

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>

metis eleştiri

Elaine Scarry

Kitapla Hayal Etmek



Elaine Scarry

Kitapla Hayal Etmek

Amerikalı eleştirmen, İngiliz ve Amerikan Dili ve Edebiyatı profesörü, düşünür. 1946'da New Jersey'de doğdu. Berlin İleri Çalışmalar Enstitüsü, Stanford Davranış Çalışmaları Merkezi, Getty Center ve Yale Hukuk Fakültesi'nde çalıştı. Halen Harvard Üniversitesi'nde dersler vermektedir.

Scarry'nin ilgi ve çalışma alanları roman ve şiir eleştirisiyle sınırlı değildir. İlk kitabı *Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (1985, Acı Çeken Beden: Dünyanın Kuruluş ve Çözülüşü), Uluslararası Af Örgütü tarafından insanın bir başkasına kasten fiziksel acı vermesi, yani işkence alanındaki standart çalışma kabul edilmektedir. Scarry, işkence ve savaşı analiz ettiği bu kapsamlı kitabın büyük bölümünde işkence mağdurlarının mektup ve tanıklıklarını, tıbbi vaka anlatılarını, asker günlüklerini, mahkeme kayıtlarını, silah kullanma kılavuzlarını vs. incelemiştir. Yazdığı kitap ve makalelerde siyasi meselelerle ilgilenmeyi hep sürdürmüş, estetik ile adalet arasındaki ilişki, ulusal savunma, 11 Eylül gibi konularda yazmıştır.

Scarry siyaset ve hukuk sorunları kadar bilimle, özellikle bilişsel psikoloji ve sinirbilim alanlarındaki gelişmelerle de yakından ilgilenir. Bu alanlarda elde edilen verileri edebiyat alanına çok özgün bir biçimde taşıyıp okurların edebiyat eserlerinde betimlenen sahneleri zihinlerinde nasıl canlandırabildiklerini incelediği *Dreaming by the Book* (1999, Kitapla Hayal Etmek) kitabıyla, 2000 yılında en iyi edebiyat eleştirisi kitabı alanında verilen Truman Capote ödülünü kazanmıştır.

Diğer Eserleri: *Literature and the Body* (1988, Edebiyat ve Beden), *Resisting Representation* (1994, Temsile Direnmek), *On Beauty and Being Just* (1999, Güzellik ve Adil Olmak Üzerine) ve *Who Defended the Country? A New Democracy Forum on Authoritarian versus Democratic Approaches to National Defense on 9/11* (2003, Ülkeyi Savunan Kimdi? 11 Eylül Sonrası Otoriter ve Demokratik Ulusal Savunma Yaklaşımları Üzerine Yeni Bir Demokrasi Forumu). Ayrıca *Fins de Siècle* (1995) ve Daniel L. Schachter'le birlikte *Memory, Brain and Belief* (2002, Bellek, Beyin ve İnanç) adlı kitapların editörlüğünü yapmıştır.



metis eleştiri

Metis Eleştiri 10

Kitapla Hayal Etmek
Elaine Scarry

İngilizce Basımı:
Dreaming by the Book,
Farrar, Straus and Giroux, 1999

© Elaine Scarry, 1999

© Metis Yayınları, 2005

Türkçe çeviri © Bülent O. Doğan, 2006

İlk Basım: Eylül 2006

Dizi Yayın Yönetmeni: Orhan Koçak
Yayıma Hazırlayan: Tuncay Birkan
Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Kapak Deseni: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

ISBN 975-342-577-5

Elaine Scarry

Kitapla Hayal Etmek

Çeviren

Bülent O. Doğan



metis eleştiri

Jack Davis'e

Birinci Kısım

Resim Oluşturma

Canlılık Üzerine

Günlük konuşmada imgelemiden bahsederken, ona olağan duyumlardan daha büyük güçler atfederiz. Fakat somut bir deney yapıp imgelemimizdeki nesne ile algıladığımız nesneyi mukayese etmemiz, yani gerçekten durup gözlerimizi kapatmamız, imgelemimizdeki bir yüze ya da odaya odaklanmamız, sonra da gözlerimizi açarak bu hayalin özellikleriyle duyular dünyasına döndüğümüzde karşımıza çıkan şeyin özelliklerini karşılaştırmamız istendiğinde, tam tersi bir sonuca varırız hemen: Hayal edilen nesnede algıladığımız nesnenin yaşamsallığı ve canlılığı yoktur. İmgelemimizi kullanarak ürettiğimiz dünya ile duyularımızla algıladığımız gerçek dünya arasındaki farkın ayırımına varmamız aslında tam da bu yaşamsallık ve canlılık vasıfları sayesinde mümkün olur. Jean-Paul Sartre'in da dikkat çektiği gibi, bu deneyde hayalimizde canlandırmayı seçtiğimiz nesne sevdiğimiz bir dostumuzun yüzü, en ufak ayrıntısına kadar tanıdığımız (Sartre'in Annie ile Pierre'in yüzlerini tanıdığı gibi) bir yüz dahi olsa, gerçekten orada bulunan yüzle kıyaslandığında "solgun", "kuru", "iki boyutlu" ve "durgun" görünecektir.¹

İmgelemdeki yüzlerin ne kadar eksikli olduğunu ancak belli bir kişinin yüzünü gözlerimizin önüne getirmeye çalıştığımız zaman, ancak onu hayalimizde açık ve net bir biçimde canlandırmak için umutsuzca çabaladığımızda fark edebiliyoruz galiba. Bu yetersizliği fark ettiğimizde ise, Proust'un kitabında Albertine'in ya da büyükannesinin yüzünü zihninde canlandıramadığı için kendi kendine

1. Jean-Paul Sartre'in hayal edilen imgeyle ilgili geniş bir yazısı şurada bulunabilir: "The Imaginary Life", *The Psychology of Imagination* içinde, New York, 1991, s. 177-212. Uzun bir süre önce beni bir "yeri" hayal etme, sonra da içinde hayal etmekte olduğum gerçek yerle onu karşılaştırmaya davet eden Jack Davis'e müteşekkirim. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

kızan Marcel misali, imgelemimizdeki boşluğun bir şekilde o kişiyle ilgili duygularımıza özgü olduğu ve sevgimizde gizli bir kusur bulunduğu sonucuna varıyoruz. Oysa bu boşluk herkeste vardır ve bu tür durumlara özgü olan tek şey "hayalde canlandırma isteğindeki" yoğunluktur; tam da bunu başaramıyor oluşumuzla hiç olmadığı kadar dürüst bir biçimde yüzleşmemizi sağlayan yoğunluk. Hayalimizde canlandırma arzusuyla dolup taşıtığımız anlarda, John Keats'in de itiraf ettiği şeyi fark ederiz: "Hayal çok iyi kandıramaz/ öyle nam salmışsa da."² Renksiz, netlikten yoksun hayallere dalar-ken ya da bu hayallerden uyanırken dahi maddi dünyayı "tanıma", imgesel dünyadan her zaman ayırt edebilme yeteneğimizi algıladaki bu canlılık sayesinde koruruz. Aristoteles bu renksizliğe imgelerin "zayıflığı" adını verir. Sartre ise buna imgelerin "temel yoksulluğu" der.

İmgelemin zayıflığından ve yoksulluğundan ancak duyu/algı düzeyinde söz edebiliriz elbette. İmgelemdeki nesnenin yaşamsallık ve canlılıktan yoksun olduğundan yakınmak, onun bir algı nesnesi olmadığından yakındır sadece, çünkü yaşamsallık ve canlılık algının en temel nitelikleridir. Duyu zemininde duyu/algı alanının imgelem alanına baskın çıkması bizi şaşırtmamalı; asıl şaşırtmamız gereken bunun bize her zaman bir totolojiymiş gibi gelmesidir. Bir başka deyişle, bir, hayal edilen nesnenin normalde canlılığa sahip olmadığını, iki, canlılıktan yoksunluğunun totolojik olarak hayali olmasından kaynaklandığını kavramamız bile, ancak "canlılığı" (estetikle ilgili günlük konuşmalarımızın çoğunda düşünmeden ve hatalı olarak içine yerleştirdiğimiz) "imgelem"den ayırıp sahiden ait olduğu yere, yani algıya yerleştirmemizle mümkün olacaktır.

İmgelerin bu olağan zayıflığının sözlü sanatlarda çarpıcı bir istisnası olması dikkat çekicidir. Bu sanatlarda imgeler bir şekilde algı nesnelerinin canlılığını kazanırlar; elinizdeki kitapta da bunun nasıl yapıldığı üzerinde durulacaktır. Sözlü sanatlar burada özellikle önemlidir, çünkü –resim, müzik, heykel, tiyatro ve filmin tersine– *gerçek* duyuşal içerikten neredeyse tamamen yoksundurlar.

2. John Keats, "Ode to a Nightingale" (Bülbüle Övgü), *John Keats: Complete Poems* içinde var, Jack Stillinges, Cambridge/Massachusetts, 1982, s. 281.

Kendisi de görünür dünyanın bir parçası olan resmin görünür dünyanın canlılığına yaklaşmasında ya da onu aşmasında gizemli bir yan yoktur. Örneğin, Henri Matisse ya da büyük Floransalı renkçilerden birinin yaptığı bir resim, gerçek bir duyu deneyimi sağlayarak gözümüze hitap eder. *Nice'te İç Mekân'daki** uçuk sarı ve pas sarısı şeritlerin yarattığı retinal olaylar, başka özelliklerinin yanı sıra –bizi perdenin beyaz ışıltısına ya da zeytin yeşili tafta kaplamalı koltuğun çevresinde halelenen altın sarısı parıltıya taşıyan– bariz algı edimleridir. Aynı şey müzik (kendisi de duyulur bir şeyken, duyulur dünyanın canlılığını paylaşmaması mümkün mü?), heykel (dokunulur ve görülür alanların canlılığını bünyesinde barındırır, dolayısıyla bu dünyanın bir parçasıdır), tiyatro ve film (her ikisi de görülür ve duyulur olaylarla dolup taşar) için de geçerlidir. Ama sözlü sanatlar, özellikle de anlatı sanatı duyulara hitap eden içerikten neredeyse tamamen yoksundur.³ Sık sık belirtildiği gibi, beyaz bir sayfa üzerindeki siyah renkli küçük ve monoton işaretlerden başka bir görsellik taşımaz. Akustik özelliklerden *tamamen* yoksundur. Dokunmayla ilgili özellikleri sayfaların ağırlığı, yüzeylerinin pürüzsüzlüğü ve düzgün kesilmiş ince kenarlarıyla sınırlıdır. Demek ki doğrudan algılanabilen özellikleri pek azdır. En önemlisi de, bu özellikler bir şiirin ya da romanın ortaya çıkarmaya çalıştığı ve bizim burada canlılıkları üzerine tartıştığımız zihinsel imgelerle (pencere camını yalayıp yükselen buhar, havuza düşen bir taşın çıkardığı ses, ağustosta ayaklar altında ezilen kuru otların verdiği his) son derece alakasız, hatta bazen bunlara tamamen zıttır.

* Bu resim bazen *Beau-Rivage'daki Odam* diye de anılır (1917-18).

3. Bu bölümü tamamladıktan on beş ay sonra aynı gözlemin 19. yüzyıl Rus estetikçisi N. G. Çernişevski tarafından da yapılmış olduğunu öğrendim. Çernişevski 1853 tarihli *Hayat ve Estetik* adlı eserinde şöyle diyor: "Tüm diğer sanatlar, canlı gerçeklikte olduğu gibi, doğrudan duyularımız üzerinde etki yaparken, şiir imgelem üzerinde etki yapar." Ne var ki, Çernişevski okuma ediminde imgelemin tek yaptığı şeyin, hayal ederek imge-yaratmadaki eksikliği tamamlamak olduğunu varsayar: "Açıktır ki... şiirdeki imgeler gerçek hayattaki muadillerine göre zayıf, cansız ve belirsizdir." Ve buradan yola çıkarak hayatın güzelliğinin, gücü "genelliklerinde" yatan sanatın güzelliğinden çok daha fazla olduğu sonucuna varır (*Hayat ve Estetik*'in sonuç bölümü, yeniden basımı: *Documents of Modern Literary Realism* içinde, haz. George J. Becker, Princeton, 1962, s. 48, 49, 60).

Meseleyi daha iyi aydınlatmak için üç farklı fenomeni tanımlamak faydalı olabilir. Bunlardan birincisi *dolaysız duyusal içeriktir*: Matisse'in *Nice'te İç Mekân*'ındaki ışığa boğulmuş yüzey, Fats Waller'in piyano kaydındaki "Honey-suckle Rose"un tatlı tatlı akıp giden ezgisi, hatta şu anda bu satırları okuyan kişinin içinde bulunduğu oda. İkincisi, *gecikmeli duyusal içerik*, ya da "gerçek duyusal içeriğin üretilmesine yönelik talimatlar" diyebileceğimiz şeydir. Nota kâğıdının dolaysız akustik içeriği yoktur, sadece çizgiler ve noktalardan oluşan bir dolaysız görsel içeriği ve düzgün, ince sayfaların dolaysız dokunsal içeriği vardır, ama uygulandığında gerçekten duyulur bir içerik üreten bir eylemler silsilesini doğrudan doğruya tarif etmektedir. İlk ikisiyle taban tabana zıt olan üçüncü durumda ise ne dolaylı ne de gecikmeli gerçek duyusal içerik bulunur. Onun yerine sadece *taklit içerik* vardır, yani gerçekte hiç de öyle yapıyor olmasak da, mecazi odaları, yüzleri, havayı görmeyi, duymayı, tenimizle hissetmeyi taklit ederiz.

Üçüncü fenomen için de ikincide olduğu gibi "talimatlar" kelimesini kullanmak makul olabilir. "Emily Brontë Catherine'in yüzünü tasvir ediyor," demek yerine, "Brontë bize Catherine'in yüzünü hayal etmemiz ya da imgelemimizde inşa etmemiz için bir dizi talimat veriyor" da diyebiliriz. Bu tür bir formülasyon biraz kaba saba olsa da, taklidin sahasını nesneden zihinsel edime kaydırması bakımından yerindedir. Romanlardaki imgelerin gerçek dünyayı "temsil ettiğini" ya da onun "taklidi" olduğunu söylemeyi âdet edinmişizdir. Ama belki de taklit onlardan ziyade bizim onlara bakışımızdadır. Catherine'in yüzünü hayal ettiğimizde, bir yüzü gerçekten görmeyi taklit ederiz, tepelerde uğuldayan rüzgârı hayal ettiğimizde, rüzgârın sesini gerçekten işitmeyi taklit ederiz. İster kendi hayal gücümüzle ulaşalım, ister büyük yazarların talimatları sonucu ulaşalım, hayal etmek bir algısal taklit eylemidir. O halde şu soru gündeme geliyor: Nasıl oluyor da kişinin kendi başına yaptığı algısal taklit genelde zayıf ve solgunken, yazarın talimatıyla yaptığı taklit gerçek algıya kimi zaman epeyce yaklaşabiliyor? "Doğumyeri" adlı şiirinde Seamus Heaney, ilk defa bir roman okumak uğruna (Thomas Hardy'nin *Return of the Native*'i) bütün gece uyumayan Seamus Heaney adlı bir çocuğu anlatır. Şafak söktüğünde çocuk duymakta olduğu kış, horoz ve köpek seslerinin çevredeki araziden mi

yoksa sayfaların üzerinden mi geldiğini bilemez. Soru şudur: Nasıl bir mucize eseri yazar bizi niteliksel açıdan hayallerimizdekine değil de (çok daha serbestçe gerçekleştirdiğimiz) algı edimlerimize benzeyen zihinsel imgeler oluşturmaya teşvik edebiliyor?*

Her sanat bizi şu üç edimi gerçekleştirmeye teşvik eder: dolaysız algılama, gecikmeli algılama ve taklit algılama. Fakat resim, heykel, müzik, film ve tiyatrodaki ağırlık birincidedir, ya da (belki daha doğru bir deyişle) ikinci ve üçüncü edimlerin gerçekleşmesini birinciyle sıkı bağları olması sayesinde sağlarlar. Öte yandan sözlü sanatlar neredeyse münhasıran üçüncü alanda yer alırlar. Sözlü sanatlar içinde bir ayırım daha yapılmalıdır. Hem edebi düzyazı hem de şiir esasen taklit algı yaratmaya yöneliktir, fakat şiirin gecikmeli algıyla, yani ikinci kategoriyle de sağlam bağları vardır: Tıpkı nota kâğıdında olduğu gibi, basılı işaretlerin sıralanışı gerçek ses çıkartmayı sağlayan bir dizi talimat taşır; sayfanın kendisi şarkı söylemez, ama sürekli olarak şarkı söylemenin eşiğinde durur. Şiir –yine düzyazının tersine– dolaysız algısal içeriğe bile sahiptir, çünkü dizelerin ve kıtaların görsel konumları hoş bir ses düzenlemesinin peşrevi, provası ya da vaadi olan, derhal algılanabilir görsel bir ritim de verir.

William Wordsworth cam bir kaba hapsolmuş iki balığı tasvir eder; bu balıklar tarlakuşunun ya da arının yaptığı gibi ezgili sesler çıkarmasalar da, "ışılıklı hareketleriyle" ("altın renkli ışınları ve gümüşü pırıltılarıyla") bir nevi güneş-yazısı üretmektedirler:

*Ne güzel! – De hiç bilinmez niçin
Bu hep latif değişme
Yinelenir –durmadan yinelenir–
Asude menziliniz içinde.⁴*

* Burada sanatçı ile sıradan insanlar arasında bir ayırım yapmıyorum. Sanatçıların hayallerinin de sanatçı olmayanlarınki kadar renksiz olduğunu varsayıyorum. Bu yüzden Hardy'nin tesiri altındaki Heaney, bizim de Hardy'nin tesiri altında yaşadığımız şeyi yaşıyor ve tıpkı bizim gibi hayrete düşüyor. Daha sonra üzerinde duracağımız gibi, başka birinin "tesiri altında" olmak canlılık üretme açısından çok önemlidir.

4. William Wordsworth, "Gold and Silver Fishes in a Vase", *Wordsworth: Poetical Works* içinde, haz. T. Hutchinson ve E. de Selincourt, Londra, 1936, s. 412.

Şimdi bu hoş görünüm Matisse'in *Nice'te İç Mekân*'ındaki sarı şeritlerde ışığın dağılımına mı daha yakındır (ya da onun yaptığı pek çok akvaryum balığı resmine), yoksa *Çılgın Kalabalıktan Uzak*'ın kılıç dansındaki veya geceyarısı patlayan fırtınada "her ışık huzmesine duyarlı" bir halde saman balyalarını sağlama alan Gabriel Oak'un yaptığı yıldırım dansında ışıkların gümüşü parıltı ve balkımlarla çevreye saçılmasına mı daha yakındır?

Şiir, tonu ve içeriği bakımından Matisse'in eseriyle örtüşse de, burada verilen kategoriler açısından Wordsworth'ün güneş-yazısı ile Hardy'nin ışık-yazısının bir ve aynı olduğuna kuşku yoktur. Matisse'in "parlak renkleri" ve "her ışık huzmesine duyarlı" pigmentleri gerçek dünyada mevcuttur ve bizi basbayağı gerçek bir algı edimine sokar; öte yandan Wordsworth ve Hardy zihinlerimizde gerçekten görünen ışığın canlı taklidi olan ama kendileri gerçekten görünür olmayan ani ışıklar yakarlar. Yine de, şiirin iç sesi yüzünden, yani sessiz okuma sırasında bile ağzın içinde birbirine bakan kısımların temas edip ayrılması yüzünden ve dizelerin gözle takip edilebilmesi yüzünden şiirin maddi yüzeyi Hardy'nin düzyazısının maddi yüzeyinden çok Matisse'in tablosunun yüzeyine yakındır; yani Wordsworth Hardy'ye Matisse'e olduğundan çok daha yakın olmasına rağmen, Matisse'e Hardy'nin olduğundan biraz daha yakındır. Kitabın geri kalanında söyleyeceğim her şey düzyazı için olduğu kadar şiir için de geçerlidir, ama iş şiire gelince açık ve keskin cümleler kullanmak daha zordur, çünkü durup söyleneni sınırlandırmak gerekir. Hem düzyazı hem de şiir gerçek-olmayan ala-

5. Zihinsel imgeler oluştururken tam da algılamada kullandığımız sinirsel mekanizmalardan yola çıktığımızı ortaya koyan bilişsel psikoloji incelemeleri üzerine bir yorum için bkz. Stephen M. Kosslyn, *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*, Cambridge, Massachussets, 1994, s. 295, 301, 325.

Bu kitapta cevaplamaya çalıştığım sorular, imgelemin nasıl işlediğine dair sırların sadece bir kısmıyla ilgilidir. İmgelem konusunda Platon'dan Wittgenstein'a kadar uzanan felsefi külliyat üzerine yetkin bir inceleme için bkz. Eva T. H. Brann, *The World of the Imagination: Sum and Substance*, Boston, 1991. Brann, bugüne kadar üretmiş olduğumuz felsefi tablonun yetersizliğine değindiği gibi, günümüzde bir kategori olarak imgelemi ihmal etme hatta "sökme" girişimleri konusundaki kaygılarını da dile getirir (s. 10). Brann'ın çalışması aynı zamanda yüzyıllar boyunca imgelemle hesaplaşma yönündeki karmaşık girişimlere dair zengin veriler sunar.

nında yer alırlar, ama şiir düzyazının birkaç santim soluna düşer, zira ölçü ayağı maddi dünyadadır. Bu yüzden, imgelemde canlılığın nasıl sağlandığını incelerken ilk etapta düzyazının sınırları içinde kalacağım. Düzyazı ne dolaysız algı ne de gecikmeli algı gerektirir, düzyazıda sadece gerçek olmayan ya da taklitsel algı vardır.

İmgesel canlılığın, algı yapısının derinlemesine yeniden üretilmesiyle mümkün olduğunu göreceğiz. Bir düzeyde bu hiç de şaşırtıcı değildir: eğer hayal etme algının taklidiyse, hayal etmenin başarısı söz konusu taklidin aslına yakınlığı ile tanımlanacaktır elbette. Yine de, algıda taklit edilenin yalnızca duyuşal netice (bir şeyin görünümü, sesi ya da ele alınınca nasıl bir his verdiği) değil, aynı zamanda algıyı ortaya çıkaran üretimin gerçek yapısı,⁵ yani ilgili nesnenin öyle görünmesi, işitilmesi ya da hissedilmesine yol açan maddi koşullar⁶ olması şaşırtıcı görünmektedir. Bu sarsıcı fenomeni çok özgül bir örnekle gösterdikten sonra, anlatının yine aynı olguyu gösteren genel özelliklerine geri döneceğim.

6. Zihinsel resim-yaratma konusundaki izahlar genelde bir kısır döngü içinde kalır: resimlerin zihinde nasıl üretildiği sorusuna resimlerin zihinde üretildiğini tekrarlayarak cevap verirler. ("Allen Grossman, 'ut pictura poesis'teki 'ut' nedir?" diye sormuştu hem Horatius'a hem de Ludwig Wittgenstein'a, 1992 Ağustosunda yaptığımız özel bir sohbette. [Horatius'un *Şiir Sanatı* adlı eserinde geçen bu ünlü Latince ifadenin düz çevirisi "Resimde nasılsa şiirde de öyledir" diye yapılabilir – ç.n.]) Benim savım –imgelemin, algıyı ortaya çıkaran temel yapıyı taklit ederek algı taklidi ürettiği savı– da aynı ölçüde bir kısır döngü içindeymiş gibi görünebilir. Fakat savın gücünü pratik sonuçlar yaratma yeteneği açısından ölçecek olursak, en azından kısmen başarılı olduğunu görebiliriz. Yani hayal gören kişinin dostlarının yüzünü zihninde daha açık seçik bir biçimde oluşturmasını sağlayan adımları tanımlayabiliyorsam, savımın geçerli olduğu sonucuna varabilirim.

Katılık Üzerine

Şimdiye kadar canlılık sorununu imgesel görme, işitme, dokunma, tatma ve koklama için aynı düzeyde geçerli olan bir çerçeve içinde ele aldım. Bu bölümde ise canlılık sorunu sadece dokunma duyusunu içine alacak şekilde sınırlandırılacak.

İmgelenen nesneye "katılık" özelliği nasıl kazandırılır? Genel bir kural olarak katılık, algı nesnelerini imgelemimizdeki puslu muadillerinden, yeniden Sartre'a başvurursak, yoğunluktan yoksun, solgun, iki boyutlu nesnelerden ayıran temel özelliklerden biri olduğundan, bu konu çok önemlidir. İmgelemdeki nesnenin iki boyutlu olması arızı bir durum değildir. Esasa dair bir şeydir: Aristoteles *De Anima*'da, "imgeler duyusal içerik gibidir ve sadece madde içermemekle ondan ayrılırlar," der.¹ Ashbery, "Tapestry" adlı şiirinde akıl gözünün, "az önce orada olanın tam o anki haliyle genel hatlarını ya da taslağını nasıl çizdiğini"² söyler. Algılanabilir dünya ise tam tersine arızı olarak değil esasen katıdır. John Locke "duyularımızın bize en düzenli olarak verdiği fikrin katılık olduğunu"³ söylemiştir; biz de onun bu gözlemine şunu ekleyebiliriz: İmgelemimizin olağan işleyişi içinde büyük ihtimalle bize en düzenli ve en aralıklı olarak verdiği fikir, katılıktır.

Öyleyse bir yazar bizim katı bir yüzeyi, mesela bir duvarı ya da odayı oluşturan dört duvarı hayal etmemizi nasıl sağlıyor? Proust,

1. Aristotle, *On the Soul (De Anima)*, çev. J. A. Smith, 3.8.431A, *Complete Works of Aristotle* içinde, haz. Jonathan Barnes, Gözden Geçirilmiş Oxford Çevirisi, Princeton, 1984, 1: 687 (Türkçesi: Aristoteles, *Ruh Üzerine*, çev. Zeki Özcan, İstanbul: Alfa, 2000).

2. John Ashbery, "Tapestry", *As We Know* içinde, New York, 1979, s. 90.

3. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, haz. Alexander Campbell Fraser, New York, 1982, 1: 10-1 (Türkçesi: *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, çev. Veli Hacıkapıoğlu, İstanbul: Kibele, 1996).

Swann'ların Tarafı'nın başlangıcında Combray'deki odasında geçen çocukluğunu anlatırken, lambasının üzerine takılan sihirli fenerden yansıyan parlak imgelerin duvarlar üzerinde oynaşmasını, "elle tutulamayan harelenmelerle" duvarın matlığını kapatmasını tasvir eder. Kâh sarsılarak tırıs kalkan, kâh meraklı meraklı duraklayan Golo figürü duvarın her girintisine çıkıntısına uyum sağlamaktadır:

Atının üzerindeki ağır ilerleyişini hiçbir şey durduramazdı. Fener yerinden kırırdatılsa da, Golo'nun atının, penceredeki perdelerin üzerinde ilerlemeye devam ettiğini, perdenin kıvrımlarıyla şişip aralıklarına battığını görürdüm. Golo'nun, atı kadar doğaüstü yaradılıştaki kendi bedeni de, karşısına çıkan bütün maddi engelleri, yolunu kesen nesneleri kendi kemik yapısına katıp içselleştirerek, hepsinin üstesinden gelirdi; hatta kapı tokmağına bile rastlasa, kırmızı giysisi veya hep aynı asaleti ve hüznü koruyan, ama bu omurga naklinden ötürü en ufak bir şaşkınlık belirtisi göstermeyen solgun çehresi, derhal kapı tokmağının üzerine yerleşir, her zamanki yenilmezliğiyle üstünden kayıp geçerdi.

Combray'deki oda Marcel'in alışkanlık üzerine düşüncelerine vesile olması bakımından pek ünlüdür: "... o değişik ışık bile... odama tahammül edebilmemi sağlayan alışkanlığı yok ediyordu."⁴ Fakat Proust'un alışkanlık üzerine felsefi spekülasyonlarından daha önemli bir şey vardır; üzerinde açıktan açığa yorumda bulunmadığı bir şey: Odanın katılığının algısal taklidi, yüzeyleri üzerinde uçan Golo'nun "elle tutulamayan harelenmeleri" ile sağlanır. Duvarların katılığı üzerinde durmamız gerektiğini söylemiyorum – tam tersine: onları hemencecik benimsiyoruz ve katılıklarını mucizevi bir şekilde kavramış olmamıza aldırmayıp görünüşte daha felsefi ve psikolojik açıdan karmaşık olan bir meseleye, alışkanlık meselesine geçiyoruz. Duvarlar, perdeler, kapının tokmağı, tek başlarına alındıklarında okur için (kitabın kahramanı Marcel'in hilafına) en az sihirli fenerden yansıyan renkli ve parlak imgeler kadar cansız ve elle tutulmazdır. Yine de bize ikinciye birincinin yüzeyinde hareket ettirme talimatı verilmesi sayesinde, ikincinin saydamlığı bir şekilde

4. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, *Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 1996, s. 15-6. (Kitap boyunca Proust'tan yapılan tüm alıntılarda Roza Hakmen'in çeviri kullanılmıştır.) <http://www.kurallari.org>

birincinin yoğunluğunu tasdik etmeye yarar.

Proust sihirli fener pasajını felsefi yönleri olan alışkanlık meselesine daldırırken, aslında meydana gelen şey Combray duvarına yavaş yavaş katılık kazandırılmasıdır; hatta bu pasajdaki alışkanlık meselesinin, her ne kadar başlıbaşına hayranlık verici olsa da, tam da okura kendi cisimleştirmesini yapacak zamanı vermek için duvarlardan uzun uzun söz etmenin bahanesi olduğu bile söylenebilir. Bu duvarların katılığına olan inancımız, algılanabilir dünyada meydana gelen fenomene benzeyen bir fenomenin ortaya çıkmasına imkân tanır. Locke'a göre algının olağan işleyişinde katılık fikri "daha aşağıya batmamızı engeller". Katılık duyumu, biz onun varlığını fark etmesek bile, bize yürüyüp gitme cesaretini veren zemini kurar. Kurmaca duvarlar için de aynı şey söylenebilir. Katı bir duvar fikri bizim aşağıya batmamızı değil *içe batmamızı* engeller. Baş dönmesi ya da panik hissetmeksizin izdüşümsel edimlerde bulunmamızı sağlayarak, zihinsel canlılık üzerinde bulunan ve normalde bizi koruyan yasakları kaldıran bütün müteakip hayal-edişler için *dikey* bir zemin oluşturur.

Peki ama bir duvarın zihindeki imgesi nasıl oluyor da önünden saydam bir yüzey geçince katılık kazanıyor? Bunun için verilen talimat, katılığın algılanabilir dünyada görsel olarak tespit edilmesini yeniden üretiyor. Golo'nun perdeler, duvar ve kapı üzerinden geçişinde J. J. Gibson'ın algı üzerine yaptığı klasikleşmiş incelemesinde tanımladığı iki farklı fenomen birlikte gerçekleşir. Bunlardan birincisi "kinetik örtme"dir. Bir yüzey başka bir yüzeyin önünden geçtiğinde –bir tablo duvardan düştüğünde (Gibson'ın örneği) ya da daha basiti, elimi yüzümün önünden geçirdiğimde– öndeki nesnenin hareketi "arkadaki [nesnenin] fiziksel görünümünü tedricen örter ve açığa çıkarır". Hareket eden nesnenin ön kenarında meydana gelen şey, arkadaki nesnenin Gibson'ın deyimiyle "silinmesi" ya da "kırpılması" ve peşinden tekrar onarılmasıdır: "Arkadaki nesnenin yüzeyinin düzenli olarak silinmesi ve kırpılması derinliği belirtir." Bunun da ötesinde, kalıcılığı, yani "gizli bir yüzeyin varlığının devam ettiğini" belirtir.⁵ Proust'un Combray'yle ilgili pasajda bize

verdiği talimatlar derinliğin ve kalıcılığın kinetik örtme yoluyla teyit edilmesini ikinci bir fenomenle birleştirir, çünkü hareket eden Golo (düşen tablonun ya da yüzümün önünden geçen elimin tersine) şeffaftır ve bu yüzden ancak kısmi bir silinme yaratabilir, üzerinden geçtiği yüzeyi eksikli bir biçimde örtebilir. "Çevremizdeki ışığın yapısında" bulunan enformasyonu analiz ederken gölgenin doğası üzerinde duran Gibson, onun "nesnenin yaptığı gibi arka planın yüzeyini örtmediğini ya da hareket ederken onu silmediğini" belirtir: "Dolayısıyla gölge [katı] bir nesneden ve arka plan üzerindeki bir lekeden genellikle ayırt edilebilir."⁶ Perdeler, duvarlar, hat ta kapı tokmağı görülür bir şekilde Golo'nun bedeni tarafından yutulur. Onların halen görülebilir olmaları Golo'nun yalnızca bir gölge olduğunu doğrularken, buna karşılık Golo'nun gölge olması da daha dikkate değer bir biçimde alttaki kapı tokmağının katılığını ve elle tutulabilirliğini onaylar. Burada Golo'nun üzerinden geçtiği yumuşak nesneler (perdeler gibi) ile sert nesneler (duvarlar ve kapı tokmağı gibi) arasındaki fark önemsizdir, çünkü Locke'un da belirttiği gibi katılık yalnızca "dolgunluk" [*repletion*] gerektirir ve bu yüzden sertlik ve yumuşaklık özelliklerinden bağımsızdır: katı bir nesne sert de olabilir yumuşak da. Sertlik ve yumuşaklık, diye yazar Locke, nesnenin "bizim bedenlerimizin yapısıyla" ilişkisini ifade eden hükümlerden ibarettir.

Duvarın üzerinden geçen şeffaf bir şeyin yarattığı bu çok küçük etki üzerinde iyiden iyiye yoğunlaşmadan önce bir adım gerileyip savımın genel mimarisine baksak iyi olacak. İlk olarak –canlılığımız konusunda Locke'un fikirlerini kabul edersek– algılayan yaratıklar açısından katılık en temel deneyimdir. Katılık, sadece maddi yüzeylere erişilmesini sağlamak için değil, aynı zamanda yoğun temas deneyimine erişilmesini sağlamak için de dokunmaya muhtaçtır. İkincisi, katılığı imgelemde yeniden üretmek zordur, çünkü dokunmayı, yani imgelemde bize en uzak olan duyuyu gerektirir: Thomas Hobbes imgesel/hayali olanın münhasıran görsel olduğunu iddia etmişti; keza hemen her kuramcı taklide dayalı hayal etme işlemleri için esas alınmaya aday olan duyuların görme ve işitme olduğunu belirtmiştir. Üçüncüsü, imgesel alanda dokunmayla, da-

ha doğrusu temas etmeyle teyit edilen katılığa ulaşmak zor olduğu kadar önemlidir de. Onlar için bir uzam yaratmadan hayali kişiler yaratmak imkânsızdır. Locke algılanabilir dünyadan söz ederken, "kendi başına uzam, *yer kaplayan varlıkların ya da bedenlerin var olma kapasitesinden ya da imkânından* ibaret gibi görünmektedir," der; uzam "bedenin salt var olma imkânının göz önünde bulundurulmasıdır sadece".⁷ *Kayıp Zamanın İzinde*'nin sonraki sayfalarında Marcel, Albertine tarafından terk edildiğinde, onu net bir şekilde hayal etmesinin ve hayal ederken acı çekmesinin tek yolunun dekoru oluşturan unsurları sayıp dökmek olduğunu itiraf eder: "Bu garaj, koridor, salon kelimelerini tekrarlayıp şoku kasten yeniledim... Albertine'in oturduğu evi mutlaka garajsız, salonsuz bir yer olarak mı canlandırmıştım kafamda? Hayır, hiç canlandırmamıştım, ya da belirsiz bir yer olarak canlandırmıştım. Albertine'in bulunduğu yer, coğrafi olarak belirginleştğinde... ilk ıstırapı yaşamıştım."⁸ Bu ilkenin işleyişine bakılarak, en canlı tasvirleri yapan yazarların neden çoğunlukla mekânlarla en derin ilişkileri kurmuş olan yazarlar olduğu da açıklanabilir: Hardy ve Wessex, Proust ve Combray, Seamus Heaney ve bataklıklar. Dördüncü ve son olarak, hayali şahıslara doldurabilecekleri bir mekân temin edilmesinden bile daha önemlisi, okur için kurmacanın *dikey zemininin* yaratılmasıdır. Bu zemin içe doğru düşmemizi engellemeyi vaat ederek, korkusuzca ve bu yüzden de canlılık üzerindeki yasakları kaldırarak rahat rahat izdüşümsel uzama girmemizi sağlar.

Şeffaf bir yüzeyi ona kıyasla daha yoğun bir başka yüzey üzerinden geçirmek duvarları katılaştırmanın tek yolu değildir. Ama en temel yollarından biridir; canlı tasvirleriyle dünya çapında takdir toplamış yazarların hepsinde mevcuttur ve yeni doğmuş kurmaca dünyaların, tam varoluşa geçme sürecinin ortasında olmaları yüzünden, en narin ve risk altında olduğu anda ona başvurulur. Örneğin Proust Balbec'teki odasını tam da bu yolla bize inşa ettirir: duvarın yarım metre önüne bir cam yerleştirir ve denizin değişen manzarasının bu cam yüzeyde yarattığı hareketli yansımaları anlatır. Proust pasaja bu odanın Combray'deki odadan duyusal açıdan

7. John Locke, *Miscellaneous Papers*'dan aktaran Locke, a.g.y., 155-6 n. 4.

8. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, https://tr.wikipedia.org/wiki/Kayıp_Zamanın_İzinde, s. 58.

farklı olduğunu belirterek başlar. Fakat odanın zihinde nasıl inşa edileceğine dair alttan alta verilen talimatlar aynıdır:

Uykusuz gecelerimde hayalini kafamda en sık canlandırdığım odalar arasında, Combray'nin... odalarına en az benzeyeni, Balbec'te Grand-Hôtel de la Plage'daki odamdı: Ripolin'le boyanmış duvarlarının arasında, tıpkı masmavi suyla dolu bir havuzun parlak duvarlarının arasındaki gibi, temiz, gök mavisi ve tuzlu bir hava solunurdu. ... odamın üç duvarı, camlı, alçak kitaplıklarla kaplıydı ve döşemeci bunu öngörmemiş olsa da, konumuna bağlı olarak her camın üzerine, değişken deniz manzarasının farklı bölümleri yansıyor ve böylece, üç duvarda, kitaplığın maun raflarıyla bölünen, ışıltılı bir deniz manzaraları frizi oluşuyordu.⁹

Combray'de olduğu gibi Balbec'te de duvarları, üzerlerinden geçen saydam bir tabaka katılığı kavuşturur. Proust'un bizi (katılık, saydamlık, tam ya da eksikli kinetik örtme gibi meseleler yerine) alışkanlık ve yadırgatma üzerine spekülasyonlara sürüklediği Combray'de olduğu gibi, Balbec'te de cam üzerinde oynaşan yansımalar-daki gerçek olmayan okyanuslar ile dışarıda bir yerlerde bulunan, görünmeyen gerçek okyanuslar arasındaki fark üzerine spekülasyonlara sürükleniriz. Ama tam da bu uzun süren spekülasyon sayesinde akıl gözümüzü camdaki yansımaları ve arkasındaki duvarı görebileceği bir yerde tutar ve böylece bizi katı duvarları üretmeye mecbur eder: "... üç duvarda, kitaplığın maun raflarıyla bölünen, ışıltılı bir deniz manzaraları frizi oluşuyordu."

Combray ve Balbec pasajları, sözlü sanatların, imgelemimizi nasıl olup da canlılıkları açısından hayal etmekten çok duyumsamaya yakın olan zihinsel faaliyetlere yönlendirebildiği şeklindeki esrarın üç çözüm yolunu gözler önüne serer. Bunların üçü de tikel katılık örneğinden çıkıp anlatının daha genelleştirilebilir niteliklerine doğru ilerlememizi sağlayacak. Birinci çözüm yolu üretilecek algının maddi öncüllerini belirtmektir. İkincisi, yaratılacak duyum taklidi, imgelemi sıradan Aristotelesçi zayıflığının ötesine taşıyan sonuçlara götürdüğüne göre, bunun en etkili şekilde yapılması bi-zatihi söz konusu zayıflığı sürece başarıyla dahil etmekle mümkün olur. Üçüncüsü, imgeleme özgü yerçekimi kurallarına göre, her bi-

ri tek başına ağırlıksız olan iki ya da daha fazla imge birbirine ağırlık kazandırabilir, tıpkı imgeleme özgü geometri sayesinde tek başına iki boyutlu olan iki ya da daha fazla imgenin birbirine üç boyutluluk kazandırması gibi. Dördüncü bir gözleme göre de bu üç çözüm yolunu düzenleyen bir kural vardır: Bu yazılarda serbestçe kullanılan söz konusu inşa yöntemleri, uzaktaki kişileri ya da yerleri hayal etmeye çalışan karakterlerden düpedüz esirgenir. Şairler ve romancılar bizi hayal etmeyi hayal etmemiz için yönlendirirken, kendilerinin bol bol faydalandıkları kuralların açığa çıkmasına hemen hiç izin vermezler.

