahtekârlar. Bu gruptan ayrılıp dokuzuncu ve Cehennemin en alt dairesine sürgün edilenler, kutsal güven bağını suiistimal edenlerdir: hainler. Cehennemin en derin uçurumunda oturan Lucifer, çenesinin üç katmanında en kötü hainleri öğütmektedir: Mesih'e ihanet etmiş Yahuda, Sezar'ı öldüren ve İmparatorluğa ihanet eden Brütüs ve Cassius.

Dante, Limbo'ya çok sayıda korkağı ve yüreksizi, *che visser sanza infamia e sanza lodo*²² (suçsuz ve övgüye değer nitelikleri olmaksızın yaşayanları) ve onlarla beraber Lucifer'in isyanında taraf tutmamış melekleri sürgün etmiştir. Bu sınıflandırma son derece doğaldır, çünkü miskinlik her-

²² *Inf.* iii. 36.

hangi bir spesifik kötü eyleme neden olmaz ve sonuç olarak Cehennemdeki ceza sistemine uymaz; öte yandan bu Aristoteles ve Aziz Thomas tarafından kesinlikle bir günah olarak kabul edilmiştir, çünkü insan aşk olmaksızın Tanrı'yı göremez. Ancak *Komedyâ*'yı okurken bizi vuran ve şaşkına uğratan şey, Dante'nin bu ne heyecanlı ne de soğukkanlı olanlara hissettiği yoğun nefrettir. Onların cezası iğrenç bir sarkıntılık gibi bir işkence cezası değildir: deli danalar gibi dolanırlar ve böcekler onları ısırır: Ama ahlaki çileleri bundan çok daha fazlasıdır. Merhamet ve Adalet, küçümseyerek onlardan vazgeçmiştir; yeryüzünde onların tek bir izi bile yoktur; Cennet onları içeri almamaktadır ve en kötüsü de Cehennemde bile değildirler, *ch'alcuna gloria i rei avreber d'elli* (çünkü günahkârların bile onların üzerinde bir şanı vardır). İnsanın *ultima vis*'ini, yani aklı ve iradelerinin kararı uyarınca hareket etme kapasitelerini hiç kullanmadıkları için bu üşengeçler ve kayıtsızlar "asla yaşamamışken," bir anlamda insanca iyilik ya da kötülük yapan insanlardan, günahkârların en aşağı kategorisinde olanlardan bile daha bayağıdırlar. Şu sözcükler beraberinde, *questi sciaurati che mai non fur vivi* (asla hayatta olmamış bu talihsizler) Dante onların ebedi kaderini açıklar; başka yerlerde olduğu gibi burada da günahkârlar *contrapasso*,²³ uygun ceza yasası uyarınca ebedi ikametlerine havale edilirler. Ancak onlardan bahsederken Dante'nin tonunun şiddeti, tutkulu, korkusuz, iyilik taraftarlığı konusunda inatçı ve kendisi için hayatın doğal formunun aktif mücadele olduğu bir adamın son derece kişisel önyargısını ortaya koyar.

Uygun ceza yasası Cehennemdeki ceza sistemini yönetir, son derece somut ve realist bir alegorik yorumlamaya imkân tanır; dolayısıyla çeşitli figürlerin ortaya çıkışına uygun ve değişik arka planlar temin eder. Cezalar, Dante'nin dehasının zenginliğini, karanlık dokunaklılığını ve neredeyse bilgiççe kesin somutluğunu ifşa eden fantastik ve dehşet veren bir yaratıcılıkla seçilmiştir. Tüm çağrışım gücü ve okunaklı

²³ *Inf.* xxviii. 142.

figürleriyle Cehennemin manzarası içinde herhangi bir izlenimci ima yoktur. Anlatım realist bir kayıta olduğu gibi her zaman düzenli ve metodiktir; rica ederken sesini yükselttiği, okurda sempati, öfke, dehşet ya da korku uyandırdığı yerlerde bile en katı gerçekçiliğini asla feda etmez. Cehennemin manzaraları ve cezaları Dante'nin romantik dönemlerde sahip olduğu şöhretin dayanağıdır ve bunun hâlâ ona dair popüler değerlendirmelerle ilgisi olması da tamamen gereksiz değildir. Bunlar aynı zamanda kasti biçimde, klasikçi dönemlerde hissedilmiş tiksintinin de kaynağıdır. Son tahlilde her iki görüş de yanlış anlaşılmalıdır. Dante gerçekten de Romantizmin yaratıcılarından biridir; eseri, fantastik Gotik dünyanın ve korkunç ve grotesk olanın yüceltilmesinden büyük ölçüde sorumludur ama Dante kendi takipçilerinden memnun olmazdı. Romantik estetikte zirvesine ulaşan o hayranlık formuna, Dante'ye düşman bir yüzyıl içinde ilk defa ifade kazandıran bir İtalyan, Giambattista Vico idi.²⁴ Vico, Dante'yi Homeros ile karşılaştırmıştır; bize iki şairin de kendi halklarının barbarlıktan henüz gün ışığına çıktığı bir zamanda yaşadıklarını ve şiirlerinde barbar çağları yansıttıklarını, cesur cömert vuruşlarla gerçek hikâyeleri naklettiklerini, her ikisinin de uygarlaşmış dönemlerin karakteristiği felsefi, rasyonalist inceliğe dair herhangi bir iz olmaksızın enerjik, nahif bir hayal gücüne sahip olduğunu söyler; Homeros'un *İlyada Destanı*'nın yüce içeriği acımasız, kanlı savaşıardan aldığı aynı nahif hazzı, Dante, Cehennemin korkunç cezalarından almıştır; ikisi de herhangi anlamda bir felsefeci değildir; bilgelikleri ilkel, barbar halkların hamasi, mitik bilgeliğidir. Burada on sekizinci yüzyıldan kalan bu değerlendirmedeki doğruluk unsuruyla ilgilenmemiz gerekmiyor ama şaşırtıcı olan şey, *trecento* kültürüne dair herhangi bir mefhumu olmayan Vico'nun, Dante'nin metni ile Homeros'u karşılaştırarak, Dante hakkında daha isabetli bir görüşe yönlendirilemeyecek olmasıdır. Her ne kadar iste-

²⁴ *Scienza nuova*, ed. Nicollini, s. 727, 733, 750; aynı zamanda Vico, *Opere*, ed. Ferrari (2. baskı), IV, 198 vd ve dipnot VI, 34 vd, 41 vd.

meyerek de olsa Vico yolunu Skolastik, Jansenci ve Kartezyen mantık aracılığıyla bulmuştur ama *Komedyâ'nın* yüksek bir Skolastisizmin, *umana ragione tutta spiegata'nın*, tamamen açıklanmış insan aklının bir eseri olduğunu, Barbar Dante'nin "entelektüel incelik," yani düşüncesinin netliği ve hassasiyeti açısından çok daha üstün olduğu gerçeğini tamamen görmezden gelmiştir ya da daha ziyade kabul etmek istememiştir.²⁵ Vico bunu görmeyi başaramamıştır çünkü kendi edebi ideallerini desteklemek için *Cehennem'i* alıntılarmaktan asla yorulmamış olan Dante'nin romantik hayranları gibi, metinde açıkça ifade edilenleri okuyamamıştır; bununla birlikte insan bilhassa *Cehennem'de* Dante'nin şiirsel gücünün, düzensiz, duygusal taşkınlıklara tamamen gönülsüz, açık ve keskin bir zekâdan kaynaklandığını bile söyleyebilir. Cehennemin cezalarını tasarlarırken Dante, mitik malzemeyi ve popüler inancın unsurlarını kullanır; bunlar muazzam yaratıcıdır ancak her biri söz konusu günahın rütbesi ve aşaması, etiğin rasyonel sistemleriyle ilgili eksiksiz bir bilgi üzerine, katı ve kesin bir tefekküre dayanmaktadır. Bu unsurların her biri kutsal düzen fikrinin somut bir anlayışı olarak, günahın mahiyeti, yani bünyesinde bunun kutsal düzenden sapkınlaştığı yöntemle ilgili rasyonel bir düşüncüyü kışkırtmak için hesaplanmıştır. Arzunun köleleri rüzgâr fırtınasıyla oraya buraya savrulmaktadır, oburlar soğuk yağmurda yere çömelmiştir, öfke günahı olanlar bataklığın içinde birbirleriyle savaşmaktadır, intihar edenler onlara doğru koşup üzerlerinde yarışan bir tazi sürüsü tarafından parçalanan çalılıklara dönüştürülmüştür, dalkavuklar insan dışkısına bulanmıştır ve hainler ebedi buz içindedir – Dante'nin zengin hayal gücünün bu tip örnekleri, korku biriktirme arayışında sorumsuz bir fantezinin rastgele ürünleri değil ama ciddi, araştıran bir zihnin eseridir; çünkü her bir günah için uygun cezayı seçer ve imgelerinin inandırıcı gücünü ve somutluğunu, seçiminin doğru ve kutsal düzen-

²⁵ Skolastisizm ya da Latinceyle ilgili hiçbir şey bilmeseyse Dante'nin daha büyük bir şair olacağına inanmıştır.

le uyumlu olduğu kanaatine borçludur. Aynı şey Cehennem dairelerinin gardiyanları ve hanedanlık sembolleri olarak iş gören mitik canavarlar için de geçerlidir. Fransız romantizmi anlamında Dante, hiçbir yerde bu yaratıklarda olduğundan daha çok “ortaçağa ait” değildir; dahası gizlenmiş tarihsel ve ahlaki anlamları somut bir şekilde görünür kılma çabasında olmuş o vülger spiritüalist ikonograficilerinin ruhuyla doludur; bizim için kaybolmuş bir prensip uyarınca, mitolojik gelenekleri harmanlamış ve abartmış, fantastik bir yarı-dünyada hareket eden canavarların şeytani güçlerini temsil etmiştir. Victor Hugo ve arkadaşlarını çok memnun etmiş Gotik heykelin canavarları ve grotesk figürleri gibi Dante’nin bu icatları da heterojen öğretilerin bir karışımıyla tuhaf bir şekilde çarpıtılmış bir antikitenin varlığını sürdürdüğünü göstermiştir; ancak Dante’de bunlar, rasyonel anlamlarını unutmuş ya da akli karışmış, eksik bir yöntemle bunları özümseyememiş sanatçıların diğer eserlerinde bulunma ihtimali olan gelişigüzel bir fantezi unsurunu reddederler. Çünkü her ne kadar ilk bakışta Dante’nin yaratıkları, karanlık, fantastik canavarların eksiksiz dehşetini sürdürüyormuş gibi görünse de, yakından bir tetkik, şairin bunların anlamlarını dikkatli bir şekilde pay ettiğini ve tanımladığını, bu sayede herhangi bir yoruma ihtiyaç duymayıp daha ziyade metnin izahına yardım ettiklerini ortaya koyar. Anlamları çoğu zaman nettir ve kolayca açıklanamayan bu tip birkaç pasajdan birinde Dante açıkça, bu tuhaf dizelerin içine belli bir öğretinin saklandığını söyler.²⁶

²⁶ *Inf.* ix. 34 vd. Sonuç olarak pek çok yorumcunun yaptığı gibi Dante’nin özellikle bir şey demek istemediği ya da söylediği şeyin önemsiz ya da şiirsel olmadığı ya da Vergilius’un yalvarma sözlerinin sadece takip eden şeye giriş niteliğinde bir buluş ya da bu sözlerin bir sonraki pasaja bir referans olduğu gerekçesiyle bu pasajı açıklamayı reddetmek için herhangi bir haklı sebep olduğuna inanmıyorum. Dante söylediği şeyi kastetmektedir ve her ne kadar *Komedya* genellikle zorsa da bir şaşırtmaca değildir. Sonuç olarak insan ya böyle bir pasajı açıklamalı ya da anlamını bilmediğini kabul etmelidir. Eğer insan daha yüksek bir şiirsel içgörü adına metnin net sözlerini ihmal etmesinin makul olduğunu varsayıyorsa yorum sanatı

Gördüğümüz gibi *Araf*'ın etik düzeni, kusurların Aşkın saptırılması olduğuna dair Thomasçı-Aristotelesçi prensip tarafından idare edilir; içinde belli suçlar artık göz önünde bulundurulmamaktadır; giriş kapısından hemen önceki basamaklar, kapıyı açan meleklerin²⁷ sözleri, günah çıkarmanın kutsallığını sembolize eder ve ancak kapıdan geçildikten, ruhlar dünyevi suçlarından kurtarılıp nihai *conversio ad deum* ya da Tanrı'ya döndükten sonra, günah işlemek erişilebilir olmaktan çıkar, arınma ve bununla beraber ruhların yaralarının şifası başlar. Ancak kapıya ulaşmadan önce Vergilius ve Dante, henüz Arafı kabul edilmemiş, beklemekte olan ruhların bir bölgesinden geçerler: aforoz edilmişlerin ve ihmal yüzünden ya da aniden ve şiddetli bir şekilde öldükleri için sadece ölümden tövbe etmişlerin bölgesinden. Arafın dışında bekleyenler, kusurlu ve hâlâ yerine getirilmemiş dünya düzeninde hüküm sürmüş Prensler Vadisindeki ruhları da içermektedir; geceleri günah yılanı onların yanına gelir, bu ruhlar ondan korunmak için kılıçlarıyla iki meleğin kutsal yardımını için yalvarır ve bu yardımı kazanırlar. Burada Dante, gizemli Lucia'nın onu giriş kapısına kaldırdığı mucizevi bir uyku tarafından alt edilmiştir: ancak şimdi dağı çevreleyen yedi daire boyunca ilerleyen gerçek arınma yolu başlar. Burada ruhlar yukarıda açıklanan düzen içinde suç-

yok olur. Bana öyle geliyor ki Fulgentius'a kadar giden bir mitografya geleneği ileriye yönelik bir açıklama sağlamaktadır. Fulgentius'ta Gorgonlar *tria terroris genera*'ya (üç terör sınıfı) ve Medusa yüce terör aşamasına, *qui non solum mentis intentum, verum etiam caliginem ingerat visus* (sadece zihni etkilemez, aynı zamanda vizyonu da karartır) işaret eder; bu Medusa'nın ismini (*me-idousa*, görmeyen) açıklamaktadır. Perseus, Minerva'nın yardımıyla Medusa'yı öldürür, *quia virtus, auxiliatrice sapientia, omnes terrores vincit* (çünkü erdem, bilgeliğin yardımıyla her terörün üstesinden gelir) – diye açıklar Mythographus vaticanus secundus yorumu (ed. Bode, *Scriptores rerum mythicarum* [1834], s. 113. şaşırtıcı bir biçimde Fulgentius'u neredeyse kelimesi kelimesine kopyaladıktan sonra Medusa'yı "*oblivio*" – aşırı korkudan kaynaklanan zihni körlük ya da kayıtsızlık olarak tanımlar).

²⁷ *Purg.* ix. 73 vd.

larından arınırlar: *superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola, lussuria*. Bu mefhum dahilinde *Amore* öğretisi, ölüm-cül yedi günahla kaynaşmıştır. Arınma, Aristotelesçi ılımlılık (*μεσότης*) prensibine uygun olarak yerine getirilir; ruhlar tüm ayıplarından kurtulana kadar günahkâr doğalarına karşı savaşırlar; sonra yukarıya doğru seyahatlerine devam edebilirler. Her ne kadar kefarete tercihlerinde Dante, kendisini doğal olarak Cehennem'in ceza düzenine nazaran daha dar sınırlara tabi kılmış olsa da, imgeleri en az onun kadar somuttur ve burada da yine en keskin halleriyle rasyonalite üzerine temellenmişlerdir ve manzara ve çevresi yine burada da her bir aşamada arınmanın özel çeşidine uygundur. Ödüllendirilmiş erdem ya da cezalandırılmış günah örneklerini gösteren imgeler, vizyonlar ve seslerle çevrelenmiş ruhlar ıstırap çekerek şifa bulurlar. Onları iyileştiren ıstırapın doğası pek çok örnekte olduğu gibi ya hastalığa karşıdır –kibirliler ağır yüklerin altında eğilirler, kıskançlar birbirlerini destekleyen kör dilencilere dönüştürülmüştür; miskinler olağanüstü bir hızla koşarlar, oburlar yemek ve içki meydan-dayken açlıktan iğne ipliğe dönerler; şehvetliler arındırıcı ateşin içinde yanmaktadırlar – ya da aksi takdirde hastalığa benzerdir, günahın somut bir sembolüdür ve sonra tövbekârın faaliyeti, kendi iyi iradesine acılı bir karşıtlık içindedir – yüzleri yere bakarken zemine zincirlenmiş açgözlülerin ve koyu bir duman bulutu içinde hareket eden öfkeliilerin durumu budur. Her ne kadar *Araf'ta* sergilenen kaderlerin çeşidi *Cehennem'de* olanlardan çok daha az da olsa, dünyevi kişiliklerin devamı olması açısından katiyen eksik değildirler. Konuşan ya da sadece görünen her birey salt şu ya da bu gruba ait bir tövbekâr olmakla kalmaz, aynı zamanda dünyada olduğu şey, tezhipçi Oderisi, Ghibelline Buconte, prens Hugh Capet, Statius ya da şair Arnaut olmaya devam eder. Çünkü Cehennemdeki cezalarda olduğu gibi buradaki kefareter de bireyin karakterini bastıran, aynı zaaf ve aynı kefarete ile itham edilenlerin ortasında onun yok olmasına neden olan, yeni ve ilave bir şey değil ama dünyevi karakterinin zaten içerdiği potansiyellerinin gerçekleştirilmesi ve dolayısıyla

sıyla aynı karakterin bir devamı ve yoğunlaştırılmasıdır. Bu nedenle kefarete türdeş de olsa karakter, kefaretin doğuş biçimi ve bireysel hayata dair olaylarla ilişkili yollar açısından korunmuştur. Bireysel hayat unutulmamış ama tüm özelliği, ruhsal ve fiziksel *habitus*'u, mizacı ve gerçek çabası ile tamamen mevcut olmaya devam ettiği kefarete nakledilmiştir.

Araf Dağının zirvesinde, *nobilis simo loco totius terrae*'de (tüm yeryüzündeki en asil yerde) Âdem ve Havva'nın yaratıldığı ve Tanrı'nın inayetinden düşene kadar yaşadıkları Dünyevi Cennet bulunmaktadır. Dante bunu, Araf mefhumunun Doğudan kaynaklanan ve ortaçağda her tarafa nüfuz eden bir geleneğini baz alarak Araf ile ilişkilendirmiştir; Aziz Thomas Dünyevi Cennetin ölümlerin bir meskeni değil ama bir geçiş yeri olduğunu söylemiştir.²⁸ Dünyevi saadetin bir sahnesi olarak sadece tamamlanmış arınmanın zirvesine yerleştirilebilir; hâlâ dünyanın bir parçasıdır ama zaten dünyaya ait doğal koşullardan muaftır ve göksel hareketin etkilerine doğrudan tabidir.²⁹ Ancak aynı zamanda Beatrice'in Dante'yi teslim almak üzere indiği bölgedir, Dante'nin, Beatrice'in ölümünden sonra, onu yüzüstü bırakarak vazgeçtiği dünyevi mükemmelliği temsil etmektedir ve sonuç olarak, Arafta affedildiği tüm o arınma aşamalarından sonra orada, tek başına Dante'ye uygulanan ve onun mükemmellikten düşüşüyle ilişkili olan o belli kefarete ve telafi başlar. Erken gençliğinde Dante yüksek ilahi lütuf ile ayırt edilmiş biridir, böylece ölümü insanın erişebileceği en yüksek mükemmelliğe yazgılı görünmüştür; ancak Beatrice'in ölümü ve dönüşümünden sonra görünüşünün ışığı artık Dante'yi doğru yolda tutamamıştır ve Dante de onu yüzüstü bırakmıştır. Dante hiçbir yerde dönekliliğinin kesin mahiyetini açık bir şekilde ifşa etmez; itiraf ettiği yerlerden ve kefaretinden sadece şu kadarını bir araya getirebiliriz; her ne kadar hepsi ya da bir kısmı onun düşüşüne katkı sağlamış olabilecekse de, Araf-

²⁸ *Paradisus terrestris perntinet magis ad statum viatoris quam ad statum recipientis pro meritis; et ideo inter receptacula... (animarum) non computatur (Summa theologica iii. ekler 69.7 ad. 5).*

²⁹ *Purg. xxi. 34 vd.*

ta arındırılan ahlaksızlıkları, olağanüstü ölçüde ayrıcalıklı şairin, tamamen kişisel ve kendisine özgü günahının özünü oluşturmamaktadır; metin o en yüksek iyiliğin görünürdeki kaybından sonra bize bunu söyler; başka, daha az dünyevi iyilikler tarafından ayartılmıştır ama bu baştan çıkarılma *Araf*'ın günahlarından herhangi biriyle özdeş olamaz; aksine sadece, kendisine olağanüstü lütfun bahşedildiği biri tarafından işlenebilecek, olağanüstü bir günahtır. Bu günahın telafisinin bir mekânı olarak iş görmek, Dante'nin düşüşünden sonra kaybettiği Dünyevi Cennetin fonksiyonlarından biridir; bir başka uygun işlevi de, detaylarını *Komedyâ*'nın tarihsel-politik sistemi çerçevesinde ele alacağımız dünya tarihinin büyük alegorisine bir sahne temin etmesidir; sadece birinci, bozulmamış dünyevi düzenin olduğu ve insanın oradan düştüğü mekân içinde ikinci düzen ve ondan ikinci düşüş –ve bu Mesih'in gelişinden beri Dante'nin dünya tarihine ilişkin görüşüdür– uygun bir şekilde temsil edilebilir.

Lethe ve Eunoe nehirlerinde yıkanarak yeniden yaratılan Dante, şimdi Beatrice'in rehberliğinde cennetsel kürelere çıkmak üzere yola koyulur. Bunlar doğrudan Tanrı tarafından yaratılmış *paese sincero*,³⁰ lekesiz ülkeler, günahtan arınmış ruhların meskenleridir. *Cennet*'in etik düzeni *Cehennem* ve *Araf*'inkilerden daha büyük zorluklar çıkarır. Öncelikle biz-zat şair, *Cehennem*'in on birinci kantosu ve *Araf*'ın on yedinci kantosunda kapsanan şeylere karşılık gelen herhangi bir sistematik açıklama yapmamaktadır; bir başka sorun *Cehennem*'de aynı ruhların, ilk olarak dönen kürelerden birinde ve bir kere daha Emyprean'ın gülünde,* iki farklı ve görünürde ilgili olmayan hiyerarşiler içinde düzenlenmiş şekilde, iki kere görülmeleridir. Sonuç olarak *Cennet*, neredeyse benzersiz bir fırsatla, spekülâtif yaratıcılıklarını ortaya koyan bazı yorumcuların ihtiyacını karşılamaktadır; bizim düşüncemize göre onların spekülasyonları genellikle gereğinden fazla

³⁰ *Par.* vii. 130.

* Göksel gül ya da Tanrı'nın zihni de denilen Empyrean rose / Empyrean gül, Hıristiyan teolojisinde en yüksekteki cennettir –çn.

ustalıkla ve bu nedenle sterilidir. Yine de tamamen yararsız değildirler; bir bütün olarak tatmin edici görünmediklerinde bile, Skolastik teolojinin ruhundaki içe işleyen bir açıklamanın şiiri ve şiirin karmaşık öğretisel çıkarımları üzerinde anlayışımızı derinleştireceği ve sonuç olarak *Komedyâ*'dan aldığımız duygusal ve entellektüel hazzı artıracakı kesindir. Önde gelen birkaç yorumcudan bahsedersek Filomusi-Guelfi, Busnelli ya da Ronzoni'yi yararlanmadan okuyan hiçbir Dante âşığı yoktur; yine de bana öyle geliyor ki ne Kutsal Ruh'un yedi armağanı teorisi, ne de önemli bile olsa *Caritas* aşaması teorisi, *Cennet*'in organizasyonunu açıklayacağımız gerçekten kapsamlı bir prensip temin etmektedir; herhangi birini uygulamaya girişir girişmez sadece yersiz bir zorlama yardımıyla üstesinden gelinebilecek zorluklarla karşılaşırız.³¹ Ne de Dante'nin, merkezi bir pasajda bariz bir şekilde açıklama olmaksızın, *Cennet*'in bütünü için tek bir teoriyi kullanmış olması mümkün görünmektedir. Dante'nin düşüncesini biçimi ile ilgili olarak *Summa theologica*'nın tamamını bir bilgi kaynağı olarak göz önünde bulundurmak caizse de Dante bizzat bunlara işaret etmedikçe, bundan spesifik dogmaları çekmek tehlikelidir; çünkü o eserinin dogmatik temellerini asla gizlemez.

Dante'nin, vasıtasıyla Tanrı'nın huzuruna yükseldiği Cennet küreleri, Cehennem küreleri ya da Arafın aşamaları gibi değildir; Dante orada ruhların gerçek meskeniyle karşılaşır; sadece Dante'ye cennet hiyerarşisindeki gerçek rütbeleriyle ilgili net bir fikir vermek için kürelerden birinde ortaya çıkarlar; gerçek meskenleri, nihai kaderleri bütün mekânların ötesinde, kutsanmışların topluluğu içinde, yani Empyrean'ın beyaz gülü içindedir.³² Burada da yine kutsanmışların hiyerarşisi tarif edilir ama bununla ilgili söylenenler –İmparator Henry'nin tahtı, Eski ve Yeni Ahit'teki azizlerin ayrımı, aralarında kısımlara ayrılmaları, kutsan-

³¹ Bkz. Parodi, *Bullettin of the Society of Dante*, New Series, XXIII (1916).

³² *Par.* iv. 28 vd.

miş çocuklar, iki şahika Meryem ve Vaftizci Yahya ve onlara yakın oturanlar– doğrudan dünyanın etik düzenine işaret etmez ama kurtuluş tarihinin gayesini temsil ederler ve bu nedenle de tarihsel-politik düzenle ilgilidirler. Elbette bu iki düzen birbirinden ayrı görülemez; kesişmeleri gerekmektedir ve krallığın büyük patrikleri, gülün kökleri, hem tarihsel öngörü hem de etik itibar bakış açısından en üst yeri işgal etmektedir; zirvede iki düzenin kimliği gerçekleştirilmiştir. Ancak en azından alt aşamalarda beyaz gülün etik hiyerarşisi tamamlanmış gibi görünmez; elbette eğer Yahudi kadınların ve Eski ve Yeni Ahit'teki kutsanmışlar arasında orta seviye rütbeleri işgal eden azizlerin isimleriyle etrafı dolaşmayı seçmezsek. Çeşitli yorumcular bunu yapmaya teşebbüs etmiş ve bazıları gül hiyerarşisi ve cennet küreleri arasında mükemmel bir uyum tesis etmeye çalışmıştır ama sonuç tatmin edici değildir. Çünkü Dante beyaz gülde "binden fazla katman"³³ görmüş de olsa sadece bu bölümün bir tarafındaki yedi, diğer tarafındaki üç isimden bahseder ve açık açık –insanın genel sunumdan da sonuç çıkarabileceği gibi– serinin aşağı doğru devam ettiğini söyler. Meryem-Yahya, Havva-Francis, Beatrice-Rachel-Benedict, Sarah-Augustine, Rebecca, Judith ve Ruth'un³⁴ temsil ettiği yedi rütbe, kaçınılmaz olarak hiyerarşinin en yüksek aşamalarını oluşturmaktadır ve sonuç olarak Cennetin etik düzeninin tamamını sembolize eden cennet kürelerinin düzeni ile paralel hale getirilemez. Bu zorluğun üstesinden gelmek ya da zorluğu yok etmek üzere yapılmış girişimler bende gereğinden fazla ustalıklymış gibi bir izlenim bırakıyor.