Bu dört çözüm yolunu daha derinlemesine inceleyeceğim. Fakat karşımızdakinin özellikle Proust'a özgü bir çözüm olduğu duygusunu yaratmak istemem. Bu yüzden şeffaflıkla kinetik örtmeyi birleştirme olgusunun gözlendiği bir dizi örnek vereyim hızla. Görsel açıdan çok başarılı bir Japon çizgi filmi olan Hayao Miyazaki'nin *Cagliostro Şatosu*,¹⁰ sözlü anlatının tersine gerçekten duyumsal mevcudiyete sahiptir.* Yine de, çizgi film türünün gerçekdışılığı ayan beyan ortada olduğundan, başvurduğu işlemler çoğunlukla zihinsel imgeleme işlemine çok yakındır. Gerçekçi doku stratejisini daha en başından reddettiğinden, kendini inanılır kılmak için gayet katı usullere başvurmak zorundadır. Gerçekle karıştırılmayı arzular fakat bu arzuyu gerçekleştirmeyi görece kolaylaştıracak sıradan nitelikleri hor görür. Çizgi film şu meydan okumayla yapılmış gibidir: SENİ TEMİN EDERİM GERÇEK DEĞİL BU, AMA SEN YİNE DE

* Çizgi filmler de, resimler de gerçek görsel içeriğe sahiptir, ama her ikisinde de gerçek dokunma deneyimi değil, sadece görmeden çıkarsanan bir dokunma deneyimi yaşarız. Özellikle dümdüz ve gerçeklikten uzak yüzeyleri olan çizgi filmlerde ve resimlerde, duvarların üzerinden geçen pek çok saydam şeyin imgesini görmek belki de bu yüzden şaşırtıcı gelmiyor. Aynı ilke, örneğin Henri Matisse'in Nice dönemi eserlerinde de işbaşındadır: *Beau-Rivage'daki Odam* (1917-18), *Keman Kutulu İç Mekân* (1918), *Kapalı Pencere* (1918-19), *Kırmızı Şemsiyeli, Oturmuş Kadın Profili* (1919), *Fonografli İç Mekân* (1924), *İç Mekân, Etre-tat, 14 Temmuz* (1920), *İç Mekân: Çiçekler ve Papağanlar* (1924). Bu ilke filmlerin sadece iç mekânlarla ilgili içeriklerinde değil, tümünü kapsayan olayda da mevcuttur: Sinemada gösterilen bir filmin en temel özelliği bir duvar üzerinde maddi olmayan hareketli bir imgenin izdüşümünü yaratmasıdır.

10. Hayao Miyazaki, *Castle of Cagliostro*, çev. Carl Macec, Tokyo, 1980, film.

İNAN BUNA MÜMKÜNSE! Bu filmin on iki dakikalık açılışının neredeyse tamamı, katı şeyler üzerinde saydam şeylerin kaymasını gösteren sekizlik, on sekizlik ya da otuz sekizlik çekimlerin art arda sıralandığı bir katalogdan oluşan harikulade bir gövde gösterisidir: Bulutlar gökyüzünde hızla ilerler – kes; bulutların gölgeleri yerde hızla ilerler – kes; yağmur damlaları bir otomobilin ön camına düşer – kes; vs. Sonra film tanımı gereği iki boyutlu olan yüzeylerini yeterince katılaştırdığına kanaat getirmişçesine aniden bu usule son verir, hikâyenin uzun can alıcı bölümünde kullanmak üzere kıskançlıkla saklar. Bu bölümde kahramanımız bir yeraltı menfezinden (Proust'a dönersek, mesela "Ripolin'le boyanmış duvarlarının arasında, tıpkı masmavi suyla dolu bir havuzun parlak duvarlarının arasındaki gibi, temiz, gök mavisi ve tuzlu bir hava solunan" bir menfez) akan parıltılı sular tarafından taşınarak şatoya girmeyi başarır.

Daha aşına olduğumuz ve herhangi bir gerçek duyunun yardımı olmadan duyusal takliden nasıl olup da gerçekleşebildiğinin sırrına (yani sözlü anlatıda ya da şiirde nasıl oluştuğuna) çok daha uygun düşen bir örnek de Seamus Heaney'in gece uykusuz kalıp okuduğu yazardır. Thomas Hardy de tam yeni bir dünya yaratmak üzere olduğu anda tıpkı Proust'un yaptığı gibi şeffaf olanın katı olan üzerindeki görsel kayma hareketinden yararlanır. Lirik bir şiirin kısacık kapsamı içinde dahi aynı şeyi yapar, mesela kâğıtlarının, yatağının ve elma ağacının günbatımında kitaplığının üzerinde kımıldayan gölgelerini tasvir ettiği ilk eserlerinden "Talebenin Aşk Şarkısı"nda bunu görebiliriz:

*Yine boyuyor güneşin kazanı
Kitaplığı şarap kırmızısına,
Bu kâğıdım, yatağım şu da,
Burda yürüyor elma dallarının gölgeleri.
Birazdan katedecekler namevcut yollarını.¹¹*

11. Thomas Hardy, "The Sun on the Bookcase (Student's Love-Song: 1870)", *Complete Poems of Thomas Hardy* içinde, haz. James Gibson, New York, 1982, s. 311. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Kalıcının üzerinde harelenenin parlaltısı, Hardy'nin karısının yan odada can çekiştiğinden habersiz oluşunu tasvir ettiği 1912 yılında-ki mersiyelerinin o unutulmaz dizesinde yeniden karşımıza çıkar: "ben de /Sabahın duvarda sertleştiğini gördüm."¹²

Combray ve Balbec'in Proust'la kurduğuna neredeyse tıpatıp benzeyen bir ilişkiyi Hardy'yle kuran oda, daha doğrusu duvar, tedricen *Tess*'in merkezi haline gelen, Talbothays Mandırası'ndaki süt sağma duvarıdır. Blackmoor Vadisi'nden yola çıkıp "Egdon'un inişli çıkışlı yollarını" geçen Tess, Froom Vadisi'ndeki mandıraya geldiğinde aniden bir dizi nesnenin önünden geçmeye başlarız. Maddi dünyanın yapısını açığa vuran bu nesneler, Gibson'ın çeşitli türden "optik düzenlenişleri" için tek başlarına model olarak alınabilirler. Tess'in "yemyeşil karayosunlarının" ve "sonsuz sayıda inek böğrünün sürtünmesi yüzünden cilalanmış gibi duran kazıkların" yanından geçtiğini ve bu inek böğürlerinin saf beyazlığının "günüşliğini göz kamaştırıcı bir parlaklıkla yansıttığını ve boynuzlarındaki parlak pirinç topuzların ışıldadığını" hayal etmemiz istenir. Ardından mandıra duvarının yanında duran inekleri "görme" talimatı alırız:

Bu sabırlı inekler safının ardında alçalan güneş, gölgelerini kusursuz bir gerçekçilikle duvara düşürüyordu. Bu silik ve gösterişsiz yaratıkların gölgelerini her akşam aynı özenle, kraliyet ailesinden güzel bir hanımın profilini saray duvarına düşürüyormuş gibi en küçük ayrıntısına kadar hesaplıyor, uzun zaman önce mermer cephelere oyulmuş Olympos tanrılarının ya da İskender'in, Sezar'ın, Firavunların hatlarını kopyaladığı gibi gayretle kopyalıyordu.¹³

Zihnimizde bir duvara düşen hayvan gölgelerinin imgesini inşa etmemiz ve asıl önemlisi de, bu imgeyi gölgelerin en ince hatlarını ve başka duvarlara düşen başka gölgelerle benzerliklerini düşünecek kadar uzun süre canlı tutmamız istenmektedir. Proust'un Combray'de "alışkanlık" üzerine (bizim de açıkça dahil olduğumuz) spekülasyonları Combray'nin katılığının başarılı bir biçimde (bizim açıkça dahil olmadığımız) inşasını gerçekleştirmemizi nasıl

12. Thomas Hardy, "The Going", *a.g.y.*, s. 338.

13. Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, New York, 1985, s. 160 (Türkçesi: *Tess*, çev. Özyüzyıl, İstanbul: Aisiri, 1988).
Özyüzyıl, Dr. İbrahim Aisiri, <http://rantey.org>

sağlıyorsa, keza Proust'un Balbec'te gerçek okyanuslar ve yansıyan okyanuslar hakkındaki dikkat çekici düşünceleri bizi Balbec'in katılığını inşa etme faaliyetine nasıl dikkat çekmeden sokuyorsa, Hardy de Kıta Avrupası, Yunan, Roma ve Mısır uygarlıklarının tümünün mandırada hazır bulunduğu dair spekülasyonlara bizi öyle dahil eder ve o bunu yaparken mandıra duvarı da katı bir şey olarak varlık kazanacak zamana sahip olur. Hardy'nin Mısır ya da Yunanistan'la yaptığı analojiye katılıp katılmadığımız, bu analojinin zihnimizde inşa edimini gerçekleştirmemizi sağlamasından çok daha önemsizdir. Gölgele duvarın katılığını onayladığı gibi ineklerin katılığını da onaylar; ineklerin gölgeleri vardır, çünkü kalın gövdelerinden ışık geçmez. Gölgelelerinin bu dünyanın zeminine düşmesi, zeminin bu ağır yaratıkları taşıyabileceğine temin eder bizleri – Hardy, yaz ortasının en sıcak zamanında, ineklerin "en küçük ağacın gövdesinin etrafında dönen gölgeyi izlediklerini"¹⁴ söyler. Aynı zemin bizim ağırlığımızı da taşıyarak içe düşmemizi önler.

Talbothays duvarlarında işbaşında olan ilkeler Hardy'de pek çok farklı biçimde başarıyla uygulanır, ama biz dönüp ilkelerin ta kendilerine bakalım; bunlardan ilki algının maddi öncüllerinin belirtilmesidir. Şimşeğin canlı bir imgesini üretmek için önce havanın nemli olduğunu söylemenin gerekli olduğunu öne sürmek gerçekten de biraz tuhaf görünmektedir. Sanki algısal taklidin bir start çizgisine ihtiyacı vardır ya da algısal sonucun taklidini elde etmek için önce doğrudan maddi üretiminin taklidine katılmamız gerekmektedir. Fakat bunun tutarlı bir açıklaması olabilir. Belki de durum Gibson'ın yazılarında sürekli ima edildiği gibidir, yani algı keskinliğinin varlık sebebi tam da maddi gerçekliğin yapısını çıkarsamamızı (ve yolumuza buradan güvenli bir şekilde devam etmemizi) garanti altına almaktır. Bu yüzden o öncül yapı yoksa, bir başka deyişle algının onu aramak için var olduğu şeyin ta kendisi yoksa, algı keskinliğinin taklidi ortaya çıkamaz.

Buna ikinci bir açıklama eklenebilir: Maddi öncüllerin belirtilmesi, imgeyi inşa etmek için imgelemin bir dizi tutarlı adım atabilmesini sağlar. Yaratıkları duysal canlılıkla meşhur olan yazarlar sayfalarında açıkça nesneler inşa ederler ve bunun sonucunda biz

de o nesneleri kendi zihinlerimizde inşa etmenin çeşitli yollarını öğreniriz. *Tersine*'nin başında Des Esseintes'in Paris'in kenar semtlerinden biri olan Fontenay-aux-Roses'teki yeni sığınacağının tasviri vardır. Fakat J.-K. Huysmans doğrudan evi tasvir edecek yerde bize Des Esseintes'in evi tam olarak nasıl inşa ettireceği konusunda planlarını anlatır. En fazla üzerinde durulan nesneler genelde zamanını geçireceği çalışma odasının dört duvarıdır. Renk seçimiyle ilgili ayrıntılı planlarını tamamlarken –duvarları turuncu, süsleri koyu çivit mavisi olacaktır– her bir duvarın yüzeyinde harelenmeler yaratmaya dikkat eder: Bu harelenmeler de turuncunun üzerindeki "perdahlanmış" kuzu postlarından ve çivit mavisinin üzerinde cilalanmış eşyalardan kaynaklanır. Huysmans'ın niyeti Proust'ta gördüğümüz elle tutulamayan harelenmeyi elle tutulabilir hale getirmektir. Aynı sonucu zeminde elde etmek daha zordur. Des Esseintes zeminde sürekli ileri geri hareket eden dev bir kaplumbağa kullanmaya karar verir, fakat hayvanın donuk kahverengi tonlarının hareket eden ışık etkisi yaratamadığını görünce kaplumbağanın kabuğuna ışıltılı mücevherler "kakmaya" niyetlenir. Mücevherlerin nasıl bir desen oluşturacağını hem siparişi verdiği zanaatkâra, hem de bize uzun uzadıya anlatır.¹⁵

Benzer bir biçimde, *ut pictura poesis* geleneği içinde *enargeia*'nın numunelik örnekleri olarak öne çıkan edebi eserlerin çoğunlukla adım adım inşayı anlatan metinler olması dikkat çekicidir: *İlyada*'nın 18. Bölüm'ünde bulunan Akhilleus'un kalkaniyle ilgili pasaj bu alandaki ilk metin olarak anılır ve Anakreon'un şarkı sözlerinin de dahil olduğu diğer büyük örnekler de, Jean Hagstrum'un yazdığı gibi, "şairin Hephaestos'a ya da bir ölümlü zanaatkâra hitap edip ondan kendi dizelerinde belirttiği özelliklere sahip bir sanat nesnesini [bir kupa, bir kâse] yaratmasını istemesinden ibarettir."¹⁶

Bu türden açıklamalar önemlidir önemli olmasına ama büyük duyusal yazarların öncül maddi nedenleri kopyaladığı da bir vakı-

15. J.-K. Huysmans, *Against Nature*, çev. Robert Baldick, New York, 1959, s. 28-31, 53, 54 (Türkçesi: *Tersine*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 2003).

16. Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chacago, 1958, s. 25. Hagstrum şiirin canlılığı bahsinde inşa sürecine tek başına önem atfetmez ve Akhilleus'un kalkanının yapılmasını Ötügen Dönk Kılıp İessing'in inşa sürecine yaptığı vurguyu ha-

adır. Bu yöntemleri uygulamanın, Sartre'ın önerdiği düşünme deneylerinin sonuçlarını nasıl değiştirdiğine bakılarak sınanabilir bu. Mesela Sartre hayalindeki insan imgesini hareket ettirmenin aşırı zor olduğundan yakınır. Sartre'ın deneyini tekrarlayacak olursak, büyük ihtimalle çoğumuz onunla aşağı yukarı aynı sonuca varırız. Fakat hayal etmeye çalıştığımız kişinin imgesinin altına bir buz tabakası koyarsak o kişiyi hareket ettirmek çok daha kolay olacaktır: bir koltukta bile oturuyor olsa hayret verici bir rahatlıkla çevrede dolaştırılabilir.

Bir nesnenin yüzeyinden şeffaf bir şey kaydırmak ona katılık kazandırma yöntemlerinden sadece bir tanesidir, ama o kadar önemli bir yöntemdir ki Proust, Hardy, Huysmans ve Hayao Miyazaki tasarladıkları kurmacanın en hassas anlarında ona başvururlar. Bu yöntemi özellikle güçlendiren şey, Combray-Balbec-Talbot-hays-Fontenay pasajlarının ikinci bir özelliğine, yani hareketli katmanın şeffaflığına bakıldığında görülecektir. Kinetik örtmede hareket eden katmanın kendisinin de katı olabileceği (Gibson'ın duvardan düşen tablosu ya da yüzümün önünden geçen elim) gayet açıktır. Hareket eden (kendisi de katı olan) bir tablo duvarın "gizli yüzeyinin varlığının devam ettiğini"¹⁷ doğrular, hareket eden (kendisi de katı olan) el yüzümün "gizli yüzeyinin varlığının devam ettiğini" doğrular. Combray'deki çocuk odasında Marcel'in büyükannesi okumayı bırakıp odada yürüseydi, kapı tokmağının kaybolup tekrar görünmesine, perdenin yüzeyinin kapanıp tekrar açığa çıkmasına yol açsaydı aynı etkiyi Golo kadar başarılı bir biçimde yaratmaz mıydı? Cevap hayır gibi görünüyor. En canlı taklidi neden katı büyükannenin değil de şeffaf Golo'nun yarattığı sorusu bizi canlı imge-oluşturmanın dört kuralının ikincisine götürür.

Zihnimizde iki nesne canlandırmayı denediğimizde –önce bir parça tül, sonra ondan ayrı olarak sandalye ya da duvar gibi bir nesne– hayali tülümüzün gerçekten algılanan tüle hayali duvarın ger-

talı bulduğunu açıkça belirtir (19). Gelgelelim, Hagstrum'un *energeia*'yı göstermek için kullandığı pasajların ta kendilerinde de inşa süreçlerinin ortaya çıkması, Huysmans'ın pasajlarındaki gibi örneklerle birleştğinde, bu sonuca varmayı kaçınılmaz hale getirir. (Hagstrum'un *energeia*'dan ayırt ettiği *energeia* terimine bilhassa sadık kaldım.)

17. J. J. Gibson, *The Way We Perceive the World*, s. 204.

çekten algılanan duvara benzediğinden daha çok benzediğini fark ederiz. Bir başka deyişle, herhangi bir hayal edilmiş imge (tül, duvar, sandalye, bir dostun yüzü) Sartre'ın söz ettiği solgunluk ve şeffaflık niteliklerine sahiptir. Fakat algı dünyasında tülün kendisi de (yüzlerin, duvarların, sandalyelerin aksine) şeffaftır ve sıkı bir yapıda değildir. Bazı fiziksel nesneler hayali nesnelerin fenomenolojisine diğer nesnelerden daha yakın özelliklere sahiptir. Gerçek sisin, gerçek tülün, şeffaf perdelerin, buharın veya yağmurun düşselliğinden söz açtığımız çok olmuştur. Gibson, ışığın olağan durumlarda maddi dünyanın yapısını göstermesini sağlayan dört temel unsurun –saptırma, yansıtma, asli renk, aydınlatma– siste eksik ya da "saptanamaz"¹⁸ olduğuna açıkça dikkat çekmiştir. Maddi evrenin sis sırasında imgelem evrenindeki koşullara yakın olduğu söylenebilir.

Eğer imgelemimizi kullanırken –önce tülü, sonra da ondan ayrı olarak duvarı sırayla zihnimizde canlandırmak yerine– birinciye ikincinin önünden geçirirsek, duvarın katılığı çok daha fazla artacaktır. Daha önce de birkaç kez değindiğim gibi bu da maddi dünyada dokunmaya görsellik üzerinden ulaşma yollarından biridir. Fakat görsellik üzerinden ulaşılan diğer katılık durumlarının, yani katının önünden geçen katının (yüzümün önünden geçen elimin) aksine, burada imgelemin kendi özelliklerinden yola çıkma gibi ikinci bir özellik daha vardır. İmgelemin olağan zayıflığı reddedilmez, aksine bu zayıflıktan faydalanılır. Combray-Balbec-Talbot-hays-Fontenay pasajlarındaki şeffaf nesneler (Golo ve bineğinin şeffaf bedeni, denizin değişken manzaraları, saflar halinde duran ineklerin gölgeleri, Des Esseintes'in çalışma odasının zeminindeki ışıltılar), tıpkı tül perdeler, sis ve buhar gibi, gerçek dünyada bile var olsalar düşe benzer oldukları hemen anlaşılan nesnelerdir. Gerçekten dört pasajda da Proust, Huysmans ve Hardy'nin onları sanatın önceli olarak kullandıkları açıkça görülmektedir (Hardy Mısır ve Yunanistan'dan figürlere bu yüzden başvurur). Fakat şeffaf nesnelerin öncelikli işlevi lafı sanata getirmek değil, algının fenomenolojisini kopyalamak ve bunu imgelemin en başarılı olduğu şeyi (kuru, solgun iki boyutluluk) alıp işleme katarak yapmaktır.

Hayalet hikâyesi türündeki eserlerin tamamının temelinde de aynı ilke yatar. Işıklar sönüp hikâyeler anlatılmaya başladığında neden en etkili (en ikna edici, en inandırıcı) hikâyeler hayaletlerle ilgili olanlardır? Çoğumuz maddi dünyada hayaletlerle karşılaşmadığımıza göre, hayalet hikâyelerinin en zor inandığımız hikâyeler olması gerekir. Bu işin sırrı, hikâyenin dinleyenlere imgelemin alışkın olduğu özelliklere sahip bir imge yaratmaları talimatı vermesindedir. Hayalet hikâyeleri dinleyenlere solgun, kuru, şeffaf, iki boyutlu, katılıktan yoksun bir şeyi zihinlerinde canlandırmaları talimatını verir. İşte bundan ötürü ikna oluruz: Tam da tasvir edilen şeyi canlılıkla değilse bile kesin olarak zihnimizde canlandırdığımızı hemen fark ederiz, hatta belki buna biraz şaşırırız. Hayaletleri başarıyla hayal etmek zor değildir. Asıl zor olan *hayalet benzemeyen* herhangi bir nesneyi başarıyla hayal etmektir.

Sözlü sanatlar burada tarif edilen iki zihinsel faaliyeti aynı anda gerçekleştirmemizi değil, belli bir anda birini gerçekleştirmemizi talep eder. Katı üzerinden katının geçmesi (Marcel'in büyükannesi-nin perdelerin önünden geçmesi) kalıcılığın maddi öncüllerini taklit eder, ama imgelemin iki boyutlu, solgun nesneler üzerindeki özel uzmanlığından yararlanmaz. Bir hayalet de tam tersine imgelemin solgun nesneler üzerindeki uzmanlığını taklit eder, ama maddi dünyada yüzey dokusu bakımından da üretimin derin yapısı bakımından da muadili yoktur. Fakat Hardy'nin kitaplığına vuran kâğıt ve elma ağacı gölgeleri aynı anda hem büyükannenin hem de hayaletin işini yaparlar ki Combray-Balbec-Talbothays-Fontenay pasajlarında da aynı fenomen işbaşındadır. Bu katı duvarlı odalar dörtlüsüne bir beşinci eklenebilir; on yaşındaki Jane Eyre'in Gateshead'deki Kırmızı Odası:

Gözüme giren saçlarımı savurup başımı kaldırdım ve karanlık odanın içine cesurca bakmaya çalıştım. Hemen o anda duvarda bir ışıltı belirdi. Yoksa perdedeki bir aralıktan içeri giren ay ışığı mıydı bu? Hayır, ay ışığı sabit dururdu, ama bu kıvıldıyordu. Ben ona bakarken tavana doğru yükseldi ve başımın üstünde titreşmeye başladı. Artık bu ışıltının dışarıda yürüyen birinin fenerinden çıkan ışıktan kaynaklandığına inanmak üzereydim: Ama sonra, sinirlerim panik yüzünden sarsılmış, zihnim de dehşet duymaya kendini hazırlamış olduğundan, hızla hareket eden bu ışıltının öteki dünyadan gelen bir hayalin habercisi olduğunu düşündüm.¹⁹

Hafifçe ışık saçan, hayaletvari ince bir tabakanın katı duvarların önünden geçişi burada da kurmacanın özellikle hassas olduğu bir anda, hikâyenin daha ilk sayfalarında karşımıza çıkar. Flaubert'in Charles Bovary'si Emma'ya ilk kez kur yaptığında da mekânın zihinsel olarak kuruluşunda aynı iki ilke işbaşındadır. Les Bertaux'daki çiftlik mutfağının büyük taş duvarlarında ve zemininde ışık, toz ve külden oluşan, ince bir tabaka halindeki madde "ışıldar", "titreşir", "sürüklenir".²⁰

Bu pasajların üçüncü ana özelliği diğer pek çok kurmaca pasajda da görülebilir. Kurmacanın içindeki kişiler bize erişemeyeceğimiz ya da sınavamayacağımız duysal niteliklerden bahsederler. "Bülbüle Övgü"deki kişi bize kuşun kendisi için ne zaman duysal olarak mevcut olduğunu ve ne zaman olmadığını anlatır, fakat bize göre *her iki durumda da* kuş duysal olarak mevcut değildir. Proust'ta da aynı durum geçerlidir. Kurmacayla varlık kazandırılan nesnelerin hepsi bizim için eşit derecede havaidir: Tek başına alındığında yatak odasının duvarı ağırlığımızı taşıma ya da gerçek hayattaki hareketlerimizi sınırlama bakımından hayaletvari Golo'dan daha katı değildir; keza hayali gök mavisi duvarlar ve maun mobilyalar deniz manzarasının cam üzerinde oynanan yansımalarından daha maddi değildir. Fakat kurmacanın içindeki Marcel'e göre duvarlar kesinlikle daha maddidir ve bunu onun bizzat ifade etmesi çok etkili olur.

Bizim Marcel'le ilişkimiz aşağı yukarı yer istasyonundakilerle uzay gemisindekilerin ilişkisine benzer. Yerdeyken biz de uzay ge-

19. Charlotte Brontë, *Jane Eyre: An Authoritative Text, Backgrounds, Criticism*, haz. Richard J. Dunn, New York, 1971, s. 14 (Türkçesi: *Jane Eyre*, çev. Ayşe Düzkan, İstanbul: Bordo-Siyah, 2004).

20. Charles Bovary'nin Les Bertaux'ya ilk ziyaretinde, çiftlik mutfağının taş duvarları metal aletlerle kaplıdır; şöminede yanan ateşten ve sökmekte olan şafağın pencereden süzülen aydınlığından kaynaklanan "parıltılar" bunların üzerinde ışık oyunları yaratır. Sonraki ziyaretlerinde ışık tavana "titreşir" ve yüzeyinde ince bir toz tabakası "sürüklenen" taş zeminde "desenler oluşturur"; ayrıca şöminede de mavimtrak bir kül tabakası bacadan sızan sabahın ilk ışıklarıyla aydınlanmaktadır. Böylelikle tavan ve zemin de duvarların katılığına sahip olur (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can, 2002, s. 28, 34-6).

Her ne kadar Proust, Hardy, Brontë ve Flaubert'e başvurmakla tek bir gelecek içinde kalıyor olsanız da, aynı fenomenoloji başka yerlerde de işbaşındadır. Ro-

misinde bulunmaya yakın duyuşsal deneyim biçimlerinin bazılarına sahibizdir (ekranda görsel imgeler belirir, astronotların seslerini duyarız), diğerleri içinse astronotların sözlerini baz almamız gerekir. Mesela onlardan ağırlık deneyleri yapmalarını isteyebilir, sonra da bazı nesneleri kaldırmalarını ekranda izleyip kaldırma eyleminin ne kadar zor görüldüğüne bakarak yerçekimini görsel olarak çıkarsayabiliriz. Ya da onlardan iki farklı yüzeye dokunmalarını isteriz ve ellerinin nesne yüzeyine takılıp takılmadığına bakabiliriz. Yer istasyonundayken, tıpkı okurken olduğu gibi, dokunma duyusunu kullanamayız. Locke'a göre dokunma duyusu, yani nüfuz edilemezlik duyumu katılık hissinin oluşumunda temel niteliktedir: "Eğer birisi bana *katılığın ne olduğunu* sorarsa, cevabı bulması için onu duyularına yönlendiririm. Ellerin arasına bir taş ya da top almasını sonra da ellerini birleştirmeye çalışmasını söylerim, işte o zaman anlayacaktır."²¹ Bazı filozoflar Locke'un, "dokunma duyusunun verileri olmadan 'katılık' terimine anlam veremeyiz" demek istediğini düşünmüşlerdir;²² oysa kısmi yargıların görsel olarak çıkarsanabileceğini görmüştük. Marcel bize tam da dokunmayı anlatır. Beklenebileceği gibi, Proust Marcel'e kapı tokmağının elinin içinde nasıl bir his uyandırdığını düşündürür: Kapı tokmağı bize o kadar tanıdık ve yakın bir şeydir ki adeta kendi kendine döner; fakat asıl önemli olan Marcel'in onu tutma pozisyonuna yerleştirilmiş olmasıdır, öte yandan, örneğin Golo'nun elini sıkmak için hamle etmez. Golo Marcel'in görsel dünyasına girmiştir, hatta işitsel dünyasına da girmiştir (çünkü büyükanne kitabı sesli okumaktadır ve Golo sanki hikâyesinin bir sonraki adımını duymak istercesine bir ara

bert Pinsky, Dante'nin *Cehennem*'inin "bir yüzey tipinin bir başkası üzerinden kayması ve ikincinin bu kayma neticesinde daha katı ya da mat bir hal almasının üstün bir örneği" sayılabileceğini belirtir. Pinsky *Cehennem*'in 6. ve 12. Kanto'ları ile *Araf*'ın 21. Kanto'sunda, fiziksel bir cismin maddi taşları ya da yeri oynatmasının, buna karşılık bir gölgenin oynatamamasının zıtlığı üzerine pek çok pasajı dikkat çeker. "Cehennemin kendisi (ve içindekiler) daha katı bir gerçekliğin üzerinden geçen tek bir büyük tülüdür. Ya da tam tersi, görünüşteki maddi gerçeklik aslında altta yatan daha katı bir ahlaki gerçekliğin üzerinden geçen bir şeffaf yanılığ tülüdür." Robert Pinsky, şahsi mektup, 22 Kasım 1994.

21. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, s. 156, 157.

22. Locke'un, *An Essay Concerning Human Understanding* içinde Stillingfleet'e Üçüncü Mektup'ta (1669, 2. kitap) Alexander Campbell Fraser'in çizimi.

meraklı meraklı ona döner). Fakat Golo dokunma alanına girmez. Kırmızı Oda'daki hayaletvari ışık da Jane Eyre'in dokunma alanına girmez; onun yerine Jane'nin kapıyı ve kilidi yakalamasına, sonra sarsmasına neden olur; katı duvarların dışına çıktığında duyuşal doğrulama eylemi devam eder, çünkü kız şöyle der: "Bessie'nin elini yakalamıştım, o da elini çekmedi."²³

Talbothays'deki olayda ortaya çıkan o kendine özgü neşe ve hü-zün karışımının sebebi de budur. Diğer sütçü kızlar –Miriam, Izz ve Retty Priddle– yatak odası penceresinin yanında "batan güneşin turuncu ışığında soyunurken" her birinin Angel Clare'e karşı hissettikleri aşkı tahmin ve itiraf ederler. Clare o sırada aşağıdaki alanda manzaraya girip çıkmaktadır (bunu onların kısık sesle konuşmalarından anlarız), ayrıca onu biraz önce, akşamüzeri mandırada çalışırken de görmüşlerdir. Sütçü kızlar hem (yatağında uzanırken onların konuşmalarını dinleyen) Tess hem de bizim için astronot aktarıcı görevini yaparlar:

"Sen hiç konuşma, Izz," dedi Retty. "Onun gölgesini öperken gördüm seni... peynir suyunu dökmek için teknenin başına gitmişti ve yüzünün gölgesi arkadaki duvara yanlamasına düşüyordu. Izz de duvarın dibinde leğeni dolduruyordu. Ağzını duvara dayadı ve onun ağzının gölgesini öptü. Bunu sadece ben gördüm."²⁴

Duvardaki gölgeyi öpme eylemi Hardy'nin "Badanalı Duvar" şiirinde de tekrarlanır. Burada aynı eylem yine gölgenin katı olmadığını ve duvarın katı olduğunu bize bildirmek amacıyla kullanılır. Balbec için de aynı şey geçerlidir. Marcel gerçek bir astronot olsaydı hem değişken deniz manzarasına hem de duvara dokunmak suretiyle bize aradaki farkı gösterirdi. Fakat hemen hemen eşit derecede faydalı bir şey yapar. Françoise'ın duvarın katılığıyla ilgili uyarılarını hatırlar: "fırtınalı günlerde, Françoise'ın, beni Champs-Élysées'ye götürürken, kafama kiremit düşmesin diye duvar dibinden yürütmediği... o en rüzgârlı günlerde..."²⁵

Bu deneyleri bizim için yapan küçük Marcel'in anlattığı Golo'lardan, denizin yansımalarından ve duvarlardan daha maddi olma-

23. Charlotte Bronte, *Jane Eyre: An Authoritative Text, Backgrounds, Criticism*, s. 14.

24. Thomas Hardy, *Far From the Tree*, <https://www.ambivillanet.org>

ması da dikkate değer bir durumdur. Marcel, Tess, Jane ve "Bülbüle Övgü"deki kişi, uzun bir aşinalık süreci sayesinde bu sonuçların ne kadar irkiltici olduğunu gizleyebilecek bir gerçekliğe sahip olmuşlardır. O yüzden yeni imgeler kullanarak bu sonuçlara ulaşmak faydalı olacaktır. Bir adam, bir kitap, bir de yaprak hayal edin. Bunların hepsi de ağırlıksız imgelerdir. Hepsi de bir tüy parçasından daha hafiftir. Sonra adam yaprağı parmak ucuna yerleştirsın. Ardından yaprağı bırakıp avucuna kitabı koysun. Son olarak da bir eline yaprağı bir eline kitabı alsın ve her ikisini de sırayla birkaç santim kaldırıp indirsin, bu arada bir ona bir buna baksın. Her ne kadar söz konusu olan şey, bir tüy parçasının (kitabın) ağırlığını onaylamakla kalmayıp kendi ağırlığını da onaylayan şey başka bir tüy parçasından (adam) ibaret olsa da, çok geçmeden ağırlık taklidi ortaya çıkacaktır. Sözlü sanatlar bu türden ağırlık deneyleriyle doludur, mesela Huysmans *Tersine*'de bize Des Esseintes'in titreyen ellerinden bahsederken: "Ağır bir nesneyi kaldırdığında onları yeterince sabit tutabiliyordu, fakat şarap kadehi gibi hafif nesneleri tuttuğu sırada elleri gayri ihtiyari titremeye başlıyordu."²⁶ Kurmaca kişilerin güvenilirden güvenilmeze ve düpedüz yalancılığa kadar pek çok farklı bildirme yeteneğine sahip olduğunu düşünüyoruz. Fakat bu çeşitlilik psikolojik yargılar âleminde meydana gelme eğilimindedir. Kurmaca kişiler kurmaca dünyalarının temasla ilgili nitelikleri konusunda hemen hemen hiçbir zaman bizi yanıltmazlar.

Demek ki, Combray-Balbec-Talbothays-Fontenay-Gateshead-Les Bertaux pasajlarındaki odaları zihinde inşa ederken, ilk olarak, algının maddi öncüllerinin taklidi; ikinci olarak, imgelemin alışkın olduğu solgun imge yaratma tarzına kastep başvurulması; üçüncü olarak da, kendi başına ağırlıksız imgenin, sözlü anlatım yoluyla ya da diğer kendi başına ağırlıksız imgenin yüzeyine temas ettirilerek geçirilmesi yoluyla diğer imgeye ağırlık kazandırmak ve ağırlığını onaylamak için kullanılması söz konusudur. Bu üç kuralı düzenleyen dördüncü bir kural daha vardır: her ne kadar bu usuller büyük duyusal metinlere (algının başarılı taklidini yaratan metinlere) derinlemesine işlemiş olsa da, kendileri de başka bir kimseyi ya da

25. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde, Swann'ların Tarafı*, s. 395.

26. J.-K. Huysmans, *Agouti*, s. 211. <https://rantey.org>

yeri zihninde canlandırmaya çabalayan metin içindeki kurmaca kişilerden adeta esirgenmektedir. Jane Eyre resim dersi almaya başladığında duvarlar çizer, fakat Charlotte Brontë onun duvarı katılaştırmak için yüzeyinden bir ısıltı geçirmesine izin vermez: "(duvarlarının eğriliği Pisa kulesini solda sıfır bırakan) ilk kulübemi çizdim," der Jane bize.²⁷ Angel Clare Tess'i terk edip Brezilya'da çiftçilik yapmaya gittiğinde, Hardy, Tess'in onu duyusal açıdan mevcut kılmak, onunla bağlantısının devam ettiği "hissiyle kuşanmak" için kurdeleye bağlanmış bir yüzüğü önce kalbinin üstüne, sonra parmağına yerleştirmesini sağlar.²⁸ Bize Tess'in göğsünün ve elinin zihinsel imgesi üzerine yüzüğün zihinsel imgesini değdirmemiz talimatı verilir ve imgenin imgeye bu şekilde hafifçe temas etmesi imgelemimizde hem kadını hem de yüzüğü maddileştirmemize yardımcı olur. Okur Tess'i, Tess'in Angel'ı hayal edebileceğinden daha canlı hayal edebilir, zira Hardy okura verdiği zihinsel canlılığa ulaşma usullerinden Tess'in de faydalanmasına müsaade etmez (ve o da Angel'ı sürekli zihninde mevcut kılma konusundaki yetersizliği yüzünden büyük tehlike altındadır).

Hardy, sözgelimi onun Angel'ın yüzünü zihninde canlandırıp sonra da hayali bir çiçeği bu yüzün önünden geçirmesine izin verebilirdi. Angel Clare'i Brezilya'da bir odada hayal etmesine ve zihninde ağaç ve orkide gölgelerinin Angel'ın gömleğinin ve arkasındaki duvarın üzerinde kımıldandığını canlandırmasına izin verebilirdi. Onun yerine Tess, duyusal açıdan mevcut yüzüğün yetersiz kaynaklarıyla kısıtlanmıştır.

Aynı şey Proust'ta da tekrarlanır. Albertine tarafından terk edilen Marcel'in, ona yazarın başka yerlerde serbestçe kullandığı usul-

27. Charlotte Brontë, *Jane Eyre: An Authoritative Text, Backgrounds, Criticism*, s. 65.

28. Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, s. 192.

* Tümüyle zihinsel mahiyetteki Albertine imgelerinin tümüyle hayali başka bir kişi üzerinden duyusal sınamaya tabi tutulduğu tek istisna, Marcel'in kıskançlıkla dolu lezbiyen fantezileridir. Kıskançlığın sevgilisini zihninde canlandırmasını sağlamanın sebebi tam da bir zihinsel imgeyi (Albertine) başka bir zihinsel imgeye (lezbiyen sevgili) temas ettirmeyi zorunlu kılmasında yatar. Hem gerçek hayatta hem de kurmaca hayallerde psikolojik kıskançlık durumunun sık sık ve iradi olarak devreye sokulması, büyük ihtimalle orada olmayan kişileri cisimleş-

lerle gerçeklik kazandırmasına izin verilmez. Albertine'in bulunduğu yerin, Marcel'i aniden canlı imgeler üretmeye iten ayrıntıları (daha önce alıntılanan pasajda), Marcel'in kendi zihninin bilinçli çabalarıyla yaratılmaz, başka bir kişi tarafından tamamen tesadüfi bir biçimde hatırlatılır. Ayrıca Marcel odanın canlılığını zihninde ancak oranın adını söyleyerek yaratabilir, madden orayı yeniden inşa ederek değil. Keza, daha önce astronot ilkesi adını verdiğim şey ya hiç kendini göstermez, ya da hayali araçlar tarafından değil başka bir gerçek kişi (kurmaca içindeki gerçek kişi) tarafından kayıp kişinin görülmesiyle (onun hakkındaki duyusal bildirimlerle) meydana çıkar.* Marcel bizim için astronot rolünü üstlenebilir, fakat eksikliğini duyduğu dünyaları görmeye çalışırken onların temassal niteliklerini kendisine bildirmesi için zihninde bir astronot temsili üretmesine genellikle müsaade edilmez. Bu yüzden astro-not-bildirici hiçbir zaman bir imgesel geri kazanma stratejisi olarak meydana çıkmaz.

Kurmaca kişilerin kendi icatları sırasında başvuru olan canlandırma yöntemlerinden kasten uzak tutulmaları, sözlü sanatların bizden hayal etmeyi hayal etmemizi, yani resim oluşturma işlemini zihnimizde oluşturmamızı ister gibi görüldüğü her seferinde, gördüğümüz şeyin tam o anda bizzat kullanmakta olduğumuz canlı hayal etme mekanizmalarından ziyade, zayıflatılmış hayal etme halinden ibaret olduğu anlamına gelir. Bu durum özellikle Hardy'de çarpıcıdır, çünkü onun tüm metinlerinin altında yatan büyük felsefi mesele insanların diğer insanları tam ağırlıkları ve katılıklarıyla hayal etme başarısızlıkları üzerinedir.