Sonuç olarak *Cennet*'in eksiksiz bir etik sistemine, sadece kutsanmışların rütbeleri Dante için açık hale gelsin diye göründükleri göksel küreler baz alınarak ulaşılabilir. Hepsine özgü olan şey *visio Dei*, Tanrı'nın vizyonu vasıtasıyla, içinde hepsinin huzur bulduğu sonsuz mutluluktur; ancak

³³ *Par.* xxx. 113.

³⁴ *Bkz.* L. Olschki edisyonundaki plan (Heidelberg, 1918), s. 523.

bu vizyonun derecesi inayete bağılı olduğu için tıpkı "diğer hancılarda," meleklerde olduğu gibi bireyden bireye değişmektedir. Kimse Tanrı'yı tamamen bilemez, hatta Meryem ya da en yüksek rütbedeki Melekler bile; sadece Tanrı Kendisini tamamen görmekte ve bilmektedir. Tanrı'nın vizyonunun dereceleri inayeti baz alır; çünkü inayetin edinimi için erdem gerekli ama yeterli olmayan bir koşuldur; inayet özgür bir şekilde verilir ve tüm erdemlerden ağır basmaktadır ama bunu teslim almış olmak saygıdeğerdir çünkü sadece iyi niyetin yardımıyla teslim alınabilir. İnayet, vizyonu oluşturur, vizyon göksel aşkın derecesini *caritas patriae*'yi belirler, bu da sırasıyla ruhun saçtığı ışığın derecesinde ortaya çıkar. Bu rütbe düzeni son derece inceliklidir ve nihayetinde bireysel her bir ruh, bunu kendi yöntemiyle yansıtır. Bu resmi kendisi ve okurları için netleştirmenin yöntemi olarak Dante, geç antikitenin astrolojik geleneklerine başvurur. İnayeti teslim alması için ruhu hazırlayanın erdem olduğu, erdemin Tanrı'ya duyulan dünyevi aşk, *caritas vitae*'den doğduğu ve dahası bu aşkın istisnai doğrultusunun doğal eğilimler, yani yıldızların etkisiyle belirlendiği, doğru aşk ve erdem, rasyonel ruhun hakkı ve onun doğal eğilimlerinin ölçülü kullanımı olduğu için Dante, doğal eğilimlerin astrolojik sınıflandırması içinde, aşk öğretisiyle uyumlu ve Tanrı krallığının ebedi hiyerarşisinde insan karakterinin çeşitliğini korumayı mümkün kılan Cennete ilişkin hiyerarşik bir düzen bulmuştur.

En düşük, en az ışıklı küre olan ay küresi –astrolojik geleneğe göre soğuk, nemli, değişkendir ve tüm etkilere kolaylıkla karşılık verir– Cennet için bir tür bekleme odasıdır; Piccarda ve Constanza gibi ruhlar orada görünürler ve rütbelerini, diğer cennetlerde olanlar gibi aşklarının özel mahiyeti nedeniyle değil ama aşklarındaki eksiklik nedeniyle işgal ederler; başkalarının gücüne teslim olurlar, yeminlerini yerine getirmekte başarısız olmuşlardır. Merkür'ün küresi olan ikinci küre de Cennet için bir tür bekleme odası olarak yorumlanabilir; gezegen değişik eylem ve maharetlerin ve aynı zamanda şöhret ve nüfuz için çabalamanın da sembolüdür; Dante buraya, dünyada iyi davranışlar göstermiş ama

şöhret ve dünyevi çıkarlarla gereğinden fazla ilgili olmuşları yerleştirmiştir. Sonraki dört küre aktif hayatın *caritas* formlarını, dört ana erdemi temsil ediyormuş gibi görünür: âşıkların gezegeni Venüs ölçülülüğü, Kilise Babaları ve teologların görüldüğü Güneş bilgelik ve sağduyuyu, savaşçıların ve şehitlerin gezegeni Mars cesareti, prenslerin ve Kartal'ın gezegeni Jüpiter adaleti temsil eder. Son gezegensel kürede, yani Satürn küresinde, hayatlarını tamamen çileci tefekküre adanmış ve böylece Tanrı'ya en yakın dünyevi varoluş formunu elde etmiş mütefekkir hayatı yaşamışlar görünür. İnsani bakımdan Satürn, etik hiyerarşinin en üst rütbesidir ve orada Dante'nin kutsal Tanrı vizyonu için hazırlığı başlar. Buradan Yakup'un rüyasında gördüğü kutsal merdiven, Cennetin yüce irtifalarına, Empyrean'a doğru yükselir. Ama bu henüz tamam olmamıştır. Şimdiki durumda Beatrice gülümsemez çünkü Dante henüz vizyonu taşıyabilecek durumda değildir, cennet koroları sessizdir; Dante'nin Takdiri İlahiyle ilişkili sorularına henüz cevap verilemez ve onun Aziz Benedict'in ruhunun gerçek, gözler önüne serilmiş yönünü görme arzusu henüz tatmin edilemez; hazırlığın menfi mahiyeti ve aynı zamanda Peter Damian'ın ruhban sınıfına karşı iğneleyici konuşmalarını takiben öfkeli bir haykırış, bu gezegenin karanlık ve sorunlu niteliğine dair bir şeyleri ima etmektedir ki başka pasajların gösterdiği gibi, Dante tarafından bu iyi bilinmektedir.³⁵

Satürn ile bireysel ruhların nihai kaderinin somut tasvirlerini kapsadığı kadarıyla dünyanın etik düzeni tamamlanmıştır ve iki hancısının beraberinde gerçek *civitas Dei*'ye doğru yükseliş başlar. Arkasına, dünyaya doğru bir göz attıktan sonra Dante, İkizler takımıyıldızındaki (doğduğu saatin takımıyıldızdır) sabit yıldızlar cennetine girer. Burada binlerce, on binlerce yıldızı aydınlatan ve onları etrafında toplayan bir güneş gibi Mesih'in zaferi görünür; *prima milizia*, ilk hancı, o insanoğlunun kefaretinin sembolü, Dante'nin ruhunu kendisinin üzerine yükselttiğinde, şairin Beatrice'in gerçek

³⁵ Krş. Purg. xix. 1-3.

veçhesine bakmasına izin verilmiştir ve gençliğinin bu vizyonunun gerçek mevcudiyeti, hakikatin insana ifşa edilmesi gibi ona gösterilmiştir. Beatrice onun gözlerini kutsanmışların hancısına doğru yönlendirir; Dante'nin zaten yüceltilmiş olan Kurtarıcıyı takip eden Meryem'in taç giymesini ve yükselişini gözlemlemesine izin verilmiştir. Sonra Dante'nin üç bölümden oluşan sorgulanması ya da daha ziyade, onun kefaretin spiritüel meyvelerine dair beyanının, üç teolojik erdemin sorgulanması gelir: inançla ilgili olarak Peter'e, umutla ilgili olarak James'e, aşkla ilgili olarak John'a cevap verir. Kristal cennette bir sürü saf zekâyı ya da melekleri görür; yaratılışlarının zamanını ve mahiyetini, hiyerarşilerinin göksel ve dünyevi düzenle uyumunu, Tanrı'yı yansıttıkları sonsuz çeşitli yolu öğrenir. Ama bu vizyon da kayıplara karışır; bir kere daha yükselir: Empyrean'ın akan ışığında ve kıyılarındaki çiçeklerde kutsal inayetin bir sembolünü görür; Beatrice'in buyruğuna cevaben gözkapaklarının kenarlarına dokunan ıslıl ıslıl akıntıya doğru yere eğilir; yeni bir esrime aşaması onu ele geçirir, vizyon değişir ve cennetsel gülde, *convento delle bianche stole*, beyaz cüppeli kalabalıklar³⁶ arasındaki ihtişamda birleşmiş iki hancı görünür; Meryem ve sadık takipçisi, en üstün esrimenin sembolü Aziz Bernard, onunla birlikte Dante'nin nihai tatminini, Tanrı vizyonunu teslim etmek için araya girer; aydınlanmada yükselirken, aynı anda irade ve zorunluluğun harekete geçirdiği gözleri, özlemine gideren ve iradesinin evrensel aşk hareketiyle kaynaşmasına neden olan ışığın derinliklerine nüfuz eder.

Cennet'te dünyevi varoluşun hatıralarıyla yüklü bireysel figürler olarak, manen arınmış az sayıda ruh vardır ve onlar da şiirin diğer iki kısmında olduğu gibi, Dante onları fark etsin diye daha önceki formlarında kendilerini göstermezler zira ebedi mutluluklarının göz kamaştırıcı kıyafetleri içinde gizlenmiştir. Dante yükseldikçe görünen ruhlar daha evrensel ve daha gayri şahsi hale gelirler; Satürn'ün ötesinde sadece Cennet Krallığının, onları yüce mevkilerine hazırlayan

³⁶ *Par.* xxx. 129.

dünyevi hayatları genel olarak bilindiğinden yeni bir somut anlatı gerektirmeyen ünlü yüksek rütbelileri bulunmaktadı. Ama Dante bu azizlerin ikisine, dünyevi hayatları kendi hayatından sadece bir yüzyıl ile ayrılan ve hayattaki faaliyetleri onun için hâlâ kurtuluş tarihinin genel arka planına karşı belirgin bir şekilde öne çıkarak özel bir nitelik taşıyan Francis ve Dominik'i özel olarak ele almak istemiştir. Ancak bulunmaları gereken Empyrean'ın görkemi ortasında bu tip konular için yer olmadığından onlar için başka yerlerde, başka karakterlerle ilişkili hayatlar tasarlar. Güneş küresinde Dominiken Aziz Thomas, Aziz Francis'ten bahsederken, Fransisken Bonaventura, Aziz Dominic'ten bahseder. Her iki anlatı da *Komedyâ*'da nadir bulunan bir şeyleri tedarik eder; noksan bile olsa, Dante'nin gayesi ve azizlerin nihai varış yerlerinin göz önünden asla kaybolmadığı eksiksiz bir biyografi. Özellikle Aziz Francis ile ilişkili olarak, Dante'nin elinin altındaki o büyüleyici detaylarla dolu biyografik malzemenin büyük bir baştan çıkarıcılığı olması gerekir; ancak efsanenin epik kısımlarına dair herhangi bir ara söz bulunmamaktır. Adeta bir rapor hazırlıyormuş gibi gaye ve nihai kaderle en ilgili olan şeyleri yazar ve azizlerin eylemleriyle Dante'nin gayesi arasındaki bu basit korelasyon, her biri son derece kişisel olan ve son derece farklı değerler sistemi beraberinde bu iki azizin merak uyandıran bir tasvirini yaratır. Görünmezler, onlardan sadece bahsedilir; somut gerçeklikleri ışık içinde saklanmış gezegensel kürelerin diğer figürlerinden çok da farklı değildir. Onların gerçek, dünyevi figürleri asla görülmez; tek yaptıkları, çok ya da az bir parlaklıkla ışıkmaktır; ancak sözleri jestlerini kuşatmakta ve onlarda yaşamış ve hâlâ yaşayan dünyevi adamın karakterini korumaktadır. Sık sık son derece kısa ama her zaman çok önemli eylemler ve olaylar hakkında konuşur, tüm anekdotlardan ya da natüralist detaylardan kaçınırlar; ama ulvi tondaki sözleri her zaman isabetlidir; bireylerin cennetsel rütbelerini açıklayıp bunu dünya üzerindeki eski varoluşuyla bağlantılandırır, insanı bütünlüklü, dönüşmüş ama eksiksiz bir şekilde betimlerler.

Manen arınmış insanoğlunun, Mesih'in Zaferi ile birleştiği sabit yıldızlarda, *prima milizia* cennetinde tetkik eden üç havariye dördüncü bir figür katılır; bu Âdem, ilk insandır; kendi tekemmül sahnesinde dramının en eski esasıyla ilişki kurarak daireyi kapatır. İlişkilendirdiği ya da açıkladığı olaylar *Komedyâ*'nın üçüncü, tarihsel-politik sisteminin başlangıç noktasını oluşturur.

Âdem'in düşüşüyle insanoğlu, orijinal saflığını ve içinde yaratıldığı iyiliği kaybetmiştir ve tıpkı düşen Melek Lucifer gibi lanetlenmiştir. Havva'nın asıl günahı sadece yasaklı meyvenin tadına bakması değil ama ona pay edilmiş kadehinin sınırlarını aşma çabası, bir sınır ihlalidir: dünya ve cennet itaat etmiştir; sadece henüz yaratılmış bir kadın, önceden tayin edilmiş küresinde kalmaya tahammül edemeyecektir. Yeryüzündeki yaratılmış tüm şeylerin arasında insan en mükemmel olanıdır: ölümsüzlüğe, özgürlüğe sahiptir ve Tanrı suretindedir; ancak döneklik günahı onu bu tanrı vergilerinden soymuş ve büsbütün aşağılara doğru savurmuştur çünkü fazla yüksektir. Ve insanın elinde zararı karşılayacak hiçbir aracı yoktur çünkü tevazu, onun Tanrı'dan, en yüksek iyilikten geri çekilmek olan o korkunç suçunu tamamen tazmin edemez; sonsuz merhametiyle sadece Tanrı onu bağışlayabilir ve ona eski yerini iade edebilir. Ama Tanrı iyi olduğu kadar da adildir; adalet, dünyanın ebedi düzenidir ve buna uygun olarak Kendi sonsuz merhametini uygularken bile, O'nun için adaletin dikte ettiklerini yerine getirmek zevktir; insan bir anneden doğan Kendi oğlunun vücut bulması vasıtasıyla, mütevazılığıyla ilk günahı adil bir biçimde ve bütünüyle silebilecek saf bir insan meydana getirmiştir; Mesih'te kutsal ve insani olan doğanın birleşimi, Tanrı'nın adaletinin gerektirdiklerini tatmin eden bir gizemdir; çünkü burada bir adam hayatının mütevazılığı ve tutkusuyla ilk günahın kefareti ödemiştir, ancak Mesih'in ötekisi olan insanın bakış açısından kefaret eylemi, Tanrı'nın tüm adaleti aşan, sınırsız iyiliğinin hak edilmemiş bir ödülüdür.³⁷

³⁷ *Par.* vii. 19 vd; aynı zamanda *Purg.* xxix. 24 vd ve *Par.* xxvi. 115 vd.

Esasen her bir Hıristiyan tarafından bilinen bu fikirle Dante, bu bağlamda modern gözlemcide tuhafmış gibi bir izlenim bırakabilecek bir başkasını birleştirir: bu Roma'nın ve Roma İmparatorluğu'nun tarihteki özel misyonu fikridir. En başından beri Tanrı'nın Kutsal İnayeti, Roma'yı dünyanın başkenti olarak seçmiştir. Roma halkına bu dünyayı fethetmeleri ve barış içinde tutmaları için kahramanlık ve fedakârlık ruhu vermiştir; fetih ve barış sağlama işi Aeneas'a ilan edilmiş, bu kutsal misyon yüzyıllarca süren acı savaşlar ve fedakârlıklarla başarıyla tamamlandıktan ve iskân edilmiş dünya Augustus'un eline geçtikten sonra, zaman dolmuş ve Kurtarıcı görünmüştür. Çünkü manen arınmış dünyanın, mahşer gününe kadar azami dünyevi kumsursuzluk ve mükemmel bir barış içinde kalmasına karar verilmiştir; bu yüzden Mesih, Sezar'ın olan şeyleri Sezar'a teslim etmiş ve onun yargısına sunmuştur, bu yüzden Peter ve Paul Roma'ya gitmiştir, Roma bu yüzden Hıristiyanlığın merkezi ve papalığın makamı haline gelmiştir. Roma efsanesinin en başından beri Takdiri İlahinin iki planı iç içedir. Roma kutsal dünya düzeninin aynası olmuştur; o kadar ki Cennetten bir zamanlar *quella Roma onde Cristo è Romano*³⁸ (Mesih'in Romalı olduğu Roma) olarak bahsedilmiştir. Mesih'in sözleri ve eylemleriyle netleştirdiği gibi dünyevi Roma'da da birbirinden tam anlamıyla ayrı iki gücün mükemmel bir uyum içinde hüküm sürmesi gerektiğine karar verilmiştir; krallığı bu dünyadan olmadığı için hiçbir şeye sahip olmaması gereken Papa'nın ruhani gücü ve dünyevi her şey elinin altında olup Tanrı onu atadığı için adil olan İmparatorun seküler gücü.

Böylece Roma geleneğinin bütünü, kurtuluş tarihinin içine karışır ve iki kehanet, tamamlayıcı ve rütbe açısından neredeyse eşit görünmektedir: Vergilius'un *Tu regere imperio populos* (Halkların üzerinde bir imparator olarak hüküm süreceksin) ve *Ave Maria*'sı. Mesih'in görünmesinden önce Justinian'ın, eylemlerini Merkür'ün cennetiyle ilişkilendir-

³⁸ *Purg.* xxxii. 102

diği Roma Kartalı, Tanrı'nın kurtuluş planının müjdecisi ve sonra da uygulayıcısı olmuştur; insan olan Mesih üzerinde meşru yargıç olarak kabul edilen üçüncü imparator Tiberius, ilk günahın icracı intikamcısı olmuş, Tanrı'nın gazabını tatmin etmiştir; Kudüs fatihi Titus, Yahudilerden alınan intikamın meşru icracısıdır ve Cehennem'in en altında Lucifer'in pençesinde Yehuda'ya, Sezar'ın katilleri Brütüs ve Cassius eşlik etmektedir.³⁹

Ancak dünya ikinci kez kutsal iradedden uzaklaşmıştır ve bir kere daha günah bir *trapassar del segno*, Tanrı'nın atadığı dünyevi düzene karşı bir sınır ihlalidir; bu günah sembolik olarak Dünyevi Cennetteki⁴⁰ mistik savaş arabasının kaderiyle temsil edilmiştir. Grifon Mesih savaş arabasını, bir zamanlar Âdemin yasak meyveyi kopardığı ve artık dünyevi dünya düzeni ya da Roma İmparatorluğu'nu temsil eden ağaca bağlamıştır. Dallarının altında insanoğlu huzur içinde yatabilir (Dante'nin uykusu) ve Hristiyan doktrininin ifşa edilmiş otoritesi, ağacın gölgesinde kendi doğal yerini bulur. Kilisenin savaş arabası Kartal'ın (ilk Roma imparatorlarının idaresinde Hristiyanlara zulmedilmesi) ve tilkinin (kabul edilmiş doktrinlere karşı olan erken dönem Hristiyan hizipler) saldırılarına karşı koyar; ancak Kartal kanatlarıyla savaş arabasını koruduğunda (Konstantin'in Bağış'ının' bir

³⁹ *Par. vi. Inf. xxxiv. 61 vd; aynı zamanda Purg. xxi. 82 vd ve başka pek çok pasaj. Burası Luigi Valli'nin Pascoli'den ilham almış, yorumunun dirayeti ve sağlamlığıyla kısa sürede meşhur olmuş yeni yorumundan bahsetmenin yeri. Valli'ye göre, şiirin yapısı Haç ve Kartal sembolleri arasında bir benzerlikler sistemini baz almıştır ve bireysel kefaretle ilgili olarak bile Kartal'a, Haç ile eşit bir değer yükler. Bkz. Valli'nin *Komedyâ* üzerine iki ana eseri: *Il Segreto della croce e dell'aquila nella Divina commedia* (Bolonya, 1922) ve *La Chiave della Divina commedia* (Bolonya, 1925); ve aynı zamanda L. Pietrobono, *Giordale Dantesco* içinde, XXX (1927), 89 vd.*

⁴⁰ *Purg. xxxii.*

* Konstantin'in Bağış, 4. yüzyılda imparator Büyük Konstantin'in, Roma ve Roma İmparatorluğu'nun batı kesimi üzerindeki yetkisini sözümona Papa'ya aktardığı sahte bir Roma imparatorluk kararnamesidir -çn.

alegorisidir) felaket başlar. Şeytan derinliklerden isyan eder, savaş arabasının zemininden bir parçayı –tevazu ruhunu– koparır ve arabanın kalanı ağzına kadar Kartal’ın tüyleriyle (dünyevi menfaatler) dolar ve ölümcül yedi günah, ölümün kafaları gibi gövdesinde ve köşelerinde belirir. Savaş arabasının koltuğunda bir dev ile zina eden bir fahişe, Papalık hükümetinin yönetim kurulu oturmaktadır; dev, kontrolsüz ve gayrimeşru gücü, muhtemelen özellikle Fransız kralını sembolize etmektedir ve fahişenin üzerinde tam bir güç kazanmak için savaş arabasını ağaçtan çözer ve onunla kaçarcasına gider.

Bu alegoriden çıkarılan ders, şiirin dünyevi yozlaşmayla ilgilenen pek çok pasajında net ve tutkulu bir şekilde ifade edilmiştir. Dünyanın çivisi çıkmıştır; Tanrı buyruğu denge bozulmuştur ve bütün kötülüklerin kökeninde, kutsal düzene göre hiçbir şeyi olmaması gereken Kilisenin zenginliği vardır. Açgözlü dişi kurt –daha geniş anlamda dünyevi güç için gayrimeşru arzu, Tanrı’nın tayin ettiği güç küresinin sınırlarını geçme çabasıdır– ahlaksızlıkların en kötüsü, dünyanın yıkımıdır. Roma Kilisesi sınırsız açgözlülükle imparatorluğun gücünü bile gasp ettiğinden, Habsburg İmparatorluğu’nun görevini ihmal edip, dünyanın zirvesi İtalya ve Roma’yı yüzüstü bırakmasından beri – kaotik aşırılık her yerde hüküm sürmektedir ve bu yüzden herkes, erişilebilir görülen her şeye el uzatmaktadır. İnsanın tutkuları zincirlerinden kurtulmuştur, sonuç savaş ve karmaşadır. Papa, dünyevi menfaatler için Hristiyanlarla savaşmaktadır; imparatorluğun yüce egemenliğinden muaf olmuş krallar beceriksiz ve amaçsız bir şekilde hüküm sürmektedir; şehirlerde partiler, İmparator ya da Papa’nın ülküsünü kendi çıkarları için kullanarak utanç verici sonlarına doğru Tanrı’nın onaylamadığı bir güç için savaşmaktadır; Kilisenin makamları rüşvetçi olmuştur ve bu makamların sahipleri iğrenç ve Hristiyanlığa uygun olmayan bir gösteriş içinde yaşamaktadır; kuralları ihmal eden manastır tarikatları, hatta Fransiskan ve Dominiken tarikatları bile parçalanmaktadır; düzensizlik ve yozlaşma birbiriyle aşık atmaktadır; halkların

gözdesi İtalya bir genelev, fırtına içinde dümencisi olmayan bir gemi haline gelmiştir.

Dante'nin kendi şehri Floransa da bu günahkârlık dünyasında özel bir yer işgal eder ve bu sadece burası kendi yurdu olduğu için değildir. Değişmeyen sevgisi ve çabasının, kişisel deneyiminin sertliğinin şehrin günahkârlığını lanetlemesine özel bir güç verdiği doğrudur. Ancak kendi motivasyonu ve kişisel bağlarından oldukça ayrı olarak tüm İtalyan şehirleri arasında Floransa, Dante'nin mutlak kötülük olarak kabul etmekten başka elinden bir şey gelmeyecek şeyin net bir örneğini sunmaktadır. Çünkü ilk defa burada yeni ticari orta-sınıf ruhu gelişmiş ve özfarkındalığa erişmiştir; çünkü ilk defa burada siyasi dünyanın büyük metafizik temelleri tutarlı bir şekilde pragmatik bir ruhla, tamamen siyasi amaçlar için geliştirilmiş ve istismar edilmiştir; burada aşkın kökeni ve otoritesi ne olursa olsun dünyevi her bir kurum, soğuk bir kurnazlıkla güçler savaşında bir tezgâh olarak kabul edilmiştir – bu, halkın her bir kesitinde hâkim bir yaklaşım haline gelmiştir. Ve pek çok yenilgiye rağmen bu düşünce biçimi, Dante'nin zamanında bile Floransa'ya başarıyı getirmiştir; ticaret gelişmiş, şehrin nüfusu ve refahı artmıştır, Floransalı bankerler Avrupa'da kısa bir süre sonra siyasi alanda giderek daha da dikkat çekici bir geri dönüşü olacak üstün bir pozisyon kazanmıştır. Her ne kadar iş gerekçesiyle mümkün olduğunca sözde bağlılıklarını gösterse-ler de, kendilerine geleneksel dünya düzeninin hiçbir anlam ifade etmediği, kâr ve güç edinmeye kararlı maddeci, çıkarıcı bir insan sınıfı doğmuştur ve aralarında yeni bir kültür doğduğunda bu, artık tüm dünyevi hayata nüfuz eden ve onu düzenleyen Tanrı'nın onayladığı evrensel bir bilgelik değil, bilakis ahlaki sorumluluktan tamamen yoksun, estetik bir hazcılıktır. Tüm kararsızlıkları ve tantanasıyla parti mücadeleleri şehre zarardan çok kâr getirmiştir; çünkü güçlerin esnekliğine ve beraberinde bir organizmanın gençliğini koruduğu ve her an pratik hayatın değişen taleplerine kendisini adapte etmesini, bunları benimseyip iyice öğrenmesini sağlayan bir seçim sürecine de önayak olmuştur. **Machia-**

velli'nin sık sık alıntılanan, Floransa kentinin içsel gücünün büyüklüğünü, başka herhangi bir devletin çöküşü olacak korkunç parti mücadelelerine rağmen edindiğini söylediği⁴¹ pasajında, yarı bilinçli de olsa, ifade edilmiş olan fikir budur. Ancak Machiavelli şehrin iç mücadelelerini, sadece üstesinden gelinmesi gereken engeller olarak görmeye fazla eğilimli olmuştur; gerçekten de engeller verimlidir ve şehir başlangıçtan itibaren içsel birliğini korumuş olsa, karşılaştırılamayacak büyüklükte bir gelişimi başarırdı diyerek devam ettiğinde onun hatalı olduğuna inanırız; Floransa, *fior che sempre rinovella*,⁴² ebediyen yenilenmiş çiçek, iç mücadeleleriyle harika büyümuştür.