Bu bölümde, katılık, yani ağırlığımızı taşıyan ve anlatının riskli izdüşümsel alanına düşmemizi engelleyen dikey zeminin yerli

tirme çabasından kaynaklanmaktadır. Kısırca sevdiğimiz zihinsel görüntüsünü netleştirdiğinden, insanlar çoğunlukla (bence hatalı olarak) ancak onu bir rakibe kaptırma aşamasına geldiğimizde diğer kişinin gerçekliğini hissetmeye başladığımızı düşünürler.

Ama kısırca hayal etme çerçevesinin içine yerleştirdiğimizde, onun tesa-düfen hayata geçirdiği canlandırma stratejisinin, bilincine varıldığı takdirde, im-geler arasında daha az acı veren temas biçimleri sayesinde de (mesela hayal ettiğimiz dostumuz oturduğu sandalyenin arkasındaki hayali bir duvarın üzerinden hayali bir gölge geçerek aynı kolaylıkla üstlenilebileceğini görürüz.

yerine yerleştirilmesi üzerinde yoğunlaşarak sözlü sanatların algının canlılığına ulaşmak için kullandığı yolları inceledik. Sözlü sanatlar maddi dünyanın "canlılığına" ulaşmak için bir şekilde onun "kalıcılığını" ve daha da önemlisi onun "muayyenliğini" (*givenness*) de taklit etmek zorundadır. "Muayyenliği" taklit etme yükümlülüğünün, sözlü sanatların "talimat verme" özelliği tarafından yerine getirildiği kesin gibi görünüyor.

Talimatın Yeri

Şiir ya da düzyazıdaki talimatın niteliği, muayyenliğin taklidi yoluyla hayal görme ediminde radikal bir değişiklik yaparak canlı imge-oluşturmayı sağlar. Algının dolgunluğu –rengin hücumu, ışığın yayılması, sesin heyecan verici yoğunluğu ya da kesikliği– kopyalanmaya, yönlendirilmemiş hayal görme sırasında, kitaptan-hayal etme sırasında olduğundan çok daha az müsaittir. Serbest hayal etme edimi, serbest algı edimine yazarın yönlendirmesiyle sınırlanmış hayal etme ediminin benzediği kadar benzemez.

Bu yönlendirme unsurunun otoriter saiklerden kaynaklandığını düşünmek kolay düşülen, fakat ciddi bir entelektüel hata olacaktır. Yönlendirme unsuru şairin hükmetme isteğinden ya da okurun hükmedilme isteğinden kaynaklanmaz, gerçi her iki istek de ikincil ya da üçüncül nedenler olarak ortaya çıkabilir ve yönlendirme yoluyla imge-oluşturma sürecine ahdi giriş ihtiyacını artırabilir. Aslında yönlendirme, algı taklidine müdahil olan kendi irade bilincimizi bastırmak için yapılır. Sanatçıların kendileri de imgeleri başarılı bir biçimde zihinde oluşturmak için irade bilincinin bastırılması gerektiğine dair güçlü kanıtlar sunmuşlardır. Çünkü onlar da bir esin perisinin emri, yönlendirmesi ya da talimatları doğrultusunda yazmanın kolaylığından söz etmişlerdir yüzyıllar boyunca: Emily Brontë'un Catherine ile Heathcliff'inden bahsederken Charlotte Brontë, "Bu varlıkları yaratırken ne yaptığını bilmiyordu," der; keza Elizabeth Gaskell de Charlotte Brontë için şunları söyler: "Yazmış olduğu hikâyenin şurasına burasına bir şeyler eklemesinden önce kimi zaman haftalar, hatta aylar geçerdi. Sonra bir sabah kalkardı ve hikâyesinin nasıl devam edeceği zihninde açık seçik belirdi."¹ Israrla kendisini dış bir kaynaktan² "emir alan" bir "kâtip" olarak tanımlayan William Blake de aynı düşsel kolaylıktan fayda-

lanır. Öte yandan esin perisi ortalarda görünmezken yaratmayı anlatan yazarlar da (Yeats'in "Adem'in Laneti" adlı şiirinde olduğu gibi), hayal gördüğümüz anlardan bizim de aşına olduğumuz düzeyde bir gayrete ve zahmete girildiğine vurgu yaparlar.

Hayal görmenin kökenleri irade alanındadır. Aslında irade söz konusu olmasa hayaletleri çağrıştıran bu pratiğin –hemen akabinde solup gittiğini ve başka eksikliklerini göz önüne alırsak– ortasına atılmamız için bir sebep bulmak hayli zor olacaktır. Sartre, imgelemeyle ilgili izahının girişinde bu özelliği vurgular (ayrıca yazılarında özgürlüğü imgelemin bize kazandırdığı yüce bir yetenek olarak tanımlar):

[İmgelemin edimi] kişinin düşünce nesnesini, kişinin arzuladığı şeyi, ona sahip olabileceği şekilde üretmek için kullanılan büyü bir formüldür. Bu edimde daima buyurucu ve çocuksu bir şeyler, mesafeleri ya da zorlukları hesaba katmayı reddediş vardır. Nitekim, çok küçük çocuklar beşiklerinden verdikleri emirler ve bulundukları taleplerle dünyada edimde bulunurlar. Nesneler bilincin bu emirlerine uyar: belirirler.³

Sartre bu özelliğe tekrar tekrar değinir. İmgeleri irademizle var eder ve yine irademizle varlıktan yoksun bırakırız. "Bu yüzden, gerçek olmayan bir nesnenin varoluşunu istediğim an durdurabilirim, iradem dışında onun niteliklerini tayin etmeye sürüklenmem: sadece ben onu bildiğim ve istediğim sürece var olur." Biz başlatırız. Biz durdururuz. Asla "beklenmedik bir şekilde" etkisi altına girmeyiz.⁴ Fakat Sartre'ın yakınması tam da bu noktada sözlü sanatlar tarafından geçersiz kılınır, çünkü sözlü sanatlar hemen her zaman bizi beklenmedik bir şekilde etkisi altına alır; bizim imgele-

1. Elizabeth Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë*, Londra, 1985, s. 333, 306.

2. William Blake'in dikte olgusuna dair sözlü ve görsel deneyimleri (zaman zaman ona direnmesine dair olanlar da dahil) şurada anlatılır: Leopold Damrosch, Jr., *Symbol and Truth in Blake's Myth*, Princeton, 1980, s. 302-7.

3. Jean-Paul Sartre, *The Psychology of Imagination*, s. 177.

4. A.g.y., s. 190, 187. Normal dışı imge-yaratma durumlarında –takıntı ya da delilik gibi– kişinin imge üretme özgürlüğünü yitirdiğini varsayabiliriz. Sartre'in burada bile iradiliğin söz konusu olduğunda ısrar etmesi ilginçtir: Takıntıda "bilinç kendi kendisine karşı direnir"; delilikte ise, diye yazar Pierre Janet'nin söylediklerinden yola çıkarak, "zihin kendisini korktuğu nesneyi üretmeye zorlar" (s. 178, 192).

ri üretmeyi iradi olarak durdurduğumuzu *değil*, kendi irademize dair bilincimizin bastırıldığını gösteren pek çok belirtiden sadece bir tanesidir bu.

İrade bilincinin bastırılmasının ne kadar önemli olduğu, Sartre'in hayal etmenin yetersizlikleri hakkındaki şikâyetinin büyük ölçüde onun iradeye dayalılığının tekrarlarından, farklı biçimlerde söylenişlerinden ibaret olmasından da çıkarılabilir. Mesela hayal edilen imgeler "eylemsizdir": Başka imgeler yaratmazlar. Zihnimizde bir resim canlandırdığımızda onun başka imgelere yol açmamasından yakınırsanız Sartre.⁵ Fakat bunun anlamı her bir resmin, resimde meydana gelen her bir değişimin, hatta durağan bir resmin her saniye tekrar hayal edilmesinin ayrı bir iradi etkinlik gerektirdiğidir sadece. Fiziksel, algılanabilir dünyada ise tam tersine, imge hem kalıcıdır, hem de bizim müdahalemize ihtiyaç duymadan değişimler geçirir. Okumakta olduğunuz bu kitabın üzerinde durduğu gerçek yüzeye bakarsanız –bu elleriniz de olabilir bir masa da– hem şimdi hem de yedi saniye sonra aynen durmakta olduğunu görürsünüz. Onun yerine uzaktaki bir odada bulunan masayı hayal ederseniz büyük ihtimalle şimdi ya da yedi saniye sonra görüntüsü kaybolmaya başlar ve ancak onu sürdürmeye çabalarsanız orada kalır.

Algının muayyen olması ya da alımlanabilir olması onun üzerinde hiçbir denetimimiz bulunmadığı anlamına gelmez. Algıyla uğraşan filozoflar da, psikologlar da –en çarpıcı olarak da J. J. Gibson– duysal algılaşmanın bizim dünyayı "yakalamamızı" nasıl sağladığına dair ayrıntılı izahlar sunmuşlardır. Mesela bir kütüphane odasında insan dikkatini lambalara, yakındaki birinin fısıltılarına, avludan gelen bir gürültüye yöneltebilir ya da odadan çıkıp bütün algısal özellikleri sıfıra indirebilir. Ama dönüp masaya tekrar baktığında onun hâlâ orada olduğunu görecektir.* Orada alınmak üzere

5. A.g.y., s. 187, 191.

* Tıpkı canlılık gibi, kalıcılık ve süreklilik de on altı saatlik uyanık hayatımızla sekiz saatlik uyku hayatımız arasındaki ayrımı yapmamızı sağlayan temel niteliklerdir. Proust'a göre, algılanabilir dünyanın üstünlüğünü sağlayan şey kalıcılıktır: Her ne kadar uykuda "hikmet parçacıkları ışıltıyla yüzüyorsa" da, diye yazar, "her sabah kaldığı yerden devam etmesi bakımından uyanıklık hali yine de üstündür, oysa rüya hali her gece kaldığı yerden devam etmez" (*Kayıp Zamanın İzinde*, 3: 118). Uykuda hayalî bir gerçek kaldığı yerden devam etseydi, gerçekliği al-

durmaktadır ve işte tam da bu "alınmak üzere orada durma" niteliği kilit öneme sahiptir.

Bu "muayyenlik" duygusu, alınılan ve aynı anda alınmak üzere orada duran bir şey duygusu, yalnızca algı nesneleri için değil, talimatla belirlenen ve bu yüzden dış bir kaynaktan geliyormuş gibi duran hayali nesneler için de geçerlidir. Tıpkı Anakreon'un şarkılarının Hephaestos'a ya da bir başka zanaatkâra üretilecek nesneye dair bir dizi talimat vermesi ya da Huysmans'da Des Esseintes'in ustalara duvarlar ve zeminlere dair ayrıntılı talimatlar vermesi gibi, sözlü sanatlar da okura her an, açıkça bir inşa işini üstlenecek olan birer Hephaestos gibi hitap eder. Mesela Hardy'nin romanlarında, yaklaşık yirmi beş satır süren herhangi bir pasajda resimler üretmeye yönelik otuz ila elli talimat bulunur. Hayal etme gücümüzün git-tikçe kıvraklaşıp genleşmesinden en azından kısmen sözlü sanatların talimat verme özelliğinin sorumlu olduğu savı, imge-oluşturmanın açıkça telkin yoluyla gerçekleştirildiği diğer iki alanda –bilişsel psikoloji deneyleri ve hipnoz uygulamasında– canlılığın aynı biçimde artmasıyla da desteklenir; fakat bu üç alanın talimat dışın-

gılanabilir gerçeklikle rekabet etmeye başladılar. Sürekli tekrarlanan bir rüyanın –kasvetli bir içeriği olmasa bile– sıkıntı yaratmasının nedeni budur belki de: Tek başına kalıcılığı bile (bir gece önce kaldığı yerden devam etmeyip aynen tekrarlanıyor olsa bile) bir gerçeklik iddiası taşıyormuş gibi görünür.

6. Gelgelelim, Gilbert Ryle zihinsel imge diye bir şeyin olmadığını savunur ve zihinsel resimleri baş aşağı çevirmede karşılaştığımız zorluğu zihinsel resimlerin var olmadığının kanıtı olarak görür (*The Concept of Mind*, Londra, 1949, s. 255). Ryle, kendi görüşünü David Hume'un görüşünün karşısına koyar (s. 249-50). Hem felsefede hem de bilişsel psikolojide zihinsel imgeler üretebileceğimize inananlar kadar zihinde böyle imgelerin var olmadığına inananlar da vardır. (Bilişsel psikolojide bunlara sırasıyla "resimciler" ve "betimlemeciler" adları verilir.)

Aynı bölünme edebiyat eleştirmenleri arasında da mevcuttur. Ellen Esrock'un Geoffrey Hartman ve Northrop Frye ile yaptığı etkileyici röportajlarda bu bölünme kendini göstermektedir (*The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*, Baltimore, 1994, s. 183). Esrock edebiyat kuramının 1920'lere kadar imgeyi baştacı ettiğini ve sonra 1920 ile 1960 arasında onu tamamen sildiğini öne sürer. Ona göre bu durum Yeni Eleştiri gibi edebiyat kuramı okullarıyla sınırlı kalmamış, imgenin mevcudiyetinin temel önem taşıması beklenecek bir alanda, fenomenoloji alanında da yaşanmıştır (s. 1, 3, 21-38).

Ben zihinsel imgenin varlığına inanan biri olarak, onun varlığını kabul etmeyenlerin sadece bu imgelemin formalde algılandığını ve bazı kişileri (hata-

da pek ortak noktası yoktur.

Sartre kadar Henri Bergson ve Gilbert Ryle da hayal kurma sırasında imgeyi hareket ettirmenin zor olduğundan, imgenin kolayca baş aşağı çevrilemediğinden, imgenin (mesela bir yüzün) genelleşmiş bir pozda durduğundan ve algısal gerçeklikteki gibi farklı açılardan görülemediğinden bahsetmişlerdir.⁶ Fakat sözlü sanatlar sürekli olarak bizden imgeleri hareket ettirmemizi, bir imgeyi diğer imgenin yüzeyine sürtmemizi ya da imgeyi çevirmemizi, mesela dik duran bir figürü yere paralel hale getirmemizi ister. Arkadaşlarıyla çayırda yürüyen Car Darch'ı tasvir eden Hardy, bize önce kadının imgesini bizden uzağa doğru hareket ettirme, sonra ensesinden sırtına ve beline doğru şeker pekmezi akıtma, ardından onun dik duran imgesini aniden yere yatırma, sonrasında da o şeker pekmezinden kurtulmaya çalıştığı sırada imgesini toprak imgesine sürme talimatı verir. Bilişsel psikoloji deneyleri de hayal eden kişiye geometrik şekilleri havada çevirtir, imgeyi yakınlaştırmasını ya da uzaklaştırmasını sağlar.⁷ Üçüncü bir alan da hipnozdur; burada denekler, imgeyi hareket ettirememekten çok uzaktırlar, hatta

lı olarak) varlığından şüphe etme noktasına getirecek kadar solgun olduğunu doğruladığı görüşündeyim. Bilişsel psikolojide imgeler konusunda önde gelen araştırmacılardan biri olan Stephen Kosslyn, ilk başta hiçbir zihinsel imgeye sahip olmadığını söyleyenlerin, belirli bir soru karşısında –mesela, "Bezelyenin yeşili mi daha koyudur yoksa Yılbaşı Çamı'ninkinin mi?"– aniden imgelere sahip olduklarını ve sadece bunun daha önce dikkatlerini çekmediğini kabul ettiklerini belirtir (özel konuşma, Ocak 1995). Hayal eden kişiler gerçekten de iki farklı türde olabilir elbette, imgelere sahip olanlar ve olmayanlar. Keza imgelere sahip olanlar da altından kalkabilecekleri hayal etme biçimlerine göre ciddi farklılıklar gösterebilirler. Bu son sav için bkz. Kosslyn "İnsanlar Farklıdır" başlıklı bölüm: *Ghosts in the Mind's Machine: Creating and Using Images in the Brain* içinde, New York, 1983, s. 193-204.

Öyleyse üç olasılık var: (1) İmgeler herkeste bulunur ama herkes bu imgele-ri tanımaz ya da onlara sahip olduğunu ifade etmez. (2) Kimsede imge yoktur, fakat nedense nüfusun büyük bir kesimi imgelere sahip olduğunu düşünür. (3) Nüfusun iki ayrı kesimi vardır. Bunlardan biri zihinsel imgelere sahiptir, diğeri ise sahip değildir. Birinci ve ikinci olasılıklarda kişiler zihinsel yaşantıyı tarif edile-ri bakımından farklı iken, üçüncüde doğrudan zihinsel yaşantıları bakımından farklıdırlar.

7. Döndürme konusunda örneğin bkz. Roger Brown ve Richard J. Hermstein, "Icons and Images", *Imagery* içinde, haz. Ned Block, Cambridge, Massachussets, 1981, s. 33-49. Roger Shepard ve Jacqueline Metzler, "Mental Rotation of

gerçek kişiyle hayal edilen muadili arasındaki farkı tam da hayal edilen muadilin kolunu hareket ettirebilirken gerçek kişinin kolunu hareket ettirememeleri sayesinde anlarlar.⁸

Hareket sonraki bölümlerin konusu. Fakat yazarların, bilişsel deneyler yapanların ve hipnozcuların talimatları doğrultusunda canlı imge oluşturmaya bir örnek vermek için bu konuya kısaca gireceğim. Edebiyat silinmiş emirlerin düzenli bir akışından ibaret olduğundan, talimat sözcüklerini ikinci ve üçüncü uygulamalarda çok daha dolaysız olarak görmek mümkündür. Bir bilişsel deneyde kişinin zihninde bir resmi tasarlaması açık talimatlardan oluşan cümlelerle sağlanır:

Pencereden bakınca Özgürlük Heykeli'ni görüyorsun;
Başka bir duvardaki pencereden bir arp görüyorsun.

Dikkatini bu [hayali] diskin üzerindeki hayali çizginin tam ortasına ver ve bu imgeyi korumaya çalış... senden hayal etmeye son vermeni isteyinceye kadar devam et.

Sahneleri kafanda *tam* tarif edildiği gibi canlandır... sahneleri tam tarif edildiği biçimde hayal et.⁹

Aynı şey hipnoz altındaki kişilerden hayal etmeleri istenen resimler için de geçerlidir.

Three-Dimensional Objects", *Science* 171, 19 Şubat 1971, s. 701-3; Roger Shepard ve Christine Feng, "A Chronometric Study of Mental Paper Folding", *Cognitive Psychology* 3, Nisan 1972, s. 228-43. Talimat konusunda bkz. John Jonides vd., "Imagery Instructions Improve Memory in Blind Subjects", *Bulletin of the Psychonomic Society* 5, sayı 5, Mayıs 1975, s. 424; George Singer ve P. W. Sheehan, "The Effect of Demand Characteristics on the Figural After-Effect with Real and Imagined Inducing Figures", *American Journal of Psychology* 78, sayı 1, Mart 1965, s. 96-102; Peter Sheehan ve Ulric Neisser, "Some Variables Affecting the Vividness of Imagery in Recall", *British Journal of Psychology* 60, 1969. s. 71-80.

8. F. J. Evan kolların hareket etmesi ve etmemesi meselesini şu makalesinde inceler: "Hypnosis", *Encyclopedia of Psychology*, haz. Raymond J. Corsini, New York, 1984, c. 2 s. 173.

9. Janice M. Keenan ve Robert E. Moore, "Memory for Images of Concealed Objects: A Reexamination of Neisser and Kerr", *Journal of Experimental Psychology: Human Learning and Memory* 5, sayı 4, 1979, s. 376. Singer ve Sheehan, "The Effect of Demand Characteristics", 99. Keenan ve Moore, "Memory for Images of Concealed Objects", s. 378. <https://rantey.org>

*Şimdi dikkatle bakarak bana maskeyi ve belki de soyguncunun yüzünün bir kısmını görüp göremediğini söyle. Şimdi dikkatle bak ve onu yüzünde maskeyle orada gördüğün zaman bana söyle... Şimdi dikkatle bak ve onun saldırganlaştığını işittiğinde bana söyle. Onun küfür ettiğini işit. Ağza alınmayacak küfürler ettiğini işittiğinde bana söyle ki senin orada olduğunu, onu gördüğünü ve duyduğunu bileyim.*¹⁰

Talimat sözcükleri dilek kipinde bile söylense ("zihninde canlandırmanı istiyorum... bırak zihnin iki yıl önceye, büyükbabanın evine geri dönsün"), duyuşsal taklidin "zihninde canlandır... dikkatle bak... işit" gibi doğrudan emirleriyle kıyaslandığında talimatların açıklığında çok küçük bir azalma olduğu görülecektir. Buna karşılık, bir romanda ya da şiirdeki her tarif cümlesinin bu silinmiş talimatlar tarafından örtük olarak öncelendiği söylenebilir (ve hiç kuşku yok ki bu silme işlemi nesnenin "muayyenliği" duygumuzu güçlendirir). Tess'in giriş paragrafı şöyle de okunabilir:

Mayıs sonunda bir akşamüstü [*bunu zihninde oluştur*] ortayaşlı bir adam, Shaston'dan yola çıkmış, [*isimleri işit*] Blakemore ya da Blackmoor denen yerin kenarındaki vadiden Marlott köyündeki evine doğru yürüyordu. [*Yürüyen adamın ayaklarına yakından bak.*] Gövdesini taşıyan bacakları kırılıverecekmiş gibi duruyordu ve yürüyüşündeki bir aksaklık yüzünden düz bir çizginin hafif sola eğilmiş hali gibi ilerliyordu. [*Şimdi gözlerin adamın yüzüne doğru yükselsin.*] Zaman zaman bir fikri doğrular gibi zekice başını sallıyordu [*şimdi kafasının oralarda bir süre oyalan*], ama gerçekte herhangi bir şey düşündüğü yoktu. [*Şimdi koluna bak: bize ne gördüğünü söyle ki gerçekten doğrudan koluna baktığını anlayalım.*] Koluna boş bir yumurta sepeti takmıştı. [*Şimdi ikinci bir ki-*

10. Peter W. Sheenan, Dixie Statham ve Graham A. Jamieson, "Pseudomemory Effects and Their Relationship to Level of Susceptibility to Hypnosis and State Instruction", *Journal of Personality and Social Psychology* 60, sayı 1, 1991, s. 132; italikler sonradan eklenmiştir. Hipnoz konusundaki akademik literatürde kimi zaman hipnoz usullerini özetlemek için doğrudan "talimat" sözcüğüne başvurulur: "Deneklere yatmadan önceki yarım saati yeniden yaşamaları talimatı verildi, ardından akşamı yeniden yaşamaları sağlandı... gece 2 sularına kadar saat saat ilerlendi... Deneklere... [hayali] saate bakıp saatin kaç olduğunu öğrenmeleri talimatı verildi" (Terry McCann ve Peter W. Sheehan, "Hypnotically Induced Pseudomemories – Sampling Their Conditions Among Hypnotizable Subjects", *Journal of Personality and Social Psychology* 54, sayı 2, 1988, s. 341, italikler sonradan eklenmiştir). Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

şiyi zihninde oluşturun.] O sırada yaşlıca bir papaz [renge yakından bak] külrengi bir katırın [bacaklarına yakından bak] üstünde [şimdi gelen sesleri işit] anlamsız bir ezgi mırıldanarak ona doğru yaklaşıyordu. [Birin şunu söylediğini duy] "İyi akşamlar," dedi [ve sesin kimden çıktığını görmek için bak] sepet taşıyan adam.¹¹

İnşa edimini gerçekleştirme hızımız gerçekten hayret vericidir, özellikle de bu cümlelerin hepsinin de –mesela ikincinin– girdili çıktıtlı bir dizi küçük talimattan oluştuğunu düşünürsek:

[Yürüyen adamın ayaklarına yakından bak ve ayakların ağırlık taşımasını zihninde canlandır.] Gövdesini taşıyan bacakları [bu ağırlığı ne kadar iyi taşıdıklarını değerlendir] kırılıverecekmiş gibi duruyordu ve [bunun hareket etmesini nasıl etkilediğini değerlendir] yürüyüşündeki bir aksaklık yüzünden [bu temsili resmin tam ortasına geometrik bir şekille] düz bir çizginin hafif [aksaklığın yükü hangi tarafa aktardığına bak] sola eğilmiş hali gibi ilerliyordu.

Okuma, muazzam bir imgesel inşa uğraşı gerektirir.

Belki de burada genel hatlarıyla verilen pratikleri sınamanın en iyi yolu onların büyük duyusal yazarlarda bulunup bulunmadığına bakmak değil, takip edildiklerinde olağan hayal kurma durumunu değiştirip değiştirmediklerine bakmaktır. Bir gün bunu deneyin. Bir dostunuzun yüzünü hayal edin. Sonra başka bir zaman aynı dostunuzun yüzünü tekrar hayal edin. Ama bu kez onu pencere kenarındaki bir masanın başına oturtun ve rüzgârda hışırdayan bir elma ağacının gölgesi pencereden arkadaşınızın yüzüne ve gömleğine vursun. Bu gölgelerin tam olarak nasıl bir desen oluşturduğuna bakın. Pencereden içeri bir yaprak süzülsün. Dostunuz bir eline yaprağı diğer eline de bir kitap alsın. Belki kitap tutan eline bir kitap daha konabilir. En iyisi siz bu imgeleri ürettiğiniz sırada gerçekte varolan bir dostunuz sözlü olarak size onların sıralamasını ve geçirdikleri değişimleri söylesin. Dostunuzun yüzü şimdi öncekine göre daha belirgin, hareketli, katı ve canlı görünmüyor mu? Ben bunu denediğimde dostum gülmeye bile başlıyor.

Bu ilk bölümlerde öne sürdüğüm şey, her ne kadar biz imgelemi ve sözlü sanatları sürekli sansak da, onların kesintili olduğuydu. Sözlü sanatlar aynı zamanda hem karşı-olgusal (counterfactual), hem de karşı-kurgusaldır (counterfictional). Sözlü sanatlar hayal görme gibi karşı-olgusal: Şiir de hayal görme de daha önce dünyada var olmayan şeyleri var ederler. Fakat sözlü sanatlar aynı zamanda hayal etmenin olağan özelliklerinin –solgunluk, iki boyutluluk, uçuculuk ve iradi uğraşa bağımlılık– yerine algılanabilir dünyanın canlılık, katılık, kalıcılık ve muayyenliğini geçirdiğinden, karşı-kurgusaldır. Bunun meydana gelme sebebinin bize algının derin yapısını oluşturmak için belli usuller sunulmuş olması olduğunu ve bizatihi bu usullerin algının "muayyenliğini" kopyalayan bir talimat özelliğine sahip olduğunu göstermiştim. Canlı imgenin zihinde nasıl oluşturulduğunun sırrını çözmek için yüzyıllardır çözümlemeler yapıldığına inanmakla, şimdi bile bu soruya bir cevap üretememiş olduğumuza inanmak arasında gidip geliyorum. Bu sorunu her sabah kalktığımızda düşünmeye başlar, fakat günün ilerleyen saatlerinde unutup gideriz, demişti Allen Grossman.¹² Aynı şekilde John Ashbery'de bu konuda bir şeyler yazılması gerektiğini ifade eder:

bir şeyler

yazılmalı bunun bizi nasıl etkilediğine dair

şiir yazdığımızda:

Neredeyse bomboş bir zihnin o feci sadeliğinin

*İletişim kurma arzusunun gür, Rousseau'vari yapraklarıyla
çarptırması*

*İki nefes arasında bir şeyi iletme için ki salt başkalarının uğruna,
Onların bizi anlayıp diğer iletişim merkezleri için terk etme arzuları
uğruna olsa da*

Anlama başlayabilse ve böylelikle çözülebilsen keşke.¹³

12. Allen Grossman, özel sohbetimiz sırasında, Ağustos 1992.

13. John Ashbery, "And Ut Pictura Poesis Is Her Name", *Selected Poems* içinde, New York 1985, s. 235.
Uçrak, S. D. - Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Çiçekleri Hayal Etmek

Önceki bölümlerde canlılık sorunu üzerine yazdım. Kendi kendimize hayal ettiğimizde imgelerin hayaletvari bir zayıflıkta olduğundan ve kitaptan hayal ettiğimizde de aksine zihinsel imgelerin gizemli (ya da açıklanması güç) bir biçimde canlılık sahibi olduğundan bahsettim. Ve lafı John Ashbery'nin mısralarıyla bağladım:

bir şeyler

yazılmalı bunun bizi nasıl etkilediğine dair

şiir yazdığımızda:

Neredeyse bomboş bir zihnin o feci sadeliğinin

*İletişim kurma arzusunun güür, Rousseau'vari yapraklarıyla
çarpışması*

Ashbery bu konuya sık sık döner ve her seferinde de şiirin etkisi altındaki zihnin imge-oluşturma gücünü ifade etmek için tekrar tekrar kullandığı imge –yukarıdaki dizede bulunan güür yapraklarda olduğu gibi– çiçek imgesidir: "Şimdi,/şiir-resmine ne koyacağına gelince," diye yazar. "Çiçekler hep şirindir, bilhassa hezaren."¹

Ashbery, düzyazı şiiri "O Her Neyse, Sen Her Nereadaysen"de yazmanın, yani "atalarımızın belli genetik özellikleri diğerleriyle değış tokuş etmesini sağlayan çapraz tarama tekniğinin" icadından bahseder ve şöyle devam eder:

Büyük ihtimalle, onların tattığı hazları, mesela yazdönümü akşamlarını tatmamızı istiyorlar ve diğerlerini bulup bu hazları bulmamızı ve tatmamızı sağladıkları için onlara teşekkür edeceğimizi umuyorlardı. Eski zamanlarda onların yaptığı gibi şarkı söylediğimizde zaman zaman

genetik sürecin onlarla bizim aramıza koyduğu tüllerin ve kopya kâğıtlarının ötesini görebiliriz. Filizler bir eli çağrıştırabilir, ya da belli bir renk –mesela lalenin sarısı– bir an öyle parlar ki gözden kaybolduğu zaman ortada herhangi bir hayal etme ya da kendi kendine telkinin söz konusu olmadığından emin olabiliriz, fakat aynı zamanda tüm çıkartılmış anılar gibi işe yaramaz hale gelir. Isı ya da ışık vermeden kesinlik getirmiştir. Ama yine eski zamanlarda, o uzak yaz akşamlarında bunun için kullandıkları bir söz olmalı ya da bir gün bizim bir söze ihtiyaç duyacağımızı bilerek yardım etmek istemiş olmalılar.²

Lalenin aniden parlayan sarısı tam da canlılığı ve insanı derhal inanmaya mecbur etmesi yüzünden, "hayal etmeyle" veya "kendi kendine telkinle" değil algıyla ortaya çıkmış gibi görünüyor. Ashbery'nin lalenin sarısına, hezaren çiçeklerinin hususiyetine veya zihnin iletişim kurma arzusunun gür yapraklarına dönmesi çarpıcıdır, ama bu konuda hiç de tek başına sayılmaz. José Ortega y Gasset de, Walter Benjamin de Marcel Proust'un "bitkisel yaşantısına" dikkat çekmişlerdir. Ve Seamus Heaney şiirsel bilinci pek çok kez ıtrışahi, aksalkım ve çimenle sarmaş dolaş tasvir etmiştir. Bitkisel yaratı, diye yazar, bir arkeolojik kazıdır, "öyle bir kazıdır ki nihayetinde buluntuların bitki olduğu ortaya çıkar."³ Şairlerin bitkilerle özdeşleşmesinin en uç örneği, çiçek olduğuna Proust ve Heaney'den bile daha fazla inanıyormuş gibi duran Rainer Maria Rilke'dir herhalde.⁴

2. John Ashbery, "Whatever It Is, Wherever You Are", *A Wave* içinde, New York, 1985, s. 63.

3. Seamus Heaney, "Feeling into Words", *Preoccupations: Selected Prose 1968-78* içinde, New York, 1980, s. 14.

4. Rilke'nin şahsen yazdığı mezartaşında güllerin yeri ve ölümünün "hızlanmasında" bir gül dikeninin oynadığı rol, Ralph Freedman tarafından yazılan *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke* (New York, 1996) adlı kitabın son bölümünde (s. 530, 531, 546, 548) çok güçlü bir biçimde tasvir edilmiştir. Öte yandan, Rilke'nin kendisini bir çiçek olarak hayal ettiği, daha yazarlığının ilk yıllarında bile aynı derecede aşikârdır: ilk yazmaya başladığı (1895) derginin adı *Güneşlik* (Wegwarten) idi. Dergiye bu adın verilmesinde Zürih'te yayımlanan *Sonnenblumen* dergisi dışında on beşinci yüzyılda yaygın olan, "yüzyılda bir kez güneğinin canlı bir insana dönüştüğü" şeklindeki bir Paraselsüçü efsane de rol oynamıştı; Freedman, *Life of a Poet*, 41, 42. Rilke'nin kendi yüzyılındaki çiçeğin hangi "canlı insan" olduğuna inandığını belirlemek pek zor sayılabilir.

İmgelemin münhasıran nesnelerinden oluştuğu, ancak nesneleri aracılığıyla bilinebileceği, o ikili hal-nesne yapısına kolay kolay ayrılmaması yüzünden diğer yönelimsel/niyete dayalı hallerden farklı olduğu söylenebilir. Örneğin korku, her ne kadar depresyonlar ya da sınavlar gibi nesneler bakımından kesinlikle tarif edilebilir olsa da, tanıdık bedensel ve psikolojik özellikleri sayesinde yönelimsel hal bakımından, yani hissedilen deneyim bakımından da tarif edilebilir. Aynı şey sevinç ve şaşkınlık gibi başka haller için de geçerlidir; ikisi de hem nesneler hem de hissedilen deneyimler bakımından tanınabilir.⁵

Hayal etme ise tam tersine sadece nesnelerinden ibarettir. Hissedilen imge-oluşturma deneyimine dair hemen hiçbir izah yoktur.⁶ Hayal etme eylemine dair hiçbir izah olmadığını söylemiyorum, böyle izahlar vardır. Fakat hemen her durumda eylem bütünüyle onun temsilcisi olarak öne sürülen nesneden çıkarılmıştır. Pegasus'u örnek alacak olursak, tartışma temelde imgelemin gerçek dünyada verili olan şeyleri –mesela atlar ve kanatları– alıp onlardan yeni bileşimler yaratma kapasitesiyle ilgili olacaktır. Eğer temsilci nesne uzaktaki bir dostun yüzüye –Jean-Paul Sartre'ın Annie ve Pierre'i gibi– tartışma temelde gündelik algılama faaliyetlerinde imgelemin mevcudiyeti üzerine olacaktır (Mary Warnock gibi bir filozof açısından da tartışma budur). Eğer temsilci nesne Yehova, yani özelliklerinin tespit edilmesini açıkça yasaklayan bir nesneyse, o zaman tartışma bir şeyi hayal etmeden hayal etmenin, ancak tek başına "nesnesizliğin" nesne olarak alınabilmesi yoluyla olanaklı kılınabilecek bir tasarının hemen hemen olanaksız olduğu üzerine olacaktır.

Peki temsilci nesne bir çiçek olduğunda karşımıza çıkan hayal etme eyleminin tam bir izahı nasıl olabilir? Daha doğrusu, soruyu şöyle de sorabiliriz: Lalenin sarı parıltısında ya da hezarenin husu-

5. İmgelemin kendi nesnesinden, en az (imgelemin taklit ettiği) algısal edimlerin nesnelerinden ayrılmaz olduğu kadar ayrılmaz olduğunu söylemek cazip görünebilir: Mesela görme ve işitme edimleri çoğunlukla, görünen ve işitilen nesnelerle hemen hemen özdeştir. Fakat dokunma gibi bazı algı halleri nesneleri tarafından çok daha az sınırlanırlar ve görme ile işitme bile imgelemin maruz kalmadığı düzeyde bir değişime uğrarlar. Bu tartışmanın genişletilmiş hali için bkz. Elaine Scarry, "Pain and Imagining" *The Body in Pain* içinde New York, 1985.

siyetinde karşımıza çıkan hayal etme eyleminin tam bir izahı nasıl olabilir? Zira Pegasus ve Yehova imgelerinin tersine çiçek, belirlenen sayısız yüzeye sonsuz kez bölünebilme özelliğine sahiptir. İşte bu sorunun cevabını bu bölümde arayacağız.

Çiçekler, algı dünyasındaki olağanüstü canlılıklarıyla neredeyse aynı düzeyde hayal edilmeye, zihinsel olarak yakalanmaya müsaittir. Az önce sözünü ettiğimiz dört temsilci nesneyi –Pegasus, Yehova, Annie ile Pierre'in yüzleri ve çiçek– ele alırsak, ilk ikisi imgelemin karşı-olgusal alanına aitken son ikisi de imgelemin karşı-kurgusal itkisi olarak adlandırılabilirmiş gibi görünmektedir. Pegasus ve Yehova imgelemin dünyaya yeni şeyler getirme gücünü ifade ederler, ama bunu farklı düzeylerde yaparlar: Pegasus daha çok Coleridge'in hayal gücü (*fancy*) ya da ikincil imgelem dediği şeye, yani imgelemin, tek başına olduklarında doğal olarak verili olanın birer parçası olan unsurları emsalsiz bir biçimde birleştirme kapasitesine uygunken, Yehova Coleridge'in birincil imgelemine uygundur, yani tümüyle emsalsiz olan bir şeyi yaratma kapasitesini ifade eder. Son iki nesne ise –bir yanda uzaktaki dostların yüzleri, öte yanda sarı lale ve mavi hezaren– tam tersine karşı-kurgusal olanı, yani hayal etme ediminin algılaşmanın taklidini oluşturma emelini ifade eder. İmgelem, dünyadan yüz çevirip yeni bir tane yaratmayı istemekten ya da mevcut dünyaya sahip olmadığı özellikler eklemekten ziyade, algıda duyusal olarak var olan şeyleri (ya da canlılık ve muayyenlik gibi nitelikleri) ortaya çıkarabilmeyi arzular. Fakat hayal edilen yüz imgelemin kendine standart aldığı algısal idealden sapmasını ifade ederken, hayal edilen bir çiçek, göstermeye çalıştığım gibi, imgelemin, insanı algılama ediminin gerçekleştiren gerçekleştirmedikten kuşkuya düşürecek ölçüde başarılı bir taklit oluşturma kapasitesini ifade eder: "Lalenin sarısı... bir an öy-

6. Bu bölümde başka yerlerde (s. 57, 75, 81), ayrıca "Çiçekli Varsayım" ve "Çiçeklerle Hızlanmak" bölümlerinde imgesel nesne olarak çiçeğin, hissedilen hayal etme deneyimi duygusu verdiği görüşünü ileri sürüyorum.

Hissedilen hayal etme deneyimine dair parlak bir açıklama, benim öne sürdüğüm, imgelemin nesnelerinden bağımsız bir hali olmadığı görüşü üzerine yazan matematikçi Barry Mazur'da bulunabilir. "Sayıları Hayal Etmek (Bilhassa $\sqrt{-15}$)" adlı makalesi, daha önce "Çiçekleri Hayal Etmek... (Bilhassa Hezaren)" adıyla yayımlanmış olan bu bölüme bir cevap niteliğindedir.

le parlar ki kaybolduğu zaman ortada herhangi bir hayal etme ya da kendi kendine telkin olmadığından emin olabiliriz."

Burada iki merkezi soru var. Neden çiçekler sık sık hayal etmeyi temsil eden nesne olarak değerlendirilirler? Bunun sebebi güzel olmaları mı? Fakat dünyanın güzelliklerle dolu olduğunun farkındayız – mesela Immanuel Kant bunun farkındaydı. Öyleyse neden hayal etme kavramı söz konusu olduğunda ilk aklımıza gelen, onca güzel şey içinde, çiçekler oluyor?

İkinci soru belli bir imgenin meydana çıkarabileceği karşı-olgu ve karşı-kurgu hakkındaki özgül ifşaatlarla ilgilidir. Muayyen bir imgenin içeriği bizi imgelemin yapısal özelliklerine götürür. Örneğin, Pegasus belki de zihnin mevcut parçaları yeni bütünlükler haline getirme yeteneğini göstermekle kalmaz, aynı zamanda ağırlıksız imgeler üretme konusundaki yeteneğini de gösterir. Zihinsel imgelerin solgunluğunu ya da ağırlıksızlığını göz önüne aldığımızda Pegasus'un kanatları olmasa da yerden yükselebileceğini söylemek geliyor insanın içinden. (Ama belki de kanatlara ileri doğru hareket etmek için ihtiyacı vardır: Kanatları olmazsa havada yüzer, ancak kanatları varsa uçabilir.) Demek ki Pegasus'ta imgelemin bizi maddi dünyanın yukarısına taşıma, muayyen sınırlamalardan kurtarma emelini de görmek mümkündür. Hiç şüphe yok ki çiçek, imgelemin tam ters yöndeki hareketini gözler önüne sermektedir,

7. Çiçeklerin güzellikle ilişkilendirilmesinin uzun bir tarihi vardır. Platon hem *Phaedrus*'ta hem de *Şölen*'de güzellik, doğruluk ve iyiliğin aynı ölümsüz âlemde varolduklarını, fakat güzelliğin maddi dünyada "açıkça ayırt edilebilir" bir mevcudiyete sahip olmakla diğer ikisinden ayrıldığını söyler: "Güzellik yukarıdaki dünyada parıldar, ama [bu dünyada da] en açık seçik parlayan odur... Hal böyleyken hem en açıkça ayırt edilebilme hem de bunlar arasında en sevileni olma ayrıcalığına, yalnızca güzellik sahiptir." Platon, *Phaedrus* 250, İng. çev. Walter Hamilton, New York, 1973. Bu "açıkça ayırt edilebilen" maddi şey dikkatimizi çeker ve eninde sonunda bizi ölümsüz güzelliğe taşıdığı gibi kendisi kadar açıkça ayırt edilemeyen muadillerine, yani doğruluğa ve iyiliğe götürür.

İster görülsün ister hayal edilsin, bu "açıkça ayırt edilebilirlik" özelliğini tam da çiçeklerde bulunduğundan, güzellikle çiçekler bu kadar yakından ilişkilidirler. *Şölen*'de Agathon, çiçekleri gördüğümüz zaman, Aşk tanrısının huzurunda olduğumuzu anladığımızı söyler: "[Tanrının] çehresinin güzelliği çiçekler içindeki haliyle bize görünür, asla çiçeklerin açmadığı bir meskende durmaz... ama ne zaman çiçekli ve güzel kokulu bir yer bulsa oraya yerleşir ve orada barınır." Platon, *Şölen* 196b, İng. çev. Walter Hamilton, New York, 1951. Bu yüzden Marsi-

yani kendini mahsus tekrar sınırlama, kendini toprağa bağlama, başka bir deyişle maddi gerçekliğe canlılık bakımından rakip çıkma meramını. Peki başka neler söz konusu? Cevaplanması gereken ikinci soru budur.

Çiçeklerin öne çıkma nedeninin hayal edilebilirlikleri olduğu varsayılabilir. Yüzler algısal taklit uğraşının zorluğunu gösterirken çiçekler bu uğraşın kolaylığını gösterir. *Kayıp Zamanın İzinde*'de Marcel'in belli bir yüzü o yüzün sahibine duyulan sevgiyle orantılı bir canlılıkla hayal edememekten şikâyetine benzeyen ifadeleri herhalde herkes hayatında bir kez olsun birinden duymuştur. Peki çit sarmaşığının ya da çayır sedefinin en sevdiği çiçekler olmasına rağmen onları zihninde başarıyla canlandıramadığından yakınan biriyle karşılaşan tek bir kişi var mıdır acaba? Hatta insanlar o sabah en çok hoşlarına giden çiçeğin hangisi olduğundan, mavileşmeyi vadeden çiçeklerden biri olmasına rağmen gerçekte kimi zaman mavi, kimi zaman mor ya da eflatun çıkan astilbelerin taçyapraklarındaki pembeliklerden veya en sevdikleri çit sarmaşığının şeklinden bahsetmek için uzun sohbetlere dalıyormuş gibi görünüyorlar – hem de tüm bunları belki telefonda ya da mektupta yapıyorlar, yani gerçek maddi nesnelerin göz önünde olmadığı alanlarda.

Jean-Jacques Rousseau botanikle ilgili mektuplarında kimi zaman, mektubu okuyan kişinin zihninde, çayırda ya da bahçede da-

lio Ficino 1475'te yazdığı *Platon'un Şölen'i Üzerine Yorum*'da "güzellik, tabiri caizse, iyiliğin çiçeklenmesidir", der. *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger* içinde, haz. Albert Hofstadter ve Richard Kuhns, Chicago, 1976, s. 217.

Güzelliğin hem ciddi anlamda yüceltildiği dönemlerde, hem de reddedildiği ya da kötülendiği dönemlerde üç fenomen –güzellik, çiçekler ve açıkça ayırt edilebilirlik– arasındaki ilişki sürmüştür. Hem Edmund Burke hem de Immanuel Kant, güzel ve yüce üzerine kaleme aldıkları yazılarda güzelliğin ana örneği olarak çiçekleri gösterirler: "Bize en canlı güzellik fikrini verenler... çiçekli türlerdir", der Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* adlı eserinde (Oxford, 1990, s. 105). Kant ise *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, İng. çev. John T. Goldthwait, Berkeley, 1960, s. 47'de yüce'nin kutsal konusunun açıkça ayırt edilemeyen gölgeleri ile güzelliğin çiçek tarhlarını kıyaslar. Modern düşüncede yücenin tercih edilmesi, düzenleme güçlerimizin ötesinde kalan nesnelerin tercih edilmesi anlamına gelmiştir.

ha sonra karşılaştığında çiçeği hemen tanımasını sağlayacak ölçüde kesin bir resim çizeceğini iddia ederek o gün tasvir ettiği çiçeğin adını vermiyordu. "Madam Delessert'e Beşinci Mektup"unda açık açık ondan maydanozgillerin yanlara doğru uzanan saplarını zihinsel olarak inşa etmesini ister: "Uzun ve hemen hemen düz bir sap hayal et, çeşitli yerlerinden dallar çıksın..." Yönlendirmek ve yönlendirmek için düzenli olarak ara verir: "Sana tarif ettiğim şeyin resmini gözünün önüne getirebilirsen, onu zihninizde canlandırabilirsiniz..." Nihayet, pek çok sayfa sonra onu tebrik eder: "Dikkate değer gelişimin ve gösterdiğin sabır beni beni o kadar cesaretlendirdi ki sevgili kuzinim, senin çektiklerini düşünmeksizin, gözünün önüne tek bir örnek bile koymana izin vermeden sana maydanozgilleri tasvir etme cüretini gösterdim; bu da senin çok daha fazla yoğunlaşmanı gerektirmiş olmalı."⁸ Madam Delessert yazarın talimatları doğrultusunda hayal etme edimini tamamladıktan sonra, nihayet kırlara çıkıp gerçek bir rezene bulma iznini koparır. Rousseau'nun çiçeklerin hayal edilebilirliğiyle ilgili varsayımı, bizim fiziksel olarak mevcut olmayan çiçeklerle ilgili bilinçli olmayan sohbetlerimiz açısından geçerlidir – gerçi biz sohbetin konusu olan çiçeği şöyle bir görmüş olmayı bile karşıımızdakinden esirgemeyiz normalde (ve bu yüzden çiçekleri hayal etme işi bizim için daha da az çaba gerektirir).

Çiçekler uzun, hayli heyecanlı ve pek çok hüküm içeren estetik konuşmalara müsaittir. Peki bunun sebebi ne? Bir çit sarmaşığı çiçeğinin zihinde canlandırmaya müsait olmasının ya da çayır sedefinin kolayca hayal edilebilmesinin altında ne yatıyor?

8. "Fifth Letter to Madame Delessert", 16 Temmuz 1772, Jean-Jacques Rousseau, *Botany, A Study of Pure Curiosity: Botanical Letters and Notes Towards a Dictionary of Botanical Terms* içinde, İng. çev. Kate Oitevangel, Londra, 1979, s. 72, 80. Rousseau, Madame Delessert'e ona mektup yazdığı sırada açmış olan çiçeği araması, hatta koparması talimatını verir. Bu çiçek ilk mektubunda zambak, üçüncü mektubunda ıtrışahi, altıncı mektubunda papatyadır. Bu mektuplarda verdiği talimatlar (örneğin: taçyaprağı yavaşça kopar, çanağı yavaşça soyup altındakini meydana çıkar) fiziksel dünyadaki bir çiçeğe gerçekten dokunmayı gerektiren talimatlar olarak da görülebilir, çiçeğin yapısını imgelemde inşa etmek için gereken zihinsel adımları tespit eden talimatlar olarak da.

Hayali Çiçeklerin Uzamı

İnsan yüzünün aksine çiçekler, tam hayal edilebilir büyüklüktedir. İmgesel nesneler tanımlanabilir bir yer kaplar ve bu yer kısmen onların maddi dünyadaki algısal muadillerinin büyüklüğü tarafından belirlenir. Örneğin, bedenın sınırları dışında bir yerde zuhur eden resim, genellikle görüş alanı içinde kalır. Eğer nesne bir çiçek büyüklüğündeyse, büyük ihtimalle insanın gözünün hemen önündeki küçük alanda dolaysız olarak belirecektir: Bunun nedeni kısmen algı dünyasında çiçeklerin sürekli olarak yerden yükseltilip vazolar, saksılar aracılığıyla ya da Matisse, Manet, Renoir, Van Gogh'un vazo ya da saksı tabloları aracılığıyla yüzümüzün önündeki alana yerleştirilmeleri olabilir. Fakat bu olgu aynı zamanda bir atın kanatlı da olsa kanatsız da, sığmayacağı muhakkak olan bir alana çiçeklerin sığabilmelerinden kaynaklanır. Aynı yere bir at yerleştirseydik onun ancak küçük bir kısmını görebilirdik. Atın daha büyük bir kısmını görebilmemiz için onu en az üç metre uzağa yerleştirmemiz gerekirdi. Onu hemen gözümüzün önüne yerleştirebilmemiz için boyutlarını hayli küçültmemiz gerekir.

Aynı şey resmin bedenın sınırları dahiline yerleştirilmesi durumunda da geçerlidir. İmgeleri bedenın içinde bir yerde düşünmemiz gerektiğinde onları kafanın içinde düşünmeye alışmışızdır. Oysa insanın hayal etme edimini bedenın başka kısımlarına aktarmak gayet kolaydır: Örneğin kişi Pegasus'u kendi alnının arkasında hayal edebilir, fakat aynı zamanda onu bileğinde ya da işaretparmağında hayal etmesi de mümkündür.⁹ Hatta değişmekte olan bir imgeyi, mesela bir yandan yaprak ve kitapla ağırlık deneyleri yaparken bir yandan da rüzgârda kımıldanan elma ağaçlarının gölgeleri yüzüne vuracak şekilde oturan bir adamı zihnımızde canlandırırken de yapabiliriz aynı şeyi: Tüm bunlar alnın arkasında olduğu kadar bilekte ve işaretparmağının içinde de hemen hemen aynı ko-

9. Bu zihinsel deneyi gerçekleştirmeye davet edilen Robert Nozick, imgenin en az kafada olduğu kadar kolayca bilekte de üretilebileceği görüşüne derhal katılmış, fakat bilekteki imgenin gerçekten bilekte mi bulunduğunu yoksa bileğin resminin kafada mı bulunduğunu sorusunu ortaya atmıştır. Kişisel sohbet, Eylül 1994.

laylıkla gerçekleştirilebilir. Fakat hem Pegasus hem de sandalyede oturan adam, kişinin onları imgeleminde yerleştirdiği yere göre boyutlarını değiştirirler. İşaretparmağında aşırı küçük olacaktırlar: Pegasus zar zor uçmaktadır ve adamın deneyindeki yaprak ile yüzündeki gölgeler neredeyse görülemeyecek kadar küçüktür. Aslında elma ağaçlarının gölgeleriyle yapılan deneyin bir anlamı kalmamıştır, çünkü bunlar adamın yüzünü aşama aşama maddileştirmeye (ona hareketlilik ve katılık vermeye) yarıyordu, oysa burada işaretparmağının içinde adamın kafasını görmek bile hayli zorlaşmıştır.

Bir imge işgal ettiği fiziksel uzamı doldurmak için hemen her seferinde büzülür ya da genişler. Bunu bilmek önemlidir, çünkü şimdi işaretparmağını ya da bileği bir yana bırakıp içsel hayal etmenin alışılmış uzamına –alın arkasına– dönersek (hepsi de yüzün yakınındaki dış uzama yerleştirildiğinde boyutları bir hayli küçülen) sandalyede oturan adam, Pegasus ya da pek çok diğer nesnenin tersine, John Ashbery'nin sarı lalesinin, Geoffrey Chaucer'in papatyasının, William Wordsworth'ün kırlangıçotunun, William Blake'in zambağının, Rainer Maria Rilke'nin afyon çiçeğinin ve diğer pek çok çiçeğin dış dünyadaki boyutlarında herhangi bir değişime gerek kalmadan bu küçük uzama rahatça sığıldığı kaçınılmaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir şair çiçek tasviri yaptığında, hatta (bence) bir şair sırf bir çiçeğin adını zikrettiğinde, onu yüzün önünde kısa bir süre durduktan sonra dirençli alın kemiğini derhal aşır içeriye yerleşen ve beyni aydınlatan bir şey olarak sunar. Rilke "Güllerle Dolu Vazo"da gülleri tam önümüze koyar:

*karşında bir vazo dolusu gül,
unutulmaz ve taşar
varlığın ve bükülmenin son haddinde...*

Rilke çiçeklerin ince ayrıntılarını tasvir etmeye devam ederken, çiçekler çoktan imgelemimizin içine işlemiş ve imgelemimiz de derhal onların boyutlarına ve hatlarına uyum sağlamış gibi görünmektedir:

*Sessiz yaşam, sonsuz açılma
Alınmadan kullanılan mekân ki*

*O mekândan sonra tükenir bitişikteki,
Varoluş adeta yoksun hatlardan, boş bırakılmış yer gibi
Ve saf içeridelik, öyle garip bir yumuşaklık
Ve kendinden-aydınlık – ta uca kadar:
Bunun gibi bir şey var mı bildiğimiz?¹⁰*

Algısal taklidi temsil eden nesne olarak çiçeğin en beklenmedik yönü imgelem konusundaki izahlarda hiç görülmediğini bölümün başında söylediğim şeyin burada görülmeye başlamasıdır. Adlı adınca, hissedilen imge-oluşturma deneyiminden söz ediyorum. "Bunun gibi bir şey var mı bildiğimiz?" Belli ki Rilke bu noktada evet diyebilmemizi, bir tanıma edimi gerçekleştirmemizi, bunu daha önce nerede gördüğümüzü ve şimdi nerede görmekte olduğumuzu anlamamızı, "boş bırakılmış yer"deki "saf içeridelik"te, "öyle garip bir yumuşaklık ve kendinden-aydınlık"ta gördüğümüzün ne olduğunu kavramamızı bekliyor.

Yumuşak, kendinden-aydınlık taçyapraklar sanki bizatihi zihinsel imgelerin –hayalde canlandırılan şeylerin değil, üzerinde imgelerin oluşturulacağı yüzeylerin– dokusudur. Şairin bize kolayca hayal edilebilen çiçeği (gündelik yaşamda hayal ederken bile başarıyla imgesini yaratabildiğimiz nesneyi) vermesinin nedeni, çok daha zor hayal edilebilen imgeleri bu yüzey üzerine taşıyabilmektir. Walt Whitman "Bahçede Zambaklar Açmaz Olduğunda" şiirinde on beş dize boyunca bizi hipnotize ederek gece ışıldayan zambaklardan (her kalp biçimli yaprak "bir mucize"dir) karanlık gökyüzünde göz kırpan yıldıza (zambak, yaprak, yıldız) götürüp getirir ve ancak on altıncı dizede aniden yası tutulan kişinin yüzü belirir: "Ah gecede gümüş yüzü ışıldayan yoldaşım."¹¹ Gece ışıldayan çiçek, yüz imgesini imal etmek için kalıp olarak kullanılmıştır. Çok daha zor hayal edilenin hayal edilebilir hale getirildiği çalışma masasıdır bu çiçek (tıpkı diğer şiirlerindeki çimen yaprakları gibi).

10. Rainer Maria Rilke, "The Bowl of Roses", *New Poems [1907]* içinde, İng. çev. Edward Snow, çeviri düzeltilmiştir, San Francisco, 1984, s. 192-7.

11. Walt Whitman, "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd", *Walt Whitman: Complete Poetry and Collected Prose* içinde, New York, 1982, s. 466. Donald Pease, Whitman'ın zambak çiçeğini tasvir edişime yanıt olarak Whitman'ın çimen yapraklarının da aynı şekilde anlaşılması gerektiğini belirtmiştir.

Taıyaparak, diğerlerinin üzerinde oluştuğu madde, "zihinsel retina"dır.¹² Aynı şey Ashbery'nin dizeleri için de geçerlidir. Lalenin sarı parıltısı yalnızca kendini görülebilir kılmakla kalmaz, aynı zamanda bütün yaz akşamı pasajının zihne taşınması için kullanılan yüzeyi oluşturur, zira tekrar bakarsak bize bir iek ya da yaprak üzerine yazılmış gibi de görünür: "Eski zamanlarda onların yaptığı gibi şarkı söylediğimizde zaman zaman... tüllerin ve kopya kâğıtlarının ötesini görebiliriz. Asma yaprakları bir el izlenimi verebilir." Sanki burada, Blake'in tüm eserlerinde de olduğu gibi, yazının oluşturduğu resmi taşıyan şey bitkisel tüller, kopya kğıtları, filizlerden oluşan bir aydınlatılmış sayfadır.¹³

Sempatik Biçim, Kusursuz Kıvrımlar

Fiziksel bedenin büyüklüğüyle en sevdiği nesnenin byklğ arasında kesin bir uygunluk olduğunu iddia etmem aşırı düz bir yorum gibi görünebilir. (Aslında bunun bana çarpık formülasyonlar halinde geri dönüşünü şimdiden duyar gibiyim.) Fakat bu iddia bilişsel psikolojide yapılan deneyler tarafından desteklenmektedir. Bu deneyler gösteriyor ki imge-oluşturma sırasında "insanlar küçük nesneleri daha yakındaymış gibi hayal etmeye bünyeleri gereği meyillidirler".¹⁴ Bir deneyde insanlardan on farklı büyüklükte hayvan

12. Jean Hagstrum (taıyapraklarından bahsediyor olmasa da) bu şahane "zihinsel retina" terimini şurada kullanır: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, 1958, s. xx.

13. Whitman, Ashbery ve Blake'te iek, taıyaprakları başka imgelerin üzerine inşa edildiği yüzey olarak kullanıldığında dahi dokunulmamış olarak kalır. Kimi zaman iek bir kalıp olarak kullanıldığında, esasen diğer imgenin içinde eriyip kaybolur. Gustave Flaubert'in Madame Bovary'si tüm romanlar içinde en çok iek barındıranlarından biridir, hemen her sayfada bir iek çıkar karşımıza. Flaubert'in çiçekleri zaman zaman dokunulmadan iek olarak –bahçede, çayırda ya da bir tarhta– kalsa da, diğer zamanlarda sırf bir yüzü inşa etme güçleri nedeniyle kullanılır: Bir opera şarkıcısının solgun yüzü "saındaki portakal çiçeği elenginin" altında belirir (253); "Bakire [Meryem]in yüzünün yükselen mavimsi buhurdanlık dumanları arasında görünen yumuşak hatları"na hazırlık amacıyla "ıplak kavak ağaçlarının hatlarını mora alan bir bulanıklığın ardına saklayarak yükselen" sis kullanılır (125); "lahanaları gümüşi bir dantel gibi süsleyen, uzun ve parlak ercik saplarıyla birleşen" iy, kirağı yemiş ve alçı tozuna bulan-

hayal etmeleri istendiğinde, büyük hayvanlar her seferinde küçüklerden daha uzağa yerleştirilmişlerdir; öte yandan, deneklerin küçük hayvanları ayrıntılı olarak göremediği de tespit edilmiştir, çünkü küçük hayvanlar çoğunlukla (çiçeklerin tersine) onların özelliklerini öğrenmemize yetecek kadar yakınıma gelmezler. Hayali bir fil, tıpkı gerçek bir filin tüm yüzeyini görebilmemiz için daha uzağa yerleştirilmesi gerektiği gibi, hayali bir tavşana göre yüzümüzden daha uzağa yerleştirilmektedir. Bu deneyleri düzenleyen Stephen Kosslyn, imgesel taklidin gerçek algının uzamsal sınırlamalarını takip ettiğini gösteren başka deneylerden de söz eder. Mesela bir atın kulağını tarif etmesi istenenler, (kulakların şekli sorulmadan önce) atın kuyruğu ile gövdesinin birleştiği yeri zihninde canlandırması istenenlerden daha hızlı tepki vermektedir. Anlaşıldığı kadarıyla ikinci grubun daha yavaş cevap vermesinin sebebi zihinsel olarak daha uzun bir mesafe katetmelerinin gerekmesidir.

Algı alanında –hayal görme ya da yazarın talimatları doğrultusunda hayal etmenin tersine– algılayan ile algılanan arasındaki uyumun merkezi konumunun hesaba katılmaması düşünülemez bile. Örneğin pek çok nesne görülemeyecek kadar küçük ya da büyüktür ve bir şeyin algılanabilmesi için duyuların ulaşabileceği boyutta olmasının gerekmesi pek şaşırtıcı değildir, tıpkı net olarak duyduğumuz seslerin (mesela bebek ağlaması sesinin) büyüklüğüyle içkulağımızdaki mekanizmalar arasında bir uyum bulunma-

mış bir papazın yüzüne yönlendirir bizi (71); bir kadının yüzü çiçeklerle dolu bir çayır misali çillidir (169); başka bir yüz için de Flaubert şöyle yazar: "Ağzını çevreyen sarı sakalında tek bir yersiz kıl bile yoktu: küçük gözleri ve kanca gibi bir burmu olan uzun, kasvetli yüzünün çevresinde bir çiçek tarhının kenarları başlıyordu sanki." (86). İmgeler tek başlarına alındıklarında gülünç duruyorlar. Ama bağlam içinde çiçekler neredeyse hiç fark edilmez. Flaubert onları sürekli anlatının içine katarak imge oluşturma gücümüzün ateşini akasmalarla, unutmabenilerle, biberiyelerle, kaktüslerle hiç durmadan beslemektedir.

Daha zorlu zihinsel edimleri gerçekleştirmek için çiçeğin bir çalışma masası olarak kullanılması dini ibadetlerde de kendini gösterir. Katherine Stern Doğu dinlerinde lotus çiçeğinin konumuna dikkatimi çekmişti ve Del Kolve de Katolik dualarındaki güllerin zihinsel yoğunlaşma edimine yardımcı olduğunu belirtmişti. Özel sohbetlerimiz, Eylül 1996 ve Nisan 1999.

14. Stephen Michael Kosslyn, "Measuring the Visual Angle of the Mind's Eye", *Cognitive Psychology* 10, 1978, s. 381.

sının şaşırtıcı olmadığı gibi. Aslında bedeninin fiziksel hatlarıyla hoş giden nesneler arasında bir uygunluk bulunduğuna dair iddialar algılamanın hissedilen hazlarına kadar dahi uzanır. Joseph Addison *Spectator*'daki makalelerinde "içbükey ve dışbükey" in özellikle hoşumuza gitmesinin bu biçimlerin bizatihi gözün biçimine benzermesinden kaynaklandığını yazar:

Bir kubbeye dışarıdan baktığınızda gözünüz onun yarısını çevreler, aşağıdan içine baktığınızda ise bir bakışta tümünü görürsünüz; tüm içbükeylik bir kerede gözünüze düşer... Gözün yüzeyin üçte ikisini görebileceği biçimde cisimler de vardır; fakat böylesi biçimlerde görüş birkaç açıya ayrılmak zorundadır, tek bir bütünsel fikir algılamaz, aynı türden birkaç fikir algılar... Bu yüzden hayal gücü, bir kareye ya da başka bir biçime nazaran, bir kemer oluşturan açık havadan daha çok etkilenir.¹⁵

Addison'ın, gözlerimizin fiziksel içbükeyliği ile "gözlerimize [bu yüzden] bir kerede düşen tüm içbükey yüzey" arasındaki sempatiyle (*sympathy*) ilgili açıklamalarını tesadüfen seçmedim. Pek çok çiçek bu biçimdedir ve tıpkı büyüklük gibi biçim de çiçeklerin o özel hayal edilebilirliğine katkıda bulunur.

Virginia Woolf'un öykülerinden birinde anlatıcı bıkkın bir halde "Hayatın hızlılığı, algısal kayıp ve tamir; hepsi rasgele, hepsi gelişigüzel," diye haykırır, ama sonra aniden cennete dair imgelere geçer: "Fakat hayatın sonrasında. Kalın yeşil sapların eğilmesiyle bir çiçeğin kadehi devrilirken insanı mor ve kırmızı ışıklarla sıırılsıklam eder."¹⁶ Şekil, algılayan zihne döküldüğü gibi hayal eden zihne dökülür ve imgelem, gözün içbükeyliğini kendi oyuklarında sindirircesine, onu özler ve hiçbir yerde çiçekler içinde bulduğu kadar

15. Joseph Addison, "On the Pleasures of Imagination", 5. Makale, *Spectator*, sayı: 415, 26 Haziran 1712, *The Spectator: With a Historical and Biographical Preface* içinde, haz. A. Chalmers, Boston, 1872, 6: 147, 148.

16. Virginia Woolf, "The Mark on the Wall", *Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, haz. Susan Dick (New York, 1985, s. 84).

17. John Ruskin, *The Queen of the Air: Being a Study of the Greek Myths of Cloud and Storm*, Londra, 1906, s. 112, 116, 117, 118. Akademisyenler Proust'un mektuplarında Ruskin'e yapılan ilk göndermenin *Queen of the Air*'e olup olmadığı konusunda fikir ayrılığına düşmüşlerse de, bu eserden en geç 1899'un Aralık ayında söz ettiği konusunda hemfikirdirler. Bkz. *On Reading Ruskin: Prefaces to La Bible d'Amiens and Sésame et les lys with Selections from the Notes to the*

çok bulamazmış gibi görünür. John Ruskin'in *Queen of the Air* (Havanın Kraliçesi) adlı ince kitabı (Marcel Proust'un Ruskin'e çılgınca düşkünlüğünün kıvılcımını çakan eser) tek tek çiçeklerin tasvirine adanmıştır; çançiçeği, yüksükotu, çirişotu ve ejderağacının çiçeklerinin içbükey biçimlerini ("kadehler", "vazolar", "tüpler", "şişecikler") anlatır. Büyük *Drosidae* (çi-y-bitkileri) ailesinden bahseder: "Taçyapraklarının enfes malzemesi" onların "kusursuz esnek kıvrımlara sahip olmalarını mümkün kılar, kimi çiğdem gibi kadeh biçimlidir, kimi zambak gibi geniş bir çana benzer, kimi sümbül gibi yuvarlak çan biçimindedir."¹⁷ Rousseau, ıtrışahi çiçeğinin beş taçyaprağı üzerine yazdığı üç sayfalık denemede olduğu gibi,¹⁸ sürekli olarak tek tek çiçeklerin "vazolarından", "şemsiyelerinden", "kameriyelerinden" bahseder. İçbükey çiçek D.H. Lawrence'ın Persephone'nin ırzına geçilmesini anlattığı eserinde de karşımıza çıkar: Persephone yerde aniden beliren ve onu yakalarken bizim de dikkatimizi yakalayan çiçekler arasında yeraltı dünyasında kovalanır: "mor şakayıklar/Dev mağaralar/Renkli küçük cehennemler/kara oyuklar."¹⁹ Yeraltı dünyasının algılanamaz uzamı şakayık şekline bürününce (Addison'ın vadettiği gibi) aniden, tek bir bakışta zihne nüfuz eder. Keza Rilke'nin "Afyon Çiçeği" adlı şiirinde de aynı şekil ortaya çıkar; çiçek "istekli, açık ve içbükey,"dir. Öz sevincin biçimi şiirin en son tireli sözcüğünde duyulur hale gelir: "çiçek-kadehi".²⁰

Canlılık, katılık ve yazarın talimatlarını tartışırken hayal edilen imgesel nesnenin özelliklerinin sözlü sanatlarca yaratılan imgesel nesnelerinkiyle aynı olmadığını göstermiştim. Hayal edilen nesne

Translated Texts, İng. çev. ve haz. Jean Autret, William Burford ve Phillip J. Wolfe, New Haven, Connecticut, 1987, xviii-xix n. 4'te Richard Macksey'in Marcel Proust bölümüne girişi.

18. "Third Letter to Madame Delessert", 16 Mayıs 1772, Rousseau, *Botany* içinde, s. 48, 52; ayrıca bkz. "Fifth Letter", s. 72, 76.

19. D. H. Lawrence, "Purple Anemones", *Birds, Beasts and Flowers* içinde, Santa Rosa, California, 1992, s. 64.

20. Rilke, "Opium Poppy", *New Poems [1908]: The Other Part* içinde, İng. çev. Edward Snow, çeviri düzeltilmiştir, San Francisco, 1987, s. 185. Rilke'nin ilk dizede alıntılanan sözleri, "die willig waren, offen und konkav" dır. Son iki dize ise şöyledir: "gefrante Kelche auseinanderschlagend, / die fieberhaft das Mohngefäss umgeben."

iki boyutluluk, durağanlık ve solgunluk gibi Sartre'ın da değindiği özelliklere sahiptir. Sözlü sanatlarca yaratılan imge ise tam tersine, algılanan dünyanın canlılığının, katılığının, kalıcılığının ve muayyenliğinin bir kısmına sahiptir. Bu özellikler kısmen yazıların içerdiği talimat niteliğiyle, yani bizim kendi irade duygumuzun yerine orada alınmayı bekleyen bir şey durduğu duygusunu geçiren açık yönlendirmelerle izah edilebilir. Yazarın yönlendirmesiyle hayal edilen imgelerin barındırdığı canlılığın kaynağı olarak gösterilebilecek diğer özgül olgular ise, imgelerin maddi öncüllerinin taklidi, imgelemen (tül gibi olma türünden) belli olağandışı özellikleri yaratma konusundaki uzmanlığının devreye sokulması, metindeki kurmaca kişilerin gerçekleştirdiği duysal deneyler ve tüm bu tekniklerin dengesiz dağılımıdır (yazarın bizi hayal etmeye yönlendirdiği kişilerde mebzul miktarda var olması, ama metindeki kurmaca kişiler tarafından özlenen kişiler ya da yerlerde olmayışı).

Nadir durumlarda bir imge hayal gören zihin tarafından, her ne sebeple olursa olsun, daha canlı algılandığında, sözlü sanatların elbette bu imgeyi de stratejilerine dahil edeceklerini bu listeye ekleyebiliriz. Şu anda burada yaptığım şey sadece böyle bir imgeyi, yani kolayca hayal edilebilen çiçeği tanımlamak ve onu istisnai kılının, hayal edilmesini kolaylaştıranın ne olduğunu göstermektir.

Lokallik Kuralı: Renk ve Kompozisyon Yüzeyi

Çiçeğin hayal edilebilirliği kısmen onun *boyutlarına* atfedilebilir. Çiçeğin küçüklüğü yüzümüzün hemen önündeki alana sığmasını ve Aristoteles'in "koca nemli beynimiz" dediği şeyin içine geçmesini sağlar. Bu hayal edilebilirlik kısmen de çiçeğin kadeh benzeri *şekline*, yani gerçek görme eyleminde olsun, taklit görme eyleminde olsun gözümüzün kavisinde kırılabilmesine bağlanabilir. Çiçeğin hayal edilebilir olmasını sağlayan üçüncü bir özelliği ise yoğun *lokalizasyonudur*. Bilişsel psikolojinin deneysel literatürü "imgeleri inşa etmek için sınırlı bir enerjimizin, daha doğrusu sınırlı bir 'işleme kapasitemizin'" olduğunu gösteriyor ki, bu da daha küçük bir imgenin aynı zamanda daha "dolu bir imge" olması sonucunu doğurur.²¹ Bunun doğru olup olmadığını kendimiz de sınayabiliriz.

Eğer gözlerimizi kapatıp tüm görsel alanımızın imgesel muadili olan alanı kaplayan bir manzara hayal edersek, onu yoğunlaşmış renkler ve yüzeylerle tamamen doldurmak çok zor olacaktır. Onun yerine bir çiçeği –taçyaprakların bittiği yerden sonra imge üretimi gerekmediği için görüş alanımızın çok daha küçük bir kısmını– hayal edersek yoğunlaşmış renkleri ve yüzeyleri zihnimizde canlandırabiliriz.

Bunu genişliğin yoğunluğa oranı olarak adlandırabiliriz. Hayal etme işi çiçek sayesinde kompozisyon gücümüzün menzili içine girer. Bu gözlem size tuhaf ya da yabancı göründüyse, ressamların yaptığı birbirine benzer resimlerden tanıdık geleceğini söyleyebilirim. Manet hayatının son aylarını yaşadığı 1883'te ve ondan önce hastalıklarla boğuştuğu, güçten düştüğü iki yıllık süreçte bir dizi yağlıboya tablo yapmış; bunların çoğunda da bir su bardağına ya da vazoya konmuş birkaç zambak, gül veya başka çiçekleri resmetmiştir. Eğer Manet o sırada gerçekten zayıf düşüyse (ki çok zayıf düşmüş olduğu söylenir), bu zayıflık kendini tablolarının yoğunluğunun azalmasında değil, boyutlarının küçülmesinde göstermiştir. Bu dönemki tabloları son derece küçüktür. Örneğin *Su Bardağındaki Zambaklar*'ın tuvalinin büyüklüğü yaklaşık 25 santime 20 santimdir; *Şampanya Kadehindeki Gül* yaklaşık 33 santime 24 santimdir ve *Leylaklar ve Güller* de onunla aynı büyüklüktedir. Bunun da ötesinde, imgesel lokalizasyonun gerçek alanı tuvalden çok daha küçüktür, çünkü zambaklar (bazı resimlerde eflatun renginde, diğerlerinde beyaz ve açık yeşil, birinde de koyu lacivert) gerçek hayattaki büyüklüklerindedirler (on-on iki santim uzunluğunda elipsler) ve kenarlarından itibaren tuvaler eflatun-gri bir renge ya da siyaha boyanmıştır. Bu resimlerin boyutları Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* (211 santime 270 santim), *Olympia* (130 santime 188 santim), *İmparator Maximilian'ın İdamı* (251 santime 304 santim) resimleriyle kıyaslanabileceği gibi, ölmeden bir yıl kadar önce gücünü topladığı bir sırada tamamladığı ve "nihai büyük başarısı" olarak görülen *Folies-Bergère'deki Bar* (96 santime 130 santim) ile de kıyaslanabilir. Küçük zambak ve gül resimlerinin tersine, bu resim-

lerin hepsinde de, yalnızca lokalleştirilmiş küçük bir nesne değil, bütün yüzey resmedilmiştir.²² Pierre-Auguste Renoir, zâtürreden bitkin düştüğü son gününde, bir hizmetçinin bahçeden toplayıp getirdiği "gelinciklerin eskizini" çizmiştir. Son sözleri bu çiçeklerle ilgilidir: "Galiba ona dair bir şeyler anlamaya başlıyorum." (Kimi popüler rivayetlerde hatalı fakat anlaşılır bir biçimde son sözünün "Çiçek" olduğu iddia edilir.)²³ Manet'nin son zambakları ve Renoir'nın gelincikleri bize zihinde canlandırmanın kısıtları olduğunu hatırlatır. İnşa etme işinin belli bir çapı vardır: Resim yapmada olduğu gibi hayal etmede de yoğun bir biçimde doldurulmuş yüzeylerin lokalizasyonu daha küçük yüzeylerde mümkündür.

"Lokallık kuralı" olarak adlandırabileceğimiz bu olgunun dengini sözlü sanatlarda da bulabiliriz. *Çılgın Kalabalıktan Uzakta*'da Thomas Hardy bize belli bir sahneyi inşa etmemiz için talimatlar verirken bir ara odadaki her mobilyanın arkasında sıcaklığın hafifçe farklı olduğunu belirtir. Hardy açısından lokal olan yandaki mahalle ya da ev, hatta oda değil, her bir sandalyenin ya da masanın çevresinde salınan havadır. Canlılık taşıyan yazılarda ayrıntıların sürekli üst üste yığıldığını belirten açıklamalar, bunca ayrıntılı bir eserin hiçbir yönünü izah edemez. Aksine, ayrıntıların birikmesi, Edward Tufte'nin haritalar, zaman çizelgeleri ve mimari çizimlerdeki görsel enformasyonu çözümlerken değindiği gibi "görsel gü-rültü" ya da "renk paraziti" yaratabilir. Dahası, Hardy'nin o anda yaptığı şey toplamadan, eklemekten ziyade çıkarmayla ilgilidir. Önce tüm görsel alanı alır, ardından o anda yüzeyin tamamına bölüş-türmekle meşgul olduğumuz yayılmış düzenleme uğraşımızın ta-

22. Burada verilen ölçüler zihinde daha kolay canlanmaları için yuvarlanmışlardır. 1870'lerde ya da 1880'de küçük sayılabilecek birkaç tablo da yapılmıştır (*Mallarmé'nin Portresi*, 1876, 28x36 cm; *Café'de*, 1878, 48x38 cm ve *Café'nin İçi*, 1880, 30x46 cm), ama büyük tuvale yapılanların sayısı çok daha fazladır. Leylak, gül ve su bardağı tablolarının reproduksiyonları ve analizleri için bkz. Andrew Forge ve Robert Gordon, *The Last Flowers of Manet*, İng. çev. Richard Howard, New York, 1986.

Düzenleme gücümüzün çapıyla ilgili olarak burada yaptığım izahlar büyük tablolar için dahi geçerli olabilir. Büyük bir manzara resmi, boyutları yüzünden –çok iyi bir perspektif yakalanamadığı sürece– güzelliğin anlaşılabilmesi menzilin dışında kalabilecek olan gerçek bir manzaranın güzelliğini, düzenleme gücümüzün menzili içine sokar.

mamını bir araya toplar ve tek bir duysal boyuta, yani sıcaklıkta yaşanan değişikliklere tahsis ederek onu katlayıp incecik bir teferuat kurdelesine haline getirir. Eğer bu ince kurdelenin toplam yüzey alanını ölçersek, büyük ihtimalle, aşağı yukarı bir çiçeğinkiyle aynı olduğunu görürüz.

Hardy'den başka bir örnek daha verelim. Bu seferki Addison'ın da takdir edeceği bir cümleyle başlıyor: "[Norcombe Tepesi] tebeşir taşı ve topraktan ibaret çıplak bir şişkinlikti; büyük karmaşaların yaşandığı bir günde hiçbir değişiklik geçirmeden durabilecek, o düzgün hatlara sahip bayağı yükseltilerinden biriydi yerkürenin." Zihnimizde canlandırmamız istenen resim dağıniktır ve kubbe biçimli hat dışında yüzeyi tamamen boştur. Ama Hardy yine tüm o yumuşak ışığın hasatını alıp kompozisyon gücümüz dahilinde kalan bir büyüklüğe sahip tek bir parça üzerinde odaklar:

Tepenin kuzey yamacı yaşlı ve çürümekte olan bir kayın ağacı korusuyla kaplıydı. Korunun yukarıdaki kenarı doruğun üstünde bir hat oluşturuyor, göğe uzanan bu kavisi bir kürk gibi çevreliyordu. Bu gece ağaçlar güney yamacı, gövdelerine çarpan ve ... sesiyle aralarında debelenip duran en sert esintilerden koruyordu.²⁴

Ve burada, savrulan yaprakların ve şiddetli rüzgârın uzun uzadıya bir tasviri başlıyor, hem de mümkün olan en büyük kompozisyon yüzeyinden açıkça ayırt edilmiş (bütün güney yamacı sıyrılıp alınmıştır) ve bu yüzden de Hardy'nin ona yüklediği karışıklığın fazlalığını kaldırabilen bir bölümde. Aşırı tasvir faaliyetinin gerçekleşti-

23. Pierre-Auguste Renoir'nın son gününün (3 Aralık 1919) bu kaydı hem Lawrence Hanson, *Renoir: The Man, the Painter, and His World*, New York, 1968, s. 294'te, hem de Jean Renoir, *Renoir, My Father*, İng. çev. Randolph Weaver ve Dorothy Weaver, Londra, 1962, s. 404'te verilmiştir. Daha az güvenilir bir rivayet ise Ambroise Vollard, *Renoir: An Intimate Record*, New York, 1934, s. 225'te bulunabilir.

24. Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd*, New York, 1905, s. 57. (Türkçesi: *Çılgın Kalabalıktan Uzak*, çev. N. Yeğınobalı, İstanbul: Can, 1984). Hardy herhangi bir tasvirin evrensel durum kisvesine bürünmesine hemen hiç müsaade etmez; bu yüzden, bir şeyin evrensel durum olduğunu söylediğinde, cümleyi şöyle kurar: "O üç dört millik yolu yürürken, manzaraya dahil olan her şekil aynı siyah tonu almıştı." (s. 91) Aynılık istisnai ve sıradışı bir durum olarak karşımıza çıkar.

ği uzam sonra aniden sıfıra vuruyor, tüm manzara için kullanabileceğimiz düzenleme/kompozisyon enerjisinin tümü kuzey yamacındaki fırtınaya sürükleniyor. Aynı şekilde, bir çiçeği hayal ettiğimizde (hatta ona baktığımızda) kenarlarda aniden kırılan yoğun bir renk lokalizasyonu meydana gelir.

Yoğunlukla genişlik arasındaki bu büyük fark –Hardy'nin nesrinin bir özelliği olarak karşımıza çıktığında lokallik kuralı adını verdiğim şey– çiçekte zaten vardır; hatta çiçek sadece hayal edilirken bile vardır, yazarın talimatları doğrultusunda düzenlenirken ise kesinlikle vardır. Çiçeğin yüzeyindeki renk değişimlerinin daima dik-katleri çekebilmesi de küçük bir alanda yüksek renk yoğunlaşmasının meydana gelmesiyle açıklanabilir. Mesela, insanda zaman zaman yazılarını bir bahçede kaleme alıyormuş hissini uyandıran Aristoteles, renkler konusunda şöyle yazar: "Gelinciğin taçyaprakları kenarda kızılılaşır, çünkü olgunlaşma orada daha hızlıdır, ama köke doğru siyahtırlar, çünkü henüz orada bu renk baskındır." Aristoteles renk değişimlerini çiçeğin bünyesindeki olgunlaşma hızları arasındaki farklara bağlıyor, ama burada önemli olan bu açıklamanın doğruluğu ya da yanlışlığı değil, zihnimizde tasarlamamızı istediği yüzeyi kolayca tarif edebilmesidir. Bir meyvenin üzerindeki renk değişimleri de bu şekilde açıklanabilir, fakat "gerçek çiçeklerde bu durum daha çok göz önündedir... Buna en iyi örnek zambaktır, çünkü değişik kısımlarındaki olgunlaşma farkları yüzünden renkleri büyük bir çeşitlilik gösterir... Bu nedenle çiçeğin dış kenarları tamamen olgunlaşmışken, köke yakın yerlerde çok daha az renklenme olur."²⁵

Gelincik ve zambağın taçyapraklarındaki açık seçiklik, hayal edilen yüzün bulanıklığına dair anlatılarla karşılaştırılabilir. Sartre, Pierre'in yüzünü tasvir etmeye başladığında, bu yüzün herhangi bir gerçekçi açıdan yoksun olduğunu söyler, "tıpkı çocukların çizdiği resimler gibi, yüzü profilden görünüyor ama yine de gözlerin ikisi de çizilmiş... Gözler ikisini de içeren bir açıdan 'sunulabilmekte'".

25. Aristotle, *On Colours* 796a, 796b, İng. çev. T. Loveday ve E. S. Forster, *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation* içinde, haz. Jonathan Barnes, cilt 1, Princeton, 1984.

26. Jean-Paul Sartre, *The Psychology of Imagination*, s. 177.

Bir yüzü hayal ederken "bu nesneleri bütünsel olarak alırız."²⁶ Sartre'in gözlemi doğruysa, bunu özellikle şaşırtıcı yapan şey, dokunma dışında bütün algı sistemlerimiz yüzümüzde olduğundan, insanın vücudunda özelliklerin en yoğun bulunduğu yerin yüzümüz olmasıdır. Henri Bergson aynı gözlemi daha geniş bir bağlamda yaparak özelde yüzlerin yanı sıra genelde nesnelerden söz eder. "Bir nesnenin görsel hatıraları" tıpkı bir levhanın ya da fonografik diskin üzerinde iz bırakır gibi beyinde fiziksel bir iz bırakmak zorundaymışçasına belleğin "beyinsel düzlemde açıklanmasını" eleştirir. Durumun böyle olması imkansızdır, aksi takdirde her durağan nesne için "binlerce, hatta milyonlarca", sürekli hareket halinde olan insan yüzü için ise daha fazla iz bırakılması gerekirdi. Onun yerine, "tartışmasız" olarak sahip olduğumuz şey, "nesnenin ya da kişinin eşsiz bir imgesi ya da... hemen hiç değişmeyen bir hatırasıdır".²⁷ Bir yüzü tek bir nesne olarak hayal edip etmediğimiz tartışmalı olabilir, fakat bu durum genelde yüzler için olduğu kadar pek çok hayal edilen nesne için de geçerli gibi görünüyor: Mesela Pegasus da, Yehova da yüz farklı bakış açısından değil, tek bir bakış açısından kendilerini gösteriyor gibidirler. Çiçek ise tam tersine, ânında zambakların, güllerin ya da hezarenlerin özgüllüklerine bölünür ve bunların da her biri merkezden çepere doğru değişen, olgunluğun belli anlarında aldıkları belirli renk düzenlerinin teferruatlarına bölünürler. Ayrıca bu yalnızca yazarın talimatlarıyla ürettiğimiz imgeler için değil, gündelik hayal etme ve konuşma için de, dolayısıyla dostlarımızın sözlü talimatları ya da bahçecilik kitaplarının hoş tavsiyeleri için de geçerlidir.

Gilbert Wild's Daylilies gibi çiçek kataloglarında fotoğraflar yerine dilden faydalanılması da çiçeğin tarif edilebilirliğine,²⁸ yani,

27. Henri Bergson, "The Soul and the Body", 28 Nisan 1912'de Paris'teki Foi et Vie'de verdiği ders, Henri Bergson, *Mind-Energy: Lectures and Essays* içinde, İng. çev. H. Wildon Carr, Westport, Connecticut, 1975, s. 63-4. Bergson aynı gözlemi akustik imgelere, özellikle sözcüklere de uygular: "Farklı kişiler tarafından ya da aynı kişi tarafından farklı zamanlarda telaffuz edilen tek bir sözcük, hiçbirini diğerine benzemeyen fonogramlar yaratır. Öyleyse bir sözcüğün sesinin hatırası –görece değişmez ve eşsiz olan bir hatıra– bir fonogramla nasıl kıyaslanabilir?" (s. 64).

28. *Gilbert Wild's Daylilies*, Sarcoxie, Missouri, 1991.

okurun bir dizi ifadeden net bir zihinsel imge inşa etme yeteneğine duyulan güvenden ileri gelmektedir. Zambakgillerden "Satinique" ile ilgili maddede, katalogda bulunan tüm diğer maddelerde olduğu gibi, çiçek açma ayı, çiçeğin büyüklüğü, tek bir taçyaprağın uzunluğu, stamenin uzunluğu kodlanmış olarak belirtilerek başlanır ve ardından birkaç satırda çiçek tarif edilir. Çiçeğin büyüklüğünün belirtilmesi (Satinique için 5 inç çiçek, $2\frac{2}{8}$ taçyaprak, $1\frac{1}{8}$ stamen) önemlidir, çünkü yapılacak tarifi yer aldığı düzenleme/kompozisyon alanına işaret eder. Tarif şöyledir:

Kırıksık, biraz tülümsü koyu şaraprengi ve aynı renkte biraz kabarık duran damarlar, mavi ile mor arası gölgelenmiş damar ağı ve gölgelenme, biraz magenta tomurcuk, altın sarısı boyun ve birazcık yeşil göbek. Güzel saten tabaka. Çiçeklere düz üçgenimsi görünüm verecek şekilde kıvrılmış sepaller. Soğuk gecelerden sonra iyi açar.

Bu ince katalogun her sayfasında yaklaşık yirmi tane bu türden tarif vardır. Doksan sayfada bin altı yüz zambakın tarifi herhangi iki tanesinin birbirinden ayırt edilebileceği kesinlikte verilir. Mesela "gül rengi tozu karışmış yumuşak sarı" Doğubahçesi ile "belirgin baklava desenli dilimleri hafifçe örten lavanta ve meşin sarısı" Doğuetkisi böyle tarif edilir. Renklerin gündüz ışığa göre –hem farklı hava koşullarına hem de günün farklı saatlerine göre– nasıl değiştiği de belirtilmiştir. Mesela Şüpheli'nin "düzgün kavuniçi rengi" güneş altında "kar pembesine" döner, Meşeyalar "tamamen kapalı havada" "mavimtrak morla bezeli, seyrelmiş soluk şeftali rengi" alır, Bakırkanyon "sıcak ve rüzgârlı günlerden" sonra çok hoş görünür. Hatta bazen belli bir gün ışığındaki renk tonları gizemli renk çizelgeleriyle belirtilir: Sahicirüzgâr adlı zambak (belki de zaten bildiğiniz gibi), "kapalı havada canlı renklere sahiptir... Açık turuncu 2,5 SK* 8/6, Munsell Tonu, altın sarısı yeşil göbeğin derinlerine ka-

* Bu sistemde S "sarı"ya, "K" de kırmızıya karşılık gelir. (ç.n.)

29. Ressam A. H. Munsell renk notasyon sistemini 1898'de meydan getirdi ve bu sistemi düzenleyip kusursuzlaştırmak için sonraki on yedi yılını harcadı. Munsell yaygın biçimde kullanılan renk tablolarına ek olarak ressamların renk sıralanışlarını üç boyutlu düşünebilmesi için egzersizler geliştirdi. Egzersizlerden birinde portakalı beş dilime hafifçe ayrılmış ama dipten birleşik olarak hayal etmeyi önerir: "Görmüş olduğumuz tüm kırmızılar bu kısımlardan birinde, tüm sa-

dar inen açık mor damarlarla bölünmüş gül rengi haleli;²⁹ öte yandan, "güneş ışığında Munsell Tonu, ortalama sarımsı pembeyle (10 K 8/6) güçlü sarımsı pembe (10 K 7/9) aralığında gezinir. Kadeh biçimli çiçek." Burada alıntılanan pasajlar fragmanlardan oluştuğu için yanıltıcıdır, bu yüzden zambakgillerden bir çiçeği, mesela Amerikandevrimi'ni eksiksiz bir biçimde tanımlayalım:

Mevsim ortası, Tekrar açar, 5½ inç çiçek, 1⅞ taçyaprak; 1⅜ sepal. Çok kadifemsi şarap kırmızısı, minik yeşil göbek hafifçe geriye kıvrılmış siyah kırmızı dilimlerle birleşmeden önce hafif sarıyla karışır. Dilimlerin çeperleri düzgün bir hat gibi görünür. Kadifemsi tabaka... gece sağlam kalır. Tomurcukların dışı siyah kırmızıdır... tepedeki çok sayıda dal yeniden açacak çok sayıda çiçek sapıyla pek hoş görünür.

Burada duracağım, ama istesem bu listeye Ahudududüşü, Ahududuşarabı, Yağmurdamlası, Menekşeyağmuru ve Gelişigüzelzekâ' yı ekleyebileceğim gibi, Mekteplikız, Bakburaya ve Belkibirgün'ü de büyük bir zevkle ekleyebilirdim. (Ülkedeki tüm zambakların, yarış atlarının ve rujların adlarını aynı kişi koyuyormuş gibi bir hisse kapılıyorum kimi zaman. Gelişigüzelzekâ bir yarış atı, Bakburaya ise bir tür rujdur.)

Taçyaprakların İnceliği

Çiçeğin hayal edilebilirliğine katkıda bulunan büyüklük, şekil ve lokalizasyonun yanında dördüncü bir özellik daha vardır. Katılığı tartıştığımız sırada imgelemin iki boyutlu, tül gibi imgeler üretmekte özel bir uzmanlığı olduğunu zaten görmüştük. Aynı şeffaflı-

rılar ikincisinde, tüm yeşiller üçüncüsündedir." Bu egzersiz için portakalı seçmiş olması şu anki incelememiz açısından anlamlıdır. Rengi hayal etme edimine halihazırda tek bir renge doymuş bir küre üzerinde zihinsel olarak tüm renkleri göstermekle katkıda bulunabilmesi sezgilere aykırı görünür. Ama burada da tek bir rengin rekabetine rağmen tam bir renk sıralanışının daha kolay tasarlanmasını bitkisel maddenin sağlayacağı varsayılmaktadır. A. H. Munsell, *A Color Notation: An Illustrated System Defining All Colors and Their Relations by Measured Scales of Hue, Value, and Chroma*, Baltimore, 1947, s. 17. Ayrıca bkz. A. H. Munsell, *Atlas of the Munsell Color System*, Malden, Massachusetts, 1915, pek çok iki ve üç boyutlu renk tablosu içeren *Color Notation* elkitabına ek.

ğa ve seyrekliğe sahip gerçek dünyada bulunan olguların (mesela tül perdeler, sis ve pus) zihinde taklit edilmesi kalın ya da özlü olguların taklit edilmesinden daha kolaydır. Birçok çiçeğin (haseki-küpesi, çançiçeği, yüksükotu, ıtırşahi, ağaç hatmi) ağvari niteliği, taçyaprakların (gün ışığını geçiren ya da hemen arkasındaki taçyaprağının gölgesini gösteren) inceliği ve şeffaflığı, zihinsel imgelerin şeffaf özsüzlüğüyle aralarında bir akrabalık yaratır. Bu açıdan Gilbert Wild'ın sarızambakları çiçeklerin hayal edilmesindeki kolaylığın kusursuz örneği değildir, çünkü kumaşlar âleminde saten ve kadife nefis sayılsa da, çiçekler âleminde Satinique'nun sateni ve Amerikandevrimi'nin kadifesi fazla özlü kaçır. Aslında katalogda sarızambaklar için verilen tarifler başka türler için kullanılmayan bir terimle, doğrudan belli bir çiçeğin "ne kadar özlü" olduğunu belirtir. Sarızambaklarda başka çiçeklerin inceliği, mesela Örümcekağı'nın veya Bezelye çiçeğinin havailiği yoktur.

Aristoteles bitkilerdeki bu inceliği "seyreklik" adını veriyordu. Tek bir günde aniden olgunlaşmalarını seyrekliklerine, yani maddi yoğunluklarının olmamasına bağlıyordu: "Çiçeği oluşturan malzeme hazırdır, bu yüzden hızla ortaya çıkar, büyüyüp yükselirler; seyrek oldukları için yoğun şeylerden daha çabuk büyürler." Seyrekliği bir şeyden yoksunluk olarak değil, olumlu bir nitelik gibi görüyordu; bitkide "seyreklik var"dı. Bu yüzden şöyle yazar: "Belli bir *seyrekliği olan* her cisim yükselir, çünkü hava onu taşır. Altın bir parayı ya da başka bir ağır nesneyi suya attığımızda hemen battığını görürüz; ama içinde *seyreklik bulunan* bir odun parçasını suya attığımızda batmaz... *Seyrekliği olan* şey asla tamamen batmaz."³⁰

Ama taçyapraklarının seyrekliği genellikle bir çıkarma işlemi uygulanarak ortaya çıkmış gibi tasarlanır ve görünüşe bakılırsa üç tür çıkarma söz konusudur. Birincisi, orada olanı silen düpedüz sözlü çıkarmadır; ikincisi, bitkinin yüzeyindeki rengin kaldırılmasıdır; üçüncüsü de, çiçeğin maddi ile maddi olmayan arasında salınmaya bırakılması ve böylece bu ikisi arasındaki gidiş gelişlerinin ima edilmesidir. Adil olmak gerekirse, Gilbert Wild'ın güzel sarızambakları muhtemelen biraz önce ima ettiğim kadar özlü, kalın

30. Aristoteles, *On Plants* 822b, 823a (vurgular bana ait), İng. çev. E. S. Forster, *Complete Works* içinde, cilt 2.

ve kaba değildir. Burada bile, katalogda "biraz, hafifçe" gibi sözcüklere sürekli başvurulmasından anlaşılacağı üzere çıkarma özelliği kilit önemdedir. Hatırlanacağı gibi Satinique, "kırıışık, biraz tülüsü koyu şaraprenge ve aynı renkte biraz kabarık duran damarlar"a, "biraz magenta tomurcuk"a, "birazcık yeşil göbek"e sahiptir. Doğubahçesi'ne gül rengi değil, gül rengi tozu karışmıştır, Doğuetkisi'nde lavanta rengi değil hafifçe örten lavanta söz konusudur. Meşeyalar "tamamen kapalı havada" soluk şeftali rengi değil, "seyrelmiş soluk şeftali rengi"dir. Soluk şeftali rengi herhalde bir zamanlar vardı, ama görünüşe bakılırsa çıkartılmıştır. Beş-on santimlik çiçekler gözlerimizin önünde görünüp kaybolan renklerle dolu gölcükler haline gelir.

Daha önce çiçeğin lokalizasyonu dediğim ve şimdi seyrekliği adını vermek istediğim şey bizi iki farklı yöne çekiyormuş gibi görünebilir, çünkü daha önce önemli olan çiçek yüzeyinin doymuşluk niteliği, doldurulmuşluğu gibi görünürken şimdi çıkarma niteliğine vurgu yapılmaktadır. Ama bu ikisi birbiriyle bağdaşabilir, zira rengin canlılık (ya da doldurulmuşluk) niteliği kalırken, öz geçip gider. Ashbery'nin lalesinin sarı ışıltısında renk enfes yüzeyden yükselir ve daha seyrekleşmiş, ama içi tamamen doldurulmuş şekilde zihne geçerken taçyaprağı biçimini korumaya devam eder. Rengin maddeden ayrılışı Rilke'nin birçok şiirinde tekrarlanan bir temadır. Rilke mavi ortanca çiçeğinin şemsiye biçimli çiçekleri için şöyle der:

[onlar] bir mavidir

*İçlerinde olmayan, sadece yansılادıkları.*³¹

Müstakil ve maddiliğini yitirmiş renk biçimleri zihinsel uzamımıza geçer. Şiirin sonunda müstakil bir mavi leke müstakil bir yeşil lekeye temas eder ve aniden canlanır. Bir renk diğzerinin yüzeyinde kayar ya da ona temas ederse zihinde hissedilebilir. Rilke mavinin yenden canlanışını yeşile dokunurken hissettiği "keyifle" betimler ve renkler kalkıp uzaklaşırken ya da birbirine dokunurken kendi kendine hissedilen hazzın anlatısı "Güllerle Dolu Vazo"da da bulunabilir. Rilke burada çiçek olgunlaşırken değıştirdiği renkleri Aristote-

31. Rilke, "Blue Hydrangea", *New Poems [1907]* içinde, s. 113.

les'in izinden giderek anlatır ve bu anlatıyı maddi yerle maddilikten yoksun imge arasındaki salınım vurgu yapan başka bir anlatıyla birleştirir:

Ve bu çok mu açıldığından ne,
 Betimlenemez pembesi havada
 Acı bir morluk bırakıyor?
 Bir de şu ketensi olan, bir elbise değil mi
 Hâlâ yumuşak ve nefes ılıkliğında,
 Kombinezon bağları düşüvermiş
 Yaşlı orman gölcüğünün sabah gölgelerinde?³²

Demek ki, çiçek yüzeyindeki rengin kaldırılması biçimindeki ikinci çıkarma çiçeğin maddi olanla maddi olmayan arasında salınmaya bırakıldığı üçüncü çıkarma biçiminden zaman zaman ayrılmaz durumdadır. Rousseau'nun sözlüğe *çiçek* maddesi için yazdığı sayfalar uzunluğundaki açıklama bir çiçeği hayal etmenin karşı konulmaz kolaylığına değinen sözlerle başlar ("Bu sözcüğün uyandırıyor mu gibi görüldüğü hoş duyumlara hayal gücümü teslim etseydim eğer...") ve çiçeğin formel botanik tanımlamalarıyla anlatılamayacağını, çünkü görünüşte temel parçaları çıkardığında bile var olmaya devam ettiğini anlatarak devam eder: "Çiçeğin özü taçyapraklarda saklı değildir", çünkü her koşulda çiçek olan buğday, yosun, kayın, meşe, akçaağaç, fındık ve çamda ya hiç taçyaprak yoktur ya da neredeyse görülemeyecek durumdadır; çiçek kalikte de bulunmaz, çünkü lale ve zambakta kaliks yoktur ("herhalde kimse lalenin ya da zambağın çiçek olmadığını iddia edemez"); keza pistil ya da erikte de olamaz ("Kavun ailesinin tamamında... çiçeklerin yarısında pistil yoktur, diğer yarısında da ercik bulunmaz; ama hepsine çiçek dendiği ve çiçek oldukları gerçeği değişmez").³³ Friedrich Schiller de *İnsanın Estetik Eğitimi*'nde somut nesnelere yaptığı nadir göndermelerden birinde çiçeği maddi olanla maddi olmayan arasındaki boşluğa yerleştirir: "Çiçek açar ve solar derken onu dönüşüm boyunca aynı kalan bir şey haline getiriyor ve ona bu

32. Rilke, "Bowl of Roses", s. 197.

33. Rousseau, "Flower", *Notes Towards a Dictionary of Botanical Terms* içinde, *Botany* içinde, s. 134.

koşulların kendini gösterdiği –tabiri caizse– bir kişilik [*eine Person*] atfediyoruz."³⁴

Kolay hayal edilen şeyin tam da her zaman zaten maddilikle gayri maddilik arasında bulunmasından dolayı zihne girebilen bir şey olarak açıklanması daha önce katılıkla ilgili izahlarda da örtük olarak vardı. O bölümde çeşitli yerlerde katı olduğu belirtilen bir nesnenin üzerinden geçen ince şeffaf tabakanın tam ve eksikli kinetik örtme işlemi yoluyla katılık taklidini yarattığını belirtmiştim. İnce şeffaf bir nesne alttaki yüzeye katılık kazandırıyordu. Orada yazarların ince şeffaf nesne olarak ne kadar sıklıkla çiçek kullandığına değinmemiştim. Örneğin, Huysmans'ın *Tersine*'sinde Des Esseintes'in elde etmeyi amaçladığı, yerde sürekli ileri geri hareket eden "harelenmeler" kaplumbağa kabuğuna yerleştirilmiş mücevherlerden yansıyacaktı. Des Esseintes mücevherleri yansıttıkları ışığın niteliğine göre seçmişti: yeşil lâl ve yarı saydam minerallerden kaynaklanan morumsu kırmızılar ve "ani kıvılcımlanmalar", safir, sarı beril ve kedigözü taşından yansıtıcı bir biçimde saçılan buz mavileri ve koyu deniz yeşilleri; nihayet kabuğun kenar süslemeleri için, iç mekânın düzenlemesindeki parlaklığa rakip çıkmayacak türden taşların yaydığı "zayıf ışıltılar".³⁵ İç mekândaki bu düzenleme, yani mücevher ışığının nasıl saçılacağını saptayan düzenleme tarif edilen tasarımı bakımından bir buket çiçekten başka bir şey değildir.

Virginia Woolf'un "Duvardaki Leke" adlı öyküsünde bir kadın duvardaki ne olduğu belirsiz gölgeyi peş peşe gelen maddileştirmeler yoluyla izler: önce bir leke, sonra bir gül yaprağının minik bir parçası, sonra "iki yüzyıl önce çakılmış dev bir çivi", ardından ahşabın kendisindeki bir berelenme ve nihayet bir salyangoz. Bu tedrici katılaşma sırasında kadının kendisi bir ağaca dönüşür. İnce şeffaf tabaka, çiçek ve duvar daha öykünün açılış cümlelerinde hızla birbirlerine eşlik etmeye başlarlar: "Sanırım bu yıl ilk olarak Ocak ayı ortalarında duvara bakıp lekeyi gördüm... Şimdi ateşi düşünüyorum, kitabımın sayfası üzerine düşen sarı ışığın sabit ince taba-

34. Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*, İng. çev. ve giriş Reginald Snell, New York, 1865, s. 58.

35. J.-K. Huysmans, *Against Nature*, s. 55, 56.

kası; şömine rafının üstündeki yuvarlak cam masanın içindeki üç kasımpatı.³⁶ Wordsworth'te de toprağın katılığı, yüzeyinin beş-on santim üzerinde sürekli uçuşan floral yıldız ışığından minik galaksiler aracılığıyla sağlanır. "Akşam Gönüllüleri"nde kır çiçeklerini, alacakaranlık yeşili geri getirinceye kadar "göz kamaştırıcı ışıltılar yayan" gündüz yıldızları olarak hayal eder. Başka bir şiirinde papatyaya hitap eder: "Ama bir yıldız gibi, ışıltılı yüzünle / Asılı durur gibisin sen." Papatyalar nerede bitiyorsa "ışıltılı yığınlar" oradadır.³⁷ Daha birçok başka örnek vardır: Rilke'deki ince şeffaf dantelin iç tarafında çiçek deseni vardır; Kant'ın saf güzellik örneklerinden oluşan –çiçekler, kuşlar, deniz kabukluları, müzik, geometrik biçim– minik listesi "duvarkâğıdı üzerindeki... [tuhaf tonlardaki] yaprak desenlerini" kapsayacak kadar geniştir; Dante'nin *Cen-net*'indeki kırmızı-sarı ışık nehri çiçeklerle kaplı kıyıları arasında akarken "iki yanındaki çiçeklere konan... sonra kokulardan sarhoş olmuşçasına, hayranlık veren akışa dalan canlı kıvılcımlar saçar".³⁸

Çiçekler hayal edilmelerinin kolaylığından dolayı hayal gücünün temsilcisi olarak düşünülebilirler. Bu kolaylık *onların* boyutuna ve bizim başımızın boyutuna, *onların* biçimine ve bizim gözlerimizin şekline, *onların* yoğun lokalizasyonuna ve bizim kompozisyon gücümüzün çapına, *onların* yükselip beynimize girmelerini sağlayan seyrekliklerine ve bizim onları başka, daha dirençli kompozisyonlar üretmek amacıyla kalıp olarak kullanmak üzere alma istekliliğimize atfedilebilir. Şurası açıktır: biz birbirimiz için yaratılmışız. Ovidius'un salık verdiği türler arası arzusun yaratıcı hayat açısından, yepyeni şeyler oluşturma açısından kilit önemde olduğuna şüphe yoktur. (Homeros bize "neyin yüce" olduğunu gösterdi, der Addison; Vergilius "neyin güzel olduğunu"; Ovidius "neyin yeni olduğunu" gösterdi.)³⁹

36. Woolf, "Mark on the Wall", s. 83.

37. William Wordsworth, "Evening Voluntaries VI", "To the Same Flower", "To the Daisy", *Wordsworth: Poetical Works* içinde, s. 358, 125, 453.

38. Dante Alighieri, *Paradiso*, İng. çev. Allen Mandelbaum, New York, 1982, 30.11.61-69.

39. Joseph Addison, "On the Pleasures of the Imagination", Paper 7, *Spectator* sayı 417, 28 Haziran 1712, Chalmers, *The Spectator* içinde, cilt 6: s. 154, 156, 157.

Ovidius'u *okumakla* Ovidius'u *düşünmek* arasına uzun bir zaman dilimi girdiğinde, insanların peşine düşenden kurtulmak veya sorunlu bir sevgililiğe nihai noktayı koymak için ağaca ya da bitkiye dönüştüğüne inanma hatasına düşülebiliriz. Ama kabukla kaplı, dallı budaklı bir defneye veya sazlara dönüştüğünde bile sevgilik canlı ve net bitkisel ayrıntılarda sürüp gider; bu ağaçların ve çiçeklerin bir zamanlar insan olduğuna dair söylentilerin tek nedeni onların şimdi de birbirini sevmesine bir mazeret bulmak gibi görünmektedir. Cinsel tercihlerimiz açısından artık nispeten daha dikkatli ve kısıtlanmış olsak da, türler arası arzu tamamen yok olmamıştır: Diane Ackerman insanların başka insanları etkilemek istediğinde kendi kokularını değil çiçeklerin kokularını kullandıkları yolundaki tuhaf gerçeğe dikkat çeker.⁴⁰

Son bir soru üzerinde durmak istiyorum: Yaratıcı idrakte çiçek imgesiyle ortaya serilen şey nedir?⁴¹ Çiçeğin dokusunun çok ciddi bir şekilde yaratıcı hayatın işlendiği çalışma masası olduğunu belirtmiştim; işte bu noktanın daha ayrıntılı olarak ele alınması gerekiyor.

Algısal Taklit

Aristoteles insanla diğer yaratıkları ayıran şeyin, bizim başka bir şeyi yemek istemeden sevme yeteneğimiz olduğunu söylemişti. İnsan dahil tüm hayvanlar, diye yazar, yemek için koklama gücüne

40. Diane Ackerman, *A Natural History of the Senses*, New York, 1991, 12. Stephen Greenblatt'ın bana gösterdiği gibi, Andrew Marvell "The Garden"ın 27-32 dizelerinde Ovidius'un türler arası arzuyu kutlayışını sevinçle karşılar: "Tanrılar, o ölümlü güzelliği kovalar, / Ama bir ağaçta son bulur yarışları. / Apollon böyle avladı Daphne'yi / Ondan defne bitsin diye. / Pan koştu Syrinx'in peşinden / peri diye değil kamış bitsin diye"; *Andrew Marvell: The Complete Poems* içinde, haz. Elizabeth Story Donno, Londra, 1985, s. 100. Marvell günün birinde bir ağaca sevgilinin adını kazıyacaksa, bunun bir insan ismi değil ağacın ta kendisinin adı olacağına yemin eder (19-24. dizeler).

41. Rousseau felsefi idrakin de çiçekleri gerektirdiğini düşünüyordu: "Doğayı incelemek, bizi bizden ayırır ve onun seviyesine çıkarır. İşte tam bu anda gerçekten filozof oluruz; doğa tarihi ve botanikğin bilgelik ve erdem yolunda bir işe yaraması ancak o zaman mümkün olur"; *"A Madame la duchesse de Portland"*, 3 Eylül 1766, aktaran Bernard Gagnebin, *Lettres sur la botanique par Jean-Jacques Rousseau*, Paris, 1962, s. xxxv'e yazılan giriş.

sahiptir; ama yalnızca insanların koklamak için ikinci bir nedeni daha vardır, yani çiçekleri yemeyi akıllarından bile geçirmeksizin koklarlar. Yiyecekleri koklayışımız, der Aristoteles, süreksiz ve başka şeylere bağlıdır –bir şeyin iyi kokup kokmadığı karnımızın aç olup olmadığına bağlıdır– ama çiçekleri koklayışımız başka şeylerden bağımsızdır ve süreklidir.⁴² (Kaliforniya ve başka birkaç yerde yaşayanlar çiçekleri yeme alışkanlıkları sayesinde bu kategorileri biraz bozmuştur, ama dünyanın pek çok yeri için Aristoteles'in ayrımı doğrudur.) Elbette çiçekleri koklamak, çiçekleri görmek, çiçeklere dokunmak, çiçekleri hayal etmek de onları yutmanın, ya da en azından içselleştirmenin bir yoludur, çünkü onları algı ve imgelem nesneleri olarak içimize taşıırız. Ludwig Wittgenstein, insan güzel bir şey gördüğünde –bir gözkapağı, bir katedral–elinin o şeyin resmini yapmak isteyeceğini söyler.⁴³ Koklamak ve hayal etmek gibi bu da bir içselleştirme eylemi, kendi içine dahil etme ve artakalan bir imge oluşturma arzusunun ifadesidir.

Çiçeği içselleştiririz –onu imgelemenin münasip nesnesi olarak görürüz– çünkü hayal etmede işbaşında olan idrakin farklı niteliğini ifade eder. Bu faaliyetin biçimsel özellikleri nesnesinin içeriğinde kendini gösterir. Burada idrakin/bilme yetisinin dışarıya çiçeklere, ağaçlara, kayalara doğru uzanmasından (Ruskin'den bu yana "patetik yanılgı" adıyla anılan süreçten) bahsetmediğimi vurgulamakta fayda var, çünkü buradaki mesele zihinsel süreçlerimizin kalkıp çiçeğin olduğu alana çıkması değil, çiçeğin beyinde içselleştirilmesidir. Zihnimiz bitkinin üzerine taşınmaz, bitki zihnimizin üstüne taşınır. Beynimizde çiçeği tasarlarken çiçeğin kendi tuhaf idraki veya alt-idraki imgesel idrakimizin özgül doğasını göstermektedir. İmgelemek neye benzer? Bir bitki olmaya. İmgelemek nedir? Algı *değildir*: Algısal taklidin yarı algılanışı, biraz algılanışı, neredeyse algılanışı, henüz algılanmamışlığı, sonradan algılanışıdır. Sarıambak Meşeyalar'ın seyrelmiş soluk şeftali rengi gibi, hissedebilirlik değil seyrelmiş hissedebilirliktir.

42. Aristoteles, *Sense and Sensibilia*, 444a, İng. çev. J. I. Beare, *Complete Works* içinde, cilt 1.

43. Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, İng. çev. Peter Winch, haz. G. H. Von Wright ve Heikki Nyman, Chicago, 1980, s. 24e: "Her iki durumda da elimin onları çizme isteği duyduğunu söylersem ne olur?"

Bitkilerin hissedilebilirliğine dair izahlar bunu genellikle algının ön imgesi veya art imgesi açısından formüle ederler. Örneğin, şair Louise Glück için çiçeğin tam ânu baharın "henüz gelmemiş" ânu, "bir kapı eşiğinde tereddüt", "hazırlık", "görünmeden önceki" zamandır.⁴⁴ Ovidius açısından "hâlâ" kelimesinin olağandışı kullanımında olduğu gibi art imgedir:

Kolları hissizleşip ağırlaştığında, yumuşak memeleri
Zarif kabukla örtülüp, saçları yaprağa kestiğinde,

...

Apollon *hâlâ* seviyordu onu. Elini koydu
Kabuğun altında yüreğinin *hâlâ* attığını
Umduğu ve duyduğu yere; ve kucakladı dalları
Hâlâ kollarmış gibi.⁴⁵

Pan nihayet Syrinx'i yakaladığında su perisinin kaybolduğunu ve geriye yalnızca art imgenin, "yalnızca kamışların" kaldığını görür. Buradaki "yalnızca" kelimesi hikâyenin sonuna veya hüsrana dalmaya işaret ediyor gibi görünebilir. Ama bunun yerine onların usulca sevişmelerinin sonunda ortaya Pan'ın flütlerinin nasıl çıktığına ve tanrının "o flütlere *hâlâ* Syrinx dediğine" dair bir anlatı sunulur.⁴⁶ Ovidius'un metinlerinin tümünde "uzun ömürlü olanın" –nergis, ağaç ya da kamışlar– büyük gücü art imge özelliğinden, (kaybolduktan sonra dahi) *hâlâ* orada oluşundan ileri gelmektedir.

Bitkilerin "neredeyse algılanışı"ndaki "neredeyse"yi kesin olarak saptama girişimi bitkilerin beslenip beslenmediği, acı ya da haz hissedip hissetmediklerine (Ruskin'de kendinden geçme, Vergilius'ta mutluluk, D. H. Lawrence'da neredeyse hissedilen haz), faaliyetlerinin hangi duyu-kipliğine yakın olduğu, ruhlarının olup olmadığı (Platon üçüncü türden ruh derken, Louise Glück arızı ruh der) meselelerine uzanmakla kalmaz, canlı olup olmadıkları meselesine bile uzanır. Platon ve Aristoteles bu konuda görüş bildirmekte tereddüt etseler de mecburen görüş bildirmişlerdir. Platon *Tima-*

44. Louise Glück, "The Doorway", *The Wild Iris* içinde, Hopewell, New Jersey, 1992, s. 33.

45. Ovidius, *Metamorphoses*, 1.549-50, 554-57, İng. çev. Rolfe Humphries, Bloomington, 1955 (vurgular bana ait).

46. Ovidius, *Metamorphoses*, 1.705, 712.

ios'ta şöyle der: "Yaşama sahip olan her şeyin canlı sayılmaya kesinlikle hakkı vardır."⁴⁷ Ama buradaki iddiacılık daha önceki bir şüpheyeye yanıt niteliğindeymiş gibi görünmektedir, sanki metnin tamamı şöyledir: "Bitki canlı değildir, ama yine de yaşamaktadır, öyleyse canlı olmalıdır," çünkü (şimdi özgün cümle) "yaşama sahip olan her şeyin canlı sayılmaya kesinlikle hakkı vardır." Aristoteles'in bitkiler üzerine incelemesi şöyle başlar: "Hayvanlarda ve bitkilerde yaşam bulunur, ama hayvanlarda açıkça görülürken bitkide gizlenmiştir ve ortada değildir."⁴⁸ Hissedebilir olmamaları onların yaşamadığı anlamına mı gelir? Eğer kesinlikle yaşıyorlarsa o zaman neden kesinlikle hissedebilir olmasınlar?

Ön imge ve art imge, az hissedebilir ve çok hissedebilir konumunda olan bitki neredeyse algılanabilir olanı bir nevi geçici kesinlikle birleştiren zihinsel sürecin biçimini ortaya çıkarır. Sanki çiçeğin "müphem hissedebilirliği"nin zarifçe hazırlanmış gerçekliğini bulmak için gereken kesinlik kendisini bir keskinlik biçimi olarak göstermektedir.

Bu algısal keskinlik hem görmeyi hem de dokunmayı gerektirir. Taçyaprak imgelemin ikame retinası haline gelir. Yetişkin bir insanın toplam deri yüzeyinin yirmi bin santimetrekare olduğu düşünülmektedir.⁴⁹ Bu büyüklükle kıyaslandığında retinaların kapladığı alan çok minik kalır: Rilke onlara, kadere dökülen minik gözyaşları, der.⁵⁰ Ama psikolojik açıdan tüm duyuşal deneyimin yüzde 38'i bu minik yüzeyde gerçekleşir.⁵¹ Nöro-biyologlara göre gözler beyin dolaysız çıkıntılarıdır:⁵² Aracılardan mesajlar almakla yetinmeyen beyin dünyaya doğrudan sürünmek için kafatası yüzeyinden dışarı çıkmıştır (başka bir insanın gözlerine bakmanın bunaltıcı ol-

47. Platon, *Timaeus*, 77, *Timaeus ve Critias* içinde, İ. çev. ve sunan Desmond Lee, New York, 1977.

48. Aristoteles, *On Plants*, 815a.

49. W. Montagna, "The Skin", *Scientific American*, sayı 11, 1959, s. 58-9'dan aktaran Harvey Richard Schiffman, *Sensation and Perception: An Integrated Approach*, New York, 1976, s. 95.