Dante bunların hiçbirini istememiştir. Özerk dünyevi başarıyı baz alan bir siyasi hayatı asla kabul etmeyecektir; dünyevi hayat Tanrı'nın elindedir; sadece Tanrı'dan meşruiyet almış olanların bu meşruiyetin öngördüğü ölçüde onun menfaatlerine sahip olma yetkisi vardır. Dünyevi menfaatler için mücadele, kutsal iradeye karşı günah işlemektir; Hristiyanlığa ait olmayan kargaşaya işaret eder ve hatta pratik düzlemde bile sadece faciaya, seküler ve sonsuz yıkıma yol açar. Dante kendi zamanının anlaşmazlıkları, mücadeleleri ve felaketlerine üzüлp lanet ederken, bunların hayatın yeni, içsel ama bereketli bir düzeni için gidişatı hazırlayabileceği hiç aklına gelmemiştir. Modern bir gözlemci açısından şair hiçbir yerde, bu kadar yabancı ve tepkisel, gelecek hususunda bu kadar öngörüsüz ve basiretsiz bir izlenim bırakmaz. Ancak o geleceğin, yeni çağın kültürünün hangi fedakârlıklarla getirildiğini, ruhsal ve dışarıdaki hayat arasındaki bölünmenin, nasıl giderek daha da fazla sancılı, tüm ideolojilerin parçalanması ve yetersizliğinin en düşük makamlarda bile herkes için aşikâr hale geldiğini göz önünde bulundurduğumuzda ve dahası, bir insan topluluğunu yeniden canlandırmak için bütün modern girişimlerin, Dante'nin dünya

⁴¹ *Istorie fiorentine*'in *Proemio*'su.

⁴² Guittone d'Arezzo, kendisine ait *Ahi lassol or e stagion di doler tanto canzonesinde* (*Rime*, ed. Pellegrini [Bolonya, 1901], s. 316).

düzeninde olanlardan daha sallantılı temeller üzerinde durduğunu hesaba kattığımızda – elbette geri döndürülemez bir şekilde kaybedilmiş olan şeyi yeniden canlandırmaya dair herhangi bir beyhude, absürd arzuya değer vermeyeceğiz ama Dante'nin düşünce biçiminin dayandığı anlamlı düzeni küçümseyip lanetlemeye de kalkışmayacağız.

Gördüğümüz gibi Dante için siyasi kötülüğün kaynağı ve aynı zamanda en göz kamaştırıcı işareti, Papalığın ruhani olmayan genişlemesidir. Emperyal güçten muaf, misyonuna sadakatsiz hale gelmiştir ve bununla birlikte bütün Hıristiyan âlemini cehennem azabının içine çekmiştir. Hal böyleyken her ne kadar Dante, Papalığa saldırısında onu Babil fahişesine benzetecek kadar ileriye gitmiş de olsa, otoritesini asla sorgulamamıştır. Tuhaf görünebilecekse de papaların en ahlaksız olanını bile, kendisine insanları başıboş bırakıp kör etme gücü bahşedilmiş bir *successor Petri*, Mesih'in yeryüzündeki vekili olarak görmüştür: "Senin Eski ve Yeni Ahit'in var" der Beatrice, "sana rehberlik edecek ve de Kilişenin çobanı; bunun kurtuluşuna doğru sana yetmesine izin ver."⁴³ Papalığa muhalefetini inanç alanına doğru büyütmek Dante'nin hiç aklına gelmeyecektir. Dante ve onun çağında diğer insanlar da, ruhu Cehennem'in en diplerine sürgün edilmiş bir adamın, meşru bir şekilde azami gücü elinde bulunduran, Mesih'in yeryüzündeki meşru vekili olması gerektiği fikriyle kolaylıkla dehşete düşebilir ama bunda herhangi bir şeyi imkânsız ya da abes görmezlerdi.

İmparator VII. Henry, İtalya seferinde Lüksemburg'a kadar geldiğinde Dante'nin siyasi umutlarının bir kere daha yenilendiğini ve şairin onu sözleriyle ve belki eylemleriyle de desteklediğini biliyoruz. Henry'nin başarısızlıkları ve ölümü onun cesaretini kırmamıştır. VII. Henry, şairin Emperyan'ın içine açıkça yerleştirdiği, kendi çağının tarihindeki tek figürdür: Beatrice, Dante'ye İmparator'un ruhunun, İtalya'yı yoluna koymak üzere gelmeden önce, Beatrice'in ken-

⁴³ Par. v. 76 vd.

disi için hazır olacağı yüce Henry'nin"⁴⁴ ruhunun kaderinde olan tahtı gösterir. İtalya henüz hazır değildir ama bir gün dünyada kutsal düzen yeniden kurulacaktır. Bu, Dante'nin tutkulu inancıdır ve her ne kadar altı yüzyıl boyunca hiç kimse bunların tamamen güvenilir bir yorumunu bulamamış da olsa, gelecek nesillerin ilgisini ve yorumcuların hevesini söndürmeden, bunu karanlık ve fantastik kehanetlerinde iddia etmiştir.

İki temel kehanet bulunmaktadır: ilki Dante'nin açgözlülük kurdundan duyduğu dehşetle geri çekilmesinden sonra Vergilius tarafından dile getirilmiştir⁴⁵; bu her zaman aç canavar, der Vergilius, tazi *Veltro* gelip mutsuz İtalya'yı koruyana, Şeytan'ın kıskançlığı yüzünden Cehennemden yeryüzüne serbest bıraktığı dişi kurdu Cehenneme geri kovalayana kadar pek çoklarının yıkımı olacaktır. Bir başka pasajda⁴⁶ konuşan Beatrice'tir. Yukarıda bahsettiğimiz savaş arabası alegorisi sona ermiş dev, Kilisenin savaş arabası üzerinde tahta oturup fahişe ile çıkıp gitmiştir; Beatrice, Aziz John İncili'nden (16:16) şu mutlu kehaneti dile getirir: *Modicum, et non videbitis me...* (Bir süre daha, ve beni görmeyeceksin...); sonra Kilisenin kurtuluşunu haber verir: Kartal her zaman vârişsiz kalmayacak; takımyıldızı şimdiden Tanrı iradesinin, devi ve fahişeyi öldürmek üzere gönderdiği *cinquecento dieci e cinque*'nin (beş yüz on beşin) yakınında.

Akıl ve İlhamın dünya üzerindeki şeylerin geleceği hakkında konuştuğu bu iki kehanetin bağlantılı olduğu açık görünmektedir; ikincisinin kapsamına giren ilkinin tamamlamakta ve netleştirmektedir ve gerçekten de bunlar arasındaki bağlantıyı kimse hiçbir zaman ciddi bir şekilde reddetmemiştir. Ayrıca her iki pasajda da gelecekteki kurtarıcının öldüreceği mevcut kötülük ile neyin kastedildiği açıktır: dişi kurt ve fahişe, dünyanın ruhani liderini, Papalığı ele geçirmiş açgözlülük günahının ve dolayısıyla Papalığın sembolleridir.

⁴⁴ *Par.* xxx. 133 vd.

⁴⁵ *Inf.* i. 94 vd.

⁴⁶ *Purg.* xxxiii. 31 vd.

Şiirdeki pek çok pasaj ruhani olmayan menfaatlerin Papalık tarafından gasp edilmesinin, tüm dünyevi karmaşanın kaynağı olduğunu netleştirmektedir; *maledetto fiore*, lanetlenmiş çiçekle bir kurda dönüşen çoban imgesi, yani Hristiyan âlemini lanete götüren Floransa altını, pek çok varyasyonlarıyla tekrar edilir. Dante’nin kendisine ait kısım, *Komedy*’daki pek çok sert eleştiri, özellikle de Aziz Peter’in sabit yıldızlar cennetindeki ateşli sözleri, Dante’nin siyasi teorilerinin bütün örgüsü – bunların hepsi onun dünyevi saadete karşı gerçek engel olarak kimi gördüğünü o kadar netleştirir ki, başka herhangi bir yorum yapmacık görünmektedir. Ayrıca belli bir kesinlikle beklenen kurtarıcının kim olduğuna dair genel bir fikre de ulaşabiliriz. Çünkü dünyada eksik olan şey nedir? İmparatorluğun egemenliği: Kartal vârislidir; Alman Albrecht kendi imparatorluğunu yüzüstü bırakmaktadır, Henry çok erken gelir: Ancak Hristiyan dünyanın başı Roma, hem dünyevi hem de uhrevi, her iki yolu da aydınlatacak iki güneşe ihtiyaç duymaktadır: ancak şimdi biri diğerini yok etmiştir, kılıç papazlığa ait şeylerle birleşmiş ve doğru düzen, şiddet yoluyla imha edilmiştir; dünyanın meşru bir lideri yoktur ve bu yüzden *humana famiglia*, insan topluluğu baştan çıkmıştır. Bana öyle geliyor ki ve bu en çok rağbet gören fikirdir, kurtarıcı şüphesiz imparatorluk gücünün taşıyıcısı olabilir; ama Dante’nin eklediği⁴⁷ semboller ve kronolojik ayrıntılardan herhangi bir kesin bilgi çıkaramıyorum: sadece tek bir şey net bir şekilde ifade edilmiştir; yani her şeyden önce bunu, dünyanın hâkimi olarak Roma’nın misyonunun, geçmiş kadar gelecek için de geçerli olması fikri takip ettiği için, İtalya’nın kurtarılması gerekmektedir.

Ancak bu tarihsel-siyasi semboller, kadim mitik inancın çok daha derin katmanlarından kaynaklanmaktadır. İlk olarak Dante’nin kendi gücüyle boşu boşuna tırmanmayı denemesinden sonra Vilgil’e özgü, “tüm sevincin başlangıcı ve temeli” olan kehanet güneşli bir dağın eteklerinde verilmiştir, ikincisi Dünyevi Cennetteki Arafın zirvesinde dile getiril-

⁴⁷ Krş. aynı zamanda *Par.* xxvii. 142 vd.

miştir. Ancak yedi terası, Cennet Bahçesi ve mucizevi ağacı ile güney yarımkürenin denizinden erişilebilir olmayan Araf Dağı, Dante kozmolojisinin Yakındoğu'nun dünyanın yenilenmesi mistisizmine dayanan en köklü unsurudur. Babil kulesinin yedi terası, tanrıların dağı ve gezegensel kürelerin sembolü, Ezeziel'in Tanrı Dağı, her biri bir yargıç tarafından denetlenen arınmanın yedi küresi beraberinde ruhun gnostik yolculuğunun yedi kapısı (son küre, ateş küresini geçtikten sonra ruh, Mesih ve Sophia'nın düğün şenliğine katılma ayrıcalığı kazanır), dünyanın yenilenmesiyle ilgili Kabalacı, Joachimci ve Fransisken mitlere işaret eder. Dante, şiirin en başında Vergilius'a Beatrice'in misyonunu haber veren ve kişiliğindeki *gratia illuminans*, aydınlatıcı zarafet, doğru dünya düzeni, Roma İmparatorluğu ile birleştirilmiş gibi görünen muğlak Lucia-Aquila figürü –bir anagramdır– vasıtasıyla ilk kapıya doğru doğar; dağın zirvesinde, tartışmasız bir şekilde hâlâ yozlaşmamış doğanın ortasındaki saf ve aktif hayatın bir sembolü olup, onu Lethe ve Eunoe'deki arındıran, unutmama ve yeniden doğum banyosuna yönlendiren Matelda tarafından karşılanır ve burada da başkalaşmış Beatrice'i taşıyan savaş arabası beraberinde, mistik tören alayını seyreder. Böylece eğer Dante'nin Öte Dünyaya seyahati arınmanın hazırlık yöntemi ve bireysel ruhun doğrudan *visio Dei* yoluyla yeniden doğumu anlamına geliyorsa– bu durumda insan topluluğunun geleceği ile ilgili olarak, seyahatinin başlangıcı ve sonundaki kehanetler, tüm insanoğlunun gelecekteki yeniden doğumuna ve Altın Çağın geleceğine işaret edebilir: sadece Cennet Krallığı değil ama dünya krallığının da Tanrı buyruğu olan kaderi uyarınca mükemmel olacağı, Dünyevi Cennetin yeryüzünde gerçekleşeceği çağ. *Il Veltro*'nun –keçe (*veltro*) şapkalar ve battaniyelerin ülkesinden– Tatarların Büyük Han'ı beraberinde Veronese Cangrande'nin bir birleşimi olduğu teorisini mi, yoksa *cinquecento dieci e cinque* nosyonunun Zümrüdü Anka Çağına bir gönderme mi olduğunu (ki bu bende daha olasıymış gibi bir etki bırakıyor) kabul edeceğime karar veremiyorum – ancak bu tür teorileri formüle eden Almanların –Bassermann, Kampers ve

Burdach–⁴⁸ eserlerine kuvvetli bir şekilde dikkat çeken şey, Dante'nin eserlerinde Yakındoğu'nun, dünyanın yenilenmesi mitlerinin oynadığı önemli roldür. Dante'nin belirli herhangi bir kaynaktan doğrudan yararlandığını kanıtlamak kolay değildir ve şimdiye kadar kimse bunu başaramamıştır; ancak belli kaynakların onun zamanında pek az biliniyor olması ihtimal dışı görünmüyor, çünkü aksi takdirde oğullarının ve sonraki kuşağın başka yorumcularının bazı daha kafa karıştırıcı pasajlarla ilgili söyleyecekleri daha kesin bir şeyleri olurdu. Dante'de sayısız yeniden doğuş miti birlikte dalgalanır (ve aynı şey pek çok başka düşünce geleneği ve akımı için de geçerlidir) ve yeni bir güç ve canlılık kazanır. Ve doğrusunu söylemek gerekirse bunlar, düzenlenmiş ve vizyonunun hiyerarşik bir şekilde dengelenmiş sistemine gömülü olarak, sadece onun eserinde hak ettikleri ölçüyü ve itibarı muhafaza etmişlerdir. Dante'de boy gösterdikleri halleriyle, ne güvenilmez bir fantezinin ölçüsüz dışavurumları ne de tezcanlı, derme çatma ütopyalardır.

Komedy'daki tarihsel-siyasi dünya düzeninin hiyerarşik yapısı, fiziksel ya da etik düzen kadar net bir devamlılıkla ifade edilmemiştir; mesela seyahatteki her bir evrenin sosyal hayatın özel bir evresini sembolize ettiğini savunmak zordur ve bu tür bir uyuşmayı gösterme girişimleri –Fritz Kern, *Humana Civilitas*⁴⁹ eserinde bu tür son derece yol gösterici ve iyi düşünülmüş bir girişimi ortaya koymuştur– bende fazlasıyla zorlamaymış gibi bir izlenim bırakıyor. Yine de *Komedy*'yı bu görüş açısından ele aldığımızda dikkatimiz, böyle bir yorumu gerektiren bir imgeye doğru çekiliyor. Bu imge,

⁴⁸ Alfred Bassermann, "Veltro, Gross-Chan und Kaisersage," *Neue Heidelberger Jahrbücher*, XI (1902); Franz Kampers, *Dante und die Wiedergeburt* (Mainz, 1921); Franz Kempers, *Wom Werdegag der abndlandischen Kaisermystik* (Leipzig ve Berlin, 1924), özellikle s. 141 vd; Konrad Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus* (2. baskı; Berlin ve Leipzig, 1926), özellikle s. 57 vd; ve Konrad Burdach, "Dante und das Problem der Renaissance," *Deutsche Rundschau*. Şubat-Mart 1924.

⁴⁹ *Mittelalterliche Studien*, Bd. I, Hft. 1 (Leipzig, 1913).

iki şehrin antitezidir: *Cehennem*'deki *Dis civitas diaboli* ve *Cennet*'teki *civitas Dei*. Kutsal bir ulağın, belki *Il Veltro*'nun, giriş izni almak üzere baskı yapabilmesi için, kapıları Roma dünya düzeninin bilge şairlerine kapalı Lucifer'in, duvarlarla çevrili şehri, *malizia* (günahkârlık) âlemidir ve günahkârlığın gayesi adaletsizliktir. Ve adaletsizlik sadece Tanrı'ya karşı değil, aynı zamanda insanın komşusuna ve dünya üzerindeki doğru hayata karşı da günahıdır. Dis şehri, sosyal cehennemın meskenidir. Elbette, kötülüğü de içeren bütün kutsal düzenin bir parçası olarak temsil edilmiş ve bu anlamda iyi düzenlenmiştir; ancak Tanrı'nın yüce gücüne karşı etkisiz başkaldırılarında ısrar etmektedir çünkü kötü irade, sakinlerini sağlam içgöründen ve bu yüzden de özgürlükten, insanların dünyevi hayatında seçmek üzere sahip oldukları özgürlükten mahrum etmiştir. Sonuç olarak onlar sadece kötülüğü isteyebilir ve umutsuz bir nefret ve körlük içinde kendilerini tüketirler. Birlikte verimli herhangi bir işi icra edemezler, çünkü her ne kadar hepsinde ortak da olsa, kötü irade onları birleştirmez ama kafalarını karıştırır ve izole eder; her birine hakim olan sapkın irade, cehennem azabı içindeki hemcinsine karşı yönlendirilmiştir. Topluluk umutsuzca savaş ve sefaletin içine düşmüştür; her ne kadar hareket edemeyecek kadar güçsüz de olsa buranın kralı Lucifer, şehrin merkezinden⁵⁰ nefretin buz gibi, taşılaştıran nefesini ülkesine üfleyecek kadar güçlüdür; Tanrı'ya karşı şedit olanların ateş yağmurundan acı çektikleri dairede kaynayan kan nehri Phlegethon sert, taştan yatağında akmaktadır; arkası Doğuya ve gözleri bir aynanın içine bakıyormuş gibi Roma'ya dönmüş, zarafetin terk ettiğı insan ırkının çağlar boyunca kademeli düşüşünü simgeleyen Giritli Yaşlı Adam'ın gözyaşlarının şekillendirdiğı Cehennem nehrinin bir kısmıdır.

Buna karşın *Cennet*'teki *civitas Dei* adalet ülkesidir; burada ortak çalışan, her biri kendi rütbesinden memnun, tedarigi bitip tükenmek bilmeyen bu diyarda gınahtan arındırılmış her ruh payını aldıkça memnuniyeti sürekli artan,

⁵⁰ *Inf.* xiv. 76 vd.

gerçek iyilikte payı olan ruhlar ikamet etmektedir. Gezegen-
sel kürelerdeki kutsanmışların tezahürlerinde, mizaçların
ve kabiliyetlerin⁵¹ çeşitliliğini ve insanın bir yurttaş⁵² haline
geldiği doğal düzeni biçimlendirir; yeteneği ölçüsünde, ga-
yesi dünyadaki kutsal düzenin hayata geçirilmesi olan insan,
topluluğunun bir üyesi haline gelir ve onu, doğru bir yaşam
süresince, makul içgörü ve salt mutluluğa yönlendiren, bu
insan topluluğudur; ve böylece ruh, Tanrı Krallığına, gerçek
Roma aeterna'ya yakışan hiyerarşi kademesinde bir yurttaş-
a dönüşür.

İki şehrin arasında Araf Dağı bulunmaktadır; burası sa-
dece bir kefaret yeri değildir çünkü burada aynı zamanda
ruhlar, beraber yaşamanın alıştırmasını yaparlar ve gerçek
özgürlüğün uygulanması bakımından eğitilirler. İçsel-Araf-
ta, bekleyen ruhlar hâlâ kendi güçleriyle yükselememekte,
dışarıdan rehberlik ve yardım ihtiyacı duymaktadır; dün-
yevi özgürlüğün erdemli savaşçısı Cato, duyumsal hazlar
onları vazgeçirmek üzere tehdit ettiğinde, merhametsizce
onlara yolu gösterir ve yanlarındaki iki kılıcıyla melekler,
savunmasız ruhları günaha teşvikten korurlar. Ruhlar bir
kere doğru Araf kapısından geçince, içlerinde bağımsız bir
irade ve ortak bir arınma için bir çaba uyanır; öncelikle top-
luluğun hayatını tehlikeye atan vahim kusurların, sonra da
onların etik özgürlüklerini ve bunun sonucu olarak aşırıya
kaçtıklarında en çok sosyal düzeni aksatan daha az ciddi,
duyumsal rahatsızlıkların kefaretinin öderler. Yedinci daire-
nin ateşindeki son arınma özgürlük bahşeder: bununla taç-
lanırken Dante kendisi üzerinde egemen olur,⁵³ Vergilius onu
bütün otoritelerden azat eder. Özgürleştirilen Dante, insanın
bir masumiyet hali içinde huzurlu doğanın ortasında yaşa-
dığı, hiçbir efendiye ihtiyaç duymadığı Dünyevi Cennete gi-
rer; ancak burası sadece bir *status viatoris*, bir geçiş yeridir;
çünkü en mükemmel dünyevi hayat bile, insan topluluğunun

⁵¹ Krş. Kern, *a.g.e.* s. 88 vd.

⁵² Krş. *Par.* viii. 115 vd.

⁵³ *Purg.* xxvii. 142.

nihai gayesi değil ama ebedi mutluluk anlamına gelen, Tanrı'yı görme yetisi için bir hazırlıktır.

Gördüğümüz gibi bu düzen, diğer iki düzenle mükemmel bir uyum içindedir çünkü şiirin bütünü ister fiziksel, etik isterse de tarihsel-siyasi bir bakış açısından olsun, insanın kaderini ve ruhunu inşa eder ve somut bir imgeyle önümüze koyar: Tanrı ve yaratılış, ruh ve doğa çevrelenmiş ve yetkin bir ihtiyaç içinde düzenlenmiş biçimde bulunmaktadır (ancak bu, her bir şeye, cevherine göre pay edilmiş mükemmel özgürlükten başka bir şey değildir). Dünyevi insan tarihine, insanın büyük ve dramatik kararının başlaması gereken dünyadaki ömrüne dair küçük bir yarık dışında hiçbir şey açık bırakılmamıştır; ya da diğer taraftan, insan hayatının bakış açısından bakarsak, tezahürlerinin tüm çeşitliliği içinde hepsi, bireyselliğin gerçek tatmini sağladığı ve tüm toplumun evrensel düzen içerisinde önceden belirlenmiş ve nihai istirahat yerini bulduğu kendi azami gayesiyle ölçülendirilmiştir. Bu nedenle her ne kadar *Komedyâ* ölümden sonra ruhların durumunu betimliyor da olsa, son tahlilde bütün menzili ve içeriğiyle dünyevi hayat olduğu gibi devam etmektedir; aşağıdaki dünyada ya da yukarıdaki cennetlerde olan her şey bu dünya üzerindeki insan dramıyla ilgilidir. Ancak insan dünyası, aracılığıyla kendisinin kalıba döküleceği öte dünyadan yargılanacağı ölçüleri aldığı için, ne karanlık zorunlulukların âlemi ne de Tanrı'nın huzurlu ülkesidir; hayır, yarık gerçekten açık bırakılmıştır; yaşam süresi tüm sonsuzluğa göre kısa, değişken ve belirleyicidir; yararlanılması gereken, bir daha ele geçmeyecek, uçup giden anın ivedi, tedirgin, insani ve Hristiyan-Avrupalı atmosferini yaratan potansiyel özgürlüğün, muhteşem ve korkunç armağanıdır; Tanrı'nın inayeti sonsuzdur ama aynı zamanda Adaleti de öyledir ve insan bu ikincisini inkâr edemez. İşiten ya da okuyan bu anlatıya girer; tamamlanmış kaderin bu büyük aleminde sadece kendisinin gerçekleştiğini görür; hâlâ yukarıdan aydınlatılan ama yine de karanlığın içinde olan gerçek, belirleyici evre üzerinde hareket etmektedir; tehlikededir, karar yakındadır ve hemen önünde ortaya koyulan

Dante'nin hac yolculuğunun imgelerinde kendisini lanetlenmiş, kefareтини öderken ya da kurtarılmış olarak görür ancak yok edilmemiştir ama tam da kendi cevheri içinde ebedidir, her zaman kendisidir.

Dolayısıyla *Komedy*a'daki hakikat, dünyevi hayatın bir resmidir. Tüm yayılma alanı ve derinliği içinde insan dünyası, ahiretin yapısı içinde bir araya getirilmiştir ve orada durmaktadır: eksiksiz, yanlışsızdır; yine de ebedi bir düzenle kuşatılmıştır; dünyevi meselelerin karmaşası örtbas edilmemiş, hafifletilmemiş ya da manevileştirilmemiştir ama bütün kanıtlarıyla korunmuş ve onu kucaklayan ve tüm tesadüflerin üstüne yükselten bir plana dayandırılmıştır. Öğreti ve fantezi, tarih ve mit neredeyse çözülmez bir yumağın içine dokunmuştur; tek bir dizenin içeriğini idrak etmek için genellikle neredeyse mantıksız bir zaman ve çaba gerekmektedir; ancak insan bir kez bütününü incelemeyi başardığında, kalıcı ilişkilendirmeleri ve gevşeklikleriyle göz alıcı *terza rima*'ları beraberinde yüz kanto, bizi olağanüstü figürlerin bir dansıymışçasına havada dolaştırıyormuş gibi görünen bir mükemmelliğin, rüya benzeri hafifliğini ve uzaklığını hissettirir. Yine de bu rüyanın, yasası bir plana göre iş gören, cesur, iyi iradesi kutsal inayet tarafından gözetildiği için idare edebilen ve düzenleyebilen, kaderinin bilincinde bir insan aklıdır.

V

SUNUMU

Böylece *Komedyâ*'da tüm çeşitliliğiyle nihai kader ve mükemmel düzen âlemine dönüştürülmüş bir dünyevi dünya imgesi buluruz. Ve en genel anlamda, içeriğinden ve yapısından konuştuğumuza göre, şimdi bunların belli sahne ve imajlarda nasıl yansıtıldıklarını göstermeye çalışacağız.

Dante Öte Dünyayı dolaşır ve nihai kaderleri mimleyen istasyonlarda tanıdığı ya da hayatına aşına olduğu insanların ruhlarıyla karşılaşır. *Komedyâ* ile ilgili hiçbir şey bilmeyen biri bile bu durum üzerine düşünerek, söz konusu buluşmalardan kaynaklanan heyecanı ve bunların en özgün, en güçlü ve en insani ifadeler için sağladığı doğal durumu rahatlıkla hayal edebilir. Karşılaşmalar, insanların özlerinin sadece bir kısmını belli ettikleri tesadüfi haller içinde buluştukları, hayat geriliminin tam da en kritik anlarda özfarkındalığı ve gerçek bir yüz yüze gelişi zorlaştırdığı bu hayatta gerçekleşmemektedir. Kişiliğin en kişiye özel olan kısmının, ölümlerin gölgeleriyle unutturuldukları ve geride hayatın çelimsiz, gizli ya da kayıtsız bir anısından başka hiçbir şeyin kalmadığı ahirette de gerçekleşmez. Hayır, her ne kadar hayatlarına dair somut veriler ve kişiliklerinin atmosferi dünyadaki eski varoluşlarından türetilmiş de olsa, Dante'nin Öte Dünyasının ruhları, ölü insanlar değildir, gerçekten yaşarlar; bunları dünyadaki dönemleri esnasında nadiren başardıkları ve başka herhangi birine asla kesinlikle ifşa etmedikleri bir bütünlük, yoğunluk ve gerçeklikle ortaya koyarlar. Dante bu saye-

de onları bulur; şaşkınlık, hayret, sevinç ya da korku her iki tarafı da buluşmaya çeker çünkü, Dante'nin gösterdiği gibi, orada, Öte Dünyanın sakinleri de yaşayan biriyle karşılaşmaktan derinden etkilenirler; sadece birbirlerini görmeleri ve tanımaları, insani duyguların en derin temellerine ulaşır ve benzersiz bir şiirsel güç ve zenginlikte imgeler yaratır.

Bu sayede *Komedy*'daki ruhların buluşmaları, her ne kadar ifadelerini dünyevi karşılaşmalarının anısından türetiliyor da olsa, bunlara eşlik eden duygunun derecesi ve açığa vurdukları durumların zenginliğiyle olası herhangi bir dünyevi karşılaşmayı oldukça geride bırakırlar. En çok da Dante'nin başkalarına ya gerçek hayatları ya da ruhani, spiritüel etkileri beraberinde dünyevi ilişkilerle bağlı olduğu yerlerde dokunaklıdır. İster çekingenlik isterse de konuşma fırsatının olmamasından kaynaklanan tutku, fani varoluşta saklanmaya meylederken, burada sanki bu, kendisini ifade etmenin biricik fırsatıymışçasına bir farkındalıkla harekete geçirilmiş gibi, hepsi tek parça halinde birden ortaya çıkar.

Yaklaşmakta olan yıkım karşısında Dante'nin duyduğu olağanüstü ihtiyaca, kutsal inayet bir destek gönderir ve bu destek Vergilius'tur! Ancak Dante'nin henüz onu henüz fark etmeden önceki sıkıntısı, Vergilius'u onun yardım ricasına bizzat atılmaya teşvik eder; ustasının sanatı ve düşünce biçiminin müjdesi, kendisini tanıttığında Dante'nin sevgisi ve hayranlığı, doğal ve kontrol edilemez bir şekilde ortaya çıkar ve onun durumunda hem ötekinin hem de kendisinin asli resmini temin eden kurucu sözler, oldukça aşikâr görünürler; bunlar son derece dokunaklı yine de bu spesifik duruma gerçekten kökleşmiş sözlerdir. Ve Dünyevi Cennetteki zafer alayında Beatrice görüldüğünde, yardıma ihtiyacı olan Dante, Vergilius'a dönüp "İçimde titreyen bir dirhem bile kan kalmadı" dediğinde ve artık yanında *dolcissimo padre*'yi bulamadığında ve Dante'nin ismi Mahşer Gününde bir çağrı gibi çınladığında, kalp kadar akılla da meşrulaştırılmış geçmişinin ve bugünün inancına temellenen iyi hazırlanmış duygusu, kendini bilmeye ve kabullenmeye gerçekten can atma olan hissi bizi, onu kavradığı kadar kavramaz; bu ne-

denle okur da pek tabii Dante'nin sözleriyle şunu söyleyebilir: *men che dramma di angue m'e rimaso che non tremi*.

Bu iki özel durumda duygu, buluşmanın sadece bir tarafını, Dante'yi etkiler: çünkü diğer ikisi, Vergilius ve Beatrice kiminle karşılaşacaklarını önceden bilmektedir; onlar misyonlarını yukarıdan teslim almıştır ve başka bir küredendir. Ancak başka yerlerde karşılaşma, iki tarafı da eşit güçle yakalayacaktır. *Cehennem*'in her okurunun hafızasına kazınmış –eski akıl hocası ya da modeliyle buluşması– Brunetto Latini¹ ile olan sahnesi de aynı kategoriye aittir. Dante, üzerinde ilerlediği yükseltilmiş siperden, yanan çölün karanlığından kendisine dikkatle bakan Oğlancıları fark edememektedir; ta ki içlerinden biri onun eteğinden çekip şunu diyene kadar: “Ne mucize!” “Ve ben, o bana doğru kollarını uzattığında, yüzünün yanığı aklımı onu tanımaktan alıkoymasın diye gözlerimi pişmiş yanlarına sabitlediğimde yüzümü ona eğerek şöyle cevapladım: “*Siete voi qui, ser Brunetto?*” ‘Burada mısınız Sör Brunetto?’ Ve o şöyle dedi: “*O figliuol mio...*” (‘Ah oğlum...’) Ve yine de Brunetto’nun önemli sözlerini tanıtan ve gerekçelendiren bu resim sadece bir skeç ve burada ima edilen temanın, yani Statius ve Vergilius² arasındaki buluşmanın duygusunu tamamen geliştiren daha sonraki bir imgeye dair bir tadımlıktır. Orada Dante, *Komedy*’nın konusu ve mekânın sunduğu zengin olasılıkların tümünü ilk defa geliştirir ve bunları aynı temayla, spiritüel bir baba ve talebesi arasındaki karşılaşmada kullanır. Bu iki adam çağdaş değildir; birbirlerini tanımamışlardır; onların yaşadıkları dönemden bu yana on iki yüzyıl geçmiş, Vergilius paganlarla beraber Limbo’da oturmuş, Dante’nin kurmacasına göre gizli bir Hristiyan olan Statius, Arafta kefareti ödemiştir. Vergilius’un, tam da talebesi Dante’ye Araf boyunca rehberlik ettiği saatte, Statius arınma döneminin sonuna gelmektedir; özgür hisseder ve cennete yükselmeye hazırdır; bir ruhun kurtuluşunu bir deprem ilan etmiş-

¹ *Inf.* xv.

² *Purg.* xxi.

tir; yükselmeye başlar; bu iki hacıya kendisinden önce kimin olduğunu bilmeyen ve henüz tanınmamış bir üçüncüsü katılır. Onları kendi hayatı ve şiirsel eserleriyle ilgili bilgilendirir ve sözünü Vergilius'un bir övgüsüyle bitirir: Aeneas onun destekçisi olmuştur, o olmasa hiçbir şey başaramayacaktır; Vergilius yaşarken yaşamış olmak için Arafta bir sene daha özgürleşmeyi memnuniyetle bekleyecektir. Bu sözler üzerine Vergilius, Dante'ye döner ve sessiz kalması için ona işaret eder: ama irade gücünün de sınırları vardır..."Gülümsedim, sadece işaret veren biri gibi; gölge buna sessiz kaldı ve gözlerimin içine baktı... Ve şöyle dedi: 'Öyleyse büyük çaban nihayetine ersin ama yüzün neden bana şimdi bir kahkaha ışıltısı teşhir etti?' Şimdi iki taraftan da yakalanmıştım; biri sessizliğimi korumama neden oluyor diğeri de konuşmamı rica ediyor; bunun üzerine iç geçirdim, ustam beni anladı ve bana şöyle dedi, 'Konuşmaktan korkma...' Bunun üzerine ben: 'Ah, kadim ruh, belki de gülüşüme hayret ettiniz ama daha da büyük bir mucize sizi yakalasın istiyorum. Cennette benim gözlerime yol gösteren Vergilius...' Çoktan öğretmenimin ayaklarına sarılmak için eğilmişti ama öğretmenim şöyle dedi: 'Kardeşim, bunu yapma, çünkü sen bir gölgesin ve gördüğün de bir gölge.' Ve o kalkarken: 'Şimdi, hiçliğimizi unuttuğumda ve gölgelere somut bir şeymiş gibi baktığımda, beni size ısındıran sevginin ölçüsünü anlayabilirsiniz.'"

Arkadaşlar arasındaki buluşmaya, daha sade ama birlikte geçirilmiş eski hayatın tatlı anısı nüfuz eder. Araftaki çok sayıdaki oburun arasında (Kanto 23), Dante, soneler vasiyasıyla ıslıl ıslıl, saygısız bir tartışmayı sürdürdüğü gençliğinden bir arkadaşı Forese Donati ile karşılaşır: "Başların çukurundan bir gölge, gözlerini bana çevirdi ve kararlı bir şekilde baktı, sonra haykırdı... Yüzünden onu hiç tanımamıştım ama sesi, çehresinden silinen şeyi ifşa etmişti. Bu kıvılcım, değişen yüz hatlarına dair tüm bilgimi yeniden alevlendirdi ve Forese'nin yüzünü tanıdım." *E ravvisai la faccia di Forese!* Böyle bir buluşmanın –ve böyle bir yerin– dolaylı olarak anlaşılan gücü, takip eden diyalog, Forese'nin çökmüş yüz hatları ve göz alıcı, hayat dolu gençlik arasında-

ki karşıtlıktan devam ederken son dizenin, içsel bir hareketin adım adım inşası sonucu olduğunu anladığımızda açık hale gelir. Dante, Macaristan'ın genç kralı Anjoulu Charles Martell'i 1294'te Floransa'da tanımıştır; kral o zamanlar yirmili yaşlarının başındadır ve kısa bir süre sonra da ölmüştür. Şimdi onunla Venüs'ün göksel küresinde,³ kozasındaki bir ipekböceği gibi sonsuz mutluluğa sarınıp sarmalanmış ve dolayısıyla tanınmaz bir haldeyken karşılaşır: Dante'yi, Dante'nin gençliğinin en güzel dizeleriyle selamlar, böylece Dante için hissettiği sevginin yanı sıra kimliğini de açıklar ve gençliğe özgü hayranlığının hatırası ve sadakati, üçüncü kürenin salt mutluluğunun ortasında parıldar. Dante, Guido Cavalcanti ile buluşmaz çünkü 1300'lerde Guido hâlâ hayattadır ama onun babasını kıpkızıl lahitlerin⁴ içinde uzanmış, kafirlerin arasında bulur. Baba Cavalcanti oğlunun da orada olup olmadığını görmek için kalkar çünkü yaşlı adama tıpkı arkadaşı Dante gibi Guido'nun aklı da kendi yaşam süresinin yeraltına girmesini sağlamaya yetecek kadar derinmiş gibi görünmektedir; ancak söylenen bir sözden oğlunun artık yaşayanlar arasında olmadığını anladığında hemen yas tutmaya geri döner; bu babalık gururu ve mağrur Epikürcülüğün bir imgesidir; çünkü bu *altezza d'ingegno* (dehanın yüceliği) üzerine ısrarı, güneşin tatlı ışığına övgüsü, hakkında soruşturma yapma gereği görmediği Guido'nun nihai kaderine kayıtsızlığında da ima edilmiştir. Bu sahne, Dante'nin yoldaşlarıyla uzun buluşmalarından oluşan seri arasında en iyilerden biri olan Ghibelinne lider Farinata degli Uberti ile buluşmasını yarıda kesmiştir. Dante'nin ahiretinde ortak doğum yeri ve dil, bir sevgi ve sevinç bağı temin etmektedir ve *Komedya*'daki, evden çok uzakta karşılaşılan yurttaş motifi çeşitlidir ve asaletle yüceltilmiştir. Vergilius ve Dante sohbet ederek kafirlerin mezarlarının yanından geçerler ve konuşma biçiminden Farinata, Dante'nin bir Floransalı olduğunu fark eder; Dante mezarların birinden neşredilen

³ *Par. viii.*

⁴ *Inf.x.*

bir sesle aniden dehşete düşer: “*O Tosco che per la citta del foco vivo ten vai cosi parlando onesto...*” (“Ey Toskanalı! O ki ateş şehrinin içinden sağ geçerken böyle münasip bir şekilde konuşan”).⁵ Bu cümlelerin kendisi yüce konuşmanın muhteşem bir örneğidir; en son hecesine kadar hatasız bir şekilde biçimlendirilmiştir; karmaşık bir düşünceyi en basit ve en doğrudan sözlerle ifade eder; bu cümleyi birkaç kere tekrar edersek büyük Farinata’nın duygusunun tüm yoğunluğunu, sözlerinin zenginliğini gizleyen altındaki gücü bizde uyandıracaktır; ama Farinata’nın bizzat *parlare onesto* (münasip konuşma) ile kastettiği şey, güzel Floransa lehçesidir ve böylece bu pasajdan tıpkı Vergilius’un Mantualı biri olarak 1300 yılının Lombardiya İtalyancası konuşması gibi –bir başka, son derece benzer bir pasajda gösterilmiştir–⁶ Dante’nin de Toskanaca konuştuğunu öğreniriz. Bir başka bağlantıda, aynı ortak vatan üzerine bir yemini de içeren bu pasajla ilgili daha çok şey söyleyeceğiz. Mevcut tamamıza, bir hemşehri ile karşılaşma konusuna gelince, elimizde bir başka Mantualı daha bulunmaktadır; bu kişi Ön-Araftaki⁷ alacakaranlıkta kimsesiz, dinlenen bir aslan gibi ilgisiz duran, Mantua’dan Provençalı bir şair, Sordello’dur; Vergilius’un sorularına cevap vermeyi hemen hiç istememektedir, ta ki Mantua sözcüğü harekete geçmesine neden olana kadar: “*O Mantovano, io son Sordello de la tua terra- e l’un l’altro abbracciava*” (“Ey Mantualı, Ben sizin şehrinizden Sordello’yum. – Ve biri diğeri kucakladı.”) Bu tür buluşmaları mümkün kılan ortamın gücüyle ilgili daha iyi bir örnek yoktur; çünkü yerleştirildiği haliyle, düşünce biçiminin mutlak netliği sayesinde gerçek bir durumda dile getirilmiş bir haykırış haline gelirken, bir giriş ve vesile olmaksızın son derece doğal bir şekilde, İtalya ve İmparator için sadece söz sanatı olabilecek bir sonraki iltifatı sunar; biri yaratıcı ve diğeri de alıcı olmak üzere Dante ve dinleyici, şimdi infilak eden tutkunun tadını çıkarmak

⁵ *Inf.x.* 22 vd.

⁶ *Inf. xxvii.* 19 vd.

⁷ *Purg.* vi.

üzere eşit bir şekilde hazırlıklıdır ve bu bir yapıntı olmayıp tüm ustalığıyla tamamen doğaldır; çünkü insan duygusunun doğal devinimine karşılık gelmektedir.

Bununla birlikte karşılaşmalar listemizi noktalıyoruz, çünkü hepsini bitirmek için şiirin büyük bir kısmını kopyalamamız ve naklettikleri şeyi, yani kısmen mekan ve kısmen de içinde, yaşayan bir insanın mevcudiyeti nedeniyle ruhların buluştukları durumdaki gerginlik halini yeterince netleştirdiğini umut etmemiz gerekir. Buluşmaktan dolayı herkes memnun olmamıştır; çünkü Cehennemin alt dairelerinde tanınmamış olmayı tercih edecek bazı kişiler vardır ve memnun olanların hepsi de aynı şekilde memnun değildir; alçak ruhların dünya haberlerini duymak için tutkulu özlemi, yeryüzünde hatırlanıp hatırlanmadıklarını bilme hevesleri Arafta azalmış, başka şeylerle, sevincin daha Hıristiyanca güdüleriyle iç içe geçmiştir; bu esnada Cennetteki ruhların sevinç kaynağı, ayrıcalıklı misafirlerine ihsan edebilecekleri sevgidir. Ancak Öte Dünyada toplanmış olan herkes, tüm erdemleri ve budalalıkları, iyilik ve kötülükleri, dünyaya duydukları sevgi ve nefretleriyle tüm zamanların ve ülkelerin insanlarıdır, tarihin bütünlüklü bir sembolüdürler – hepsi de kendilerine ulaşan, yaşayan Dante’de ne olduklarını ifade edebilecekleri, net ve elle tutulur terimlerle nihai varış noktalarına nasıl geldiklerini açıklayabilecekleri bir vesile ve bir gereksinim bulurlar.

Neyi dilediklerini söylemek onlar için her zaman kolay değildir. Özellikle *Cehennem*’de, aynı zamanda *Arafta* da iletişim kurma ihtiyaçları ve bunun tatmini arasında bir engel varmış gibi görünür – ve cezaları ya da kefaretlерinin yarattığı bu engel, yaygarayı bastıklarında onların mesajlarını daha da dokunaklı hale getirir. Bazıları ebedi bir devinim, diğerleri acılı bir hareketsizlik içinde, korkunç bir şekilde biçimi bozulmuş ya da işkence görmüş bedenleriyle, bu insanların konuşmak için hemen hemen hiç güçleri ya da zamanları yoktur. Yine de konuşmayı dilerler ve konuşmaları gerekir; acı içinde ve gayretle kendilerini ifade ederler ve sözlerine ve jestlerine böylesine inandırıcı gücünü veren,

onların çektikleri eziyet ve çabadır. Alevlere sarılmış ihtiyar Montefeltro iki hacıya yaklaşır;⁸ sözleri yavaş ve acılı bir biçimde onların yolunu uğuldayan alevlere doğru çevirir ve kendisini dinleyenlerin, sabırlarının tükeneyeceği korkusuyla doludur; onlardan kalmaları ve hemşehrileriyle konuşmalarını rica eder; ta ki uzun uzadıya hedeflediği ve her zaman kalbini dolduran soru, tüm fiziksel ve ruhsal varlığının bir patlaması gibi ortaya çıkana kadar: *"Dimmi se i romagnuoli han pace or guerra"* ("Söyleyin bana Romagna'da savaş mı yoksa barış mı var." Kasıtlı olarak bu örneği seçtik çünkü sahneyi taçlandıran bu cümle kendi içinde çok da önemli değil; bir zamanlar memleketinin kaderinde önemli rol oynamış ölü bir adamın, orada şimdi ne olduğunu sormasından daha doğal ne olabilir ki? Ancak sorunun sorulduğu ortamın dikkate değer nitelikleri ve burada da özellikle konuşmacının dile getirmek için üstesinden gelmesi gereken kayda değer engel, soruyu soran kimsenin tüm arzusu ve hararetli merakıyla soruyu daha yüklü hale getirmektedir.

Buraya kadar Öte Dünyada karşılaşılan ruhların kalplerindeki realiteleri ifşa etmek üzere kaçınılmaz olarak hazır ve hevesli olduklarını ve dile getirişlerinin gücünün, bazen yolları üzerinde duran zorluklar tarafından daha da pekiştirildiğini göstermeye çalıştık. Ancak "kalplerindeki böylesine bir realiteyi" henüz ele almadık ve Dante'nin bunu oluşturan unsurları nereden türettiğini de soruşturmadık. Son derece genel bir cevap zorluk çıkarmaksızın kendisini sezdirmektedir: Dante bunları hatırladığı kadarıyla kendi deneyimlerinden almıştır ve anılarını seçer ve harmanlarken belirli bir sinopsis ve soyutlama tekniğini kullanmıştır. Dolayısıyla büyük şiirinin bütün figürleri Dante'nin kendi içsel varlığından türetilmiştir; bu kadarı açıktır ve daha fazla tartışma gerektirmez; bu onun neredeyse insanüstü bir deneyim kaynağıymış gibi işlediği malzeme ve insani duyguyu, tüm çeşitleri ve aşamalarıyla idrak etmesini sağlayan kahince yeteneğidir. Çok daha zor olan şey seçme meselesidir çünkü

⁸ *Inf.* xxvii.

her bir örnekte çok fazla sayıda kişisel özellik ve yorum arasından seçim yapması gerekmiştir ve böylesine bir seçimle damıtılmış gerçeklik, Dante'nin yardıma çağırdığı otoritelere bağlıdır. Çünkü onun temsil ettiği şey, bütün hayatın epik yayılma alanı değil ama gerçekliğin tek bir anıdır ve dahası bu tek an, bir insanın Takdiri İlahi tarafından belirlenmiş nihai kaderini kuşatmaktadır. Dolayısıyla Dante, figürlerinin Öte Dünyanın şu ya da bu kısmında görünmelerini sağladığında, sadece onların hakiki özlerini temsil etmek değil, aynı zamanda Tanrı'nın onlara dair yargısını bilmek ya da daha ziyade bir vizyonda bu yargıyı gözlemlemek iddiasındadır: vizyon açık hakikat olmadığı takdirde, bu saçma ve küstahça bir yanılgıdır; elbette uyumsuzlukları sentezleyip, bu sentezlerin dayandığı ortak bir unsuru yaratıcı bir şekilde ifşa ederek okurların en derin kanaatleri ile uyum sağlamadığı ve aynı zamanda bunların üzerine çıkmadığı takdirde.

Söylediğimiz gibi bu sinopsis ya da soyutlamaya giren her şey aracılığıyla Dante seçim problemini çözmüştür. Hayatın bütününü nakletmez, ruhun bütününü yayıp tüm parçalarıyla onu analiz etmez; pek çok şeyi dahil etmez. Unvanlarından birinde Rabelais kendisine *anstracteur de quinte essence* (bir cevher özetleyicisi) der; resmin bir dahil etmeme işi olduğunu söyleyişiyle alıntılanan modern bir ressamdır; Dante de bir şekilde bu yöntemle ilerliyormuş gibi görünmektedir. Ancak bu benzerlik çok daha yakın zamanlardan alınmıştır: Dante'den önce herhangi bir şair benzer bir yöntemle çalışmış mıydı? Görüldüğü kadarıyla hayır; antik ya da ortaçağ şairleri bir karakterin tüm kişiliğini ifade etmek istediklerinde, onun hayatının tüm epik kapsamından bir öz çıkarmıştır; bir hayattan sadece bir alıntı yaptıklarında bu, o insanın bütününü betimlemek gibi bir düşünceleri olmadığını gösterir; bir âşığı, kıskanç bir adamı, bir oburu ya da sıkıcı bir tipi dikkate aldıklarında biraz bile olsa, onun sevgi dolu, kıskanç, obur ya da çok ısrarcı olması dışında başka herhangi bir şeyle ilgilenmemişlerdir. Birçok şeyi "dahil etmediği" ve yine de insanın bütününü hedef aldığı söylenen klasik trajedi bile zaman içinde gözler önüne serilen bir ola-

yı gerektirir; bu olaya dayanarak trajedi şairi, neyin dahil edileceğine ve neyin dışarıda bırakılacağına karar verir ve kahraman giderek daha da net bir şekilde ve sonunda da kesin bir şekilde, kaderinin önüne koyduğu soruya, kendisinin gerçekten kim olduğu sorusuna, bu olay aracılığıyla cevap verir. Ancak Dante hiçbir olayı kaydetmez; onda her şeyin ifşa edilmesi gereken bir an vardır; şüphesiz ebediyete ait olması gereken son derece özel bir an. Ve bize Yunan trajedisinin küçümsediği bir şeyi, yani insanın bireysel, somut niteliklerini verir: dil, ton, jest, duruş vasıtasıyla özüne nüfuz eder. Bir Yunan trajedisi okurunun Prometheus, Antigone ya da Hippolytus'un somut bir resmini şekillendirebileceği ve Yunan seyircinin bunu daha da yüksek bir seviyede yapabileceği doğrudur; ancak betimlemeler, her vurgunun ve her jestin kesin olarak tanımlandığı Dante'nin şiirlerinde olduğundan çok daha fazla seyircinin hayal gücü için yer bırakır.

Bu bağlamda, bireysel insan bedeni Hristiyan dogması yoluyla ebediyete iştirak ettiği için beden ve ruh birliğinin nasıl daha yoğun hale geldiğini ve nasıl yeni bir anlam kazandığını gözlemlemek ilginç olacaktır. Ancak bu bizi çok uzağa götürecektir. Bunun yerine Dante'nin neleri dışarıda bıraktığını görelim. Bu, daha eski şairlerle yaptığımız karşılaştırma yoluyla netleşir: Dante zamansal olayları dışarıda bırakır. Ahirette artık zamansal hadiseler yoktur; tarih sona ermiş yerini bellek almıştır. Burada sadece mevcut durumlarının yoğunlaşmasına neden olacak Mahşer Günü dışında ruhların başına yeni bir şey gelmeyecektir. Artık *status viatoris*'leri (yolculuk durumları) ile ilişkilerini kesmiş ve *status recipientis pro meritis*'e (erdemlerine göre mükafatlandırılanların durumuna) girmişlerdir ve elzem olmayan koşullar dışında aynı şey Araf için de geçerlidir. Artık umut ya da değişim korkusu yoktur; ruhlara zaman boyutuna dair bir bilinç verecek belirsiz bir gelecek yoktur. Artık onlara hiçbir şey olmamaktadır ya da doğrusu onlara olan şey sonsuza kadar olmaya devam edecektir. Ancak zamansız ya da tarihsiz olan bu durumları, onların dünyadaki tarihlerinin mahsulüdür; düşünürken ve kendileri hakkında konuşurken

ikisini de bir arada görmekle sınırlandırılmışlardır. Bellekleri, sayısız deneyimleri arasında kaçınılmaz olarak belirleyici olanları seçecektir ve bu, belleklerinin mutlak özüdür; çünkü Tanrı, kararıyla neyin belirleyici olduğunu onlara göstermiştir. Böylece tüm değişiklikleriyle tarih onlardan alınmıştır ve kalan şey hatasız bir şekilde asli olana kök salmış bir bellektir. Ek olarak, ruhlar bireysel formlarını korumuştur ancak bu form, değişen tarihsel durumların etkilediği değişen tarihsel formları değil, bir bakıma sonsuza kadar sabitlenmiş, Tanrı yargısının ortaya çıkardığı nihai, gerçek ve otantik formlarıdır. *Cehennem*'de elbette belli figürler, mesela intihar etmiş olanlar önemli değişimlere katlanmıştır ve hırsızlar gibi başkaları da sürekli değişime uğramaktadır, ancak bu tür örneklerdeki metamorfozun, onların ebedi formu olduğunu ve –eğer tehlikeli bir ifade kullanırsam– onların dünyevi varoluşlarının somut bir toplamını temsil ettiğini varsaymak gerekmektedir. Aynı şey, küçük değişikliklerle Araftaki ruhlar için de geçerlidir – onların da belirleyici ve nihai kaderleri pay edilmiştir ve onların da dünyadaki hayatlarının anısına bağlı olmaları gerekmektedir; formları elbette nihai değildir ve yine de daha önceki varlıklarının toplamını sembolize ettiği kadarıyla zaten karar verilmiş bir zamanda ve biçimde değişecektir. Doğru, elbette bunun ne zaman olacağını bilemezler; hâlâ umutları ve beklentileri vardır ve bu anlamda Araf Dağı, *status viatoris*'in tarihsel niteliklerinden bazılarını hâlâ muhafaza etmektedir; ancak onların buradaki değişkenlikleri, dünyevi hayatın değişkenliklerine pek benzemez; Arafta herhangi bir dünyevi deneyim yoktur, sadece böyle bir deneyimin anısı vardır.