50. Rilke, "The Lace", *New Poems [1907]* içinde, s. 93.

51. Sir Stewart Duke-Elder, *The Eye in Evolution*, cilt 1, *System of Ophthalmology* içinde, Londra, 1976, s. 3.

52. Marcus Meister, "The Retina", Harvard Üniversitesi Bilim Merkezi'nde verilen ders, Cambridge, Massachusetts, Ekim 1994.

ması da bundandır, çünkü o kişinin beyninin nemli dokusuna doğrudan bakılmaktadır). Gözle beyin arasındaki ilişki göz, beyin ve bitki arasındaki ilişki kadar çarpıcıdır. 1958 tarihli on beş ciltlik *System of Ophthalmology* insan algısının bitkilerin zarlarında bulunan öncüllerini anlatarak başlar. Buna göre, yapraklarda ve çiçeklerde, retinanın ilk atası olan fotokimyasal reaksiyonlar enerjiyi serbest bırakır ve metabolik faaliyetlerde ve hareket türlerinde değişikliklere yol açar. "Müphem duyudan idrake" giden yolu izleyen Sir Stewart Duke-Elder tekhücreli organizmalarda "yayılmış reaktivitenin" çokhücreli bir organizmada reseptör dokulardan motor dokulara sinyal geçişine izin verdiği o önemli an hakkında yazmıştır. "Bu yolla," diye yazar, "ışığın metabolizma üzerindeki etkileri, intibak ve renklenme ilkel sinir ağları ile birbirine bağlanmış ve sonra merkezi sinir sisteminin sinir düğümlerinde bütünleşmiş hâle gelir; nihayet, gözlerden gelen sinir yolları baş-düğümüne ve ardından beynin ön kısmına uzandığında çok karmaşık görme ve idrak yetileri ortaya çıkmıştır."⁵³

Charles Darwin'in son kitabı *The Power of Movement in Plants*'ın hedeflediği ve başardığı şey "ışığın bitki dokusu üzerindeki etkisinin hayvanın sinir sistemi üzerindeki etkisiyle aynı olduğunu"⁵⁴ göstermekti. O kilit önemdeki geçiş, yani müphem duyudan "duyarlılığın lokalizasyonuna" geçiş (ki etkinin "uyarılan kesimden bir diğerine" aktarılması sonucunda "ikincinin de harekete geçmesini" beraberinde getirir) bitkilerde çoktan tamamlanmış durumdadır. Sinir sistemimiz, diye yazar Darwin, bitkilerin çoktandır yapabildiği şeyin, yani aktarabilirliğin daha kusursuz halidir. Bitkilere hassas aletler takarak "gün boyunca aşağı yukarı salınarak yaptıkları" karmaşık hareketleri cam üzerinde izlemiştir. Kitap bunları gösteren çizimlerle doludur: Bu çizimler kardiogramdaki gibi düzenli inip çıkmazlar, üst üste bindirilmiş sayısız kümelenmenin izlerine ya da karmaşık bir dansın görsel kodlama sistemine benzerler. Bitkinin toprak üstündeki kesimleri ışığa karşı çok duyarlı olduğu gibi, top-

53. Duke-Elder, *Eye in Evolution*, s. 4, 6.

54. Charles Darwin, *The Power of Movement in Plants*, cilt 27, *The Works of Charles Darwin* içinde, haz. Paul H. Barrett ve R. B. Freeman, Londra, 1989, s. 415.

rak altındaki kök uçları da dokunmaya karşı çok duyarlıdır. Öyle ki Darwin zaman zaman heyecana kapılır: "Bitkilerdeki hiçbir yapının fonksiyonları açısından kök ucu kadar hayranlık uyandırıcı olmadığını düşünüyoruz." Son eserinin son cümlesi şöyledir: "Kök ucunun böyle maharetli olması ve bitişik kesimlerin hareketlerini yönetmesi bakımından beyin gibi davrandığını söylemek abartı olmaz... duyu organlarından gelen izlenimleri alır ve birçok hareketi yönetir."⁵⁵

Darwin minik fidelerin hareketlerini, kök ucunun hareketlerini, geniş yüzeyine düşen zarar verici ışıklardan korunmak için güneş yan dönen yaprakların hareketlerini izlediği gibi, dev akasya ağacının tüm hareketlerini, "her çıkan sürgünün sabit olarak minik elipsler çizmesini: her yaprak sapının, yaprakçığının", her "çiçek sapının" aynı şeyi yapmasını ve yeraltında sert toprağa karşı "her kökçüğünün ucunun minik elipsler ya da daireler çizmeye çalışmasını" da izlemiştir. Ayrıca hanımelinin çapraşık uyanma ve uyuma örüntülerini de izlemiştir, hanımeli Proust'un *Geçmiş Zamanın İzinde*'sinin üçüncü kitabında sık sık geçer ve uyuma örüntüleri ilk olarak Linnaeus tarafından gelincik, yavşanotu, hanımeli ve beyaz karanfilin düzenli uyanma vakitlerini gösteren bir çiçek saatinde kaydedilmiştir.⁵⁶

Hem Rilke'ye hem Darwin'e göre taçyaprağının ışığa ve dokunmaya duyarlılığı algımızın erken gelişmiş halidir. Bitkinin yapraklarındaki ağırlığı, asma bıyığının kıvrılması sırasında yerçekiminin etkisini hissetmesi, yumuşakla sert birbirinden ayırma yetisi Darwin'de uzun uzadıya tarif edilmiştir. Bu tarif hissedilen imgeleme deneyimiyle akraba gibi duran pasajlar üretmiştir: kollara düşen ışığın neredeyse algılanabilir ağırlığı, göz yüzeyinde kayan gözkapağının teması, bir imgenin diğerine sürtünmesi. Yunan şairlerine göreyse ışık hissi ışığın yalnızca retinaya düşmesinden değil yirmi bin santimetrekarelik insan yüzeyinin herhangi bir yerine düşmesinden kaynaklanır. Bu his hayatta olmakla özdeştir: "Güneşin ışığı düşmüyor artık üstüne" der Neoptolemus, ölen Aias için. Oedipus da

55. A.g.y., 418.

56. A.g.y., 409. Linnaeus'un çiçek saati Duke-Elder tarafından *Eye in Evolution*, s. 10'da tarif edilmektedir.

Colonus'da aynı şeyi söyler: Biraz sonra dünyadan göçeceğini bile-
rek kollarını açar ve güneş ışınlarının daha büyük bir yüzeye düş-
mesini sağlar: "Ah ışıksız gün ışığı! Bir zamanlar benimdin! / İşte
son kez duyuyor tenim seni."⁵⁷ Yunan ordusu tarafından kurban
edilmek üzere olan çocuk yaştaki Polyxena da aynı selamı verir:
"İşte son kez görüyorum güneşi." Sonra da dünyada kalış süresini
öldürüleceği yere yürürken geçtiği küçük ışık koridoruyla ölçer:

Ah ışık! Hâlâ söyleyebiliyorum bu sözü
Ama şimdi benim kalan ışığın hepsi
Şu anla Akhilleus'un kabri başındaki kılıç arasındaki.⁵⁸

Hepsi de küçük gün ışığı kanalına tepki verir, tıpkı Renoir'nın ane-
mon çiçeğine ("Galiba ona dair bir şeyler anlamaya başlıyorum") ve
Manet'nin leylak dolu su bardağının lavanta ve gümüş rengine tep-
ki verdiği gibi. Bir imge başka bir imgeye sürtündüğünde, insan
Golo'nun imgesinin Combray'deki duvarın imgesinin üzerinden
geçtiğini görme, Des Esseintes'in ağırlığını taşıyan katı zeminden
ışıklar saçma, Virginia Woolf'un sayfasına gölge düşürme veya çim-
lerin birkaç santim üzerine bir demet yıldız ışığı kaldırıp orada tut-
ma talimatı aldığında hissedilen nedir? Hissedilen çiçektir (çiçeğin
neredeyse algılanışı, sonra algılanışdır), der Rilke. Hissedilen im-
geleme deneyimi, bir imgenin diğerine içeriden sürtünüşü iki taç-
yapağının birbirine dokunduğunda hissedilen şeydir:

Ve sonra şöyle: bir his başlar mı
Taçyapraklar taçyapraklara dokundu diye?
Ve şöyle: kişi kapak gibi açılır
Altında yalnız gözkapakları vardır
Hepsi kapalı, on kere uyuyup da
Görmenin iç gücünü küllendirmeye mecburmuş gibi.
Ve bu hepsinin üstünde: bu taçyapraklardan
Geçmelidir ışık.⁵⁹

57. Sophokles, *Philoctetes*, İng. çev. Kenneth Cavander, *Antigone, Oedipus the King, Electra, Philoctetes* içinde, haz. Robert Corrigan, New York, 1965, s. 189.

58. Euripides, *Hecabe*, 1.410, 2.435-37, *Medea and Other Plays* içinde, haz. ve sunan Philip Vellacott, New York, 1963.

59. Rilke, "Bowl of Roses", s. 193-5.

İkinci Kısım

Resimleri Hareket Ettirmek

Bir kuşun havada uçuğu söylendiğinde, orta uzaklıkta hareket eden bir benek hayal ederek onu zihnimizde canlandırmak görece kolaymış gibi gelir. Fakat önce belli bir kuşu zihnimizde canlandırıp ardından onun uçuşunu hayal etmeye çalıştığımızda, imgeyi havalandırmak bir hayli zor olacaktır.

Mesela bahçemde bulunan genç bir dişi Amerikan ispinozunun imgesini, uzun uğraşlar sonucunda, epey başarılı bir şekilde zihnimde canlandırabiliyorum. Bu kuşun zihinde kolayca canlandırılabilmesi, bir çiçekle pek çok ortak noktasının bulunmasıyla ilgili olabilir. (Aslında, kısa süre önce doğmuş, tüyleri koyu kahverengi kuş bahçeye ilk girdiğinde tesadüfen kayısı-pembe renkli bir zambağın arkasına konmuştu ve çiçek onun minik bedenini yer yer kapatıyor, daha doğrusu onun imgesinin üzerine bindirilmiş gibi duruyordu. Birkaç hafta sonra, bir iki gündür gözüme takılan olağandışı kayısı-pembe kuşun aynı kuş olduğunu, ergenlik dönemindeki tüylerinin dökülüp ilk kış tüylerinin çıkmış olduğunu fark ettiğimde ne kadar da şaşırmıştım.) Kayısı-sarı-kırmızı renkte bir daire, daha doğrusu dik ve tombul bir elips hayal edersek zihnimizdeki imgeye az çok yaklaşmış oluruz. Şimdi o imgeye bazı geometrik biçimler ekleyelim: yukarıdan aşağıya olan mesafenin üçte birinde mercan rengi belirgin bir üçgen (gagası), onun yanında da kusursuz bir siyah daire (gözü). Sonra da buna, parlak samur kıvılcı üzerine yer yer kül dökülmüşçesine minik dar şeritler halinde kırmızı-kahverengi-gri tonları olan üç biçim daha ekleyelim: dolgun dairenin tepesine bu tonlarda bir üçgen koyun (sorgucu), büyük dairenin içinde dikey olarak inen, aynı parlak renkte dar bir elips (kanatlarından biri) ve son olarak, dairenin altından dimdik aşağı inen ince bir renk kaması (kuyruğu).

Fakat zihnimde onu uçarken canlandırmaya çalıştığımda, hatta onu dalda hareketsiz durup kuyruğuyla küçük daireler çizerken canlandırmaya çalıştığımda, ki tüm Amerikan ispinozları gibi bu hareketi sürekli yapar (karşı cinsi cezbetmek için yapıyormuş gibi duran bir harekettir bu, ama kalbinin hızlı atışlarını düzenliyor olabileceği gibi, dikkat çektiğinde gövdesi değil kuyruğu hedef alınsın diye yapıyor da olabilir), hareketlerini zihnimde gerçekten canlandıramam, ancak canlandırdığımı hayal edebilirim. İmgesel kuş gerçek kuş karşısında nasılsa (benzer ama daha solgun), hayal edilmeye çalışılan hareket de imgesel kuş karşısında öyledir (benzer ama daha solgun). Hareket düşüncesi ya da hareketin zihinsel olarak görülmesi, kuşun daha maddi imgesinin üzerine bindirilmiş gibidir. Kuşu hayal edebilirim, ama hareketlerini hayal ettiğimi ancak hayal edebilirim.

Yazarlar zihnimizdeki imgeleri hareket ettirmemizi nasıl sağlıyorlar? Aşağıda bunu sağlamanın beş yöntemi üzerinde duracağız. Yazarların talimatları doğrultusunda uçan nesneler de bazen duran nesneler kadar canlı bir biçimde görülebilir. Ama yazarlar bizi imge inşa etme yönünde bir zihinsel faaliyete soktuğunda, kasti olarak, yarı hayal edilebilir bir şeyin imgesini hemen hemen tam hayal edilebilen bir şeyin imgesi üzerine bindirmemizi isterler; keza se-kizde bir hayal edilebilen daha da solgun bir yüzey imgesini, yarı yarıya hayal edilebilen görece sağlam yüzey imgesi üzerine bindirmemizi de isteyebilirler. Eşit olmayan hayal edilebilirlikteki imgelerin sürekli katmanlara ayrılması muhayyileye temel yapı malzemelerini verir.

Birinci Yöntem: Işık Yakma

Hiçbir şey hayal etmeyin, sadece boş bir karanlık – içinde imgelelerin biçimlendiği, ama şimdilik ortada görünmediği koyu bir boşluk. İmgelerin hepsini zihninizden uzaklaştırın. Şimdi aniden üst köşede belirip karşı köşeye kadar kayan ve orada kaybolan bir ışık noktası düşünün. Şimdi koyu zemin üzerinde, alt taraftaki yatay bir kuşak üzerinde minik ışık noktaları düşünün, bunlar minik patlamalarla yanıp sönsün, yanıp sönsün, sonra hepsi kaybolsun. Şimdi bu ışıltılı yatay kuşak üzerinde yanıp sönen ışıkları tekrar gözlerinizin önüne getirin, ama bu kez onları ortadaki dikey bir alana toplayıp tek bir sabit ışık haline getirin, sonra aniden tüm yönler doğru dağıtın.

Bu karanlık boşlukta ani parıltılar ve ışıklar hayal edin – bunlar yanıp sönsün, zihinsel görüş alanını düz çizgi halinde veya yay şeklinde boydan boya geçsin. Tüm bunları siyah zemin üzerinde değil, taş griliğinde bir zemin üzerinde düşünün. Bu kez aynı parlama, ışıldama, yanıp sönmeleri değişmez bir mat mavi zemin üzerinde hayal edin. Şimdi aynı ışıkları, deniz kıyılarında görülen türden değişmez bir beyaz sis zemini üzerinde hayal edin. Bu kez ışık oyunları uzun süre devam etsin. Bunu yaparken aniden kendinizi *Ilyada*'yı dinliyormuş gibi hissedebilirsiniz.

İşte size karanlık zemin üzerinde yanan ışıklar. "Gece göğünde ıslıl ıslıl yanan yıldızlar" misali ovada parlayan ateşleri izleyin.

*Binlerce öbek ateş parlıyordu ovada.
Elli adam vardı çevresinde her öbeğin.
Atlarsa, arabaların yanında, ayakta,
ak arpa, yulaf yiyerek...*

Şimdi de günışığı üzerinde:

öyle kalabalık çıktı gemilerden,
 parıldayan tolgalar, göbekli kalkanlar çıktı,
 sağlam göğüslüklü zırhlar, dışbudaktan kargılar.
 Işıltılar göklere vardı,
 Tunçtan şimşeklerle güldü baştan başa toprak.
 Bir gürültü yükseldi erlerin ayakları altında.
 [Pırıltılı] Akhilleus ortalarında kuşandı silahlarını.¹

Homeros sürekli ışık patlamaları yaratarak hareketi hayal etmemizi sağlıyor. Bize gördürdüğü şey yalnızca büyük ordular ya da gelişigüzel yanıp sönen ışıklar değil, fazlasıyla ayrıştırılmış tek tek hareketler. *İlyada* tek bir askerin başkaldırısını, tek bir adamın varlığının ya da yokluğunun, boyun eğmesinin ya da başkaldırmasının –binlerce insanın ortasında bile– ne çok şey değiştirdiğini anlatan bir kitaptır. Bu epik eser tek tek her adamın önemli olduğunu ifade etmek için bir yol bulmuştur: Aralarından birini alıp onu kahraman yapar, savaşın sonucunu belirleyecek kadar büyük bir maharet verir. Akhilleus saflardayken Troyalılar sadece kendilerini savunurlar; onun gittiğini anlayınca saldırıya geçerler. Akhilleus'un mahareti çok farklı biçimlerde kendini gösterir, ama bu maharet özellikle hareket kolaylığından, hızından ileri gelir. O "meşhur koşucudur", "ayağıtez Akhilleus'tur", "pırıltılı koşucudur". Onun koşusu "pırıltılı" olduğundan, zihnimizde ışıklar yanar ve onu kıyıda sekerken, Skamandros Irmağı'ndan aşağı koşarken, Troya'nın surlarını üç kez dönerken görürüz. "Büyük Akhilleus ateş gibi fırladı öne... ayağıtez Akhilleus aralarında doğruldu."²

Hız annesinden gelmiştir, Thetis'in Akhilleus'a verdiği, en az Hephaestos'un dehası sayesinde temin ettiği göz alıcı zırh kadar büyük bir hediyedir. Thetis yalnızca hareketin değil, hayal edilebilen hareketin anasıdır, bu hareket hayal edilebilir, çünkü Thetis de oğlu gibi baştan aşağı (kolları, bacakları, saçları, gövdesi) ışıklıdır: "parlak ve gür saçlı" hayat-kurtaran Thetis'tir, "balkıyan urbalar

1. Homeros, *İlyada*, çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul: Can, 1984, 8: 562-4, 19: 359-64. (*İlyada*'dan yapılan tüm alıntılarda dizeler aslına göre numaralandırılmış, çeviride İngilizce metne uyarak yapılan değişiklikler köşeli parantez içinde verilmiştir – ç.n.)

2. A.g.y., 9: 308; 19: 496; 2: 784 ve 11: 707; 19: 51, 53, 62.

içindeki Thetis"tir, hepsinden ötesi, "gümüş ayaklı Thetis"tir.³ Zihin boyunca belirgin bir aydınlık hareket çizgisi çeker. Çizgi zihinsel retinanın en üstünden başlayıp dikey olarak inebilir:

Işıltılı Olimpos'tan atladı

Veya tabandan başlayıp yukarı çıkabilir:

*Thetis unutmamıştı oğlunun isteğini,
Fırladı denizin üstüne,
Yükseldi şafakla Olympos'a, yüce göklere...
Oturur buldu iri gözlü Kronosoğlunu.*

Ya da bir ışık noktacığı yatay ekseninde ilerleyip hareket eden tunç renkli başka bir ışıkla çarpışabilir ve ikisi birbirine karışabilir:

*Onlar böyle konuşurken birbirleriyle,
Gümüş ayaklı Thetis Hephaistos'un evine vardı,
Yok olmaz, tunçtan, yaldızlı bir evdi bu...⁴*

Öte yandan hareket Thetis'in etrafında tek merkezli halkalar halinde görülebilir; ve bu ışıklanma faaliyeti her kıyıya vuran dalganın yarattığı serpintileri gayet net görebildiğimiz bir Japon resminde olduğu gibi denizdeki köpükleri görmemizi sağlar. Nereus kızlarının isimlerinde dahi bunu görmek mümkündür: Serpinti, Parıltı, Bal Işıltısı, Parlaklık, İlk Işık, Canlanan Köpük, Kıvılcım, Dalgalarla Yarışan, güzel örgülü Kumsal. Bunlar takip edebileceğimiz kompozisyon talimatlarıdır, çünkü her bir ismin içerdiği anlam zihnimizde ışıklar üretmemizi sağlar. *İlyada*'da hareket miras bırakılabilen bir yetenektir ve anneden çocuğa geçtiği tekrar tekrar belirtilmiştir. 10. Bölüm'deki büyük başbuğlardan bir tanesi bir ölümlüyle bir su perisinin oğlu, diğeri Hermes ile bir dansçının oğludur. Savaşçı kafilesinin "ışıltilar saçan toynakları" da tevarüs edilmiştir, zira Ksanthos ile Balios "Tezayaklı'nın gösterişli atları"dır.⁵

Hayal kuran zihnin, hareket eden ve maddi bir hareket izlenimi yaratan ışıkları üretmede büyük beceri ve rahatlığa sahip olması, üzerinde durmaya değer bir konudur. Ama şimdilik önemli olan sa-

3. A.g.y., 18: 477, 450, 445.

4. A.g.y., 1: 532, 495-8; 18: 377-9.

5. A.g.y., 19: 404, 400.

dece durumun böyle olması ve *İlyada*'nın bizi sürekli olarak bu zihinsel pratiği hayata geçirmeye çağırmasıdır. *İlyada*'nın kompozisyon güçleri –bizi canlı imgeler yaratmaya zorlama yeteneği– sayısız yol yordam içeriyor elbette ve burada yalnızca ışıklar yakarak üretilen hareket üzerine düşünüyoruz. Homeros zihinsel imge oluşturma ediminden açık açık bahsetmez, ama maddi yaratma edimlerini tarif ederken aklında bunun olduğu sık sık anlaşılır. Tüm dünyayı temsil eden maddi nesneler –Akhilleus'un kalkanı, Hera'nın Zeus'u baştan çıkarmak üzere Afrodit'ten ödünç aldığı göğüslük ("ör-gülerinde uzanır dünya"⁶)– üretme isteği, maddi temsilden ziyade zihinsel temsil düşüncesiyle ortaya çıkmış olmalı. Dünyadaki her şeyin resminin sığacağı maddi bir yüzey (kalkan, göğüslük) olabileceği fikri tuhaf bir fikirdir, öte yandan hepimizde geleneksel olarak bir zihinsel doluluk fikri bulunur: Zihnimize tüm dünyanın değilse de en azından dünya hakkında bildiğimiz her şeyin resimlerini sığdırırız. Homeros'un zihinsel zanaatkârlığa dair sözsüz yargıları –zihinsel resimlerin hareket ettirilmesi konusunda ne düşündüğü mesele– maddi zanaatkârlık üzerine açıkça söylediklerinden çıkarılabilir: Nasıl herhangi bir maddi nesnenin başarısının şahikası onun hareketi taklit etmesiye –Hephaestos'un altın robotlarının hareket etmesi, uçayaklarının dönüşü, kalkan üzerindeki dans– (Yunan düşüncesinde Phidias'ın heykellerinin hareket ediyormuş gibi görünecek kadar canlı olmakla ün kazanması da bu yargıyı devam ettirir⁷) *İlyada*'nın yaratıcısı da zihinsel resimleri hareket ettirmenin her şey olduğunu bilmektedir. *İlyada* da bunu tam anlamıyla başarmıştır.

Şimdi bıraktığımız yere geri dönüp birkaç hareket örneğini hatırlayalım: "[Pırlıtlı] Akhilleus ortalarında kuşandı silahlarını." Akhilleus'un silahlarını kuşanması –nesnelerin yapımı inceden inceye anlatıldıktan sonra– ayaklarından başlayıp yukarıya, kafasına doğru devam eder. Vücudunun her bir parçası tek tek aydınlatılır ve ancak bu dikey ışıklandırma eylemi tamamlandığında ana eylem açıklanır. İlk olarak gümüş topukluklarını topuğuna taktığını, diz-

6 A.g.y., 14: 265.

7. Sokrates *Euthyphro*'da (11B, 14E) atası Daidalos'un heykeltraşlığına gönderme yapıp kendi anlatılarında da resimleri hareket ettirmeyi vadederek maddi temsildeki hareketle sözlü temsildeki hareket arasındaki bağlantıyı açığa vurur.

liklerini dizine sardığını görürüz, ardından göğüs zırhı gelir, sonra "tunç" kılıcı ve "gümüş kakmalı kabzası", onun peşi sıra "ay ışınları gibi ışınlar saçan – denizde gemicilere görünen ışık gibi parıl parıl yanan" ("ışığı ta göklere vuran") kalkanı ve nihayet "yıldız gibi parlayan" tolgalı başı gözlerimizin önünde belirir. Ancak şimdi, dikey ışık kuşağı yerine oturduktan sonra eyleme geliriz, belki de *İlyada*'daki en iyi bilinen eyleme:

*[Pırıltılı] Akhilleus silahları şöyle bir denedi,
[topukları üstünde döndü] uymuş muydu silahlar bedenine,
rahat mıydı [parıldayan] kolları bacakları
Ama büyümüş gibiydi kanatları,
havaya kaldırdı erlerin başbuğunu bu kanatlar.*

Şimdi ilave bir safra olarak Pelion ağacından kargıyı kaldırıyor, bu o kadar ağır bir şey ki Patroklos daha sonra Akhilleus'un zırhını ve silahlarını kuşandığında taşıyamayıp geride bırakır. Ama kargı bu kadar ağır olmasına rağmen Akhilleus'un hareketleri savaş takımının, "parlak kamçı" ve "parıldayan toynaklar"ın⁸ gürültüsüne karışırken resim de hareketine devam eder.

Silah kuşanma pasajının başında Akhilleus'un kendisi kıpırdamadan durur ve görünürdeki tek hareket işlemeli zırhın yüzeyine vuran ve savaşçının çevresinde dönen ışığın hareketidir: "öyle bir ışık saçıyordu ta göklere değin." O âna kadar ışık yakma yönteminin kendi ivmesini koruması yeterli olmuştur. Ama bu yöntemin hazırladığı şey ışığın değil bir adamın, zırhlı ve silahlı bir adamın hareketidir; söz konusu hareket de bir yerde bulunup oradan başka bir yere ulaşmanın uzun uzadıya anlatılması değil, kesin çizgilerle ayırt edilmiş bir eylemdir: "pırıltılı Akhilleus... topukları üstünde döndü." Homeros'un bu yöntemi izlerken ağırlığı olan imgeleri kullanması önemlidir, çünkü Homeros'un bize bıkıp usanmadan hatırlattığı gibi, bu insanlar bedensiz varlıklar değil, ağır, sıcak, incinebilir bedenlere sahip askerlerdir. Menelaos'un tutup da Paris'in miğferini uzaklara fırlatmasının tek nedeni, öldürmek istediği ada-

8. Homeros, *İlyada*, 19: 364-87 çeşitli yerlerde. Akhilleus'un kalkanından saçılan ışınların (19: 374) tematik anlamları için bkz. Gregory Nagy, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, gözden geçirilmiş baskı, Baltimore, 1999, s. 338-42.

mın ağırlığını (Afrodit'in araya girip Paris'in çenesinin altından geçen kayışı kesmesi nedeniyle) taşıyor olmasıdır. Ksanthos yaralanıp düştüğünde, koşulmuş diğer atlar onun ağırlığıyla yere çekilirler, ta ki Aias araya girip dizginleri kesene, onları yoldaşlarının ölümcül ağırlığından kurtarana dek. Ağırlık meselesi epiğin en kritik yerlerinde karşımıza çıkar. Akhilleus'un, Patroklos'un ölü bedeninin kendisini aşağı çekmesinden kurtulmak için dizginleri kesmeyi reddetmesi hikâyenin dönüm noktasını teşkil eder. Keza *İlyada*'nın son bölümü de Hektor'un bedeninin ağırlığı üzerinedir: Babası Kral Priamos, Troya'nın en iyi askeriyle bağlarını koparmayı reddeder; ve 24. Bölüm'ün tamamı "güzel tekerlekli" arabanın yaklaşması ve sonra bedeni taşıyarak geri dönmesi etrafında yapılandırılmıştır.*

Buradaki konumuz Homeros'un katılık yaratma stratejisi değil, hareket yaratma stratejisidir, ama hareket ettirdiği şeyler ağırlığı olan imgelerdir (Akhilleus topukları üstünde döner), ışık saçtıkları için kanatlanmış gibi görünen imgelerdir. Topuklar üzerinde dönme eylemi, Troyalıların Skamandros Irmağı'nda katledilmesiyle devam eden ve teke tek savaşa rakibini belirlemeden önce Priamos'un kentinin etrafında üç kez dönen Akhilleus'un Troya duvarlarının dışında bitmek bilmez bir koşu tutturmasında doruğuna ulaşan sürekli bir hareket heyecanını başlatır:

*ovada bir yıldız gibi parlıyordu;
Orion'un Köpeği denen bir yıldız vardır hani,
görünür yaz sonunda, karanlık gecede,
binlerce yıldız arasında alev alev ışınları,
yıldızların en parlağıdır...
işte öyle parlıyordu Akhilleus'un göğsünde tunç.
(...)*

*Akhilleus da gitgide yaklaşıyordu,
Benziyordu [ışıldayan] tolgası sallanan cenkçi Enyalios'a...
Gürül gürül yanan ateşin, doğan güneşin ışınları gibi
Çevresini pırıl pırıl aydınlatıyordu tunçlar.⁹*

* Bu özel hareketler ışıklar yakmaktan farklı pratikler gerektirir, bu pratikler daha sonraki bölümlerde anlatılacaktır.

9. A.g.y., 22: 26-32, 132-3, 134-5.

Yorucu olaylar sağanağı boyunca epik, zihinsel ışık yakma pratiğine yaslanır. Işık yakma üç yoldan yapılır. İlk yol yukarıdaki dizelede zaten açıkça görülmektedir: Akhilleus'un kendisinden, zırhından veya rakiplerinden birinin, özellikle de yüzü tolgasının ısıltısından ibaret olan Hektor'dan ışıklar saçılır. (Hektor'un tolgası yalnızca iki yerde –kentin kapısında küçük oğlundan ayrılırken ve Akhilleus'un karşısında ölürken– çıkar.) Akhilleus için geçerli olan Hektor için de geçerlidir. Işıltıların hareketliliği kimi zaman yalnızca kendi ivmesini sürdürür, kimi zaman da Hektor'un eksiksiz, ağır bedeninin hareketini görmemizi sağlar: "Tolgası ışıldayan Hektor yan yan baktı."¹⁰

İlyada'da ışık yakma yöntemini uygularken başvurulmuş ikinci yol ışıkları hareket eden kişilerde değil, hareket eden kişilerin yanından geçtiği belirtilen şeylerde yakmaktır:

*Yunaklar vardır bu pınarların yakınında...
Troya'nın karıları, güzel kızları bir zamanlar
parlak rubalarını yıkarlardı bu yunakların içinde...
Bu pınarın önünden geçtiler koşa koşa...
at sürücüsü Hektor'un canı uğrunaydı bu yarış.*¹¹

Işık yakmanın üçüncü yolu hareket eden kişileri büyük bir ışıklı çevrenin içine yerleştirmektir. Apollon ölen Hektor'un cesedini altın bir bulutun içine koyar; böylece Akhilleus cesedi acımasızca Patroklos'un mezarının etrafında sürüklerken Hektor ne yaralanır ne de kirlenir. Ama Apollon'un bunu yapmasıyla Homeros'un yapmasının altında yatan sebep tamamen aynıdır; bedeni korumaya ilaveten, altın bulut aynı zamanda sürüklenen bedenin hareketini görmemizi de sağlar: İçindeki cesedi bazen gösterip bazen göster-

10. A.g.y., 18: 285. Işıltı Hektor'un başının hareketine görünürlük kazandırır; mesela başını yukarı aşağı –"Ve [uzun boylu] Hektor [başını salladı, tolgasını ışıldatarak]" (6: 440)– ya da iki yana salladığında (6: 263) veya birilerinin sözlerine karşılık verirken (6: 820). Ama ısıltı aynı zamanda vücudunun duruşundaki bir değişikliği de görmemizi sağlar; mesela "[Pırıl pırıl parlayan] Hektor, uzattı oğluna ellerini" (6: 466) ya da Akhilleus Hektor'u anlatırken onun ayaklarını yerden kestiğinde: "Bakalım, [parlak] tolga Hektor, Priamos oğlu I [ikimiz] savaş alanına [çıkınca ısıltı ısıltı, sevinçten sıçrayacak mı havalara]" (8: 377-8).

11. A.g.y., 22: 152-61 çeşitli yerlerde.

meyen hareketli bir altın renkli ışık kaynağı görürüz. Homeros Akhilleus ile Hektor'un onlardan daha büyük görünen, halkanın kendisi kadar büyük görünen bir "hortumun" içinde koşmalarını anlatırken de aynı türden bir ışıklı halka dolaylı olarak işbaşındadır:

*Hektor'la Akhilleus da koşarak onlar gibi,
Dolandı üç kere kentini Priamos'un.
Seyirci olmuşlardı tanrılar tekmi.*

Ama buradaki bulutun sözü edilmemiştir, dolaylıdır ve bunu Skamandros Irmağı'ndaki dehşet verici katliam boyunca olanın aksine, Homeros'un açık seçik talimatları olarak okumayız. İrmaktaki muharebe, her ne kadar sayısız hareketten oluşmuşsa da, hızla hareket eden gümüş bulutun, "parlak" ölüm "ırmağının", "güzel akan, ak anaforu ırmağın" içinde gerçekleşir:

*Akhilleus da yürüdü ovaya doğru...
İrmağın taşan suları altında kalmıştı ova*

... ırmak da geri çekildi, indi sularının güzel yatağına.¹²

Burada katliamın maddi olmayan ışığa dönüştüğünü söylemiyoruz, çünkü ırmak cesetler ve kanla doludur, en sonunda Akhilleus'un yarattığı kaosu ağırlığını taşımayı öfkeyle reddederek onu kıyıya atar. Ama onu dışarı atana kadar içinde olup bitenin ve tüm yapıların hızla akan parlak taşıyıcısı olmayı sürdürür.

İlyada'nın ışık yakma pratiğinden yararlanma biçimi aşağıdaki gibi özetlenebilir. Kimi zaman aralarında dağınık bir bağlantı olan rastlantısal zihinsel ışıkları genel hatlarıyla hayal etmemizi gerektirse de (askerler gemilerden dışarı akarken olduğu gibi), hareketin kesin hatlarla belirtildiği durumlar daha fazladır. Bir ışık yatay ekseninde ova boyunca hareket eder (Thetis Hephaestos'un evine gider) ya da dikey olarak aşağı düşer (Thetis aşağıya, oğlunun yanına iner), veya ışık ortada belirip başka ışıklarca çevrelenir (Nereus Kızları deniz yüzeyine çıkarlar), ya da dikey ekseninde genişler, sonra döner yahut yuvarlanır (Akhilleus zırhını denerken veya Hektor sa-

vaş çılgılığını duyup kaçarken olduğu gibi). Hareket eden şey sadece ışığın kendisi de olabilir (kalkandan yükselen ışıltı yahut tolga-
nın parlaması), kanlı canlı bir erkeğin veya kadının hareketi de ola-
bilir. Işık hareket eden kişinin vücudundan yayılabilir, (yunaklarda
olduğu gibi) hareket eden kişinin yanından geçtiği bir şeyden yayı-
labilir veya insanları çevreleyip taşıyabilir (altın bulut, gümüş ır-
mak). Işıltılı hareket bir insanın içinde dahi olabilir, ki Andromak-
he ölen kocasına yaktığı ağıtın sonlarına doğru ona "Şehrin Efendi-
si", Troyalıların kapılarının ve surlarının koruyucusu diye hitap
edip, "Şimdi koca karınlı gemilerin dibinde, / kurtlar kemirecek eti-
ni, anadan babadan uzak,"¹³ der hüznle.

İlyada'nın hikâyesini bir kez olsun duymuş olan herkesin bildi-
ği gibi, ışık yakarak canlandırılan ne tek başına Akhilleus'tur, ne
Akhilleus ile Thetis'tir, ne de Akhilleus, Thetis ve Hektor'dur yal-
nızca. Helen'i Troya surlarının üzerinde yürürken görürüz: Burada
"güzel saçlı [açılmış gür saçlarıyla]" Helen'i, "[parıldayan] ak keten
elbisesiyle" Helen'i, "[ışıltılı] Tanrısal kadın" Helen'i görmememiz
mümkün mü?¹⁴ Paris'i, Hektor'un onu hakaretlerle "ateşlemeye"
geldiği anda odasında otururken görürüz: Işıltılar içindeki Hektor
on bir dirsek boyunda bir mızrağı taşıyarak ("tunç temren dolan-
mıştı altın bir halkayla, önünde dört bir yana ışıklar saçıyordu") ev-
de yürürken veya ağabeyi içeri girdiği sırada Paris zırhını parlatır-
ken bunları nasıl görmeyiz?¹⁵ Paris'i ağabeyiyle beraber şehir kapı-
sından geçerken görürüz, tıpkı daha sonra (Menelaos'la teke tek dö-
vüşün ardından) kokular sürülmüş yatağına Aphrodite'nin kolların-
da taşınırken süzüldüğünü gördüğümüz gibi. Paris adı neredeyse
sürekli "göz alıcı kolları bacakları" sözleriyle birlikte kullanılırken,
kolların bacakların göz alıcılığı kalkanının parlaltısıyla ve omzuna
attığı leopar kürkünün saçtığı ışıklarla (Menelaos'un tüylerini diken
diken eden bir manzaradır bu) desteklenirken, onun Troya'ya girip
çıktığı sırada yaptığı hareketleri görmemek mümkün mü? Gördü-
ğümüz yalnızca bacakların (koşarken, yürürken, ata binerken, tan-
rıçanın kollarından sarkarkenki) hareketleri değil, omuzların ve

13. A.g.y., 22: 507-8.

14. A.g.y., 9: 339; 3: 142, 171.

15. A.g.y., 6: 318-21 çeşitli yerlerde.

kolların da hareketleridir. "Olympos'ta oturan Musa'lar, söyleyin şimdi bana, /ilkin ateş nasıl yağdı Akhaların gemileri üstüne?" der Homeros. Ama savrulan bir kolun çizdiği eğriyi hayal etmek için çok az bir zihinsel çabaya ihtiyaç vardır, çünkü şairin duasının hemen öncesinde Aias'ın savaş sırasındaki "ıslak ve kaygan" kolunun tarifi gelir: "başladı yorulmaya sol omzu... terler akıyordu bedeninden sel gibi, [kolları bacakları ıslak ve kaygandı]." ¹⁶

Nihayet, hareketi hayal etmemizi sağlayan diğer pratikler gibi ışık yakmak da kurmaca kişilerin içsel hareketlerini algılamamıza yardımcı olur. Bu içsel olay özel bir kalıcı tutku olabileceği gibi –Akhilleus'un öfkesi, Thetis'in yıkılmaz annelik hisleri– kısa süren bir etkinin yarattığı tutku da olabilir: Sözgelimi, Hera Zeus'un dikkatini savaştan uzaklaştırmak için Hephaestos'un onun için yaptığı odaya girip "tanrılara yakışan kokulu yağla oğundu"ğunda ve "üç taşlı... dut kadar", güzelliği "ortalığa yayılan, göz kamaştıran" küpeler taktığında Zeus'un ona duyduğu karşı konulmaz arzu". ¹⁷

Ama içsel hareket tanımlanabilir bir duygudan (öfke, aşk, arzu) ziyade, bu duyguların hepsinin altında yatan şeydir, yani yaşam bilincidir, pek çok dilde hız ve canlılığa yapılan yoğun cinaslarda olduğu gibi: "ayakları parıldayan" hızlı Thetis; "işler ne kadar hızlı karışıyor". Heykeltıraşlar ve hareketsiz malzemeyi işleyen diğer sanatçılar malzemede hareketin taklidini yaratmaya çalışırlar, çünkü hareket de kendi içinde canlılık taklidini barındırır: Phidias'ın heykelleri hareket ediyormuş gibi görünecek kadar canlıdır, tıpkı Hephaestos'un robotları ve otomatları, ışıldayan kalkanın dans eden yüzeyi gibi. Hera'nın artan hareketliliğin kaynağını, yani "kokulu yağ" almak için tam da bu usta zanaatkârın yaptığı odaya girmesine şaşmamak gerek. *İlyada*'nın yaratıcısı uzuvların üzerinde, çevresinde ya da yanı başındaki nesnelerin hepsinin üzerinde –ışıldayan keten giysiler ve parlak kumaştan örtüler, parlayan metaller ve ışıldayan postlar, kokulu yağ ve kaygan ter, ışıkları yansıtan havuzlar ve altın örtüler– durabilmek için bizi tekrar tekrar benzer bir zihinsel odaya götürür. Tüm bunlar ne kadar canlı görünürlerse görünsünler, böyle hareketlendirilmedikleri takdirde, zihindeki *sabit* resimler olarak kalmaya devam edeceklerdir. Sürekli kılınan hareket bilin-

cin ta kendisinin bir ışık yaydığı duygusunu, her an yepyeni bir yaşam olarak ortaya çıkan bir yaşam duygusunu verir yavaş yavaş; tıpkı *İlyada*'daki tek bebeğin tarifinde olduğu gibi: "memedeki yavrucağızı taşıyordu kucağında... ışıldayan yıldız benziyordu [bebek]"¹⁸ Ya da bilincin kaybedilmesinin canlılığın ta kendisinin yitirilmesi olması gibi: Andromakhe Hektor'un öldüğünü görünce (daha önce bebeği tutmakta olan) ak kollarını havaya kaldırır:

*Bürüdü gözlerini kapkara bir gece,
Yıkıldı arkaya, can verir gibi düştü...*

*Başından yere attı parlak şeritlerini,
Örgülü saç ağlarını, tacını attı,
Sonra da altın Aphrodite'nin verdiği yaşmağı.
Gelin olduğu gün vermişti Aphrodite yaşmağı ona.
O gün, Hektor almıştı onu Eetion'un evinden,
Sayısız armağanlar verip gelin etmişti.¹⁹*

Kolunun yukarı doğru yalın gibi kalkışı ve ışıltılı yaşamak da zihinsel retinada yüzmekte olan daha önceki yatay düğün alayı düzleminin aniden aydınlanışını tetikler.

Andromakhe'nin havadaki kolu, çok geçmeden göreceğimiz gibi, imgelerin canlandırılmasına dair ikinci, üçüncü ve dördüncü bir sır daha saklamaktadır. İzleyen bölümlerde yeri geldikçe ona döneceğiz, çünkü bu pasaj (edebiyatta harekete dair birkaç büyük pasaj gibi) mümkün olan tüm pratiklerin bir antolojisi, çarçabuk damıtılmış bir halidir.

Peki ya hareketsiz dururken bıraktığımız küçük kuş? Diğer pratiklere de değindikten sonra ona döneceğiz. Ama onun uçmasına yardımcı olacak zihinsel pratiklerden birinin de ışık yakmak olduğu geçerken söylenebilir elbette. Bunu Keats'te görebiliriz: Bir şiirinde saka kuşları "sarı siyah kanatlarını göstermek için/altın kanat çırpışlarına ara vererek" havada asılı kalırlar. Bunu Wordsworth'te görebiliriz: kuğu "gümüşi bir ışıktaki" yıkanarak geceye doğru salınır, ardında "ayın şavkını dalgalandırarak". Bunu Whitman'da gö-

rebiliriz: Alaycı kuş yükselen bir yıldızda eşinin göğe tırmanışının dengini bulmak ister: "Ey yükselen yıldızlar! / Belki en çok istediğim çıkacak, yükselecek senin bir parçanla beraber." Nihayet bunu Homeros'ta görebiliriz: Priamos, Akhilleus'un ona acıyıp kabul edeceğine dair bir işaret göstermesi için yakarır. Zeus ona kara kanatları "[çakıp çakıp sünen]" bir kartal gönderir.²⁰

20. Keats, "I Stood Tip-Toe", 91-2. dizeler; Wordsworth, "Dion", s. 169, 18, 4. dizeler; Whitman, "Out of the Cradle Endlessly Rocking", s. 392; Homeros, *İlyada*, 24: 320.

İkinci Yöntem: Seyreltme

Işık yakmak konusundaki olağandışı şey, bir ışık noktacığını zihinde hareket ettirmenin kolaylığı ve bu kolayca hareket ettirilebilen nesneyi katı bir nesneyle –bir insan ya da bir at mesela– bir araya getirerek katı nesneleri de hareket ettirebiliyor oluşumuzdur. Sonraki bölümlerde katı nesnelerin hareketine yine geleceğiz ve katı ya da maddi olanın tuhaf bir şekilde sık sık katı ya da maddi olmayanla –yani, şeffaf ve tül gibi olduğundan, adeta fiziksel olarak manipüle edilebilen hayal edilmiş imgenin ta kendisiyle– bir araya geldiğini bir kez daha bulgulayacağız. Böyle bir işlem zihinsel imgeyi ve gerçek dünyayı görmezden gelmemizi sağlayacak bir hile gerektirir, üstelik birinden, taklit ettiği diğeri adına bir şeyler ödünç almamıza yetmelidir bu hile. Zihinsel imgenin ve temsil edilen maddi dünya parçasının, her ikisi de neredeyse ağırlıksız olduğundan hemen hemen özdeş sayıldığı bir yerden işe başlamamız gerekir: Bir başka deyişle, katı olan, ama katılığı şeffaf, seyrek bir hale gelecek kadar giderilmiş nesnelerden işe başlamalıyız.

İlyada'nın derinliklerindeki hoş kokulu mahzenlerden özellikle bir tanesi tam da bu türden zihinsel imgelerle doludur ve yeri geldikçe bu kitaba girip çıkacağız. Ama aynı türün en dahiyane uygulanışları daha yakın tarihli bir hikâyede bulunur: Flaubert'in *Madame Bovary*'si. *Madame Bovary*'nin görece durağan, hareketsiz, uyku getiren dünyasında *İlyada*'daki harekete odaklanmanın bir dengi bulunamazmış gibi görünebilir. Ama kitabı açar açmaz, Flaubert'in bizden oluşturmamızı istediği zihinsel resimleri nasıl hareket ettireceği sorunuyla uğraşmakta olduğunu görürüz. Hikâyedeki dışsal olaylar dahi bu uğraşa işaret eder: Charles Bovary, Emma'nın babasının kırık bacağını tedavi ederken Emma'yla karşılaşır; öte yandan, genç bir hastasının yürümesini sağlayacağına onu daha da

kötürüm ettiğinde doktorluktaki başarısızlığı doruğa ulaştır. Flaubert kendini, tıpkı hastalarına yardımcı olan bir doktor gibi, karakterlerini en ufağından en büyüğüne (kitabın sonundaki o çılgınca, sarsıntılı araba yolculuğuna) kadar hareketlilikle donatmaya adanmıştır. Hatta roman Emma'nın ve bizim zihinlerimizde zihinsel imgelerin üretilmesiyle ilgilidir. Flaubert'in bununla ilgili kurguları bazen Emma'nın zihninde bulunduğunu anlattığı imgeler yoluyla iletilir, bazen de Flaubert bunları kurmacanın dış fiziksel alanına yerleştirir, mesela operanın cicili bicili dekorları veya Monsieur Lheureux'nün getirdiği tül gibi ince eşarp Emma'nın romantik öğlemlerinin nesneleri haline gelirler. Eşarp ve dekor okur açısından algı düzeyinde mevcut resimler olmaktan ziyade zihinde oluşturulmuş şeylerdir; fakat Emma açısından algı düzeyinde mevcut olduklarından, Flaubert Emma'nın zihnindeki imgeleri yazarken genellikle yapamadığı şeyi yazıp bize onları oluşturmamız için doğrudan talimatlar verebilir.

Herhangi iki imgeden daha kolay hayal edilebileninin aynı zamanda daha kolay hareket ettirilebileceği açık seçik ortada görünüyor. Mesela seyrek nesneler –hayaletler, tüller, gölgeler– katı, sıkışık nesnelerden daha kolay hareket ederler. (Böyle cümleleri yazarken okuru, durup tartışılan zihinsel oluşturma biçimini uygulamaya ve sözlerimin doğruluğunu sınamaya davet etmeyi amaçlıyorum; fakat her cümleye açık bir davet –"yapmayı deneyin"– eklemek yerine imge üretme sürecinde yer aldığına inandığım şeyi tarif edecek ve sınama davetimin anlaşıldığını farz edeceğim.) Aslında şeffaf nesnelerin hareketini hayal etmek öyle kolaydır ki, bu kitabın açılış bölümünde Proust'un Golo'sunun duvarda hareket etmesi veya Hardy'nin elma ağacı gölgesinin kütüphane üzerinde hareket etmesi olağan bir şey sayılmış, bundan çok bu şeffaf hareketlerin nasıl olağandışı bir biçimde zihnimizde onların arkasında katı, yoğun yüzeyler yaratmamızı sağladığı üzerinde durulmuştur.

Monsieur Lheureux'nün getirdiği, Emma Bovary'yi cezbeden ince ipekten eşarplar, ışığı geçirecek biçimde oyulup işlenmiş, hinde distancevizinden yapılmış yumurta kapları, seyreklikleri sayesinde zihinsel imgelere yakındırlar. Onların zihinsel resimlerini yaratmak ve bu resimleri hareket ettirmek kolaydır.

Arada sırada, tozunu silmek istercesine, uzunlamasına açılmış ipek eşarbin üzerine tırnağıyla vuruyor, eşarplar, alacakaranlığın yeşilimsi aydınlığında, kumaşlarının altın pullarını küçük yıldızlar gibi ışıltatarak hafif bir hışırtıyla titriyordu.^{1*}

Cümle ışık yakarak bitirilir, ama bu zihinsel uygulama devreye girmeden çok önce eşarbin kumaşı hareket etmeye başlamıştır.

Şeffaf nesneler –saç, kâğıt, ince kumaş, taçyapraklar, kelebekler (hareketli taçyapraklar)– neredeyse hiçbir çaba gerektirmeden sürekli zihnimizde hareket eder. Aşağıdaki birinci ve üçüncü pasajlar Flaubert'ten, ikinci ve dördüncü de Emily Brontë'dendir. Her iki yazar da seyreltilmiş nesnelerin resimlerinin okur tarafından daha kolay hareket ettirildiğini varsayarlar:

Vedalaşmışlardı, konuşmuyorlardı artık; yel açık havada ensesindeki küçük, ince saçları kaldırıp darmadağın ediyor ya da kalçasının üzerinde, önlüğünün incecik bayraklar gibi kıvrılan şeritlerini oynatıyordu.

Pencerenin kenarında, önünde, açık bir kitap duruyor, hafif bir esinti zaman zaman kitabın yapraklarını oynatıyordu.

... sarı bezden perdeler arasından bir çıplak el çıktı, yırtılmış kâğıtlar attı; kâğıt parçaları yelde dağıldı, uzaklarda, ak kelebekler gibi, çiçek açmış bir kırmızı yonca tarlası [üzerinde uçuştı].

Dingin gökyüzünün altında, bu mezarların yanında biraz oyalandım. Fundalıklar ve yabansümbülleri arasında uçuşan akkelebekleri izledim, otları hışırdatan hafif yeli dinledim ve insan bu dingin toprağın altında uyuyanların nasıl olur da huzursuz bir uyku içinde olduklarını düşünebilir diye şaşıtm.²

* Tırnağın dokunuşu kumaşı oynatır, ama bizim canlı bir şekilde gördüğümüz tırnağın hareketi değil kumaşın hareketidir. Burada eşarbin hareketine yoğunlaşıyor ve tırnağı tam olarak nasıl gördüğümüzü (o da eğer görüyorsak) ihmal ediyorum. Hareket eden ellere daha sonra, imgeleri hareket ettirmenin dördüncü yöntemi, yani imgeleri zihinde germe pratiği üzerinde durduğumuz 8. Bölüm'de geleceğiz.

1. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can, 1983, s. 108.

2. Emily Brontë, *Rüzgârlı Bayır*, çev. Naciye A. Öncül, İstanbul: Can, 2005, s. 190, 399; Flaubert, *Madame Bovary*, s. 31, 239.

Zihinsel imgelerin özelliklerinden biri, tasarlanan şey ister karahindiba tohumlarının gri tüyleri gibi hafif olsun, ister bir şişe lacivert mürekkep gibi ağır olsun, havada sürüklenmeye eğilimli olmalarıdır. Zihinsel imgeler havada sürüklenmeye o kadar eğilimlidir ki onları zihinsel retina üzerinde sabit tutmak çaba gerektirir. Zihnimize uçan bir kâğıt parçası, uçuşan saçlar, havaya kalkmış bir sayfa ya da dalgalanan önlük şeritleri koyma talimatı almak zor değildir, çünkü yüzmek, salınmak zihinsel imgelerin kaderinde vardır ve Flaubert ile Brontë burada hayal etmenin bu özelliğini göreve çağırmaktadır – zaten yapmaya hazır olduğumuz bir şeyi bize yaptırırılar (daha doğrusu ortaya çıkmasına hazır olduğumuz bir şeyi, çünkü hareket bizim irademiz dışında oluşur). Pasajların her birinde, tipik salınma hareketi tasarlaması çok daha zor olan bir başka hareketin ortasında meydana gelir; birini gördüğümüzde, diğerini de gördüğümüze inanırız. Uç durum da Emma Bovary ile âşığını taşıyan arabanın sarsılışıdır: Sarı bezden bir perdenin hafifçe aralanması ve kelebeğe benzeyen kâğıt parçalarının dağılıp havada uçuşması (oluşturmamız istenen hareketler) o anda sürmekte olduğunu bildiğimiz, ama doğrudan doğruya oluşturmaya davet edilmediğimiz çılginca sürüşün yerini alır.

Demek ki şeffaf nesneler bizim herhangi bir yönlendirilmiş müdahalede bulunmamıza gerek kalmadan havada sürüklenir. Fakat müdahale etmeyi yeğlediğimizde –en dikkate değer özellikleri de böylece ortaya çıkar– bu seyrek nesneleri katı nesnelerden çok daha kolay bir biçimde kesin ve kuvvetli hareketlere tabi kılabiliriz. İşte *İlyada*'nın başlarından, olayların doruk noktasına ulaştığı bir an: Paris ile Menelaos Akhalarla Troyalılar arasında pek çok yaralanmalara ve ölümlere yol açacak savaşın yerine teke tek dövüşler geçirmeyi önerirler. Her biri silahını hasmına doğru savurduğunda, hareketini görmemiz beklenen o ağır silah değil, onun seyretilmiş muadilidir:

[*Aniden Paris hamle etti, kargısının uzun gölgesi ileri fırladı.*]

Silah Menelaos'un kalkanına çarpar, ama delemmez. Sıra Menelaos' tadır:

[*Kargısını gerip savurdu ve kargının uzun gölgesi ileri fırladı.*]

Aynı şey diğer teke tek dövüşte de meydana gelir; bu kez Akhilleus ile Hektor'un 22. Bölüm'deki dövüşünde:

Böyle dedi,

[Kargısını attı ve kargının uzun gölgesi ileri fırladı.]

Hektor çömelir, sonra da haykırır: "Sakın tunç kargımdan, en iyisi, hadi durma" ve bir an sonra,

*[Kargısını ona attı ve kargının uzun gölgesi ileri fırladı.]*³

Bu tekrarlanan dizelerin iki özelliği kilit önemdedir. Birincisi, kendi başına zihinde resminin oluşturulması zor olan ağır kargının uçuşunun yerine onun gölgesinin uçuşu geçirilerek resmedilmiştir. (Homeros silahın dehşetli ağırlığına dikkatlerimizi çekmeyebilirdi, ama bunu bir alternatif olarak görmemektedir. Silahın ağırlığını kabul etmek ama yine de onun uçtuğunu görmek durumundayız: Bu yüzden onun gölgesine atlarız.) Kargı çarptığı, saplandığı veya hasmın parlak zırhını sıyrıp geçtiği anda şair yeniden kargının kendisine döner – bir başka deyişle, ağır nesne tam durduğu anda (bu yüzden de zihinde artık sadece durağan halde resmedilmesi gerektiğinde) ona geri dönülmektedir. İkincisi, önlüğün şeritlerinin veya uçuşan kâğıt parçalarının ve kelebeklerin tersine, gölge zihinsel retinada amaçsızca sürüklenmemektedir: Belli bir yöne doğru, belli bir hız ve kuvvetle gitmektedir.

Söz konusu tekrar, dizenin epik bir formül olduğuna işaret eder; zaman zaman formülleşmiş dizelerden küçümser bir edayla bahsederiz. Ama bunun bir formül olması, ağır kargının hareketinin kuvvetle canlandırılmasının bir yolu olarak öne çıktığı anlamına gelir. Bir başka deyişle, böyle bir formül bize antik dünyanın zihinsel yaşam hakkında, bir insanın zihnindeki olayın nasıl belli bir talimatla başlatılabileceği hakkında ulaştığı vargılara dair bir bilgi verir. Dahası, yeniden oluşturma –daha önce zaten başarıyla zihnimizde canlandırdığımız bir görüntüyü yeniden oluşturma direktifi almamız– daha sonra da göreceğimiz gibi yalnızca *İlyada*'da değil, hayal gücüne dayalı pek çok eserde de önemli bir pratiktir: Üçüncü ya da dördüncü defa ürettiğimiz bir imge daha az zihinsel çaba harcama-

mızı gerektireceği gibi, daha büyük bir canlılık taşıyacaktı muhtemelen. Şiirler ve romanlar tekrar tekrar okunmak üzere vardır, ama tek bir okumada dahi genellikle ilk defa oluşturulması büyük çaba gerektiren imgeleri zihninizde yaratmaya çağırılırız hemen.

Katı bir nesnenin daha seyrek muadiliyle ikame edilmesi ve seyrek muadilin zihinde kuvvetle ve yönünü yitirmeden hareket edebilmesi Wordsworth'ün kuşların hareketine dair anlatısında görülebilir. Kuvvetle ileri fırlayışını daha önce ışık yakma yöntemiyle bir anlığına gördüğümüz "Dion"daki kuğu, bu kez seyreltilmiş yansıması üzerinden görülmektedir. Kuğu hareket ederken manzara çevresinde kayar, ama canlandırmaya davet edildiğimiz hareket kayamayacak kadar ağır olan manzaranın değil ters çevrilip yansımış, bu yüzden de kolayca kayıp giden manzaranın hareketidir:

*Bak! – fışkıran bir arzuyla kalkıyor
Şu tüylü baş ve yavaşça yarıyor
Billur derenin aynasını,
Dağılıyor ters dönmüş tepe ve gölgeli orman
Baş aşağı kayalar, kaydığı yerlerde
Dilsiz Yaratığın*

Aynı yer değiştirme Wordsworth'ün "Su Kuşu"ndaki şaheser niteliğinde uçuş tasvirinde de meydana gelir. Bu şiirde kuşlar gökyüzünde yüzlerce daire çizer, görünür, kaybolur, konacakmış gibi yaklaşır, sonra yine yükselir. Wordsworth seyreltme dışında bir dizi uygulamadan faydalanır: Tekrar tekrar kuşların yarattığı geometrik biçimleri (kuşların kendilerinin yerine) canlandırırız zihninizde; bir de onların yaklaştığını ve uzaklaştığını duyarız. Ama doruk noktasında, kuşların ta kendilerini hareket ederken zihninizde canlandırmamız istenirken, onların yansımalarını canlandırmamızı sağlar. Kuşlar yaklaşırken yansımaları büyür, "sudan ya da pırıltılı buzdan" havalandıklarında yansımaları küçülür.

*Ama bak! Kaybolan sürü gene
Yükseliyor; yaklaşıyorlar –kanat seslerini duyuyorum,
Hafif, hafifçe önce; sonra şevkle çırpılan kanatlar
Bir anda gelip geçiyor– ve yine hafifliyor!
Kandırıyorlar güneşi tüylerinin içinde gezsin diye*

*Kandırıyorlar suyu ya da pırıltılı buzu
Akislerini hoş göstereceğini diye; bu onlar,
Onların asude bedenleri, ışıldayan ovanın üstünde,
Daha yumuşak daha hoş renklerde inerken
Neredeyse değip sonra yükselirken yeniden
Işıltılarla fışkırarak çabucak
Mesireyi ve mest olmayı hor görürcesine*

En son havalanışta Wordsworth yine ışık yakma yöntemini kullanır ("Işıltılarla fışkırarak çabucak"), ama hem su kuşlarının gövdelerini görmemiz ("asude beden... daha yumuşak, daha hoş renklerde"), hem de hareketlerini görmemiz gerektiğinde yansımalarının seyrek görüntüsünden faydalanır. Tıpkı ağır kargıların gölgelerinin uçuşunda olduğu gibi, bunlar da zihnin ışıltılı yüzeyinde kolayca ve hızla hareket ederler.

Seyrek şeyler kimi zaman havada sürüklenir, kimi zaman da büyük bir kuvvetle ileri doğru uçar. Ama aynı zamanda çok kesin tarif edilmiş hareketler de yapabilirler. Zihindeki hareketlerinin kesinliği en iyi biçimde gölgelerden ve yansılardan kelebeklere dönerek gösterilebilir. Bunlar kargıdan, kuğudan ya da su kuşundan çok daha hafif oldukları için doğrudan hayal edilebilirler: Bir kelebek neredeyse bir kelebek gölgesi kadar hafiftir ve sudaki yansımasından çok da ağır değildir. Zihinsel imgenin zarvarı yapısı kargıdan çok kargının gölgesine yakın olsa da, kelebeğin gölgesine ne kadar yakınsa kelebeğin kendisine de o kadar yakındır. Kelebekleri tanıtmayı yapan kitaplar, hiç değilse içlerinden en ustaca yazılmış olanları, bu yaratıkların uçuşunun kuşlar gibi daha ağır uçan nesneler hakkındaki kitaplardakinden farklı bir şekilde ifade edilebileceğini varsayar. Elbette böylesi tasvirler, insan bir çayırda veya demiryolunda durup gerçek kelebekleri seyrederse kitapta tarif edilen hareketleriyle bir mukayese yapıp onları ayırt edebilsin diye yapılır. Ama uçuş tasvirlerinin zihinde kopyasını çıkarmak o kadar kolaydır ki insan kışın ortasında penceresiz bir odada oturup onları hayal edebilir – hem de sadece onları hayal etmeyi hayal etmez, doğrudan onları hayal eder. Kimi zaman bu nitelendirme ışık yakmayla meydana gelir: "Minik bir turuncu ışıltıyla duyurur varlığını bu semazen" Burada Amerikan Gelinciği'nden bahsedilmektedir; Büyük Mor Zümrüt için de şöyle denir: "O uçarken yanardöner ma-

vi ışıltılar görülür... kanatlarının üstü pul puldur."⁴ Belki de kanat çırpışları asla yanardöner ışıklardan tamamen bağımsız olamaz, ama genellikle belirtilen uçuşta ışık saçılıyormuş gibi görünmez, daha doğrusu her halükârda ışık yakma uygulamasıyla aynı olmayan bir zihinsel uygulama gerektirir.

Dahası, zihnimizde resmini canlandırmamız istenen şey öncelikle kelebeğin rengi değil hareketidir. Kelebekleri tanıtan kitaplar, tıpkı kuşları tanıtanlardaki gibi, renk düzenlerini kesin olarak belirten *sabit* resimler (hem sözel hem görsel) içerir elbette; gözlemciler ancak kelebeği bir ıtırşahi çiçeği ya da kara gözlü suzan üzerinde hareketsiz bir halde beslenirken yakalayacak kadar şanslı iseler bu renkleri görebilirler. Fakat bir tanıtım kitabı, kelebeği hareketleri açısından tanımlamak istediğinde, kelebeğin rengini, ne kadar nefes kesici olursa olsun, bir anlığına ihmal etmek zorundadır. Uçan bir kelebeğin rengi yalnızca ait olduğu aileyi tanımlar –şu anda önümüzden uçarak geçen Mavi, Gelincik veya Sarı/Beyaz olduğunu belirtir– ama hangi Gelincik, Mavi ya da Sarı/Beyaz olduğu bunun üzerinden saptanamaz.⁵ İki Gelincik arasındaki farkı renginden değil hareketinden anlayabiliriz (boş bir odada oturup onları zihnimizde canlandırdığımız durumda bile): Amerikan Gelinci-

4. Jeffrey Glassberg, *Butterflies Through Binoculars: A Field Guide to Butterflies in the Boston-New York-Washington Region* (New York, 1993), s. 33, 35.

5. Kırlangıçkuyruklar çarpıcı bir istisnadır. Bunların "ağır, ikircikli bir uçuşu" (Glassberg, s. 23) vardır; böylece onların değişken lekelerini ve renklerini *uçtukları sırada* dahi –ve beslenmek üzere bir Doğu zambağına konmalarından (Kaplan Kırlangıçkuyruk'un yaptığı gibi), sassafraya da kadehçiçeğine konmalarından (Kadehçiçeği Kırlangıçkuyruğu'nun yaptığı gibi) veya maydanoz, havuç ve yoncaya konmalarından (Kara Kırlangıçkuyruk'un yaptığı gibi) hemen önce ayırt edebiliriz. Belki de bu yavaşlıklarından ötürü Glassberg uçuşlarına dair hemen hiç tarif vermeyip doğrudan renklerini tarife geçer. Aşağı yukarı aynı şey Nabokov Mavileri için de geçerlidir. Glassberg bu cinsin uçuşuna dair birtakım tarifler verir, ama bu tarifler Beyazlar, Gelincikler ve Metalikler için verilenlere nispeten çok yetersizdir. Bunun nedeni çok büyük bir ihtimalle Glassberg'in gözlemleri sonucu Mavilerin "daha yavaş, kolay takip edilebilir" (s. 44) bir şekilde uçtukları sonucuna varmasıdır. Böyle uçmaları yüzünden onların yakınında kalabilir ve konmalarını bekleyip yalnızca renklerini gözleyebiliriz.

6. A.g.y., s. 33. Glassberg'in yüz altmış cinsin uçuşunu tarif etmedeki müthiş yeteneği seyrek şeylerin hareketinin tasvirini kolay zannetmemize yol açabilir. Glassberg'in tasvirleri olağandışıdır. *Speak, Memory* adlı eserinde Nabokov Fransız, Rus ve İngiliz edebiyatında kelebekler hakkında yapılmış harika tasvir-

ği'nin "minik turuncu ışıltısı bir "semazen gibi" dönerek gelir; Tunç Gelincik ise şöyle tasvir edilir: "kocaman sarsak uçuşlu bir Gelin-cik."⁶ Dönerek yapılan bir uçuşla sarsak bir uçuşu karıştırmamız mümkün mü? Zihindeki resimleri ne sürüklenir ne de kuvvetli bir şekilde ileri doğru kayar, onun yerine zihinde kesin retinal imzaları dahilinde hareket ederler.

Hareketin netliği Pieridae cinsi kelebekler ile, uçuş sırasında küçük boş yüzeyler gibi görünen Beyazlar ve Sarılar ile gösterilebilir. Bunlar Emma Bovary'nin arabasından saçılan kâğıt parçalarına benzerler, ama kesin olarak ayırt edilebilen bir şekilde dağılırlar. Kelebekler değişken yatay kuşakları işgal eder, kimi insanın ayaklarının etrafında, kimi göz hizasında, kimisi de başın üstünde. Yüksek bölgede ilk önce "kuvvetli sayılabilecek ama... sürekli yön değiştiren bir uçuşla yüksekten uçan bir Beyaz" düşünün, sonra "kanatlarını daha uzun çırpıp ve daha düz uçan" bir başkasını, ardından "yoğun, kuvvetli kanat çırpışlarıyla... yüksekten, düz, salınan bir uçuşla" giden bir üçüncüsünü. Bu üç tanesi sırasıyla Beyaz Melek, Damalı Beyaz ve Orman Azameti'dir. Bu arada ayaklarınızın altında "hızlı, alçaktan, dümdüz bir uçuş rotası izleyen çok parlak küçük bir sarı" görürsünüz; sonra da "daha zayıf kanat çırpışlarıyla

lerden söz eder, ama bunlardan yalnızca biri hareketi tam bir isabetle aktarabilmesinden dolayı onu hayrete düşürmüştür.

Nabokov'un kelebek uçuşuna dair kendi tasvirleri büyüleyicidir: "Bir çukurun iki yanına kavakların kümeleniği yerde, haziranın üçüncü haftasında muhakkak mavi siyah bir nymphalid bulurum. Bembeyaz şeritleri olur, konup da kanatlarını kapadığında alt tarafının rengine birebir uyan bereketli kilin üzerinde kâh kayarak, kâh çemberler çizerek uçar." "Donuk ama insana huzur veren mavi bir rengi olan meyveli küçük bir bataklık mersini kümesinin üstünden, kahverengi bir gözü andıran durgun su birikintisinin üstünden, yosunların ve çamurların üstünden, hoş kokulu bataklık orkidesinin (Rus şairlerinin *noçnaya fialka*'sının) çiçekli dikenlerinin üstünden, bir Kuzey tanrıçasının adını taşıyan Fritillary [Türkçede bu kelebeğin farklı türlerine "inci" ya da "iparhan" deniyor – ç.n.], su da sektirilen bir taşı andıran hareketlerle alçaktan uçarak geçip gitti." İki Gelincik bir çiçekten kalkıp didişe didişe inanılmaz bir yüksekliğe çıktı – kısa bir süre sonra birinin parıltısı aşağıya inip devedikenine geri kondu." Her tasvirde bir çiçekten bahsedilmesi kelebeklerin uçuşunu zihninizde oluşturma yeteneğimizi artır-maktadır. (*Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, Sunuş Brian Boyd, New York, 1999, s. 102, 106, 101.)

yere yakın" uçan bir başkasını. Bu en sonuncusunun adı Mahmur Turuncu'dur ve daha parlak olan yol arkadaşının adı da Küçük Sarı'dır; sonra bir üçüncüsü, yani zihinde ağır ve bir durup bir çakan bir ışıkla hareket eden Kancalı Turuncu gelir: Kanadındaki beyazlarla keskin bir karışıklık içindeki "parlak turuncu kanat uçları", ayrıca "hayli zayıf ve yere çok yakın, nadiren bir iki metreden fazla yükselen"⁷ uçuşu sırasında bile renginden dolayı ayırt edilebilmesini sağlar.

Hareket eden nesnenin seyrek olduğu durumlarda zihnin resimleri hareket ettirme yeteneği üzerinde durduk: incecik bir eşarp, bir tutam saç, bir kelebek, Catherine Earnshaw'un açık penceresinin pervazındaki esintinin çevirdiği bir sayfa, kayan bir gölge ya da sudaki veya buzdaki bir yansıma. Seyrek nesnelerin kolayca sürüklendiğini veya süzüldüğünü görmüştük ve zihindeki imgeler dikkate alındığında bu doğal görünüyor; dolayısıyla, böyle bir durumu üretmemizi sağlayan bir tasvir muhayyilenin iki boyutlu nesneler üretme konusundaki uzmanlığının yanı sıra bu nesnelerin havada süzülmesine izin verme yeteneğini de harekete geçirmektedir. Ama seyrekliği olan nesneler hiçbir şekilde bu sürüklenmeyle sınırlı değildir ve tıpkı Akhilleus'un kargısının uçan gölgesi veya Wordsworth'ün kuğularının kaydığı tepetaklak edilmiş kıyı şeridinde olduğu gibi bir hedefe doğru hızla fırlayabilir. Nihayet, özenle tasarlanmış kanat çırpışlarını ve uçuş rotalarını da zihnimizde tasarlayabiliriz. Yani, zihnimizde resimler oluşturarak hareket ettirmekle kalmayıp, onları kesin olarak belirli bir yöne ilerletebiliriz.

Seyreltmenin ışık yakmayla yakın akraba olduğunu görmüştük. Kelebeğin belli bir kanat çırpışının seyreklikten mi yoksa yanıp sönen ışıklardan dolayı mı zihinde resmedilmeye müsait olduğunu belirlemek hayli güç olmuştur. Seyreltme ve ışık yakma yalnızca kelebeklerin uçuşunda benzer güzergâhlardan ilerlemekle kalmaz, aynı zamanda pullu ipek eşarp önce titreyip sonra "alacakaranlığın yeşilimsi aydınlığında" parladığında ya da buza neredeyse konan kuşların hareket eden yansımaları yukarı fırlayıp parladıklarında her taraftan tüylerini aydınlatan gün ışığı tarafından aydınlık bir çerçeve içine alındığında da bunu yapar. Seyreltme ve ışık yakma

tekrar tekrar birlikte ortaya çıkar ve bu durumun iki farklı izahı olabilir. Çeşitli zihinde hareket yaratma yöntemlerinin birlikte kullanıldığı kesinlikle doğrudur: Aslında daha da ilerlediğimizde (hareket üretme talimatlarının en parlak olanlarında), eninde sonunda üçünün, dördünün, hatta beşinin aynı anda zuhur ettiğini göreceğiz. Ama seyreltme ve ışık yakma ortak uygulanıyor olmalarının işaret ettiğinden daha yakın da olabilir, çünkü ışık yakma seyreltmenin en uç biçimi olarak da görülebilir: Işık gölgelerden ve kelebeklerden bile daha hafiftir ve seyrek olmanın yanı sıra parlak ve kısa olduğundan zihinde üretilmesi daha zahmetsizdir. Eğer durum böyleyse, ışık yakmayla başlayıp seyreltmeye ilerlemekle en seyrek şeyden biraz daha az seyrek olana geçmiş bulunuyoruz. Şimdi de daha az seyrek olan bir şeye –aslında düpedüz katı bir şeye– geçeceğiz.

Üçüncü Yöntem: Ekleme ve Çıkarma

Var olan bir nesne ortadan kaybolduğunda hareket etmiş gibi görünür. Bu çıkarma eylemini gerçekleştirmek kolaydır, çünkü bir imgeyi üç, beş ya da yirmi beş saniye boyunca hayal etmeyi sürdürmek onu ilk başta oluşturmanın gerektirdiği kadar zihinsel çaba gerektirir. Yok olması ise çaba gerektirmez, çünkü imge kendi başına bırakıldığında zaten yok olacaktır.

Charles Bovary bir kış sabahı şafak sökerken Les Bertaux'ya ilk yolculuğunu yaptığı sırada, hedefine yaklaşırken ona rehberlik eden çocuğun önce görüldüğünü, sonra kaybolduğunu, ardından tekrar görüldüğünü zihnimizde canlandırmamız istenir. Aşağıdaki cümle zihinde üç hareketsiz resim yaratmayı gerektirir: çitin önünde bir çocuk, önünde çocuk olmayan bir çit, önünde bir çocuk olan bir avlu kapısı: "Oğlan çitin bir oyuğundan geçip gözden silindi, sonra bir avlunun ucuna gelip tahta perdesini açtı." Keza Emma Bovary pencerenin önünde dururken sokaktan geçen insanları pencere çerçevesinin önce içine sokup sonra çıkararak zihnimizde canlandırırız. Bu pasajda kişiyi insandan hayalete çevirmemiz talimatı verilir, böylece imgeyi seyreltme yoluyla çıkarma eylemi kolaylaştırılarak etki artırılır:

Léon, günde iki kez, noterlikten çıkıp Lion d'or'a giderdi. Emma, uzaktan, onun gelişini duyar, kulak verip eğilirdi; genç adam, hep aynı kılık içinde, başını çevirmeden, perdenin ardından kayıp giderdi. Ama Emma, alacakaranlıkta, başlanmış kanaviçesini dizlerinin üzerine bırakıp da çenesini sol eline aldı mı birdenbire kayan bu gölgenin belirtisiyle sık sık [irkilirdi].¹

Emma'yı iki kez hemen hemen kısırtısız görürüz, hareket ondan sonra gelir: Léon bir oradadır, bir değildir; yine alacakaranlıkta oradadır, sonra değildir. (Emma *hemen hemen* hareketsizdir, elbette: İlk görünüşten hemen önce öne eğilir, ikinci görünüşte irkilir ve aslında bir an sonra havaya sıçrar; Flaubert'in bu hareketleri zihnimize canlandırma tarzı, zihindeki resimleri hareket ettirme sanatına yaptığı en parlak katkıdır – bunu sonraki bölümde göreceğiz.) Pencere çerçevesi Léon'un alması gereken yolu o kadar kısaltır ki "kayan gölgesinin" kaymasına yetecek yer bile kalmaz: *İlyada*'daki kargı gölgeleri daha uzun bir mesafe için zihinde yatay olarak kaydırılmalıdır. Kargı gölgesinin açık bir kapının önünden geçtiğini hayal etmemizin istendiğini varsayarak bunu sınavabiliriz. Léon, sırf imgesinin bir orada olup bir kaybolması sayesinde "geçip gitmiş" ve "kaymış" gibi görünür.

Son olarak, ekleme ve çıkarma uygulaması çılğınca hareketi zihnimizde oluşturmamızı sağlamada önemli bir rol oynar. Zihnimize hızla bir dizi durağan imge getirir, böylece bir hareket girdabı yaratırız:

Sonra bir yol düşünmeden, bir yön seçmeden, rastlantıya göre, gelişigüzel dolaştı. Saint-Pol'de, Lescure'da, Gargan tepesinde, Rouge-Mare'da, Gaillardbois'da, Maladriere Sokağı'nda, Dinanderie Sokağı'nda, Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise önlerinde ... göründü.

Burada arabacının umutsuzluğundan –"yılmıştı, susuzluktan, yorgunluktan, kederinden ağlayıverecekti neredeyse"– ve sonra da "*bu sürekli olarak beliren, perdeleri iyice gerili, mezarlar gibi kapalı, gemiler gibi sarsıntılı araba*" rezaletinden söz ederken Flaubert, diğer yazarlara kıyasla çok daha fazla, kullandığı imge inşası işleminin adını vermeye yaklaşır.²

Zihinsel imge üzerinde eylemde bulunmanın bu yöntemi –önce imgeyi oluşturmak, sonra kaybolmasına izin vermek, daha doğrusu onu önce oluşturup sonra sert bir hamleyle görüntüden çıkarmak– öylesine kuvvetli, öylesine düpedüz ortadadır ki daha fazla üzerinde durmak gerekmez belki de. Fakat genellikle onu ilk anda tanıya-

madığımız yerlerde işbaşındadır. Örneğin *İlyada*'nın zihnimizde bir okyanusun köpüklü dalgalarını canlandığı pek çok ânı alalım. 2. Bölüm'de ordu ovada yan yana dizilmek üzere gemilerden akıp yayılırken, "[üst üste çağıldayan dalgalar]" gibi, "denize doğru sivrilen kayalara çarpan dalgalar... yel nerden eserse essin bir burnu rahat ettirmeyen dalgalar", "sonsuz kıyılara çarpıp çekilen dalgalar" gibi ilerlerler. "Çarpıp çekilen" gibi bir tabir zihnimizde önce bir dalga canlandırmamızı, sonra onun çekilip yok olmasını sağlamamızı, ardından yeniden canlandırmamızı gerektirir. "Üst üste çağıldayan dalgalar" gibi bir tamlama zihnimizde önce bir dalga canlandırmamızı, çok kısa bir an için kaybolmasına izin vermemizi, ardından görüntüyü zihnimize geri getirmemizi gerektirir: Fiilen dalga imgesinin nabız gibi atmasını sağlarız. Çatlayan dalga üstüne çatlayan dalga, "kara dalga üstüne kabaran dalga" ibaresinde görüntü bir görünüp bir kaybolur ve basit ekleme çıkarma dizisi sayesinde deniz ve ordu karşımızda hareket ediyormuş gibi görünür.³ Çeşitlemeler söz konusu olsa da –kâh soldan gelir, kâh sağdan gelir, kâh yakında belirir, kâh maviliklerin içinde belirir– aslında işin büyük kısmını bir görünüp bir kaybolan tek bir imge halleder.

Ekleme ve çıkarma uygulamasının bünyesinde birbirinden ayırt edilebilen üç zihinsel eylem bulunur. Birincisi, tek bir imgenin ortaya çıkarılmasını, kaybolmasını, yeniden ortaya çıkarılmasını gerektirir. Emma'nın penceresinden tekrar tekrar geçen Léon'un ya da Homeros'un dalgalarının durumu böyledir. İkincisi, kendi başına hareketsiz imgelerden oluşan bir dizinin hızla zihinde inşa edilmesini gerektirir: Kişi ya da nesne görüntüde kalırken arka planın değişmesi sayesinde hareket duygusu verilir. Emma ile Léon'u taşıyan arabanın bir dizi kilisenin önünde –Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise– görünmesi buna örnek olarak verilebilir. Arabayı sırayla bir gri kilise, bir kahverengi kilise, bir yeşil kilise ve bir sarı kilise önünde hayal etmek de aynı işi görürdü, çünkü verilen kilise isimleri arka plandaki kiliseyi değiştirme talimatı işlevi görürler ve tüm detaylarıyla bir bina cephesini, hatta tarihte gerçekten varolmuş bir bina cephesini zihnimizde canlandırmamızı gerektirmezler. Üçüncüsü de ikincisinin hafifçe değiştiril-

3. Homeros, *İlyada*, 2: 463, 469-73, 243-4; 9: 6-7.

miş halidir. Basitçe önce Saint-Romain önünde bir arabayı zihnimize canlandırıp sonra arabayı Saint-Vivien önünde canlandırarak arabayı hareket halinde görüyormuş gibi oluruz; arada Saint-Romain'i önünde bir araba olmadan canlandırmamız istenseydi arabanın çıkartıldığı bu geçiş imgesi hareket duygumuzu daha da artırabilirdi. Charles Bovary'nin küçük rehberinde de böyle bir durum vardır: Çocuğun önce çitin önünde, sonra kapının önünde belirmesi arasında önünde çocuk durmayan bir çit resmi vardır. Bazen resim tümüyle yok olur, bazen olduğu gibi kalır ve unsurlarından biri –bir kişi ya da nesne– yok olur. Peki bir kompozisyonundan sonrakine nasıl geçiyoruz?

Emily Brontë'nin *Rüzgârlı Bayır*'ındaki o olağanüstü şiddetli hareket duygusu ekleme ve çıkarmayı da kapsayan pek çok uygulamaya dayanır. Brontë'nin en güçlü sahnelerinin çoğu ikilidir: Zihinde iki tasavvur belirir, pat, pat, iki imgesel ifade eyleminden ikincisi birinciyi siler ya da çıkarır. İşte Catherine'in ölümünden evvel onunla Heathcliff'in karşılaşmasını anlatan Nelly:

Bir an öylece birbirlerinden uzakta durdular, sonra nasıl olduğunu anlayamadım, ikisini bir arada gördüm. [Catherine seyirtmiş, Heathcliff onu yakalamıştı ve şimdi sarmaş dolaş olmuşlardı.]