Ve böylece zamansal olaylar giderilmiş, sadece bellek korunmuştur ve realite, Öte Dünyaya sadece bellek yoluyla girer ve yine de son tahlilde dünyadaki zamansal durumla ilgili her değişim ve her bir rastlantısal ilişkiden ırak olan bellek, özü, sadece daha büyük bir entelektüel kesinlikle değil, aynı zamanda zamansal olayların değişiklikleri ve belirsizlikleriyle yaptığından daha somut ve eksiksiz bir biçimde yakalar. Ahirette insanlar kendilerini bilirler, çünkü Tan-

rı'nın kanaatiyle bu onlarla müzakere edilmiştir. Ve kendini tanımak, hatta biz ölümlülerin dünyada sahip olduğu bölük pörçük, kararsız kendini tanıma olgusu bile, bellekle mümkün kılınmıştır. Elbette bellekteki tüm olayların potansiyel eşzamanlılığı her zaman belli bir imge dahilinde hayata geçirilmektedir ancak imgenin kendisi, tüm deneyimi şekillendirmeye katkıda bulunan bir bilinç tarafından şekillendirilmiştir; buna karşılık olay anı belirsizdir; her ne kadar bu anlarda başkaları bizi anlayabilse de biz kendimizi anlayamayız. Böylece Dante karakterlerinin otoportrelerini onların belleğinden yaratarak en içsel deneyimlerini ortaya çıkarır; hatırlamaktadırlar ve hatıralarının nesnesi ya da özü, onlara özleriyle eksiksiz uyum gösteren nihai kaderleri tarafından verilmiştir. Sonuç olarak asli olan şeyi ve belleğin dünyadaki zamanlarından akla getireceği herhangi bir özel imgeyi hatırlamaktan başka, ellerinden bir şey gelmez; özleri itibariyle bunun her zaman teferruatlı ve belirleyici olması gerekir; en içteki varlıklarını memnuniyetle gizleyecek olanlar bile, yaşayan bir adamla karşılaştıkları için konuşmak zorunda kalırlar⁹ ve bu noktada, buldukları ifadenin, en keskin ve en kişisel ifade olması gerekmektedir çünkü kendilerini, hayatlarının anlamını bilerek, yüce hakikatleri çerçevesinde kendilerine özdeş olmaya devam etmektedirler.

Dolayısıyla şiir, uzun zaman önce ölmüş ve bizden son derece farklı koşullarda yaşamış ya da belki de hiç yaşamamış o insanlarla ilgili son derece net ve eksiksiz, uzun bir otoportreler serisinden oluşmaktadır; bir başka deyişle onların tüm varoluşlarına hâkim olan ve bunu düzenleyen yalın anlamlardan, biz de düşüncelerimizde kendimizle ilgili, genellikle saklanmış ya da her gün temas halinde olduğumuz bir şeyler olduğunu biliriz. Dante'nin bize bahşettiği anlam esas itibariyle son derece basittir; genellikle kısa bir cümleyle ifade edilmiştir ama neredeyse basmakalıpmış

⁹ *Mal volontier lo dico, ma sforzami la tua chiara favella, ch mi fa suvvenir del mondo antico* (İstemedim söyledim, ama senin net konuşman, bu benim eski dünyayı anımsamama neden oluyor, beni buna mecbur ediyor.)

gibi görünecek kadar basit olduğunda bile bu anlamın keşfi, hemen hemen insanüstü bir feraset gerektirmektedir; zenginliğini kendisini çevreleyen olayların bereketinden ve damıtılmışlığından kazanır; insani deneyiminin sadece küçük bir kısmı ifade edilmiştir ama bu küçük kısım asli olandır, dahil edilmemiş olan şey ima yoluyla orada mevcuttur. Yaşlı Montefeltro şunu dediğinde: “*Io fui uom d’arme, e poi fui cordigliero*”¹⁰ (Ben bir silah adamıydım ve sonra bir Cordelier* oldum”), Dante, sırrından başka arınma arzusu da yetersiz olan sert, kurnaz bir adamın asli karakterini ele verir ve hayatındaki tüm hadiselerden sadece bir tanesi, genellikle sınındığı konu olan hilekârlığını son bir kez göstermenin baştan çıkarıcılığına nasıl da direnemediğinin öyküsü nakledildiğinde, bu tek olay sadece onun nihai kaderini belirlemekle kalmaz, aynı zamanda adamı karakterize eder ve hayatının geri kalanı anlatılmadan bırakılır –mücadeleler, zorluklar, entrikalar ve faydasız pişmanlık günleri– bu karakterizasyonun içine dahil edilmiştir.

Mevcut olayların hiçbir taklidi, Dante’nin Öte Dünyasındaki bellekten daha gerçek ve daha etkili olamaz. Kocasının gizlice ıssız bir yerde öldürttüğü narin, genç kadın teması üzerine düşünelim; tüm motifleri ve olanak tanıdığı atmosferik detaylarıyla zenginleştirilmiş bu temanın dramatik ya da epik bir şekilde ele alınmış olanlarına el atalım ve sonra da şiddetli bir şekilde öldürülmüşler arasında sonuncu olan Pia de’ Tolomei’nin sesini yükselttiği Ön Arafın son iki tercet’ini okuyalım:

Deh, quando tu sarai tornato al mondeo,
E risposato de la lunga via,”
Seguito il terzo spirito al secondo,
“Ricorditi di me che son la Pia:
Siena mi fe; disfecemi Maremma;
Salsi colui che innanellata pria

¹⁰ *Inf.* xxvii. 67.

* Cordelier, itaatkâr Fransisken demektir –çn.

Disposando m'avea con la sua gemma."¹¹

"Dua edin, dünyaya dönüp uzun yolculuğunuzdan dinlendiğinizde," diye takip etti ikinciden sonra üçüncü ruh.

"Beni, La Pia'yı hatırlayın: Siena beni yaptı, Maremma bozdu: bu, ilk bağlılık vaadinde bulunup mücevheriyle benimle evlenen tarafından bilinmektedir."

Burada herhangi bir sebep ya da ayrıntı verilmemiştir; Dante'nin çağdaşları bu göndermeyi rahatlıkla detaylandırabilirdi ama bizim Pia de' Tolomei hakkında belli herhangi bir bilgimiz yok. Yine de hiçbir şey eksikmiş gibi görünmez; Tolomei, tamamen gerçek ve belirgindir. Belleği tamamen nihai kaderini tasdik eden ölüm saatine ve kendisinin dünyada hatırlanması ricasına odaklanmıştır; onun tüm varlığı göz önüne serilir ve kendisiyle ilgili olmayan tek dize, Dante'ye tatlı ve dokunaklı hitabı –"*e riposato de la lunga via*"– hayatını tüm hakikatiyle anlamamız için bize bu kadınla ilgili her şeyi söylemektedir.

Kendini hatırlama yoluyla bu mukadder nihai kader mekânında karakterin en özlü kısmına ulaşmanın kaynağı, modernlerin "atmosfer" ya da "ortam" dediği şeyde nadiren bulunur. Bellek sık sık, belli bir eylem ya da olaya doğru yönlendirilmiştir ve karakterin aurası, bu eylem ya da olaydan kaynaklanır. Bağlantılı olan insana göre tüm duyumsal gerçekliği içinde eylem, olay, kusur ya da erdem, pragmatik tarihsel durumun –kısacası belirleyici somut olgunun– ortaya koyulması yeterlidir; gündelik hayatın natüralist ayrıntıları yoktur. Başlangıçta saklanmayı dilemiş ruhlardan biri cehennemde cezalandırıldığında sadece şunu söyler: "*Lo fui colui che la Ghisolabella condussi a far la voglia del Marche*"¹² (Dürüst Ghisola'yı Marki'nin vasiyeti için yönlendiren bendim,") onun daha önceki hayatının detaylarını anlatmasına gerek yoktur; bu noktada bu sözler yeterlidir. Burada Dante, şiirsel karakterleri ya da somut figürleri her zaman

¹¹ *Purg.* v. 130 vd.

¹² *Inf.* xvii. 55 vd.

elle tutulur veriye dayandırılan efsane ya da mit yöntemiyle devam eder. Onun metodu, sadece karakterin eyleme geçmesine izin vermeden önce onu sosyal ilişkileri, alışkanlıkları içinde sunan daha sonraki natüralist şairlerden değil, aynı zamanda efsaneleri ya da mitleri, trajik ya da epik bir yöntemle ele alan antik şairlerden de farklıdır; çünkü antik şairlerin yaratması gereken asli hiçbir şey yoktur; karakterler ve kaderleri oradadır, her bir okur ya da seyirci tarafından bilinmektedir. Ancak Dante kendi mitlerini yaratmıştır; her ne kadar ele aldığı kişiler ve kaderler pek çok çağdaşı tarafından biliniyor da olsa bunlar çoğunlukla değişken yorumlara konu olmuştur ve bu yüzden Dante onlarla ilgilenmeye başlamadan önce biçimlendirilmemiştir. Bilinen ama henüz mitik olarak şekillendirilmemiş kişileri kullanımı açısından Dante, en çok eski Atina komedyalarıyla, dünyevi karakterleri kendilerini ifşa ettikleri başka bir âleme yükseltmeyi sevmiş Aristophanes'in oyunlarıyla benzerlik gösterir. Her ne kadar çağrışımın oyuncu bir nüktedanlıktan daha fazlası olduğunu varsaymak için hiçbir dayanak bulamamış da olsa Vico, Dante'nin şiirinin başlığıyla antik komedyalar arasında bir bağ görmüştür.¹³ Öyle bile olsa, çağdaşların mevcudiyeti ve zamanın eleştirisi dışında benzerlik yoktur çünkü Aristophanes figürlerini, Dante'nin şiirinde yaptığı gibi, belli bir mitik ya da ideal tip olarak kalıba dökmez. Dante'nin natüralizmi yeni bir şeydir; çağdaşlarının kalabalığı arasından birini Öte Dünyaya yükseltmesindeki dolaysızlık, asli realitesini, sanki önemi herkes tarafından bilinen mitik ya da en azından tarihsel olarak tesis edilmiş, meşhur bir figür gibi yorumlaması yenidir ve bu dolaysızlık Dante'den önce bilinmiyormuş gibi görünmektedir. Şimdi bu noktayı bir örnekle açıklamak için geçireceğimiz zamana değecektir. Mesela bir antik yazar "şöhretle ilgili kibri," yeraltı dünyasında Odysseus'a, ölülerin kralı olmaktansa kölelerin sonuncusu olmayı tercih edeceğini itiraf eden Akhilleus imajıyla ilişkilendirebilir ve biz de bir imajı bir fikirle ilişkilendirmek iste-

¹³ *Scienza nuova*, ed. Nicollini, s. 750 vd.

diğımızde, son yıllarındaki tefekkür ya da ölümünden sonra doğan bir anlayış yoluyla, şöhretin hiçliğinin farkına varmış büyük bir hükümdarı düşünebiliriz. Dante konuyu başka bir şekilde ele alır. *Komedya*'da dünyevi şöhretin boşluğundan bahseden kişi Sezar değildir; çünkü Dante için Sezar'ın şöhreti faydasız olmayıp, Tanrı'nın bir inayetidir, dolayısıyla tarihte önemlidir. Gerçekten de Dante tarihsel ya da mitik figürlere, sadece siyasi ya da dini tarihin büyük makamlarını ele aldığı anda ihtiyaç duymuştur; salt etik ya da ampirik bir temanın somut açıklaması için bunlara gereksinimi olmamıştır. Peki "şöhretle ilgili kibri" göstermek için bir örnek olarak Dante kimi almıştır? O zamanlar bile onun hakkında çok az şey bilen Vasari'nin yazdığı bir not dışında, kendisiyle ilgili elimizde hiçbir şey olmayan tezhipçi Gubbiolu Oderisi'yi (ö. 1299) almıştır. Ancak Oderisi'nin Dante'nin zamanında sanatının en önde gelen kişisi olduğunu varsaysak bile, bu kadar görkemli bir temayı göstermek için ne kadar da küçük bir şöhret! Dante'nin çağdaşlarından kim bilir kaçının varlığından haberdardır? – ve yine de Dante, gelecek yüzyıllarda okurları olacağından emin, onlar için yazmıştır. Ancak mevcut durumuyla bir zamanlar dünyada işgal ettiği, herkesin bildiği mevki arasındaki karışıklığın okuru etkileyeceği muhteşem bir örneğe ihtiyaç duymamıştır; onun için Oderisi'nin kendi alanında tanınıyor olması ve şöhretine büyük önem vermesi yeterli olmuştur. Sahne, kibirlilerin arasındayken, *Araf*'ın on birinci kantosunda cereyan eder; onlar ağır yüklerinin altında neredeyse yere çökmüş, son derece ağır hareket ederken Dante içlerinden biriyle konuşur:

*Ascoltando chinai in giu la faccia;
Ed un di lor, non questi che parlava,
Si torse sotto il peso che l'impaccia,
E vidermi e conobbemi e chiamava,
Tenendo li occhi con fatica fisi
A me che tutto chin con loro andava.
"O!" diss'io lui: "Non se tu Oderisi,
L'onor d'Agobbio e l'onor di quell' arte*

Che 'alluminare' chiamanta e in Parisi?"
"Frate," diss' elli, "piu ridon le carte
Che pennelleggia Franco bolognese:
L'onor e tutto or suo, e mio in parte.
Ben non sare'io stato si cortese,
Mentre ch'io vissi, per lo gran disio
De l'eccellenza ove mio core intese.
Di tal superbia qui si paga il fio...."

Dinlerken yüzümü önüme eğdim; ve onlardan biri, konuşanı değil, kendisine engel olan yükün altında büküldü; Ve beni gördü ve tanıdı ve onlarla giden tümüyle eğilmiş kişi, gözlerini zorlukla bana sabitlemiş sesleniyordu.

"Hey", dedim ona "sen Oderisi değil misin, Gubbio'nun ve Paris'te "tezhipçilik" denilen o sanatın onuru?"

"Kardeşim" dedi, "daha güzelleri Franco Bolognese'nin resmettiği sayfalar; bu onur artık tamamen onun ve kısmen benim.

Doğrusu yaşarken kalbimin yöneldiği büyük mükemmellik arzusu yüzünden gereğinden çok hürmetkar olmama-lıydım.

Çünkü burada bu kadar kibir için ceza çekilir..."

İtibarın dokunaklı bir resminden sonra (*e videmi e conobbe-mi e chiamava*) Dante, onu övgü sözleriyle selamlar, çünkü diğerinin zayıflığını bilmektedir; ancak Dante'nin sözlerinde ürkek bir lütuf ve ironi havası vardır: ah, Guido'nin kibri! İnsan aynı zamanda Dante'nin Oderisi'nin sanatına açıkça dikkatli bir şekilde işaret eden bahsinde neredeyse bir gülümseyişin gölgesini sezer. Ancak tövbekârın cevabı ne kadar da dokunaklıdır!" "Kardeşim" dedi, "daha güzelleri Franco Bolognese'nin resmettiği sayfalar...." Her ne kadar asla kabul etmemiş olsa da zihni hâlâ ömrü boyunca üstünlüğüyle kendisine işkence çektirmiş rakibiyle meşguldür ve kefaretinin bir kısmı şimdi bunu kabul etmesine bağlıdır; bunlar dile getirdiği ilk sözlerdir ve sonra *stil nuovo*'nun şairleri Cimabue ve Giotto'nun bahsinin geçtiği, iyi bilinen, şöhretle ilgili söylev başlar. İşte burada da görkemli tema, şöhrete

duyduğu şiddetli hırsı egemenlik ve güç için herhangi bir büyük tasarıma değil ama dar vizyonuna dayanan, “mükemmellik arzusu” her ne kadar güzel de olsa sadece bir el becerisiyle sınırlı olan küçük çaplı bir adam ile örneklenmektedir; bu adamın büyük çapta tanındığı doğrudur ama kişiliği, halkın bilincinde henüz netleşmemiştir ve bir kusurun, ideal ve tipik bir temsilcisi olarak onu ve aynı kusurun aşkınlaştırıldığı kefaretin eksiksiz bir imgesini ilk defa tasarlayan Dante olmuştur. Bu anlamda Dante, sık sık kendi figürlerinin yaratıcısı ve onları ilk şekillendiren kişi olmuştur. Cacciaguida, Dante’nin Öte Dünyasında elbette sadece şöhreti bilinen ruhların, *che son di fama note*’nin¹⁴ temsil edildiklerini ilan eder; çünkü insanlar bilinmeyen örneklerle itimat etmeyecektir. Çağdaş okurlar için bu doğru olabilir; yine de her ne kadar Dante’nin çağdaşları, ele alınan kişilerle ilgili bizden daha fazla şey bilmiş ve bu figürlerle ilgili belli fikirler görece yaygın olmuş olsa da, bu adamların realitesini, onların nihai karakterleriyle özdeşleştirerek onlarla ilgili fikirlere ilk defa form ve kalıcılık kazandıran Dante’dir. Ve oyundaki karakterlerin pek çoğunu tanımayan ya da en çok bazı tarihsel belgelerden onlarla ilgili bir iki olguya şöyle bir göz atmış olan bizler için Cacciaguida’nın sözleri artık herhangi bir anlamda geçerli değildir; Dante’nin örneklerinin pek çoğu bizim için artık ünlü değildir. Fakat yine de onlara inanırız. Örneğin Riminili Francesca Malatesta’yı bir düşünelim. Dante’nin zamanında bu kadının öyküsü iyi biliniyor olabilir; fakat bugün epeyce unutulmuştur ve bununla ilgili olarak, Dante’nin *Cehennem*’inin beşinci kantosunun ikinci yarısında olanlardan başka, hiçbir şey kalmamıştır. Ancak bu dizeler onu tarihsel, neredeyse mitik prestiji olan yüksek bir şiirsel figür yapmıştır.

Tarihin ve efsanelerin büyük figürlerini de, Dante’nin unutulmuş çağdaşları arasına karışmış şekilde buluruz. Profilleri o zaman bile uzun süredir kolektif hafızaya net bir şekilde kazınmış kahramanlar ve krallar, azizler ve papalar,

¹⁴ *Par.* xvii. 136 vd.

prensler, devlet adamları ve generaller, nihai menzillerinde görünür ve varlıklarını ifşa ederler. Dante onlarla ilgili geleneklere her zaman bağlı kalır ama buralarda bile Gundolf'un¹⁵ onun Sezar figürüyle ilgili olarak net bir şekilde gösterdiği gibi Dante figürlerinin yaratıcısıdır. Tıpkı bizzat tanıdığı ya da haklarındaki söylentileri duyduğu kişileri ele alırken yaptığı gibi, eylemlerinin bütününden ve hayatlarının beklenmedik detaylarından kaderlerini hatırlatmıştır; burada da ortaçağ tarihçilerinin –duyumsal imgeler açısından son derece çorak– kayıtlarından, gerçek ve net bir figürü damıtmıştır. Bunları her bir örnekte Avrupalı bir anlayış içinde kurmamıştır: imgeleri daha sonraki bir tarihte kadim bir ruha ilişkin daha doğru bilgiyle genellikle düzeltilmiştir ama gerçi bunu da Dante mümkün kılmıştır. Dante'nin elinde kılıcıyla Homeros'unun¹⁶ yerine Napoli büstü geçirilmiştir. Ama o bunları ödünç veren ilk modern yazardır; her ne kadar *Komedyâ*'nın antik karakterleri, ortaçağın yeniden yorumlama ortamından geçerken değiştirilmiş, gerçekliklerine her zaman uygun olmayan bir dünya düzenine aktarılmamış da olsalar, yine de Dante sayesinde ilk defa ortaçağın ruhunu yeniden yorumlayan bu düzenleme, bilgi vermekten daha fazlasını temin etmektedir. Dante sayesinde tüm zamanlar için yeni ve tahmin edilemez –şiir, deneyim ve vizyonun bileşimi– bir unsur elde edilmiştir: ancak bu, başarısında ona rehberlik eden gücün, doğrudan onun rasyonel öğretiyi kutsal bir vizyonda somut bir biçimde dışavurarak gösterme arzusunun evrenselliğinden doğduğunu unutmamıza neden olmamalıdır. Tanrı maddi dünyayı nasıl görür? sorusu ve ebedi hedefe yönelik bir bakışla düzenlenmiş özelliklerinin tümüyle cevaplanması, bu son derece tutkulu şiirin temelidir ve on beş bin dizesinde, hayatı o rasyonel temelden almayan tek bir sahne ya da büyümlü bir bağ yoktur. Sezar önümüzde Suetoniusçu "occhi grifagni'si (delici gözleriyle) ile unutulmaz

¹⁵ Friedrich Gundolf, *Caesar, Geschichte seines Ruhms*, s. 99 vd.

¹⁶ *Inf.* iv. 86.

* Gaius Suetonius Tranquillus (yak. 69 - MS 122 sonrası), Romalı tarihçi –çn.

bir şekilde durmaktadır; Odysseus açıkça hayat bulur ve ne kadar tuhaf bir şekilde yorumlanmış da olsa Cato, tamamıyla gerçeklikle dolu bir figürdür. Ama her bir örnekte ölümsüz yaklaşımlarının gösterdiği şey onların elzem özelliklerinin, içinde aksi değil de böyle oldukları için bu şekilde hareket ettikleri dünyanın Tanrı'nın inayetiyle belirlenmiş rotasıyla uyumlarıdır; çünkü ıslıl ıslıl güzelliklerinden dolayı titiz bir öğretiyi somutlaştırırlar. Dante'nin Odysseus'u nasıl bir figürdür!¹⁷ Eserde belleği doğrudan kaderini belirleyen faaliyeti ile o, Troy'un ihaneti, Roma'nın annesiyle başlamayan az sayıda figürden biridir; Dante ona seslenmeyebilir çünkü Yunan cevap vermeyecektir; seslenen, Yunan kahramanlarını yad eden, hayatının sonuna kadar hikâye etmek için ona yalvaran Vergilius'tur. Ve alevlerin içinde saklanmış Odysseus son seyahatini aktarır; vatanında nasıl huzur bulamadığını, bilgi ve macera arzusunun onu bir kere daha nasıl önüne kattığını, sonunda Herkül Sütunlarına kadar hızla ilerledikten sonra yaşlı ve yorgun, nasıl bir kere daha refakatçilerini cüretkâr bir girişime çağırdığını:

*"O frati," dissi "che per cento milia
Perigli siete quinti a l'occidente
A questa tanto picciola vigilia
De'nostri sensi, ch'e del rimanente,
Non volgiate negar l'esperienza,
Diretro al sol, del mondo senza gente!
Condierate la vostra semenza:
Fatti non foste a viver come bruti
Ma per seguir virtute e conoscenza."*

"Ah kardeşlerim!" dedim "yüz bin tehlikeden geçerek Batıya ulaşan, mahrum etmeyin, bu kısa nöbete geride kalan dirayetinizi, Güneşin arkasındaki insansız dünyanın deneyimini Köklerinizi düşünün; vahşiler gibi yaşamak için değil ama erdem ve bilginin peşinden gitmek için biçimlendirildiniz."

¹⁷ *Inf.* xxvi.

Realiteyi bir rüya gibi yorumlayan bu anlatının içinde, Yunandan modern zamanlara taşınan dünyanın fethine ilişkin ruhtaki Avrupa'ya özgü niteliğin bütünlüğü açıklanmaktadır; insan, modern yaklaşımında özerk bir karakter icadını bulmaya kalkışabilir. Gerçek anlamı sadece hikâyenin sonunda açıkça ortaya koyulmuştur. Beş ay boyunca Odysseus ve refakatçileri okyanusa açılır; sonra büyük bir dağ görürler ama sevinçleri kısa sürer; dağ Araf Dağıdır, oradan bir tufan yükselir ve gemi mahvolur. Dünyanın Tanrı inayetiyle olan düzeni, insanın ölçülü olması için bir hedef belirlemiştir; Odysseus'un cesaretinin bir geçerliliği yoktur; insanın karakteri, ölçüsünü kendi içinde değil ama hakkaniyetli bir yargıç olan kaderde bulur. Yine de bu öğretiye rağmen –ve söylediğimiz gibi bu Dante'nin insan portrelerinin karakteristiğidir– Dante karakterin özerkliğini koruyabilir ve hatta doğrusunu söylemek gerekirse Odysseus böylesine özenli bir değerlendirme ve yorum nedeniyle somut bir varlık kazanmış gibi görünür. Bu nevi şahsına münhasır adam, eski duyumsal varlığının en aşırı özelliğine kadar nihai kaderinin mekânı içinde korunmuştur; spiritüel varlığı içinde olduğu kadar fiziksel varlığı içinde de korunmuştur: Fiziksel ve spiritüel – bu ayrılık bir yanlış anlaşılmaya yol açabilir; korunan farklı iki şey değil ama tek bir kişinin bütünlüğüdür.

Dante pek çok insan görmüştür, vizyonu net ve kesindir; o sadece bir gözlemci değildir. Ve görmediği ama sadece duyduğu ya da okuduğu olaylar bazen en anlaşılması zor tabirlerle onun için yaşayan imgeler haline gelmiştir: konuşmacılarının edasını duymuş, onların hareketlerini görmüş, gizli içgüdülerini sezmiş ve düşüncelerini düşünmüştür. Bunların hepsi tektir; ve bu bütünlükten figürlerini türetmektedir. Jestler, İtalyan bir akademisyenin¹⁸ dediği gibi *manifestazioni plastiche*, plastik dışavurumlar asla natüralist gözlemin başıboş bir teşhiri değildir; temelleri ve sınırları anlatılan olayın içindedir ve bununla beraber kişilerin fiziksel varlık-

¹⁸ Manfredi Porena, *Delle manifestazioni plastiche del sentimento nei personaggi della Divina commedia* (Milan, 1902.)

larını ortaya koyar; böylesine bir uyum kaçınılmaz olarak kişilik ve olay arasındaki uyumdan çıkmaktadır. Dante ya da Vergilius'un görünümüleriyle ilgili bize hiçbir detay verilmez; onların fiziksel özelliklerinin hiçbirisi tanımlanmaz ve buna benzer bir şeyin söylendiği tek pasaj da –Beatrice'in "*alza la barba*"¹⁹ sözü ("sakalını kaldır")– son derece şaşırtıcıdır. Ama bu da sadece metaforiktir çünkü Dante'nin asla bir sakalı olmadığı kesindir. Ancak onlara dair resim, durumun gerektirdiği gibi konuştukları ve hareket ettikleri pek çok sahneyle tamamlanır. Ve şiirdeki her bir figür –kasvetli bir yağmurda ayaklanıp iğrenç gözleriyle gömülen obur Ciaccio; kendisini ısırarak Argenti; kollarını açmış samimiyetle Dante ile buluşmaya gelen Casella, dizlerini kucaklamış oturan ve bir ölümlünün beklenmedik bir şekilde görünmesi anında bile kafasını zar zor kaldıran miskin Belacqua– bunların hepsi natüralist gözlemin, tam da hikâye edilen kesin bir olay vasıtasıyla idare edildiğini ve bununla sınırlandırıldığını göstermektedir ve eğer insanlar yine de orada eksiksiz, tüm duyumsal bütünlükleriyle bulunuyorlarsa, bu sadece olay tarafından tamamen kuşatılmış oldukları içindir. Jestler az sayıdadır ama Dante bunları detaylı bir kesinlikle betimleme eğilimindedir; fiili hareketi ima etmez, bunu betimler ya da analiz eder ve genellikle bu bile onu tatmin etmez: bunu okuyucuyu oyalanmaya zorlayan, uzun uzadıya bir metaforla daha da netleştirmeye ve vurgulamaya çalışır. Şiirin başlangıcında Dante ormanlık vadiye bakmak için döndüğünde, "denizin derinliğinden sahile kaçmış" ve yine de nefes nefese tehlikeli sulara bakan yüzücünün imgesini gözler önüne serer; *Cennet*'in sonunda kendisinin Tanrı'nın vizyonuna tutulma halini, bir matematikçinin çözülmez bir probleme giderek artan odaklanışına benzetir. Bu iki imge arasında bir duygudan çok somut bir durumu netleştirmek için tasarlanmış, sonsuz zenginlikte metaforlarıyla yüz kanto bulunur. Belki de eserin başka herhangi bir unsurundan daha net bir şekilde Dante'nin kavrayışının menzilini ve yoğunluğunu

¹⁹ *Purg.* xxxi. 68.

gösterirler: hayvanlar ve insanlar, yazgılar ve mitler, pastoral şiirler, savaş eylemleri, manzaralar, natüralist sokak manzaraları, mevsimlerle ve insanların meslekleriyle bağlantılı en yaygın dönemsel olaylar, en kişisel hatıralar – her şey oradadır: akşamları vraklayan kurbağalar, yola fırlayan kertenkeleler, çitlerin içini dolduran koyunlar, iğnesini geri çeken bir eşek arısı, eşinen bir köpek; balıklar, şahinler, güvercinler, leylekler; ağaçları söken bir kasırga; baharda kırığı ile kaplanmış bir kır sabahı, bir okyanus seferinin ilk gününde gece, bir katilin itirafını dinleyen bir keşiş; yangından bir çocuğu kurtaran bir anne; dörtнала koşan bir şövalye; Roma’da sersemlemiş bir çiftçi; bunlar bazen bir dizenin yarısı kadar, son derece kısadırlar –*attento si fermo com’uom che ascolta* (dinleyen bir adam gibi dikkatle durdu)– bazen de bir manzara, bir hadise, bir efsane tüm kapsamıyla gözler önüne serilsin diye uzun uzadıya sürer ve her zaman şiirin devinimine hizmet eder. Bildiğimiz gibi bu metaforik teknik antiktir; hatta figürlerin bazıları Vergilius’tan alınmıştır ve pek çoğu da Vergilius’un tonuna dair bir şeyleri korur ama ruhu ve hedefi farklıdır. Vergilius’un metaforları dekoratiftir; sadece çok genel bir biçimde benzer, paralel bir fikri çağrıştıırarak gelişimi desteklerler; eğer çıkarılırlarsa şiirsel akış aksayacak ve resmin armonisi zayıflayacaktır ama olayın realitesi –ki her durumda muğlak bir masal realitesidir– zayıflamayacaktır. Ve Dante, mesela *Voglio del ver la mia donna laudare* şiirinde, Guinizelli’nin de yaptığı gibi hayal güçlerinin aylak aylak dolaşmasına izin veren, büyüleyici ve göz kamaştırıcı her şeyin ufak tefek parçalarını rastgele bir araya getiren ve bu nedenle belli bir noktada ellerinde tuttuklarını kaybeden çağdaşlarından daha ileri gitmiştir. Dante’nin metaforları paralel değil ahenklidir; dekoratif olmaları değil durumu netleştirmeleri hedeflenmiştir; somut olandan çıkarılıp somut olana yönlendirirler. Bu yüzden Vergilius’un dizelerinden çok daha zengindir ve lirik olmaktan daha fazlası bir fonksiyonu yerine getirirler; sadece güzel icatlar olmayıp gerçeğin daha da gerçek olmasına hizmet ederler; Dante’nin hedefine ulaşması için ona yardım ederler

ki Dante de bunun içi Müzlerin desteğini istemektedir: *si che dal fatto il dir non sia diverso*²⁰ (böylece sözlerim gerçekten farklı olmasın).

Burada metaforlar için söylenen şey Dante'nin antik modellerinden aldığı bir diğer şiirsel form için de eşit derecede doğrudur: başkalaşım. *Komedy*'da ruh beraberinde beden de korunur ama ahirette erişilen kendini gerçekleştirme, bazen eski duyumsal yönleri tamamen imha eden harici değişikliklere yol açar. Bu değişim karakterle değil sadece görünümle ilgilidir; aksine yeni görünüm eskisinin bir devamı, kuvvetlendirilmesi ve yorumudur; böylece öncelikle gerçek karakteri ortaya çıkarır. Buna uygun olarak Dante'de başkalaşım antik, olağanüstü niteliğini kaybeder; efsanenin uzak karanlığından mevcut realitenin içine girer; çünkü yaşayan her bir insanda bir başkalaşım gizli bir şekilde bulunuyor olabilir: bu insanın söyleyebileceği şey intihar eden bir kişi olmayacağıdır. Bu açık değişim en çok intihar etmiş kişilerde ve hırsızlarda şiddetlidir: intihar eden kişiler Harpilerin' yalayıp yuttuğu, beslendiği çalınlara²¹ dönüşmüştür ve hırsızlar, Dante'nin gözü önünde tuhaf bir dönüşümden geçerler: yılan ısırtığıyla ateşe verilmiş küllerinden yükselirler ya da bir ibisle²² görünüşlerini takas ederler. Bu dönüşümlere Dante'nin zamanının iyi tanınan, eski hayatlarında bir hükmü somutlaştırmış figürleri maruz kalır; bu yüzden bu başkalaşım mitik olmaktan çıkar ve realite alanına girerler; o başkalaşmış bedendeki ağıt yakan ya da dalga geçen, tıslayan ya da tüküren kişiler, Dante'nin çağdaşlarının pek çoğunun tanıdığı ve herkesin emsali insanlardan biri olarak hayal edebileceği son derece belli bir insandır. Dante'nin başkalaşımı bireysel bir insanın kaderi olduğu için Ovidius ya da Lucanus'unkilerden çok daha somuttur; Pier della Vigna ile buluşma ya da şekillerini değiş tokuş eden iki Floransalı hırsızla ilgili bölüm, bir gerilim ve kesinlikle ortaya

²⁰ - *Inf.* xxxii. 12.

* Kadın başlı, kuş gövdeli canavarlar –çn.

²¹ *Inf.* xiii.

²² *Inf.* xxiv. 25.

koyulmuştur; antik edebiyatta benzeri olmayan bir gerçeklik seviyesi aktarırlar çünkü tam da metaforlarda olduğu gibi şiirsel yanılsamanın uzak güzelliğinin yerine, bir hüküm olarak ele alınmış somut gerçeklik koyulur.

Cennette bütün ruhlar insan gözünün nüfuz edemeyeceği bir dönüşümden geçer; onlar sonsuz mutluluklarının ışımasıyla gizlenmiştir ve Dante onları tanıyamaz; bizzat onların kim olduklarını söylemeleri gerekmektedir ve duygularını insani jestlerle ifade edemezler; doğrusunu söylemek gerekirse kişisel duygular sadece ışımlarında bir yükselişe ortaya koyulabilir. Burada kişiliksizleştirme ve tekdüze bir tekrar tehlikesi gün gibi ortadadır ve pek çokları Dante'nin buna yenik düştüğüne ve *Cennet*'in, *Komedyâ*'nın ilk iki kısmının şiirsel gücünden mahrum kaldığına inanmaktadır. Ancak Dante'nin *ultimo lavoro*'suna ilişkin böyle bir eleştiri, yukarıda bahsettiğimiz²³ Romantik önyargıdan kaynaklanmaktadır ve eleştirmenlerin Dante'nin konusuna bir bütün olarak kendilerini veremediğini göstermektedir. Cennetteki ruhların ortak, ebedi mutluluklarından kaynaklanan aydınlık dışavurumlarının arasındaki büyük benzerlik, bireysel kişiliklerinin korunmasını dışlamaz; insanlar neredeyse tamamen gözlerden gizlenmişse de oradadırlar ve tanınmalarını sağlayan araçlar bulurlar. İfşaat, diğer iki bölümde olduğundan daha hafif ve daha aracısızdır ama bunun da kökeni, dünyevi hayat ve nihai kader arasındaki benzersiz uyumdadır ve bunun yeri de bir kere daha, yaşamakta olan Dante ile buluşmadır. Her ne kadar bedenleri gizlenmişse de *Cennet*'in ışıldayan tezahürlerinin, dünyadaki eski hayatlarının hafızalarına eşlik eden dışavurumsal jestleri vardır; bunlar Dante'nin bereketli metaforlarla tasvir ettiği ışığın farklı kipleri ve hareketleridir; ayın kadınsı ruhları beyaz bir alın üzerinde inciler olarak görünürler; Merkür küresinin ruhları, kendilerine atılmış yeme doğru yüzen temiz bir suyun içindeki balıklar gibi Dante'nin etrafında toplanırlar; yeni bir melodi başladığında ara verilen dans, ibadete çağı-

²³ Bkz. s. 143-144

ran saatin çanları, gökkuşağının çift dairesi: bunların hepsi güneş küresindeki dansın evrelerini izah etmektedir; dünyanın üzerinde kayan bir yıldız gibi Cacciaguida'nın* ışığı, Mars'ın çarmihından torununun üzerine iner ve Mesih'in Zaferi, tıpkı sakın dolunay manzaralarındaki gibi ay ile aydınlatılmış tüm manzaraların en güzelinin gözler önüne serilmesine fırsat tanır: *quale ne' plenilunii sereni...*²⁴ Rüya gibi, ilahi tonunda bu tür pasajları seslendiren okurlar ve bunların tüm anlamlarını ya da gayelerini soyup bunları mistik, anonim ve fiziksel ya da spiritüel dünyayla ilişkisiz, katışıksız ilhamlar olarak göz önünde bulunduran yorumcular, kısacası ne kaynakları ele geçirilebilen ne de geçirilmesi gereken şiirin, sezginin *ens realissimum*'u olduğuna dair modern görüş – bunların hepsi Dante'nin ruhundan çok uzağa gitmiştir; çünkü bu somut imgeyi yaratan ve ona güç veren, rasyonel öğretinin hakikatidir ve pasajı hatırlayan ama onun Mesih'in Zaferi'ne işaret ettiğini unutan biri (ve okurların pek çoğu bunu yapar), pastadan kuru üzümleri seçen bir çocuk gibidir. Bu tür okurlar *pasture da pigliar occhi per aver la mente*,²⁵ göze hoş gelen ve bu yüzden zihne egemen olan besin üzerinde gereğinden fazla duranlardır; asli olan şeyin *aver la menta*, zihni ele geçiren şey olduğu gerçeğini unuttur ya da daha ziyade görmezden gelirler; ne kadar güzel olurlarsa olsunlar duyumsal dışavurumlar rasyonel bir düşünceyi nakletmeye hizmet etmektedir ve insanlar, duyuların büyülenmesinin el becerisinden mi yoksa akla uygun olmasından mı kaynaklandığına sadece düşünerek karar verebilir.

Aynı şey Dante'nin manzaraları ve kronolojik işaretleri için de söylenebilir; bunlar sadece duyuların büyülenmesine hizmet etmezler ve kronolojilerindeki mitik ya da astrolojik referanslar sadece bir bilgi gösterisi değildir. Mistik irfan ve duyumsal büyülenmenin her ikisi de gerçekliğin ortaya çı-

* Cacciaguida degli Elisei (yak. 1098-yak. 1148) Dante'nin büyük büyük büyükbabası olan İtalyan haçlı –çn.

²⁴ *Par.* xxiii. 25.

²⁵ *Par.* xxvii. 92.

karılmasına yarar ve –gündüz ya da gecenin, günün bir saatının ya da mevsimin– bu somut realitesi, kutsal düzenin bir kipi ya da dışavurumudur. Çünkü doğa her zaman kutsal düzenle kuşatıldığı için ruhla aşılانmıştır; bu aynı anda bütünü içine alan ve içinde meydana gelen gerçek olayların spirüel önemiyle dolu olan bir *natura sympathetica*'dır. Ve en şiddetli ifadeler bile, eylemin ve ortamın bu bütünlüğünden ölçüsünü ve gerekçesini türetir; çünkü –*Urlar li fa la pioggia come cani*²⁶ (Yağmur onları köpekler gibi inletir)– gibi bir dize bile, bu bütünlüğün ya da uyumun içine yerleştirilmiştir, dehşet veren dışavurumsallığında bile bir ölçü vardır.

Öte Dünyanın başından sonuna kadar ampirik realite korunmaktadır; bizi haz ya da korkuyla doldurur ama kendi hayatlarımızın realitesinde çok sık olduğu gibi, bizi asla tıka basa bunlarla doldurmaz ve tekil imgeler asla rastlantısal, kör ya da bölük pörçük değildir; resim önümüze her zaman bir bütün olarak koyulmuştur. Özleri ve ortaya koyuldukları mekan vasıtasıyla gerçek olan ve nihai realiteler haline gelen, kutsal vizyonla düzenlenmiş ve başkalaşmış dünyevi görünümle, kutsal düzenin bereketini ortaya koyar, böylece kapsadığı başka her şeyi koşul olarak gerektirir ve kuşatırlar. *Komedy*a son derece felsefi bir eserdir, lakin bu pek de içinde ortaya koyulan gerçek felsefi öğretiler nedeniyle değil de, daha ziyade bu öğretilerin ruhu Dante'yi felsefi olarak yazmaya mecbur ettiği içindir. *Status animarium post mortem*, ölümden sonra ruhların durumu konusu, her bir insan için bireysel adalete ilişkin Hristiyan inancını taşıyan şairi, birey fikrine somut bir form vermesi için baskılar; görünen tezahürlerindeki beklenmedik ve hatta dünyevi olan her şey bir kenara koyulmalı ama kutsal adaletten acı çekmesi ya da tadını çıkarması için insanın kendisi, ruhu ve bedeninin eski bütünlüğüyle korunmalıdır. Dünyevi ilişkiler sona ermiş olsa da bireyin doğuştan gelen formu, adeta dünyevi tüm eylemleri ve eziyetlerinin meyvesi olarak korunmuştur. Fenomenlerden saf fikirleri soyutlayan felsefenin yöntemine

²⁶ *Inf.* vi. 19.

oldukça benzer şekilde bu şiirsel eser, dünyevi görünümünden, tek bünyesinde beden ve ruh olan gerçek kişiliği çeker; ideal duyumsal mevcudiyet ya da gerekli, uyumlu ve asli olan bir bedenle donatılmış bir ruh denilebilecek olan şeyi yaratır. Tüm görünümlere, öte dünyanın gerçek düzeninde yerleri verilmiştir ve Dante'nin okurlarına söz verdiği *Komedyâ*'nın mutlak realitesi, *vital nutrimento*'su,²⁷ can alıcı besininin kaynağı budur.

Dante *che questo tempo chiamerrano antico*'yu²⁸ (bu dönemi antik olarak adlandıracakları) şereflendirmeyi dilemiştir – ve dileği gerçekleşmiştir. Ancak bir gün eserine, büyük ölçüde, inançları ve dünya görüşünün temelleri kendileri için anlamsız ve yabancı hale gelmiş insanların hayran kalacağı aklına gelmemiştir. Böyle bir şeyi asla algılayamazdı çünkü tüm çağdaşları gibi tarihsel anlamda eksikti; bir dönemi kendi zamanı açısından yorumlamak yerine, dönemin kendisine has realiteleri ve varsayımlarından yola çıkarak yeniden inşa etmekten acizdi. Onun Vergilius ile ilişkisi bizim onunla olan ilişkimizden çok farklı değildir; çünkü Vergilius'un sanatının üzerinde yükseldiği spiritüel ve kültürel temeller un ufak olmuş ve onun için tamamen yabancılaşmıştır. Ama o bundan oldukça bihaberdir; Vergilius'u, sanki Augustus'un Roma'sı onun kendi döneminden sadece zamanın akışıyla ayrılmış, sanki belli olaylar gerçekleşmiş ve aynı zamanda belli bir bilgi toplamı birikmiş ama sanki insanın tüm yaşam ve düşünme biçimi değişmemiş gibi yeniden yapılandırmıştır. Atası Vergilius, torununun dilini konuşmakta ve onu son derece iyi anlamaktadır, oysa bize öyle gelir ki – Anatole France bu fikri her ne kadar bir şekilde rahat da olsa bilgili bir zarafetle açıklamıştır–²⁹ herhangi biri Dante'nin Vergilius'u ile konuşsa, Vergilius'un Dante'yi takdir etmek şöyle dursun, biraz bile anlamayacağını düşünür. Biz geçmiş ya da yabancı kültürlerle ilişkin en azından görece daha iyi

²⁷ *Par.* xvii. 131.

²⁸ *Par.* xvii. 120.

²⁹ *L'lle des Pingouins* (Paris, 1925), s. 152 vd.

bir anlayışa sahibiz ve Dante'nin yaptığı gibi tam tersi bir yol izlemektense kendimizi onlarla bağdaştırabiliriz; kısa bir süreliğine ve kendimizi ilişkilendirmeksizin, tıpkı bir insanın bir oyunun kurallarını kabul etmesi gibi, tuhaf formları ve varsayımları kabul edebiliriz ve bunu yabancı ülkele-
rin ve kurumlarının hissiyatını yakalamak ve sanatlarından haz duymayı öğrenmek umuduyla yaparız. Dante ve başka birkaç kişiyle ilgili olarak böyle bir konum değiştirmeye gerek yoktur; onun dilini anlayan ve insani yazgılarla empati kurabilen herhangi biri eserinin büyük bir kısmını doğrudan kavrayabilir; şiirin kendisi belli bir tarihsel anlayışa ilişkin gerekli asgari bilgiyi temin etmektedir. Ama cevaplanması daha zor olan bir başka soru bulunmaktadır: modern bir okur, son derece bilgili ve azami tarihsel empati seviyesi bahşedilmiş biri bile olsa Dante'nin düşünme biçimini kabul etmeye tamamen gönüllü değilse Dante'ye nüfuz edebilir mi? Elbette insan ruhunun en büyük yaratımları, özel düşünce ve içinden doğdukları inanç biçimlerine ayrılmaz bir biçimde bağlı değildir; kendilerine hayran olan her bir kuşakla değişir, yerleşik niteliklerini kaybetmeksizin her kuşağa yeni bir yüz gösterirler. Ancak dönüştürme güçlerinin bir sınırı vardır; hayranlık biçiminin fazla keyfi olduğu yerlerde eşlik etmeyi reddederler. Çok dikkatli bir şekilde ifade etmek gerekirse, bana öyle geliyor ki *İlahi Komedya* ile ilgili olarak felsefi yorumcular, eserin sözüm ona şiirsel güzelliklerini kendi içinde bir değer olarak övmeye ve sistemini, öğretisini ve aslına bakılırsa tüm konusunu belli bir hoşgörü gerektiren yersizlikler olarak reddetmeye başladıklarında böyle bir sınıra neredeyse gelinmiştir.

Komedya'nın konusu ve öğretisi rastlantısal olmayıp şiirsel güzelliğinin kökenleridir. Şiirsel metaforların ve dizelerin büyülü müziğinin zengin ışımasının ardındaki itici güçtür; onlar şiirin meselesinin formudur; şairin yüce fantezisine hayat veren ve bu fanteziyi parlatan onlardır; vizyona gerçek formunu ve bununla beraber bizi duygulandırma ve büyüleme gücünü veren onlardır. Bu inancı pekiştirerek araştırmanın bu kısmını Dante'nin Fanteziye iltifatı ile bitirebiliriz:

*O imaginativa che non rube
 Talvolta si di fuor, ch'om non s'aacorge
 Perche dintorno suonin mille tube,
 Chi move te, se il senso non ti poger?
 Moveti lume che nel ciel s'informa
 Per se per voler che gui lo scorge.³⁰*

Ey Fantezi, ki zaman zaman bizi kendimizden o kadar kaçırır ki, bin trompet ses etse olmayız farkında hiçbir şeyin,

Algılar koymadığında önünüze bir şey, kim geçirir harekete sizi? Formunu cennetten alan bir ışığın kendisi ya da onu aşağıya gönderen bir iradeyle gayrete getirir sizi.

*Komedy*a'nın içeriği bir vizyondur ancak bu vizyonda gözlemlenen şey somut bir realite olarak hakikattir ve bunun için gerçek ve rasyoneldir. Sonuç olarak hakikati naklettiği dil, aynı anda bir kayıt ve didaktik bir ilmi eserdir. Bu bir epiğin değil bir kaydın dilidir: çünkü fantezi uzak, efsanevi bir ülkede aylak aylak dolaşmakta özgür değildir, tam tersine konuşmacı, her şeyi kendi gözleriyle gören ve doğru rapor vermesi beklenen bir tanıktır: herhangi bir efsaneden daha mucizevi bir şeyi görmüştür ve "Müz, bana bu insanın adını söyle..." ya da "Vaktiyle Kral Arthur Hamsin Yortusunda bir kraliyet ziyafeti vermiş" demez ama şöyle başlar: "Hayatımın ortasında kendimi karanlık bir ormanın içinde buldum." Dili de diyalektik bir eserle ilgilidir, çünkü vizyonda görülen şey Varlık ya da Hakikattir: her zaman rasyonel bir şekilde düzenlenmiştir ve asli *Visio Dei*'nin eşiğine yaklaşıp kadar disipline edilmiş rasyonel söylem için erişilebilirdir.

Olayların ve dogmatik bilginin neredeyse sert bir biçimde doğru bir kayıdır, neredeyse bilgiçlik noktasına kadar rasyoneldir– bunlar *Komedy*a'nın üslubundaki belirleyici unsurlardır. Bunlar büsbütün ayırt edilebilir değildir hatta bir kural olarak, iyiden iyiye harmanlanmışlardır; doktrini tasvir etmeyen herhangi bir olay ve somut bir olaya dayan-

³⁰ *Purg.* xvii. 13 vd.

mayan herhangi bir öğreti yoktur: Ancak şiirin asli unsuru olan fantezi– ve bu uzaktaki efsanevi bir küreden alınan olayları özgür bir şekilde birbirine bağlayan, dönüştüren, uzun uzadıya anlatan epik fantezi kadar hiçbir sınır tanımayan şeyi, duyguları uyandırmak ve ona özgür bir ses vermek için rasyonel sınırları hiçe sayan lirik fantezi için de eşit ölçüde geçerlidir– *Komedyâ*’da özerkliğini kaybetmiştir. Şiir, zengin bir şekilde çeşitlendirilmiş olayların ve derin duyguların güçlü ve etkili bir şekilde ifade edildiği, hem epik hem de lirik fantezinin emsalsiz örneklerini içermektedir. Ama ikisi de özgür ya da baskın değildir. Başiboş bir efsane formundan ziyade nadiren de olsa masal formuna bürünen olay, kısa ve öz bir biçimde nakledilir; türünün diğerleri arasında her zaman kesin bir şekilde belirlenmiş yerini koruyarak daha yüksek bir prensibe tabi olmaya devam eder ve en güçlü duygu her zaman hassasiyetle ölçülmüş gibi, sadece olması gerektiği kadar betimlenmiştir; kendisine ayrılmış dizeler içinde büsbütün zapt edilmiştir; son derece süratle ve kesinlikle halledilmiştir; tüm lirik titreşimine son verilmiştir ve artık üzerinde durmak imkânsızdır.

En zengin fantezilerin didaktik kayda tabi kılınması *Komedyâ*’nın diline en dikkat çekici niteliği olan yoğunlaştırılmış gücünü verir. İfşa olmuş hakikatin bunu iletmek için yola çıkmış kişiyle kurduğu ilişkinin ilk talebi doğruluktur. İfşa olmuş hakikat aynen olduğu gibidir, formu ve sınırları içinde kesin bir şekilde kısıtlanmıştır ve bu şekilde temsil edilmeyi talep eder: anlatıcı kesin ve net bir şekilde konuşmalıdır; tüm lirik tutarsızlıklardan ya da tumturaklı laf kalabalığından kaçınarak gördüğü ya da hissettiği şeyi, her zaman doğru ve kesin ölçüsü içinde yeniden üretmelidir. Akla bir örnek geliyor: bu örnek İngiltere’nin genç Kral Henry’si için Provence’a özgü bir ağıttır ve son derece güzel bir etkin tümce ile başlar; Dante’den önce yazılanların en iyilerinden biridir:

*Si tuit li dol e lh plor e lh marrimen
E las dolers e lh dan e lh chaitivier*

*Que om anc auzis en est segle dolen
Fossen ensems, sembleran tot leugier
Contra la mort del jove rei engles....*³¹

Bu kasvetli yüzyılda görülmüş tüm ağıt ve gözyaşı ve keder ve acı ve kayıp ve kötülük bir araya yığılsa, İngiltere'nin genç kralının ölümü yanında hiçbir şey gibi görünecektir....

Bu tip bir biriktirmeyle (ağıt, gözyaşı, keder, acı vb) ortaya koyulmuş abartılı muğlaklıkla Dante'nin kahreden kederi ölçerek ayırdığı bir dizeyi karşılaştıralım: *Tant' è amara che poco è più morte*³² (O kadar acı ki biraz fazlası ölüm). Korkunç olan ormandır, ne denli korkunç olduğunu söylemek zordur; ölüm sadece biraz daha fazlasıdır ama daha fazlasıdır ve bu hakikatin rasyonalitesi, şairi deneyimini tam anlamıyla ölçmeye mecbur eder; onu bu resmi tali şeylerle doldurmaktan meneder, şairin şiirsel kaynaklarına boyun eğdirir ve gücünü hudutsuz, geçmek bilmeyen *amara* ve katı, zehir gibi *morte* arasındaki aliterasyona bile genişletir. Dante'nin çok sık kullandığı karşılaştırmalı *tanto che* beraberinde cümle yapısında da süsleyici hiçbir şey yoktur ama tam tersine, matematiksel bir denklemin kesin ölçüsünü taşımaktadır; ve bu büyük şiirin içerdiği diğer karşılaştırmalar her zamankinden daha fazla bir büyü taşısa bile, gayeleri süsleme değildir, bunlar ölçülü denklemlerdir; bazen, çok nadiren ilmi bir hatıra ya da *terza rima*'sının aciliyeti onu gereken ölçünün ötesine sevk edebilir – burada herhangi bir pasajı alıntılamayacağım çünkü bu bir hissediş meselesidir ve bende aşırıymış gibi bir izlenim bırakan arızı pasajların, başka bir okura mükemmel bir şekilde gerekli ve uygun görünebileceğini çok iyi hayal edebiliyorum. O zaman bile son ürün açık, kusursuz bir resimdir ve sınırları asla belirlen-

³¹ *Bertram de Born*, ed. Albert Stimmung (2. ed.; Halle: Niemeyer, 1913) s. 54.

³² *Inf.* i.7.

meyerek, akli tatmin etmeyerek hayal gücünü harekete geçiren lirik ya da sözbilimsel bir tahmin değildir. Dante'yi ve eleştirmenlerinin pek çoğunu *Komedyâ'nın* üslubunu yarı şiirsel ve yarı düzyazı olarak değerlendirmeye yönlendiren bu kesinliktir. Rastgele seçilmiş bir örnek, şöyle bir cümle: *E poi, così andando, mi disse: "Perché sei tu sì smarrito?"*³³ (Ve sonra, biz giderken bana dedi ki: "Ne kadar bu kadar şaşkınsın?) bağlamından çıkarıldığında oldukça tekdüze ve sıradandır ve bu tür cümlelerden, Dante'nin bunları yazmakta tereddüt etmemesinden başka daha şiirsel, daha imgesel, daha dolaylı cümleler de – "perché la tua faccia testesco un lampeggiar di riso dimostrommi?"³⁴ (İşte bu nedenle yüzün, ama şimdi bana bir kahkaha ışıltısı göster) ya da "Scocca l'arco del dir," vb.³⁵ (Zincire çektiğin sözünün pruvasını boşalt)– özerk bir imge olsunlar diye yazılmamıştırlar. *Komedyâ'daki* en nefis pasajları –*Cehennem'in* başındaki dizeler ya da *Vergine madre* duası– açık gözlerle okuyan, bunların şiirsel gücünü bilen hiç kimse, bunların somut imgelere dönüştürülmüş kesin dogmatik talimatlarla ağzına kadar dolu olduklarını inkâr edemez: *Vergine madre, figlia del tuo figlio, umile e alta più che creatura, termine fisso d'eterno consiglio, tu se' colei che l'umana natura nobilitasti sì, che il suo fattore non disdegno di farsì sua fattura. Nel ventre tuo si raccese l'amore per lo cui caldo ne l'eterna pace così e germinato questo fiore.*³⁶ ("Bakire ana, oğlunun kızı, mütevazı ve herhangi bir yaratıktan daha mutlu, ebedi nasihatın sabit gayesi, sen yaratıcısının bile onun yaptığı haline gelmeyi küçümsemediği kadar insan doğasını yüceltensin. Rahminde, bu çiçeği açtıran ve ebedi barış sıcaklığını yayan aşk yeniden tutuştu.") Bu öğretiler ve eşlik eden *Stabat mater* gibi bir parçanın ölçsüz lirizminden neredeyse hiç şüphelenilmese de, içindeki efsanevi unsurların çok daha büyük bir özerkliği vardır; Celanolu Thomas efsanenin lirik özellik-

³³ *Inf.* x. 124.

³⁴ *Purg.* xxi. 113.

³⁵ *Purg.* xxv. 17.

³⁶ *Par.* xxxiii. 1-10.

lerini resmetmekte çok daha ileri gider. Ve sadece şöyle bir sözbilimsel dönüş kullanır: – *Quis est homo qui non fleret, Christi matrem si videret* (Mesih'in annesini görüp de ağlamayacak adam kim?) ki bu, tutku durumu ve *Komedyâ*'daki ifşa edilmiş hakikatin kaydıyla ilgilenirken bile saf bir biçimde lirik taşkınlık arasındaki muazzam farkı gösteren Dante'de oldukça tasavvur edilemezdir. Dante de bazen şiirin dışına çıkar. "Ey Okur!" ya da "Sen, sağlam akıl!" diye haykırır. Ama sonra belli kişilere, adeta bir öğrencisine seslenen bir öğretmen gibi, karşısına hitap ederek konuşur ve belli bir amaca dikkat çeker. Dante'nin en lirik pasajlarda bile selselendirdiği kesinlik –*per chiare parole e con preciso latin*³⁷ (net sözcükler ve açık söylemle)– sözcük seçimlerinde, fonetik icatlarında, sözdiziminde ve kafiyelerinde de eşit ölçüde belirgindir. Gençlik döneminin şiirlerinde bile onun realiteyi kavrayışının gücünü övmüştük ama burada bu güç, çeşitli konular ve derin deneyimler tarafından zenginleştirilmiştir ve aynı zamanda görevin daha net mahiyeti sayesinde, daha kesin sınırlandırılmıştır. Hiçbir sözcük onun için gereğinden fazla galiz ya da gereğinden fazla yavan değildir; kendisine yardım etmesi için tüm anlamları davet eder; eğer düşüncesinin somutluğuna yardım ediyorsa en yaygın günlük deneyimlerin bile yeri vardır: *tu proveria si come sa di sale lo pane altrui*³⁸ (Başkasının ekmeğinin ne kadar tuzlu olduğunu tecrübe edeceksin) ya da cennetin beyaz gülünü, bir kumaşı tanıdığı imkâna göre kesen iyi bir terzi³⁹ ile karşılaştıran Aziz Bernard'ın benzetmesi gibi, desenler ve genel olarak maddi metaforlar, o zamana kadar bilinmeyen bir amaçlılık ve hedef kesinliğiyle konusunun tam kalbine nüfuz ederek içsel deneyimi temsil etmek için sık sık kullanılmıştır. Ve benzer şekilde sesi kullanma biçimi de tamamen amacına uyumlanmıştı. Vergilius'un ününden bahsederken Beatrice'in kullandığı fonetik tekrar (*dura, durera*, "dayanır"

³⁷ *Par.* xvii. 34.

³⁸ *Par.* xvii. 58.

³⁹ *Par.* xxxii. 139.

ve “dayanacaktır”⁴⁰) –pek çok örnekten biridir– ses ve ritimle resmedilmiş bir manzara –*lo di c’han detto ai dolci amici addio*⁴¹ (onların sevdikleri arkadaşlarına elveda dedikleri gün) ya da farklı bir ritimde, *e cigola per vento che va via*⁴² (kaçan rüzgârla birlikte ıslık çalar)– bu desenlerin hiçbir okurları salt bir izlenimle göndermez; okur Dante’nin olağanüstü teknik kaynaklarıyla her zaman somut gerçekliği fark etmeye mecbur kılınır.

Cümle yapıları genellikle neredeyse düzyazı biçimindedir, bir kural olarak kasıtlı bir şekilde bağlaçsız birleşimler kullanılmıştır ve sadedir: etkin cümleler kesin bir şekilde bir tercet ile çakışır ve anlamın gerektirdiği duruşlar, tam tamına bir dize ve kafiyenin sonuna düşer. Bağlantıların kesinliği, uçsuz bucaksız ana fikrin gerçekten açık bir şekilde ifade ve kontrol edildiği bağlaçların kesin kullanımı yeni bir düşünce dili yaratır. Dante, klasik düşünceyi dönüştürmüş ve ona yeni bir hayat üflemiştir. Curia (Papalık) üslubunun *duocento*’ söz bilimsel reçeteleri ve *artes dictanti* hakkındaki konuşmak bizi fazla uzağa götürecektir; zamanının en büyük entelektüel anıtı olan *Summa theologica*’nın dilinin hiçbir şekilde *Komedy*’nin dili kadar zengin, mantıksal ve onun kadar kusursuz olmadığını not etmek yeterli olacaktır. Tüm temiz ifadeleriyle birlikte şu aşağıdaki gibi bir düşüncenin Dante’den önce bir birim olarak ele alınması mümkün değildir: *Tu dici che di Silvio lo parente, corruttibile ancora, ad immortale seculo ando, e fu sensibilmente: pero se l’avversario d’ogni male sortese i fu, pensando l’alto effetto che uscir dovea di lui, e il chi, e il quale, non pare indegno ad omo d’intelletto; ch’ei fu dell’alma Roma e di suo impero nell’empireo ciel per padre eletto; la quale e il quale, a voler dir lo vero, fur stabiliti per lo loco santo, u’ siede il successor del maggior Piero. Per questa andata onde gli dai tu vanto, intese cose che furon cagione di sua vittoria e*

⁴⁰ *Inf.* ii. 59 vd.

⁴¹ *Purg.* viii. 3.

⁴² *Inf.* xiii. 42.

* 13. yüzyıl İtalyan kültürünü ifade etmek için kullanılan tabirdir –çn.

del papale ammanto; andovvi poi... ma mio..."⁴³ (Sylvius'un babasının yolsuzluğa tabi iken ölümsüz dünyaya gittiğini ve bedeniyle orada olduğunu söylüyorsun. Ama eğer tüm kötülüklerin düşmanı yüksek etkisini, ondan kim ve neyin geleceğini dikkate alarak ona karşı bağışlayıcı olsaydı, bu ferasetli bir akla uygunsuz görünmezdi: çünkü göksel cennette o, göksel Roma'nın ve imparatorluğunun babası olarak seçilmiştir ama doğrusunu söylemek gerekirse bunlar, en büyük Peter'ın Vârisinin oturduğu kutsal yer için tespit edilmiştir: Senin onu onurlandırdığın bu yolculuk ile zaferinin ve Papalık harmaniyesinin davası olan şeyleri öğrenmiştir. Ondan sonra... Ama ben...) Ve bu sözdizimsel becerinin, hassasiyetle ifade edilmeyi gerektiren vizyonun sistematik somutluğundan kaynaklandığı barizdir.

Yine de kutsal hakikat, kesin bir ifadeyle birlikte, imkânsızı da talep etmektedir, çünkü kutsal olanın böylesine bir anlatımı, şairin gücünü epeyce aşmaktadır ve her ne kadar inayet, belirleyici bazı anlarda şairin kabiliyetini güçlendiriyor bile olsa şair, dünyaya dönüşünden sonra vizyonunu betimlemek gibi devasa bir görevin dengi değildir. *Cehen-nem*'in ikinci kantosunun açılış dizelerinde, önündeki büyük yolculuğunun düşüncesinden doğan korkunun uyanışını tanımladığı kontrast, onu tercet'i bir sonraki cümlede açılış sözcükleriyle bitirmeye sevk eder (ve bu nadiren olur): *ed io sol uno* (Ve ben, tek başıma); bunu, bu bunaltıcı görevinde onu yüzüstü bırakmasınlar diye Müzlere ve kendi güçlerine yalvarışının bir çılgılığı takip eder – *o mente che scrivesti ciò ch'io vidi*⁴⁴ (Gördüğüm şeyleri kaydeden Ey Bellek.) Her ne kadar burada ve sonraki bazı pasajlarda kendi eserinden gururlu bir güvenle bahsetse de Cennette, insani yetersizliklerinin gitgide farkında olmaya başlar: ölümlü omuzları bu yükü zar zor taşımaktadır ve bu kutsal şiirin, birkaç kere "yolunu kesen patikayı bulan bir insan gibi bir sıçrayış yapması" gerekmektedir. Görevin insanüstü zorluğu, şiirin di-

⁴³ *Inf.* ii. 13.

⁴⁴ *Par.* xxiii. 61 vd.

linde net bir şekilde fark edilebilir; çünkü her ne kadar bir bütün olarak ele alındığında *Komedyâ* –net ve düzenli yapısı sayesinde– şaşılacak derecede hafif ve sade görünse de içinde, tansiyonu ve çabayı yansıtmayan tek bir pasaj bile yoktur; insan, eserin her bir adımda Dante’den sınırsız bir adanmışlık ve sınırsız bir çaba talep ettiği izlenimiyle kalır. Eğer etkilerinin artması için *se mai continga*⁴⁵ (bu mütemadiyen olmalı mı) pasajları herhangi bir yorum gerektirirse bu, bu dizeleri yazan adamın sonunun yaklaştığını hissettiği, sözünü ettiği olaya tanıklık edecekse, bunun kısa bir süre içinde olması gerektiğini hissettiği düşüncesinden kaynaklanıyor olabilir. *Komedyâ*’nın neredeyse her bir dizesi muazzam bir gayreti ortaya koyar; dil, kafiye ve veznin sert prangaları içinde kıvrılır ve isyan eder; bazı dizeler ve cümlelerin formu, bir insanın özellikle doğal olmayan bir pozisyonda bulunduğu ya da taş kesildiğini sezdirir: anıtsal bir şekilde net ve dokunaklı ama tuhaf, dehşetengiz ve insanüstüdürler. Dante halkın zihninde bu yüzden Michelangelo ile ilişkilendirilir. Dante, doğal sözdiziminden sapmaları, başka herhangi bir ortaçağ üslupçusundan daha sık ve daha radikalce kullanır. Genellikle en gündelik sözcüklerden yapılmış bu etkin tümcelerden biri, aniden, armoniyi doyurmaksızın, düzyazı kurallarına son derece uygun bir cümlenin yanında yerini alır. Dante bu buluşu Vergilius’tan öğrenmiş olabilir ama Vergilius armonik uyumu doyumuştur ve klasik dillerde bu tür buluşları saptayıp onun iyi mi kötü mü olduğunu araştırılmasını mümkün kılan şiirsel bir sözcük düzeni geleneği vardır. Dante kendi geleneğini yaratmıştır; belli sözcükleri izole ederek ya da taşıyarak, birbirlerine ait olan şeyleri ayırarak ya da normalde ayrı olan unsurları yan yana koyarak bir cümleyi ayırdığında, daha eski yazımlarında yer bulmuş olabilecek estetik kaygılardan oldukça ayrı, uyumlu ifade etmeye ilişkin içgüdüsel bir çabayla meşgul olmuştur. Bu tür sanatlar ayırt edilemez bir dolaysızlıkla kullanılmıştır ve ne tür bir buluşun üzerinde etkisi olduğunu kesin olarak fark

⁴⁵ *Par.* xxv. 1 vd

etmeden önce her bir örnekte bir süreliğine düşünmesi gereken okurları da eşit ölçüde bir dolaysızlıkla baştan çıkarırlar. Dante sözdizimindeki neredeyse düzyazı kurallarına uygun bu ani kırılmaları, sık sık sıralayıp sınırlandırarak, çok ayrıntılı bir hassasiyetle takdim etmiştir ve bunların birleşimi *Komedya*'nın yüce tonunun kaynağıdır; bu Dante'den başka hiçbir şairin erişemediği, duyan herhangi birinin bir kere duyduğunda her zaman hatırlayacağı ve Dante ile özdeşleştireceği bir tondur. İçinde fazlasıyla bilgi ve geleneğin bulunduğu bu asil dil ana fikre, ona doğru ifadesini verme çabasında kökleşmiştir ve Dante şurada kullanarak, burada hiçe sayarak ve sonra bunları bir kere daha tamamen yeni bir şeye dönüştürerek, bu geleneksel buluşları ele alışındaki büyük hâkimiyetini gösterir ki Dante ile birlikte geleneksel üslup buluşlarının toprağından, yeni ve ikinci bir doğanın doğduğunu söylersek belki de en doğru şeyi yaparız.

*Ruppemi l'alto sonno nella testa
un greve tuono*⁴⁶

Yaraladı kafamdaki derin uykuyu,
şiddetli bir gök gürültüsü

Böylece Dante ani bir uyanışı betimlemektedir. Yakından incelendiğinde neredeyse acı veren somut imgesiyle –kafasının içinde yaralanan uyku– öznesi sona gelirken cümleyi başlatan fiile yapılmış alışılmadık vurgusuyla bu pasaj, etkisi için dikkatli bir şekilde hesap edilmiş gibi görünmektedir ve belki de gerçekten öyledir. Ama ilk izlenimimiz doğrudan bir ilhamın işbaşında olduğudur ve bu ilk duygumuz doğrudur; çünkü Dante'nin emrinde olan şey zihnin gözleme, ölçme ve hesaplama güçlerini dışlamayan, onları güçlendiren bir ilhamdır; ve sonucu onun Vergilius-vari üslubunun hatırasıdır; neyin takip edeceği, kafiye ve hece sayılarına dair kaygıları sakince iş görebildiği gibi ne duyguları-

⁴⁶ *Inf.* iv. 1 vd.

nın kasırgasıyla boğulur ne de gücünü kırarlar. Bir sözcüğü seçip ayırmak, her ne kadar daha az bir keskinlikle de olsa Provençeli şairler tarafından da kullanılmış bir buluştur, az önce alıntılanmış dize pek çoklarından biridir:⁴⁷ Bazen etki *Biondo era e bello e di gentile aspetto*'da⁴⁸ (Sırma saçlıydı ve adil ve asil yüzlü) olduğu gibi tatlı ve vurguludur, bazen de sert olup inceliksiz bir antiteze işaret eder:

*e cortesia fu lui esser vilano*⁴⁹

ona karşı kaba saba olmak saygınlıktı

Ve yine başka pasajlardaki bir cümlemin vurgulu bir şekilde yerinden oynatılması buluşu, Aziz Stefan'ın taşa tutulmasındaki gibi olayın yavaş ve kademeli olduğunu göstermek için bir eylemi kesiyormuş gibi görünür:

*e lui vedea chinarri per la morte,
che l'aggravava gia, inver la terra;
ma degli occhi facea sempre al ciel porte*⁵⁰

Ve boyun eğdiğini gördüm onun dünyaya ölümle
şimdi omuzlarına çöken ama gözlerinden
kapılar yaptı cennete açılan.

Ancak örneklerin listesi kolaylıkla yanıltıcı olabilir, çünkü hepsinin önümüzde olması gerekir; her birine bir referansla itiraz eden biri, öncelikle kafiyelelerin gerektirdiği ya da başka bazı teknik düşüncelerden doğan etkinin tesadüfi olduğunu söyleyebilir ve sadece büyük sayıda örnek sürekli çatışmanın, birlikte çalışmaları için içsel ve dışlar güçleri nasıl zorladığını görmeye bizi mecbur bırakabilir. Öyle bile olsa birkaç örnek daha alıntılamam gerekecek. Şu cümleyi

⁴⁷ Lisio, *a.g.e.*, s. 163.

⁴⁸ *Purg.* iii. 107.

⁴⁹ *Inf.* xxxiii. 150.

⁵⁰ *Purg.* xv. 109.

göz önünde bulunduralım: “Her kim isen, dön arkanı,” “Her kim isen’in” pozisyonunu bir kafiyeyle açıklamaya mecbur olmak ne kadar da tatsız.

chiunque

*tu sei, cosi andando volgi il viso.*⁵¹

Ve yine de *chiunque* hem ses hem de anlam olarak takip eden şeyin ritmi için o kadar fevkalade bir hece grubudur ki sebebinin gereklilik mi yoksa incelikli bir gaye mi olduğuna kadar vermek zordur. Kafiye'nin ihtiyacının, antitezin iki ifadesinin eşit olmayan yapısı ile bir ilgisi olduğu kesindir

*Lunga promessa con l'attender corto*⁵²

Küçücük riayet edilmesine rağmen, kocaman vaat

Ancak kim böylesine bir zorunluluğun keyfini çıkarmayacaktır ki? Dante'nin şiiri, nesnesi ve talep ettiği form arasında sürekli bir mücadele, şairin her zaman galip geldiği zor bir yarışmadır; ancak mücadelenin sonunda galip olsa da tükenmiş ve ölmek üzereyken bozguna uğramış nesne, şairin ona verdiği form içinde yeniden doğar ve gençtir. Alışılmadık çeşitlilikte cümle yapısı hiçbir şekilde mücadelenin tek alameti değildir: Aynı sözcüğün etrafında antitezin şu kümeleşmesine ne kadar çaba harcadığını hissetmeye çalışmalıyız:

*Amor, ch'a null'amato amar perdona*⁵³

Sevilen kimsenin sevmek için bahaneye izin vermediği aşk.

Ya da

⁵¹ *Purg.* iii. 103.

⁵² *Inf.* xxvii. 110.

⁵³ *Inf.* v. 103.

*Ma vince lei perche vuol esser vinta
e vinta vince con sua beninanza*⁵⁴

ama fetheder çünkü fethedilmeyi ister
ve fethedilmiştir, kendi merhametinin fethetmesi ne-
deniyle

Yaratılış anının kısalığını bir ışık huzmesiyle karşılaştı-
rmaktan tatmin olmayıp bu huzmenin saydam bir cevherin,
cam, kehribar ya da kristalin üzerine düşmesini sağlayan bir
şairi anlamaya çalışmalıyız,

*si che dal venire
All'esser tutto non è intervallo*,⁵⁵

böylece geldiği yerden yayıldığı her yere kadar,
yoktur hiç fasıla

Bu, böylesine bir imgede, realitenin içine ne kadar da yo-
rucu bir şekilde gömülme halidir! Şiirindeki asil tonu yara-
tan, Dante'nin kendi mücadelesidir. Hemen hiçbir şekilde
kendisine ait olmayan, vazifesinin kendisine aşıldığı, bü-
yümeye devam eden ve kendisinin de birlikte büyüdüğü ve
şiir bittiğinde ondan ayrılacak güçler yoluyla, sözcüklere
kendisinden çıkıyormuş, sanki kendi bedenindenmiş gibi
yontarak şekil verir ve her birine tayin edilmiş, yerinde yeni
kökler ve yeni bir hayat verir. Kendi başına ele alındığında
her bir sözcüğün bu kadar özerk, canlı, organik ve net bir
şekilde sınırlandırılmış bir realite gibi görüldüğü, özelli-
le de bu uzunlukta başka bir şiir var mı? Dante, sanki taş
duvarı kendi kendisine yontmak ve şekillendirmek için taşı-
nı taş ocağından alan bir mimarcasına, sözcüklerini baştan
şekillendiriyormuş gibi yerlerine koyar. Bunu başka türlü
de yapamazdı: konusu, mükemmel bir aşkın dünyaya uygun

⁵⁴ Par. xx. 98.

⁵⁵ Par. xxix. 26.

malzemelerle taze bir yaratımını talep ediyordu; Dante'ye azami anlatım gücü vermiş ve onun gücünü tüketmişti. Şiir ilerledikçe Dante'nin gücünün gerilimi de artar ve sonundaki şaşırtıcı ve ani geriye dönüşün ardında, bir anda kopan ve tereddütle devam eden duygu akışı, beraberinde çifte dize durağı ile son dizinin ardından, zihnimde tekrar tekrar bir imge doğar: yorgunluktan çökmüş şairin imgesi.

Yapılandırılmış hakikat kesin ve gayri insani olduğu için şairin titizliği ve insanüstü güçlerini ve benzer bir şekilde düzenli olduğundan, şairin düzenini talep etmektedir. Kutsal sayı üç, şiirin üç bölümünde gösterilmiştir; kantoların, tercet'lerin ve *terza rima*'ların sayısında yansıtılmıştır ve tercetler içindeki, birbirine kenetlenen düzeni çerçeve içine alacak bir dilin de tasarlanması gerekmiştir. Söylediğimiz gibi mecburiyetler şairin çokyönlü özgürlüğüne engel olmaz, bilakis onun özgürlüğünü yaratır ve kolaylaştırır; bu tür mecburiyetlerden doğan şey yapıntılar ya da maniyerizm değil, zor erişilmiş ama bu yüzden daha da zengin olan bir ikinci doğadır. Şiirin doğal yapı bütünlüğüne, iki adet üç katmanlı düzenin birbirine kenetlemesi sayesinde erişilmiştir; takip eden tercet'in karşılık geldiği ortadaki dizinin önceden sezilen kafiyesi, kantoları, her ne kadar kendi başlarına mükemmelen bağımsız üçlü bir grup oluştursalar da, her bir bağlantının önceki ve takip eden üçlü grupla ayrılmaz bir şekilde bir arada işlendiği sürekli zincirlerden oluşan kantolara bağlar. İnsanın monoton olduğunu bile söyleyebileceği şiir vezninin katılığı ve ritmik motifte her zaman aynı yerde bulunan kafiyelerin önlenemez tekrarı devrimin çeşitliliğini eksiltmez; ritmik duruşların dağılımı, tonun yükselişi ve alçalışı, sözcüklerin ayrı tutulması ya da birlikte akmalarına izin verilmesine dair olasılıklar – bunların hepsi korunmuştur; hareket o kadar çeşitlendirilmiş ve özgürdür ki, içinde bulunan engellere rağmen *Komedy*'nin ritmik dalgalanışı okyanusa benzetilir ve tıpkı bir okyanus gibi fırtınalardan mükemmel dinginliğe kadar bütün nüansları ortaya koyar. Burada bir kere daha düzenleme prensibinin direncinin, dilin içsel hareketini güçlendirdiğini belirtmeliyiz; ritmik figürlere öz-yeterlik, daha serbest

bir formun erişemeyeceği anıtsal bir sağlamlık verir. Çünkü formun daha çeşitli olduğu yerde her bir hareket şimdiki zamanla doyurulmuştur ve daha önce geçen şey onun hatırına unutulur; ama burada her bir parça ne kadar bağımsız da olsa bütün içinde ayakta durmakta ve bütünü hatırlatmakta, biraz olsun kendi karakterini kaybetmeksizin son derece Thomasçı bir anlamda onu yansıtmaktadır. Böylece *Komedyâ*'da ritmik ifadenin hiçbir özelliği kaybolmaz; daha yoğun ve daha kendine yetecek bir şekilde yaşamak üzere, içinde hareket etmesi gereken alanın darlığı yüzünden her bir ritim kendi içinde yaşayan bir şeydir ve her bir ritim, takip eden sayısız varyasyonun her birinde ihtiva edilmektedir ve yansıtılır; *Komedyâ*'yı neresinden açarsanız açın bütününe sahip olursunuz. Dahası anlam ve ritmin, deyim yerindeyse neredeyse iç içe geçtiği vezin yapısının sıkılığı, Dante'nin hüküm süren bir kuralla alışılmadık ve görünüşte çelişkili üslupsal bir buluşu kullanmasına izin vermiştir; aşırı duygu anlarında ani dalgalanmalar dizeyi bitiren kafiyenin yarattığı seti aşar. Hac yolculuğunun başında, dünyanın yaratıklarını günün yorgunluğundan azat eden akşam vaktinden bahsettikten sonra Dante, havada asılı kalmış tercet'i bırakması için olması yakın bir mücadelenin farkındalığı ile yönlendirilmiştir, *ed io sol uno m'apparecchiava*⁵⁶ (ve ben, tek başıma hazırlanıyordum) akşam manzarasından ani bir fırtına gibi yükselir; normalde bir tercet'in sonundan beklenen durak olmaksızın, kendisini bir sonraki dizeye doğru savurur. Bunun çok fazla örneği yoktur; ne de bir cümlenin bir dizenin sonunun ilerisine gittiği her yerde bu durağı otomatik olarak ihmal edebiliriz; tam tersine tereddüdün muhtemel olduğu yerde, dizenin sonu bir durağa işaret etmektedir. Az sayıda pasaj tamamen yalındır. Buonconte'nin ölümünden bahseden tercet'de, –

*Quivi perdei la vista, e la parola
ne nome di Maria finii; e quivi caddi....*⁵⁷

⁵⁶ *Inf.* ii.3.

⁵⁷ *Purg.* v. 100.

Orada görüşümü kaybettim ve Meryem adına sözlerimi bitirdim ve yere yığıldım...

Parola'dan⁵⁸ sonra kısa bir durak mümkün görünmektedir ama *e quivi* ve *caddi* birbirine aittir.

Son olarak bu yapılandırılmış hakikatin dördüncü özelliğinden bahsetmemiz gerekir: kabul edilmeyi talep etmektedir; onu içeren şiirin inandırıcı olması gerekmektedir. İnsanda en önemli olan şeyi, yani onun gerçek kişiliğini ve nihai kaderini kendi gözleriyle gören tanığın otoritesinin o kadar güçlü olması gerekir ki, okurlar kararsız ya da kayıtsız kalsın, ama ikna olsun ve heyecanlansın. İkinci bölümde genç Dante'nin çağrılar ve iltifatlarının büyüyle dinleyicilerini nasıl seçebildiği ve onları efsunlu bir daire içinde büyülenmiş bir şekilde tutabildiğinden bahsetmiştik: *İlahi Komedy*a'nın dilinin de büyümlü bir niteliği vardır; sadece şairin doğrudan okura konuştuğu yerlerde değil ama en başından sonuna kadar. Dante'nin, durumun aşırı vahametini derhal ortaya koyduğu titiz dolaysızlık, üzüntüsünün derinliği ve tek kurtuluş umudu olan seyahatinin bu kaydına, kişisel tanıklık değeri vermektedir. *Komedy*a'daki tüm karakterler yorumlanmıştır, bireysel yazgıları tamamlanmıştır, sadece Gezgin, Dante'nin kendisi bir belirsizlik halindedir, yazgısı tamamlanmamış ve yoruma tabidir. Keşfettiği ve yalnızca kendisinin belli bir yerinin olmadığı ormanda, Öte Dünya'daki avareliğinin belirsizliği içinde genel itibarıyla o, yaşayan insandır ve yaşayan başka her insan kendini onunla özdeşleştirebilir. İnsanoğlunun draması, yaşayan herkesin yüz yüze geldiği tehlike – bunlar vizyonunun çerçevesidir; onun şaşkınlığı ve Vergilius'un misyonu, inayeti bağışlayan üçlü, Arafın zirvesindeki özgürleşme, Beatrice'le buluşma ve Tanrı'nın vizyonuna doğru yükseliş – bunlar Dante'nin dramasındaki müthiş istasyonlardır; onun Öte Dünya vizyonu sadece yaşayan insanın tehlikeye atılmış ruhunun bir

⁵⁸ Vandelli'nin kritik metninde *parola*'dan sonra bir noktalı virgül vardır. *Bkz. Opere*, s. 617.

deneyimidir ve tanık, bir kahraman haline gelir. Kendisini duyanlarla bağlantılı olarak Dante, sadece mesajların en önemlisini taşıyan bir elçi değil, aynı zamanda kendisi hakkında da bir mesajdır. Öte Dünyanın âlemlerine giden hacı, bu yolculuğa girişmiştir çünkü bu, onun kurtuluşa giden tek olası yoludur: Dante'nin raporuna inandırıcı içtenliğini ve okura taşıdığı duygularına evrensel gücünü veren şey budur. Deneyiminin eziyeti ve hazzı – *la guerra sì del cammino, e sì della pietate*⁵⁹ (hem yolculuk hem de merhamet hakkındaki savaş) dilini şekillendirmektedir; öğrenmesi için başkaları tarafından gönderilmemiştir; kendisi için öğrenmektedir ve tüm varlığıyla ona gösterilen şeye tutunur; gördüğü her şey şahsen başına gelmektedir. Seçebileceğimiz herhangi bir sahnede, Francesca ya da Farinata, Casella ya da Forese, Charles Martell ya da Cacciaguida serüvenlerinde, ruhunun her bir karşılaşmaya nasıl da korku ve özlem içinde geldiğini gözlemleyebiliriz; duyguları onun tüm o karakteristik somutlaştırma gücüyle betimlenmiştir. Mesela kim *ed io ch'avea d'orror la testa cinta*⁶⁰ (Ve ben, başım dehşetle kuşatılmış) gibi bir dizeyi okurken büyük bir korkunun baskısını bertaraf edebilir?!

Bu unsurlar –realite ve insanüstü irade, düzen ve inandırıcı otorite– *Komedyâ*'nın üslubunun esaslarıdır; o kadar emsalsiz bir üsluptur ki eseri iyi bilenler, her bir sözcük ve tonlamada Dante'nin sesini duyuyormuş izlenimine kapılır: merhametsizce uyaran ama duyarlılıkla dolu güçlü bir ses, tüm şiddetiyle her zaman insani bir ses. Gerçek ve doğru olan şeyi dile getirirken bir öğretmenin, gerçek olayları kaydederken bir vakanüvisin tonunu kazanır. Öğreti ve tarihyazımı, şiirsel bir harekete kapılmış, tüm berraklığıyla önümüzde anlaşılması güç ve alışılmadık bir şekilde mükemmelen kanıtlanana kadar, doğrulanmış ve güçlendirilmiştir. Bu araştırma boyunca tekrar tekrar söylediğimiz gibi *Komedyâ*, dünyevi realiteyi, gerçek ve tanımlayıcı formu içinde ele alır ama bu realite açık ve somut

⁵⁹ *Inf.* ii.5.

⁶⁰ *Inf.* iii. 31

olduğu kadar, Öte Dünyada ruhani ve rüya gibi bir nitelik kazanır. Gördüğümüz gibi geç dönem Provence şairleri, *stil nuovo* şairleri ve gençlik dönemi şiirlerinde Dante'nin kendisi de, asil *Amore* meraklılarını, insanlığın geri kalanından ayıran ve sadece onları saygıdeğer bir dinleyici kitlesi olarak kabul eden eski, ezoterik bir geleneği takip etmiştir. Başka pek çokları gibi bu gelenek de *Komedya*'da dönüştürülmüştür ama terk edilmemiştir. Burada seçilmiş azınlığın birbirlerine ara sıra yaptığı iltifatlardan bahsetmiyorum; söz konusu bağlamda bunlar çok önemli değildir çünkü bir bütün olarak *Komedya*'nın tüm insanlara ya da en azından tüm Hıristiyanlara seslendiğine şüphe yoktur. Aklımda olan şey Dante'nin insanların tümünü, havanın olağan dünyanın havası olmadığı ayrı bir âleme yönlendirmesidir. Hayatın realitesi kaybolduğundan değil; bu realite iki misli açık ve somut hale gelmiştir. Ama ı ışık farklıdır ve gözlerin buna alışması gerekmektedir; hiçbir detayı önemsiz, basmakalıp, parça parça olarak ihmal etmeyen, yeni ve daha keskin bir görüş gücü kazanması gerekmektedir; bu yerde görülen herhangi bir şey koşulsuz ve değişmezdir, eksiksiz ve en titiz özeni talep etmektedir. Dante dinleyenlerini, hayatın kendisi parçalar halinde bir rüyaya dönüşürken gerçekmiş gibi görünen, realitenin belleğinin son derece nüfuz ettiği tuhaf bir dünyaya taşır ve realitenin bütünlüğü ve uzaklığı onun psikolojik gücünün kaynağıdır.

VI

DANTE'NİN REALİTE VİZYONUNUN BEKASI VE DÖNÜŞÜMÜ

Burada Dante'nin sonraki nesiller üzerindeki etkisinden olağan anlamda bahsetmeyeceğiz. Ne *Komedy*a'yı taklit etmiş az sayıda önemsiz şairin, ne Dante'nin fikir ve öğretilerinin son derece sorunlu etkisinin ne de onun çok daha önemli "şöhretinin tarihinin" –kısacası İtalya'da *la fortuna di Dante* olarak bilinen şeyin hiçbir parçasının– mevcut çalışmayla herhangi bir ilgisi vardır. Burada onun öğretilerini takip eden ya da etmeyenler, onu sevenler ya da ondan nefret edenler ve tam da bu nedenle eserlerine aşına olan ya da olmayanlarda keşfettiklerimizi pek de dikkate almayarak, onun yarattığı, yaşamaya ve etkili olmaya devam eden şeylerle ilgileniyoruz. Çünkü onun keşfettiği ülke kaybedilmemiştir; pek çok insan bu ülkeye ayak basmış, her ne kadar onun ilk keşfeden kişi olduğu büyük ölçüde unutulmuş ya da gözardı edilmiş de olsa, bazıları burayı keşfetmiştir. Bahsini ettiğim bu şey, yaşamaya devam eden bu keşif, Dante'nin şiir olan realiteye, olayların gerçekliğini vurgulayan sanatsal mimesisin modern Avrupalı formuna tanıklığıdır.

Stefan George¹ ton, hareket ve Gestalt'dan bahseder – bunların Dante'yi bütün modern edebiyatın babası yaptığını söyler. Ve belki de sadece edebiyatın değildir. Dante, insanın Avrupalı temsilini (Gestalt) keşfetmiştir ve bu aynı temsil, sa-

¹ *Dante Uebertragungen*'ın önsözü.

natta ve tarihyazımında da kendisini kabul ettirmiştir. Dante ortaçağın asla yapmadığı, klasik antikitenin son derece farklı bir şekilde yapılandığı şeyi yapılandıran ilk kişidir: uzak efsanevi bir kahraman, ahlaki bir tipin soyut ya da anekdot-vari bir temsilcisi olarak değil, yaşayan tarihsel gerçekliği içinde, birliği ve bütünlüğü ile bildiğimiz somut bir birey olarak insandır; ve bunda tarihsel, mitik, ya da dini bir özneyi ele almış olmalarından bağımsız olarak sonradan gelen tüm tasvirler tarafından takip edilmiştir, çünkü Dante'den sonra mit ve efsane de tarih haline gelmiştir. Yazarlar azizleri betimlerken bile, azizler de tarihsel sürecin bir parçasıymışçasına canlılık, tarihsel doğruluk için çabalamıştır. Gördüğümüz gibi Hristiyan efsanesi içkin, tarihsel bir realite olarak ele alınmaya başlamıştır; sanat insan kaderinin dokusunu eğirerek daha mükemmel bir ruh ve beden birliğini temsil etmeye çabalamıştır ve sanatsal teknikte, beğeni ve farklardaki değişime rağmen bu çaba, çok sayıda risk ve karartmadan geçerek günümüze kadar sürmüştür.

Mevcut çalışmada bu uçsuz bucaksız fethin, Dante'nin sezgilerinden, tamamen gelişmiş bir şekilde doğmadığını göstermeye çalıştık; ama bir kere ilahi adaleti ifade etme sorumluluğunu üstlendiğinde onun yaratıcı gücü, başlı başına tarihsel olan insanla ilgili eksiksiz hakikati gün yüzüne çıkarması ve sonuç olarak karakterin ve kişiliğin bütününe ifşa etmesi için onu mecbur eden konusu aracılığıyla tutuşmuştur. Tekrar tekrar vurguladığımız gibi şiirsel dehası, öğretisiyle ayrılmaz bir şekilde bağlıdır. Ancak öğretisi devam etmemiştir. *Komedyâ*, ideolojik bütünlüğünü kaybetmeye başladığı bir zamanda, Skolastik Hristiyan kozmosunun fiziksel, etik ve siyasi birliğini temsil etmiştir: Dante muhafazakâr bir müdafî yaklaşımını benimsemiştir, savaşı ise zaten kaybedilmiş bir şeyi tekrar ele geçirme girişimidir; bu savaşta yenilmiştir, umutları ve kehanetleri asla gerçekleşmemiştir. Bir Roma Dünya İmparatorluğu'na dair fikirlerin Geç Rönesansa kadar ayakta kaldığı doğrudur ve Kilisenin yozlaşması üzerine infialler Reformasyon ve Karşı Reformasyonun büyük hareketlerine yol açmıştır. Ancak bu fikir

ve hareketlerin Dante'nin dünya görüşüyle ortak yanı sadece yüzeyseldir; bu görüşten kaynaklanmış ve ondan bağımsız bir şekilde büyümüştür. Bazıları fantastik rüyalar, bazıları müthiş popüler isyanlar, bazıları pratik siyaset eylemleri ve yine başkaları bu üçünün birleşimi bir şeylerdir: ancak hiçbirisi Dante'nin Thomasçı dünya görüşünün derinliğine ve evrensel bütünlüğüne sahip olamamıştır ve sonuçları, Dante'nin umut ettiği dünya çapında *humana civilitas* değil, kültürel güçlerin devamlı olarak ufalanması olmuştur; ancak içsel mücadelelerle sarsılan emperyal ideoloji ve Hristiyan-ortaçağın dünya mefhumu on yedi ve on sekizinci yüzyılların rasyonalizmi tarafından yok edildikten sonra, insan toplumunun birliğine ilişkin yeni, pratik bir görüş şekillenmeye başlamıştır. Bu nedenle Dante'nin eseri Avrupa düşünce tarihinde neredeyse etkisiz kalmıştır; ölümünden hemen sonra ve hatta yaşamı boyunca edebi, kültürlü toplumun yapısı, onun hiç rol almadığı dört başı mamur bir değişiklikten, Skolastik düşünceden Hümanist düşünceye geçmiştir ve bu dönüşüm, *Komedya* gibi son derece titiz bir şekilde adanmış bir eserin etkisini baltalamıştır. Değerlerde meydana gelen bu radikal kayma, Dante'den sadece kırk yaş genç olan Petrarca örneğiyle netleşmiştir. Aslında Petrarca da başka bir taraftan olmayıp Dante'nin çabalarına karşı da değildir ama Dante'yi gayrete getiren şey, hayatının tüm tutumu ve formu, Petrarca için fikren uzak hale gelmiştir. O Dante'den, her şeyden önce kişiliğine yönelik yeni yaklaşımı ile ayırt edilir; –Orcagna'nın Dante'yi Santa Maria Novella'daki Mahşer Günü freskinde resimlediği gibi– artık yukarıya doğru bakmamaktadır – ki Petrarca da kişisel tatmin bulmayı ummuştur ama kendi doğasının bilinçli bir şekilde geliştirilmesi açısından. Her ne kadar kişilik ve Tanrı vergisi açısından Dante'nin son derece astı da olsa herhangi bir yüce düzen ya da otoriteyi, hatta Dante'nin tutkuyla teslim olduğunu evrensel dünya düzeninin otoritesini bile kabullenmeyi istememiştir. Petrarca'ın tipik, ilk modern Avrupalı örneği olduğu bu özerk kişilik, binlerce farklı biçimde yaşamıştır; bu kavram modern çağın tüm eğilimlerini içine alır;

ticaret ruhu, dinsel öznelcilik, hümanizm, dünyaya fiziksel ve teknolojik olarak hükmetme çabası. Bu kıyaslanamaz bir biçimde antik kişilik kültüründen daha zengin, derin ve daha tehlikelidir. Bu kavram içinden doğduğu ve sonunda bozguna uğrattığı Hristiyanlıktan, huzursuzluk ve aşırılığı miras almıştır. Bu nitelikler, her ne kadar gerçeklik gücünü ona borçlu da olsa Dante'nin dünyasının yapısı ve sınırlarının ıskartaya çıkarılmasına neden olmuştur.

Dolayısıyla, Dante'nin yaratısının ana fikriyle yakından ilişkili ve şiirinin öğretisinden ayrılamaz olduğu kabul edilmiş bile olsa, o asla tekrar edilmemiştir ve dolayısıyla şiirsel sürecin doğasıyla ilgili bize hiçbir şey anlatmayan özel bir vakaymış gibi görünmektedir. Çünkü realiteyi taklit etme sanatı, Dante'nin eserinin temelindeymiş gibi görünen varsayımlardan oldukça bağımsız bir şekilde gelişmeye devam etmiştir. Dante'den sonra hiçbir şair ya da sanatçı, insan kişiliğinin bütünlüğünü algılamak için nihai, kıyamet-bilimsel bir kadere ihtiyaç duymamıştır; katıksız sezgi gücü, sonradan gelen yazarların içsel ve dışsal gözlemlerini bir bütün halinde birleştirmelerine olanak tanımış gibi görünmektedir.

Ama bu argüman gerçeğin tamamını kapsamaz. Bu argümanın taraftarları, daha eski entelektüel güçlerin tortularının yaratıcı dürtü açısından oynadıkları rolü ihmal etmekte ya da hafife almakta ve bilinçteki yüzeysel değişimlerin altındaki bu tortuları fark etmekte başarısız olmaktadır. Rönesans'ın Avrupa kültür tarihinde bir birimi temsil ettiği ve bu birimin belirleyici unsurunun, insanın kendi kişiliğini keşfetmesi olduğu genel olarak kabul edilmektedir ve aynı zamanda ortaçağa özgü dünya görüşüne sahip olsa da bu keşfin, Dante ile başladığı da genel olarak onaylanmaktadır. Bu yüzden ortaçağa özgü dünya görüşünün yapısı, içindeki bir şeylerin bu yeni gelişime aktarıldığına ve onu mümkün kıldığına inanmak için neden varmış gibi görünüyor. Modern Avrupa kültür tarihinde, dini ve felsefi formların tüm dönüşümleri boyunca değişmeden kalan ve ilk defa Dante'de fark edilebilir olmuş bir sabit vardır; yani bireysel kaderin anlamsız değil kaçınılmaz

olarak trajik ve önemli olduğu ve dünyanın tüm bağlamının bunda ifşa edildiği fikri. Bu mefhum antik mimesiste zaten vardı ama gücü daha azdı; çünkü antiklerin kıyamet-bilimsel mitleri, bireyin yok edilemez olduğu ve dünya üzerindeki bireylerin yaşamının, geri alınamaz hükmün kısa bir anı olduğu kanaatine, Hıristiyan öğretisi ve Mesih'in hikâyesinden çok daha az destek vermişti. Bu erken ortaçağda tarihsel anlamda köretilmiştir – insanın imgesi ahlaki ya da spiritüalist bir soyutlamaya, uzak efsanevi bir rüyaya ya da komik bir karikatüre indirgenmiştir; kısacası insan doğal, tarihsel habitatından uzaklaştırılmıştır. Dante ile birlikte tarihsel birey, bedeni ve ruhunun belirgin bütünlüğü içinde yeniden doğmuştur; hem eski hem de yenidir, hiç olmadığı kadar büyük bir güç ve etki alanıyla uzun süren bir kayıtsızlıktan yükselmiştir. Ve bu yeni insan vizyonunu doğuran Hıristiyan kıyamet-bilimi, bütünlüğünü ve canlılığını kaybedecek de olsa, insanın kaderi fikri Avrupa'nın zihnine o kadar çok nüfuz edecektir ki, Hıristiyan olmayan sanatçılarda bile Dante'nin genç nesillere armağanı olan bu Hıristiyan güç ve tansiyon korunacaktır. Modern mimesis, insanı, onun bireysel kaderinde bulmuştur; onu uzak bir masal ülkesinin ya da felsefi, soyutlamanın iki boyutlu gerçekdışılığından çıkarmış ve gerçekten içinde yaşadığı tarihsel alana taşımıştır. Ancak bu tarihsel dünyanın yeniden keşfedilmesi gerekmiştir ve dünyevi olayların ya dikkate alınmadığı ya da sadece insanın gerçek ve nihai kaderine yol açan metaforik bir varoluş olarak görüldüğü spiritüalist bir kültür içinde insanın tarihsel dünyası, sadece dünyevi olayların hedefi ve anlamı olarak düşünülen nihai kaderi vasıtasıyla yeniden keşfedilebilirdi. Ama keşif bir kez bu şekilde yapıldığında, dünyevi olaylara artık kayıtsız kalınamazdı. *Komedyâ*'daki tarih ve içkin gerçeklik algısına, gerçek tarihe geri akan, onu sahici hakikatin kanıyla dolduran kıyamet-bilimsel bir vizyon yoluyla ulaşılmıştır; çünkü bir insanın somut dünyevi hayatının, nihai kaderi tarafından kuşatıldığı ve gerçek, somut ve katıksız benzersizliğiyle, olayların Tanrı hükmünde oynadığı rol nedeniyle önemli olduğuna dair bir farkındalık doğmuştur. Bu merkezden insanın dünyevi, tarihsel realitesi

yeni bir hayat ve değer elde etmiştir; çalkantılı yeni güçlerin kıyamet-bilimsel bir çerçeveye kuşatıldığı *Komedy*a bile, bize zorluk çekmeden olmasa da, insanların ne kadar çabuk ve şiddetli bir şekilde yakayı sıyırayabileceklerine dair bir imada bulunur. Petrarca ve Boccaccio ile tarihsel dünya tamamen içkin bir özerklik elde etmiştir ve dünyevi hayatın kendine yeterliğine dair bu anlam Avrupa'nın kalanına verimli bir akarsu gibi yayılmıştır – görünürde kıyamet-bilimsel kökeninden oldukça uzaklaşmıştır ama yine de insanın tarihsel kaderinin geri alınamaz prangasıyla gizliden gizliye bağlantılıdır.

Bununla edebiyat ve sanatın özellikle gerçek hayat ve tarihten alınmış konularla meşgul olmaya başladıklarını kasdetmiyorum ve böyle bir ifade olgularla uyumlu olmayacaktır. Mistik ve dini konular aslına bakılırsa öncekinden daha etkili bir biçimde ele alınmaya devam etmiştir. Çünkü onlar da tarif ettiğimiz bu tarihsel vizyonun içine çekilmiştir; geleneksel masal sembolik esnemezliğini kaybetmiştir; büyük ölçüde dogmatik ve spiritüalist sembollerin altında karanlığa gömülmüş bu zengin malzemedен yazarların artık karakter ve kaderin bütünlüğüne dair öngörülerıyla tam anlamıyla kanıtları ve en asli hakikati sunuyormuş gibi görünen kavrayışları seçmesine olanak tanınmıştır. Diğerlerinin hepsinin içine işlediği için muhtemelen tüm modern Avrupa'da en önemlisi olan bir başka edebiyat formu, yani Petrarca'nın öneyak olduğu lirik kendini betimleme sanatı, sadece tarihsel dünyanın keşfiyle mümkün kılınmıştır. Çünkü sadece bu alanda muhtelif duygu ve içgüdü seviyeleri kişiliğin katışıksız bütünlüğü ve çeşitliliğini gözler önüne serebilir ki ampirik şahıs, içsel hayatıyla birey mimesisin bir nesnesi haline gelebilir.

Bu akım mimesis için zengin yeni olasılıklar ve vahim tehlikeler yaratmıştır. Bunları tartışmak, Dante'nin eserini, ana fikrinin uyumuna köklenmiş, bir bütün olarak yakalamaya çalıştığım bu eserin gayesi değil. Bu yaklaşım bana Dante'nin tarihsel realitesini "sözcüklerin hakikatlerden farklı olmayabileceği" bir şekilde temsil etmenin tek umudunu sunuyormuş gibi geldi.

DIZIN

- Âdem 149, 157, 159
 Aeneas 24, 108, 109, 118, 119, 158, 175
 Agathon 22
 Akhilleus 13, 14, 15, 186
 Albertus Mangus 132
 Albrecht, Kaiser 165
 Alfraganus 132
Amore 44, 45, 56, 63, 68, 93, 97, 99, 104, 148, 217
 Ancona, Alessandro d' 108
 Andreas Capellanus 69
 Antigone 181
 Aquinas, St. Thomas 97, 124, 132
 Arezzo, d'. bkz. Guittone d' Arezzo
 Argenti 193
 Aristophanes 22, 186
 Aristoteles 20, 21, 22, 101, 115, 123, 124, 132, 137, 142, 143
 Arnaut Daniel bkz. Daniel, Arnaut
 Assisili Francis 42
 Augustine, St. 152

 Babil 163, 166
 Bardi, Simone de', 84
 Bassermann, Alfred 166
 Beatrice 7, 82, 84, 86, 87, 88, 92, 95, 96, 107, 129, 130, 136, 149, 150, 152, 154, 173, 174, 193, 205, 215
 Belacqua 193
 Benedict, St., 152, 154
 Bernard de Ventadour 43, 58
 Bernard, St. 57, 58, 74, 155, 205
 Boethius 96, 102
 Bonagiunta da Lucca 46, 60, 66
 Bonaventure, St. 112
 Boniface, VIII 90
 Borchardt, Rudolf 38
 Brunetto Latini 101, 130, 132, 137, 138, 174
 Brütüs 142, 159
 Buonconte da Montefeltro 179, 184
 Burdach, Konrad 167
 Busnelli, Giovanni 151

 Canello, U. A. 10
 Cangrande 166
 Capet, Hugh 148
 Casella 46, 193, 216
 Cassius 142, 159
 Cato 127, 169, 191
 Cavalcanti, Guido 45, 49, 52, 56, 80, 81, 82, 84, 97, 102, 176
 Celanolu Thomas 204
 Cicero 23, 96
 Cimabue 188
 Cino da Pistoia 45

 Damian, Peter 154
 Daniel, Arnaut 38, 41, 69, 74, 75
 Demosthenes 55
 Dempf, Alois 94
Devlet 17
De vulgari eloquentia 70, 80
 Dido 25, 108, 118, 119

- Dolce stil nuovo 43, 46
 Dominic, St. 156
 Dvorak, M. 35
- Farinata degli Uberti 176, 177, 216
 Filomusi-Guelfi 151
 Folquet de Marseille 74
 Forese Donati 83, 175
 France, Anatole 199
 Francesca Rimini 189
 Frederick, II. 41
 Frontinus 71
- George, Stefan 218
 Giotto 123, 124, 188
 Giraut 60, 71, 74, 77
 Giraut de Bornelh 38, 69, 76
Gorgias 19
 Guilhem de Peitieu 38
 Guinizelli, Guido 42, 43, 45, 48, 51,
 52, -54, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64,
 66, 67, 77, 78, 82, 94, 102, 194
 Guittone 71
 Guittone d'Arezzo 71
 Gundolf, Friedrich 190
- Harnack, Adolf von 27, 32
 Helen, I 13, 25
 Henry, VII 107, 151, 163, 164, 165,
 202
 Herakleitos 13
 Hippolytus 181
 Homeros 7, 13, 14, 15, 18, 23, 24,
 55, 70, 120, 144, 190
 Horatius 23, 122
 Hugo, Victor 146
- Jaufre, Rudel 74
 John, St. 155, 164
 Kampers, Franz 166
- Kern, Fritz 167
 Konstantin 159
Kriton 19
 Kudüs 133, 159
- Livius 71
 Lombard, Peter 101
 Lucanus 71, 195
 Lucifer 133, 141, 142, 157, 159,
 168
- Machiavelli 161
 Martell, Charles 46, 176, 216
 Matelda 166
 Medici, Lorenzo de' 82
 Michelangelo 208
 Mimesis 18
 Minnesanger 63
- Nausicaa 15
 Norden, Eduard 72
- Oderisi da Gubbio 46
 Odysseus 13, 15, 186, 191, 192
 Orcagna 220
 Ovidius 37, 69, 71, 195
- Panofsky, P. 20
 Peire d'Alvernhe 38
 Peire Vidal 58
 Penelope 13
 Peter, St. 27, 165
 Petrarca 75, 81, 220, 223
Phaidros 19
 Pia de' Tolomei 184, 185
 Pier della Vigna 195
 Pisano, Giovanni 123
 Platon 17, 18, 19, 20, 21, 22
 Plinius 71

Plotinus 20, 30, 31
Poetika 22
 Prometheus 181

Tacitus 23
 Tiberius 159
 Titus 159

Rabelais 180
 Rembrandt 14
 Roland 36
 Ronzoni, D. 151

Vergilius 7, 23, 24, 25, 57, 71, 76,
 82, 117, 118, 119, 124, 127, 129,
 139, 142, 146, 147, 158, 164,
 166, 169, 173, 174, 175, 176,
 177, 191, 193, 194, 199, 205,
 208, 209, 215

Salimbene 111
 Seneca 23
 Sezar 127, 142, 158, 159, 187, 190
 Sichaeus 119
 Sokrates 19, 22, 26
 Sophokles 16, 120
 Sordello 177
 Statius 71, 148, 174

Vico, Giambattista 144, 145, 186
Volgare illustre 53, 103, 124
 Vossler 73, 74, 109

Wolfram von Eschenbach 36

Yahuda 142

Şölen 22