Uzamsal olarak birbirinden ayrı iki kişi hayal ediliyor –şak– bir araya geliyorlar. "seyirtmiş" lafı, bu ani değişimin tam olarak nasıl gerçekleştiğini belirtmeden ifade ediyor. Aslında açıktan açığa geçişi hayal etme zorunluluğundan kurtarıyoruz: "Nasıl olduğunu anlayamadım..." Sahne şöyle devam ediyor:

Heathcliff kendini en yakın koltuğun üstüne attı.⁴

İki resim arasında hareket ediyoruz: (kollarında Catherine ile) ayakta duran Heathcliff, (kollarında Catherine ile) oturan Heathcliff; ve "attı" kelimesi tam olarak gördüğümüz bir cisimleşmiş eylem olmaktan ziyade, tıpkı bir buyruk gibi bizi basitçe ikili resmin sonraki ögesine geçmeye zorluyor. Koltukta oturan Heathcliff imgesi tıpkı oraya atılmış gibi zihne ulaşıyor.

Yazarın talimatlarının daha canlı hayal etmemizi sağlamaktaki önemi konusunda daha önce yazmıştım. Hayal kurarken kendi irademizin farkında olmamız, oluşturduğumuz imgelerin canlılığına engel olur: Tekrarlanan hayaller biraz daha canlı olabilir, çünkü bir kendiliğindenlik, daha doğrusu kendi başına varolma niteliği kazanırlar; resim oluşturmaya alışık olmamız bizi onları üretirken çaba gösterdiğimiz duygusundan kurtarır. Yazarın talimatları ise tam tersine, imgeleri gerçek algı dünyasının "muayyenliğine", dolayısıyla canlılığına yaklaştırarak irade bilincimizi bastırır: Kitaptaki resimler tıpkı duyular gibi basitçe zihnimize "ulaşıyormuş" gibi görünür, hem de onları (bir başkasının telkiniyle) inşa ettiğimiz ortada olmasına rağmen.

İmdi, Brontë uç bir vakadır. Çoğu yazar talimatlar verdiklerini ve bizim de bu talimatları yerine getirdiğimizi bir şekilde gizler. Ama Brontë'nin kitabında buyruklar sağanak misali yağar durur; biz farkına varmadan, kurmaca kardeşlerimize olduğu kadar bize de fiilen verilir, çünkü buyruk hükmeden ses, etkisi altında oluşturduğumuz ses haline gelmiştir. "Şunu hayal et. Şimdi. Yap. Çabuk." Eylem için kullandığı fiiller öyle kuvvetlidir ki talimatı yerine getirmemizi sağlayan şey salt şaşkınlık ve talimatın ısrarlı dürtmesiymiş gibi görünür. Hayal etmeye karşı olağan direncimizin üstesinden geliriz. Brontë romanın başlarında Heathcliff'i mahzen merdivenlerinden aşağı indirirken –

Joseph, mahzenin dibinden anlaşılmaz bir şeyler mırıldandı, ama merdivenden ayak sesi duyulmadı. Bunun üzerine efendisi de aşağıya onu aramaya inerek beni o azgın diş[yle] ve [tıpkı onun gibi] her hareketimi kollayan uzun tüylü, korkunç bir çift çoban köpeğiyle baş başa bıraktı.

– sanki bize bu inme hareketini zihnimizde canlandıramayacağımız itirazını öne sürme zamanı bile verilmemektedir. Genç Cathy, "Minn'y'le ayaklarımız yere değmeden uçarcasına gittik eve," derken kesin bir fiilin kuvvetiyle seyreltmeyi birleştirdiğinde, onların uçarkenki belli belirsiz, seyrek imgesini üretiyormuş gibi oluruz. Oysa normalde gölgeyi ya da buzdaki yansımayı kullanmadan, bı-

rakın bir kız ile tayını, bir kuşla dahi bunu yapamayız.⁵

Ama artık ekleme ve çıkarma uygulamasına dönmek zorundayız, çünkü can çekişen Catherine ile Heathcliff'i sarmaş dolaş bir halde bırakmıştık. Kucaklaşmanın basıncı o kadar uzun sürmüştür ki Catherine'in kollarında mora çalan lekeler bırakır ve ancak başka bir ikiliyle çözülebilir: Yatak odasındaki Nelly, Cathy ve Heathcliff resminin yerine aniden, herhangi bir geçişe meydan vermeden aynı odada duran Edgar, Nelly, Cathy ve Heathcliff resmi geçer. İşte Edgar'ın sahneye girişi (evin içinde bir yerlerde olduğuna dair bir iki işitsel uyarının ardından): "Edgar... davetsiz konuğuna doğru atıldı."⁶ "Atıldı" kelimesi kapıdan içeri giren Edgar'ın hareketli resminden ziyade, zihnimize bir başka resmin şiddetli imgesel girişini ifade eder. "Attı" kelimesinin koltukta oturan Heathcliff resminin zihnimize nasıl ulaştığını ve "seyirtmiş" ifadesinin Heathcliff'in kollarındaki Catherine resminin zihnimize nasıl ulaştığını göstermesindeki durumun aynısıdır bu. Bir başka deyişle, Edgar içeriye kesinlikle kapıdan girmez. Aniden diğerlerinin yanında ayakta dururken görülür. Üç kişilik grup dört kişilik olmuştur.

Birinci hareketsiz imgenin yerine koymak için ikinci bir hareketsiz imge üretme, böylece hareket izlenimi yaratma buyruğu bilhassa Emily Brontë'ye özgüdür. Ama genel fenomen –metinde hareketi tasvir amacıyla kullanılan fiilin, bunun yerine hayal edenin zihnine bir resmin ulaşmasını tahrik ve tasvir etmesi– başka pek çok yerde de karşımıza çıkar. John Donne yarı buyurarak yarı yalvararak sevgilisinden çıplak bedeninde ellerini dolaştırma izni ister –

İzin ver okşayan ellerime, bırak gezinsin

– ama aynı zamanda hayal eden kişi de Donne'in ellerinin bir kadın vücudu resmi üzerindeki hareket edişini canlandırmaya yönlendirilir. Bu hareket duygusu bir dizi tasavvurla, kadın vücudundaki beş yerle yaratılır:

İzin ver okşayan ellerime, bırak gezinsin

Keyfince öne, arkaya, araya, yukarı, aşağı.⁷

Burada yönlendirici sözcükler vücuttaki yerleri, hayal edilecek resimlerin içeriğini belirtir. Walt Whitman'ın "Dışında Durmadan Sallanan Beşiğin" şiirinde yönlendiricilerin kendileri buyruklar, yön verme eylemleri haline gelir. "Dışında", "yukarı", "üstünde" gibi sözcükler görece tarafsız görünür, ama her dizinin ilk sözcüğü olarak kullanılmaları onlara bir etken fiilin kuvvetini ve şaşırtıcılığını verir.

Dışında durmadan sallanan beşiğin

Dışında alaycı kuşun gırtlığının...

Üstünde tertemiz kumların ve ötedeki tarlaların,

Altında yağmurdan halenin

Yukarı gölgelerin esrarlı oyunundan

Canlıymışçasına eğilip bükülen

Dışında yabangülü ve böğürtlen kümelerinin...⁸

Alıntılanan dördüncü dizede ışık yakma yöntemi, beşinci ve altıncıda seyreltme kullanılmıştır, ama hepsinde çıkarma vardır. Yönlendirici talimat biz daha imgeyi oluşturma işini bitirmeden ondan uzaklaşmamızı sağlar, böylece bir an gözümüze çarpan imgenin (beşik, alaycı kuş, kum, tarla) kaybolup gitmesine izin verilir. İmgenin kayboluşu –zihinde varlığını sürdürmesi hep zor olan imge-

7. John Donne, "Elegy 19: To His Mistress Going to Bed", *Complete English Poems* içinde, haz. A. S. Smith, New York, 1971, s. 125. [Bu şiirin "Şairden Yatağa Giren Yarine" başlıklı nefis bir çevirisi *Yazko Çeviri* dergisinde yayınlanmıştı. Çevirisini kullanmamıza izin veren Fatih Özgüven'e çok teşekkür ederiz. –ç.n.] Donne bu beş hareketsiz resmin ardına, bu resimlerin biz fark etsek de etmesek de büyük başarıyla tasarlandığını gösteren bir şaşkınlık haykırışı dizesi koyar: "Ey benim Amerikam! Seyyahın yeni ayak bastığı diyarlar," sanki okura önce, Lütfen şunu yapın, diyor, bir an sonra da, yaptığınız için Teşekkürler, diyor; bize teşekkür edildiği anda da resimlerin başarılı bir şekilde tasarlandığı izlenimini ediniyoruz. Donne, dini tefekkür niteliğindeki metinlerinden birinde bize, Tanrıyı Yüceltin, der, O'nu yüceltirken aklınıza gelen özellikler O'nda ne bulmayı umduğunuzu O'na ileten bir sözleşme gibi işleyecektir. Şöyle de diyebilirdi: Okura teşekkür edin, böylece ona verdiğiniz zihinsel görevi yerine getirdiği izlenimini edinecektir ve inanç sayesinde daha önce gerçekleştirmediyse bile bu görevin en azından yarısını gerçekleştirecektir.

8. Walt Whitman, "Out of the Cradle Endlessly Rocking", *Walt Whitman: Complete Poetry and Collected Prose* içinde, New York, 1982, satır 1-7.

lerin olağan kaderidir kaybolmak— bizim resmin dışına, yukarısına, aşağısına doğru hareket edişimizle ifade edilir.* Çok aşağımızda, arkamızda ya da üstümüzde kayboluşu kendi hareketimizin baş döndürücü bir taklidini üretir.

Ekleme ve çıkarma uygulaması Brontë veya Homeros'a nazaran Flaubert'te çok daha belirgin olabilir, ama her üçünde de bu uygulamanın varlığı önemlidir ve gerçek hareketli imgeleri değil, zihnin tek bir durağan imge veya bir dizi durağan imge üzerinde hareketini gerektirir. (Halbuki, gördüğümüz diğer uygulamalar —ışık yakma ve seyreltme— imgenin kendisinin hareketini gerektiriyordu; hareketli nesneyi yine 8. Bölüm'deki germe uygulamasında yeniden göreceğiz.) Kendi başına durağan olan imgeler üzerindeki bu hareket film ve animasyonda da işbaşındadır, elbette bu hareket buralarda bize o kadar aşınadır ki yüzyıllar süren zihinsel hayal etme uygulamasında ne kadar kuvvetle iş görmüş olduğunu unutturabilir.⁹ Yazarlar ve şairler, kendi başına hareketsiz resimlerin üzerinde zihinsel hareketi bilinçli olarak kullanırlar, hatta çoğu kez hareketsiz sahne üzerinde uzun süre yoğunlaşmamızı bile isterler. Catherine ve Heathcliff sonsuz bir süre için kucaklaşmış gibidirler ve Emma Bovary de sabahtan akşama kadar pencerenin önündeki sandalyede

* Whitman'ın dizeleri talimat olarak kullandığı edatlarla başlatma tarzı olağandışıdır. Wordsworth ise, hareket tasviri konusunda eline kimse su dökemese de, başlangıç talimatlarını sadece hareketi durdurmak için kullanır: "Dur, yalvarırım, dur...", "Kal yanımda...", "Kal, cesur serüvenci...", "Kal, küçük şen Bül-bül...", "Dur, Yolcu...", "Dinlen, dinlen, yorgun Yeryüzü..." Harekete geçirmek üzere bir açılış fiili kullandığında ise, fiziksel fiillerden ziyade algısal veya sözel olanları tercih eder: "Bak...", "Diz...", "İzle...", "Söyle bana...", "De ki..." ("Al..." ve "Ara..." bu konuda istisnadır.) Edat kullandığı nadir durumlarda ise "yukarı" edatını tercih eder ve bu edatı hitap ettiği kişiyi ve okuru konumlandırmak amacıyla, bizi imgeden uzağa götürmek için değil imgeye yaklaştırmak için kullanır: "Yukarı, Timothy, yukarı...", "Yukarı, Tanrı'nın tahtına doğru", "Yukarı! Yukarı! Dostum..." "Yukarı, benimle..."

9. John Plotz'un da dikkat çektiği gibi, Thomas Hardy "On the Western Circuit"te atlıkarıncanın dönme hareketini yaratmak için hızla birbirini takip eden bir dizi hareketsiz tasavvur kullanır ve bunu yaparken aklında muhtemelen bir "fenakistiskop" vardı, yani hızla döndürülebilen bir dizi hareketsiz resimden oluşan, filmin on dokuzuncu yüzyıldaki atası ("Motion Sickness: Spectacle and Circulation in Thomas Hardy's 'On the Western Circuit', *Studies in Short Fiction* 33 içinde, 1996, s. 374-79). Öte yandan, sözlü sanatlarda hareketsiz resimlerin hızla geçişinin kullanılması fenakistiskoptan yüzyıllar öncesine dayanır.

oturuyormuş gibi görünmektedir. *İlyada* da hareketin başlamasından önce gelen kritik pasajlarda radikal hareketsizlik üzerine yoğunlaşır sık sık. Troya'nın çevresindeki ölümcül koşuları sırasında Akhilleus ile Hektor durağan, eşit mesafede kalırlar:

*Düş gören bir adam kaçan birini nasıl kovalayamazsa,
Kaçan nasıl kaçamaz, kovalayan da yakalayamazsa...*

Ayrıca kahramanlar sıklıkla tam koşunun ortasında durdurulurlar –"Bu ara Akhilleus işmar etti adamlarına..."– ya da atış pozisyonundaki bir disk atıcısı heykeli gibi hareketle dolu ama hareketsiz bir duruşta donmuşlardır. Keza Priamos'un oğlu Polites için de aynı şey geçerlidir:

*Troyalıların gözcüsü olmuştur Polites, güvenip çevikliğine,
Ulu Aisyyetes'in mezarı bulunan höyüğün tepesinde durmuş,
Bekler Akhaların saldıracağı vakti.*

"Ünlü koşucunun" keskin sözel tasvirleri ya da otoportreleri benzer bir biçimde onu hamlenin ortasında aniden durdurur. Thetis'in tek bir durağan resimde oğlunun öleceğini bildirdiği sahneler buna örnektir: "Bir daha asla göremeyeceğim kapıdan girişini." Yürüyüşün bir kapı gibi son derece kesin ve sınırlı bir yere konması sayesinde tasavvur durağan bir hal alır. Akhilleus, Patroklos'a sadakatini dile getirdiği dizelerde ya diz çökmek üzeredir ya da yerden henüz kalkmıştır:

*Ama ne diye yüreğim tartışır durur böyle?
Gemilerin yanında yatıyor Patroklos'un ölüsü,
Ne ağlayanı var, ne gömeni.
Unutamam onu canlılar arasındayken,
Dizlerim tutana dek unutamam onu.¹⁰*

Bu pasajların hepsi bizi "durağan" bir resim oluşturmaya davet eder, ama bizim konumuz durağan resimler değil hareketli resimler. Akhilleus'un yüksek Troya kapılarının dışındaki haykırışıyla kesilen koşusunu tamamlamasını görmeyi bekleriz. Şehir surlarının dibinde bir koşucunun diğerine yaklaşmasını, yaylanan bacak-

larıyla havaya kalkıp toprağa çöken sadık bir dostu izlemeyi bekleriz. Ve bu noktada farkına varırız ki seyreltme veya ışık yakmayla da yeniden başlatılabildiğini gördüğümüz hareket, ekleme çıkarma yoluyla da meydana gelebilir. Bir resmin tek bir unsuru çıkarılabilir: Emma bahçedeki merdivenlerdedir, çok kısa bir an sonra bahçe merdivenlerinde yoktur. Ya da çatlayan dalgalar veya günlük yürüyüşünü yapan âşıkta olduğu gibi tek bir resim tekrar tekrar ortaya sürülür. Ya da o resim aniden yerini bir başkasına bırakır, böylece Catherine bir anda Heathcliff'in kollarına sıçramış gibi görünür. Ya da oluşturulur oluşturulmaz kaybolmaya terk edilir: Emma Bovary'nin arabası, John Donne'ın okşayan elleri veya Whitman'ın altından gelip geçen manzarayı izleyen kanatlanmış hayalcisi. Sabit bir resimden bir diğerine geçmek bazen fiziksel hareketi hayal etmek kadar zor olabileceğinden, yazarın talimatlarının gücü veya şaşırtıcılığıyla desteklenebilir.

Fakat ekleme ve çıkarma katı nesnelerin imgelerine yapılabilecek en basit işlemlerden ikisidir yalnızca. Şimdi daha ürpertici bir tanesine geçiyoruz.

Dördüncü Yöntem: Germe, Katlama, Eğme

Zihinde bir resmi hareket ettirmenin, anlatmaya kalkıldığında tuhaf kaçan, ama hemen hiç çaba harcamadan ve kolayca uygulanan bir yolu vardır. Bu uygulamada imge sanki üzerinde resim bulunan bir parça kumaş ya da tülmuş de altından tutup üstünden çektiğimizde uzatılabilir, iki yanından tuttuğumuzda genişletebilirmişiz gibi geri-
ler resim.

Bu fenomenin iki özelliği vardır. Birincisi, imgenin tül gibi bir niteliğe sahip olmasıdır, yani şeffaflık derecesinde ince bir zar üzerine bir resim yansıtılmış, çizilmiş ya da basılmış gibidir. Monsieur Lheureux'nün tırnağının tek bir fiskeyle harekete geçen ipek eşarp tül gibi şeffaf kumaştandır ve elbette ipek eşarbin zihinsel imgesi de son derece şeffaf ve incedir. *Gerçek* eşarplarla *gerçek* insanlar arasındaki büyük yoğunluk farkına rağmen kişinin imgesi de tül gibi şeffaf ve iki boyutludur. Gerçek eşarp nasıl tek bir fiskeyle hareketleniyor ve boyunbağının zihinsel imgesi de zihinsel bir fiskeyle nasıl onun gibi hareketleniyorsa, kişinin (ya da başka bir nesnenin) zihinsel imgesi de incecik bir kumaş ya da kâğıt parçasıymışçasına hareketlendirilebilir, sallanabilir, dalgalandırılabilir.

Bu zihinsel uygulamada elin ya da ele benzeyen bir şeyin tuhaf varlığı da ikinci önemli özelliktir. Parmaklarımızı beynimize sokarak imgeleri sallayıp germiyoruz, hatta ipek eşarba fiske atan tırnak vakasındaki gibi açıkça talimat verilmediği sürece imgeyi manipüle eden bir el bile hayal etmiyoruz. Fakat imgenin hareketlendirilebilir ve manipüle edilebilir oluşu, "*manipulate*"* sözcüğünün de

* Bu sözcüğün İngilizcedeki açık anlamı bir şeyin el becerisiyle kontrol edilmesidir. (ç.n.)

gösterdiği gibi, eylemlerin elimiz tarafından gerçekleştirildiği bir dizi işlem den türetilmiş gibi görünmektedir. Diğer birçok mesele gibi elin neden bu şekilde kullanıldığı meselesini de daha sonra üzerinde durmak üzere şimdilik bir yana koyacağız.

Meydana gelebilecek germe türlerini belirterek işe başlamak faydalı olacak. "Eve doğru uzandık (*stretch*)" cümlesi *Rüzgârlı Bayır*'dandır: Nelly Dean, küçük Catherine'le kırdaki gezindikten sonra Thrushcross Grange'a dönüş yolculuklarını böyle tasvir eder. Bu sözleri okuduğumuz saniyelerde zihnimiz her iki beden de çekildiğini ve varış yerlerine doğru uzadığını görür. Germenin en kalıcı şaheserleri Flaubert'te bulunabilir, yazdığı sayfalar eğilme, bükülme, gerilme ve esnemelerle doludur. Bu noktada dokuz farklı tür tanımlayabiliriz: Birincisi, imgeyi alttan ve üstten çekerek uzatma; ikincisi, imgeyi eğerek hafifçe bir tarafa yatmasını sağlama; üçüncüsü, zihinsel olarak tüm çevresini bütünüyle çekip resmin tamamının şişiyormuş gibi görünmesini sağlama; dördüncüsü, bir köşesini veya kenarını tutup resmin geri kalanını değiştirmeden burayı germe (bir ayağın ya da bacağın aniden bedenden dışarı doğru uzadığını zihninizde canlandırmamızın istendiği tüm o *Madame Bovary* sahnelerinde olduğu gibi); beşincisi, imgenin tamamında ya da kenarlarında zihinsel eylemde bulunmadan içinden küçük bir bölümü germe; altıncısı, imgeyi katlama ya da büzme veya geri kalanına dokunmadan ortasından tutup dışarı çekme; yedincisi, tek bir ipi tutup çekerek resmin tamamının çözölmeye başlamasını sağlama; sekizincisi, imgeyi parmaklarının arasında tutar gibi zihinsel olarak tutma ve sallama ya da dalgalandırma; dokuzuncusu, imgeyi yırtma.

Bu dokuz türü görmenin en hızlı yolu bir arkadaşınızdan *Madame Bovary*'nin herhangi bir sayfasından başlayıp on dakika sesli okumasını istemektir. Böylece kelimeleri okuma gereğinden kurtulup dikkatinizi imgelerin zihninizde nasıl oluştuğuna ve hareket ettiğine verebilirsiniz. Flaubert'in germeyi mükemmel bir biçimde kullanışı daha fazla izah gerektirmez, çünkü dinlediğiniz sırada sonsuz karmaşıklıkla zihninizde vuku bulacaktır. Ama bu uygulamayı gözler önüne serecek bir zihinsel deney yapmak faydalı olabilir. (Burada da, yapacağım tarif kendi zihninizde bir imgenin hareketini sınamanız için bir davet olarak anlaşılmalıdır.)

Flaubert sık sık iki, üç ya da dört germe türünü birbirinin peşi sıra hızla oluşturmamızı sağlar. Mesela şu pasajda Emma Bovary'nin zihnimizdeki resmi önce dikey olarak gerilir –

Emma... üst rafta duran iki likör kadehine uzandı...

– sonra bir tarafa doğru yatar –

Neredeyse boş olduğundan içmek için başını geriye attı...

Ve aynı cümle içinde imgenin içini germe talimatı verilir –

Başını geriye atarken boynu ve dudakları öne doğru uzandı, ağzına bir şey gelmeyince gülmeye başladı...

Ve bundan sonra da yapması özellikle zor olan (ama Flaubert'in bize sık sık yaptırdığı) bir germe biçimi gelir: İmgenin büyük bir kısmı sabit kalırken içinden küçük bir parça dışarı doğru çekilir –

sonra ince dişlerinin arasından dilini çıkardı ve zarif hareketlerle kadehin dibini yalamaya başladı.¹

Germenin dördüncü türüne değindim, ama üçüncü türün de –gülümsemeye başlayan bir insan imgesi– mucizevi olduğunu eklemek gerek. "Filanca kişi gülümsedi" sözlerinin ne manaya geldiğini anlamak için çaba gerekmez; ama gülümsemeye başlayan bir insan imgesini yaratmak –resmin geri kalanı sabitken yüzde bu hareketin oluşmasını sağlamak– olağanüstü bir şeydir. *Anna Karenina*'nın başında Tolstoy bize Levin'in zihninde Kiti'nin mükemmel bir imgesini yarattığını, ama bu imgeyi gülümsetemediğini (bu yüzden de Kiti'yi her karşısında gördüğünde afalladığını) söyler. Fakat Tolstoy'un Kiti'si de, bizim güzel Emma Bovary'miz de hikâyeyi okuduğumuz sırada oluşturduğumuz zihinsel resimlerinde tekrar tekrar gülümserler; ayrıca Flaubert ile Tolstoy'un bu mucizeyi tamamen aynı adımları takip ederek gerçekleştirdiğini de göreceğiz.

Üzerinde durduğumuz paragrafta olduğu gibi kısa cümle ya da cümlecik dizilerinin yanı sıra, sayfalarca süren sahneler de germenin dokuz-on biçiminin antolojileri gibi okunabilir: Homais'deki akşamlarda, oyun kâğıtlarına, dominolara, dergilere dalınan sahne-

1. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, s. 34-5 (çeviri değiştirildi).

ler imgenin kalktığı, yarı kalktığı, katlandığı, büküldüğü ve böylece yayılıp genişlediği anlarla doludur. Olağanüstü opera sahnesi (Monsieur Lheureux'nün enfes eşarbi gibi allı pullu dekorlar Flaubert'in imgeleri hareketlendirme uygulamasına dair hükümlerini dışa vurmasına vesile olur) için de aynı şey geçerlidir; keza Léon ile Emma'nın Croix-Rouge'daki ve katedraldeki uzatılmış bir araya gelme sahneleri de böyledir. Buradaki eylemler hafifçe eğilmeler, ayakların uzanışı, belli belirsiz baş selamlarından ibarettir; bunun dışında kalan nadir durumlar da, Emma'nın eski sevgilisi Rodolphe'un uzanmış kollarını hatırlaması ya da kilise hademesinin aniden kollarını açması gibi daha dramatik germe biçimleridir.²

Bu tembelce hareketlerin Flaubert'te bulunmasının tek nedeninin, onun adeta hareketsiz burjuva dünyasını tasvir etmesi olduğu yönünde bir itiraz gelebilir. Ama benim buradaki iddiam onun hikâyeyi bilinçli olarak zihinde tasarlanabilir hareket biçimleri etrafında ördüğü, bilinçli olarak zihnin gerçekleştirebileceği uygulamalara başvurduğudur; böylece okur belli eylemlerin gerçekleştirdiğini basitçe öğrenmekle kalmayacak, eylemin zihinsel retinada gerçekleştirdiğini gerçekten görecektir. Flaubert, yürümek ya da ata binmek gibi kesinlikle tüm bedeninin dahil olduğu hareketleri tasvir ederken dahi tamamen aynı germe biçimlerine başvurur. Bu germe biçimleri oturma odalarındaki uyuşuk öğle sonralarının ya da opera locasının sıkışık mekânında ağır ağır ilerleyen akşamların ayrılmaz bir parçasıdır. Mesela Charles Bovary ilişkilerinin ilk döneminde Emma'nın yürüyüşünü izlerken, zihnimizde canlandırdığımız hareket, Emma'nın görüntüsünün uzadığı bir istisnayla, neredeyse tümünden işitsel yollarla meydana gelir. Önce işitsel olan:

... mutfağın yıkanmış taşları üzerinde Mlle Emma'nın tahta tabanlı pabuçlarının sesini [işitmeyi] seviyordu...

Şimdi de germe:

bu pabuçlar [yüksek topuklarıyla boyunu] biraz büyütüyordu, önünde yürüdü müydü...

Şimdi işitsel olana dönüyoruz:

tahta ökçeler çabuk çabuk kalkıyor, potinin kösesine çarpıp şakırdıyorlardı.

Birisi bu hikâyeyi yüksek sesle bize okuduğunda, Emma'nın yürüyüşünün işitsel tescili, sözcüklerin yarattığı küçük çarpma seslerinde gerçekten algısal olarak mevcuttur elbette. Yürüyen bir kadının çıkardığı ses (sözcüklerin sesinin tersine) cümlelerin gerçek sesinin üstündeki muhayyel bir ses tülüdür.³ Okuma sessiz yapılıyorsa çifte akustik tül var demektir, çünkü sözcüklerin sesini hayal eder ve bu seslerin de etkisiyle yürüme seslerinin işitsel bir imgesini hayal ederiz. İki işitsel talimat arasında beliren görsel imge Emma'nın yatay düzlemde ilerleyişinin değil, dikey düzlemde uzanışının imgesidir (yine de bizde uzamda ileri doğru hareket etmiş duygusu uyandırır). Üzerinde yürüdüğü yüzeyin yeni yıkanmış taş olduğunun belirtilmesi, zeminlerden ve ıslak çayırırlardan söz etmeyi hiç unutmayan Flaubert'in tipik özelliklerinden birine işaret eder. Flaubert'in bir başka özelliği de insanların ayaklarına ne giydiklerine dikkat etmesidir: Emma'nın pabuçları, tahta tabanları ve potinlerinin kösesi, Charles'ın şömine yanında ısınmış terlikleri, Léon'un kat kat cilalı kunduraları, Artémise'in "döşeme taşları üzerinde gevşek gevşek sürüdüğü eski, kumaş terlikleri".⁴ Gene de, buradaki önemli nokta ileri doğru hareketin yerini tutan yukarı doğru hareketteki germenin, mecalsiz kalkışlardaki germeyeyle ("Hatta [Homa-is] bazı bazı hafiften doğrulur, büyük bir incelikle hanımefendiye en yumuşak parçayı gösterir") ve uzanışlardaki germeyeyle ("Emma onu görmek için eğiliyor, locanın kadifesini tırmalıyordu")⁵ aynı türden olmasıdır. Bu uzamalar gözlerimizin önünde gerçekleşir. Zihnimizdeki Emma resmi onu son hayal ettiğimizden daha uzun bir hale geliyor değildir, boyunun büyümesi, daha uzun hale gelmesi zihinsel gözlerimizin önünde gerçekleşir. Flaubert, resmi zih-

3. A.g.y., s. 30. Emily Bronte sık sık akustik canlandırmayı kullanır; duvarı dinleyen Nelly ahenkli bir biçimde şöyle der: "Bay Heathcliff'in durmadan odayı arşınlayan ayak seslerini duydum." *Rüzgârlı Bayır*, s. 362. Hareketin akustik canlandırması başka yerlerde daha eksiksiz ele alınması gereken bir konudur, Hardy'nin düzyazı eserlerindeki ritimden bahseden John Plotz'u dinlerken fark etmiştim bunu.

4. Flaubert, *Madame Bovary*, s. 111, 233, 90.

5. A.g.y., s. 102-3, 219-20.

nimizde meydana getirirken yükseklik ayarı yapmak zorunda bırakır bizi, böylece zihinsel germe hareketinin gerçekliği kahramanı zihnimizde yürütmemizi sağlar.

Dikey uzatmanın –ister Charles'ın önünden yürüyen Emma'nın, ister üst raftaki likör kadehlerine uzanan Emma'nın görüntüsünün– zihinsel gözlerimizin önünde gerçekleştiği iddiasını daha ayrıntılı incelemek için biraz duraklamaya değer. Emma imgesinin x yüksekliğinden $x+1$ yüksekliğine ulaştığını söylemekle, bu germe biçiminin –az sonra göreceğimiz tüm diğer germe, katlama ve yırtma çeşitlerinde olduğu gibi– sürekli olduğunu, ikili *olmadığını* öne sürmüş oluyoruz. Flaubert'in ikili teknikler de kullandığını biliyoruz: Emma üst kata çıkıyorsa Flaubert onun resmini önce aşağıda tasavvur etmemizi (ardından resmin kaybolmasına izin vermemizi) sonra merdivenin ortasında yeniden tasavvur etmemizi (ardından bu resmin de kaybolmasına izin vermemizi) ve nihayet en üst basamakta tasavvur etmemizi isteyebilir. Romandaki sahneyi örnek verecek olursak, Flaubert Emma'nın üç yerdeki duyguları üzerinde durur: merdiveni çıkmadan evvel "alçının soğukluğunun omuzlarına bir ıslak çamaşır gibi düştüğünü duyar"; merdivende yürürken tahta basamaklar "çatırdar"; merdivenin başına ulaştığında "ilk katta bulunan odanın pencerelerinden akımsı bir aydınlık gelir".⁶ Hareket hissi, her biri bir sonraki meydana getirilmeden önce yok olan ayrı ayrı hareketsiz sahneler gerektirmesi bakımından ikilidir.* Germe ise tam tersine, oluşturduğumuz resmin hareket etmesine, imgenin peş peşe gelen değişimler arasında yok olmadan kendini yeniden düzenlemesine yol açar. Resim basitçe karşımızdadır, tıpkı Macbeth'in hançerinin önce bir tarafa, sonra diğer tarafa dönmesinde olduğu gibi.

Seyreltme ile ışık yakma nasıl zaman zaman iç içe geçiyorsa, bu iki süreç de bazı anlarda birbirine çok yaklaşabilir. Bu neredeyse-bütünleşme, *Madame Bovary*'de tüm diğer hareketlerden daha çok

* Bir kitabı ya da şiiri çok iyi biliyorsak, hareketsiz tasavvurlar silsilesi zaten oluşturulmuştur ve zihin onları o kadar hızlı çağırır ki sanki onları hızla tarıyor gibidir. İnsanın zihninin hareketi, sahiden hareketi gördüğü duygusunu artırır, bu durum tıpkı bir salıncakta olup salıncak mı hareket ediyor yoksa gökyüzü mü hareket ediyor bilememek gibidir.

6. A.g.y., s. 91.

meydana gelen bir tarafa yatma ya da eğilme hareketiyle kolayca gösterilebilir. "Bir tarafa yatma" karakterin içinde eylemin nasıl hisler uyandırdığı, hatta tarafsız bir gözlemciye nasıl görünebileceğiyle ilgilidir, ama imgenin bir tarafa yatmasını –sanki eliyle yatırıyormuş gibi– okur sağladığında ortaya çıkan muhayyel eylem için "eğme" demek daha uygun olacaktır. Elbette eğilenler de bunu bizzat böyle yaşayabilirler, tıpkı Hotspur'un Kate'e "dudaklarla eğilecek... dünya değil bu,"⁷ dediğinde olduğu gibi.

Döndürme, bilişsel psikoloji külliyatından bildiğimiz üzere hayal edenlerin başarıyla gerçekleştirdiği bir zihinsel edimdir. Bunu hem ikili olarak hem de sürekli olarak yapabiliriz. İşte zihinde döndürme işini birinci uygulamayla yapmaya bir örnek. Dikey bir çubuk hayal edin. Çubuk imgesinin yok olmasına izin verin. Şimdi çubuğu yatay hayal edin. Doksan derecelik dönme hissi ikili olarak meydana gelir ve edebiyatta buna benzer pek çok an bulunabilir. Ama çubuğun, kişinin ya da yaratığın sürekli olarak doksan derecelik açılarla hareket ettiği pek çok başka an da vardır (Flaubert'in papağanı Loulou dahice bir yöntemle basamakları inerken bunu yapar mesela⁸), hatta sadece birkaç derecelik bir eğilme söz konusuysa –*Madame Bovary*'de sık sık görüldüğü gibi– kesintisiz hareketi zihinde canlandırmak çok daha kolay olur. Başka anları canlandırmak zor görünmektedir. *Rüzgârlı Bayır*'da yanan bir mum ve akşam yemeği tepsisi taşıyan Nelly Dean, Heathcliff'in, açık pencerenin kenarına yaslanarak oturduğu karanlık odaya girerken mumun eğildiğini tam olarak ne kadar görebiliriz:

Heathcliff'i kımıldatmak için, "Bunu da kapatayım mı?" dedim.

Heathcliff konuşurken ışık yüzüne vurdu. Aman, Mr. Lockwood, bir an gördüğüm o yüz karşısında nasıl irkildim, nasıl ürktüm anlatamam size. Derine kaçmış o kapkara gözler! Yüzündeki o gülümseme ve o ölüm sarılığı! Karşımda Mr. Heathcliff değil de bir zebani var sandım, korkumdan elimdeki mumu duvara doğru eğmişim, karanlıkta kaldım.

7. William Shakespeare, *King Henry IV*, 1. Perde, 2. Sahne: 3, 91-2 (Türkçesi: 4. *Henry*, çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi, 1992).

8. Flaubert, "A Simple Heart", *Three Tales* içinde, İng. çev. ve sunuş Robert Baldick, Harmondsworth, 1961, s. 45 (Türkçesi: *Saf Bir Yürek*, çev. Samih Rifat, İstanbul: Can, 2005).

Heathcliff her zamanki sesiyle, "Evet, kapa," dedi, "al bakalım işte, düpedüz beceriksizlik bu! Mumu ne diye yan tuttun? Haydi çabuk ol da başka mum getir."⁹

Burada mumun dönüşü ikili midir, dikey ve yatay pozisyonda duruşu ışıktan karanlığa geçişle mi gösteriliyor? Yoksa odadaki diğer şeylerle birlikte gözden kaybolmadan önce mumun yana yattığını mı görüyoruz? Mumun dönüşü aydınlıktan karanlığa geçişten önce gerçekleşiyor ve aradaki süre Heathcliff'in oda henüz mumla aydınlanırken pencere hakkında sorulan soruya cevap vermesiyle uzatılıyor. Mumun yana yatışı başlamıştır, ama alevi henüz sönmemiştir. Ancak mum en sonunda yatay pozisyona geldiğinde onun Nelly'yi beceriksizliğinden dolayı azarladığını duyuyoruz.

Aynı soru *İlyada*'da Agamemnon'dan "kes ve koş" buyruğunu alan Akhaların dönüp ovoidan gemilere koştuğu an konusunda da sorulabilir. Onların toprak üzerindeki yatay hareketi önce rüzgârın kabarttığı dalgaların yatay eksende ilerleyişiyle, sonra dik duran başakların doksan derecelik bir dönüşle yatay pozisyona gelmesiyle verilir:

... alan denizin koca dalgaları gibi çalkandı,
baba Zeus'un bulutlarından çıkan Euros'la Notos'un
İkaros denizinde altüst ettiği dalgalar gibi
Uçsuz bucaksız bir tarlanın üzerinde
batı yeli eser de hani,
başakları nasıl sallarsa kıyasıyla,
bütün alan işte öyle sallandı.¹⁰

İlk iki dizede çalkanan dalgalar sonraki dizelerde batı yelinin başakları sallayıp yana yatırmasına yardımcı olur. Dönüşün ikili mi yoksa sürekli mi olduğu şüphesiz tahayyül eden kişiye göre değişecektir. Flaubert tüm diğer yazarlardan daha fazla bize ikili değil sü-

9. Brontë, *Rüzgârlı Bayır*, s. 388-9.

10. Homeros, *İlyada*, 2: 143-7. Skamandros Irmağı Akhilleus'u dışarı atmay. çalışırken, Homeros uzatma ve aşağı dönmeyi birleştirir: "Korkunç, bulanık bir dalga sardı Akhilleus'un dört yanını, /kalkanına çarptı, itti onu akıntısıyla. / Yiğit, sağlam basamıyordu ayakları üstünde, /yapıştı elleriyle büyük bir gürge ağacına, /ağaç kökleriyle sökülerek devrildi, /koca bir parça kıyı götürdü peşinden, / sık dallar durdurdu suyun güzelim akışını." (21: 240-4, italikler bana aittir.)

rekli dönme yaptırır: imgeyi eğip üç derece, sekiz derece ya da otuz sekiz derece (nadiren de Brontë'nin mumu veya Homeros'un başaklarında olduğu gibi doksan derece) döndürürüz ve karakterler o kadar sık eğilirler ki bu zihinsel hareket biçimini hayata geçirmekte hayli deneyimli hale geliriz.

Öyleyse ikili hareketle sürekli hareket arasındaki farka girmek için ayrıldığımız noktaya geri dönelim: Flaubert'in germe hareketlerine olan ilgisi sırf onun burjuvazinin durağanlığını tarif etme isteğine atfedilemez, çünkü yürüme ya da ata binme eylemlerini tasarlamanızı istediğinde dahi sık sık bu uygulamaya başvurur. Bu noktada güçlü eylemlerin gerçekleştiği bir sahneye bakmakta fayda var: Charles Bovary'nin ilk kez Emma'yı gördüğü kış sabahında Les Bertaux'ya şafaktan önce at sürdüğü sahne. Daha önce gördüğümüz gibi, son hareket sahnesinde ona kılavuzluk eden oğlan ikili olarak görünüp kaybolur. Ama Flaubert yolculuğun daha önceki evrelerinde Charles'ın imgesini ileri geri sallar (eyerin üzerinde uykulu uykulu sallanmaktadır), onu katlar (dalların altından geçmek için atının üzerine kapanır) ya da Charles'ın geçtiği sahnedeki unsurları gerer – bir kuş olduğu yerde büyür ve Flaubert'in meydana getirme talimatlarını izliyorsak, toprağın kendisi de gerilir:

Yağmur yağmıyordu artık, ortalık ağarmaya başlıyordu; yapraksız elma ağaçlarının dallarında kuşlar kımıldamadan duruyor, sabahın soğuk yelinde tüylerini kabartıyorlardı. Düz ova göz alabildiğine uzanıyordu, çiftliklerin çevresindeki ağaç kümeleri, uzak aralıklarla, ufukta gökyüzünün donuk renginde silinen bu büyük, boz yüzeyin üzerinde, kararmış mor lekeler oluşturunuyorlardı.

Flaubert, "Zaten söz, duyguları uzatıp incelten bir 'hadde makinesi'dir," derken aslında çok daha büyük bir gerçeği açığa vurmaya yaklaşır: sözün, bizi zihinsel imgeleri germeye iten, bu sayede onları uzatan ya da genişleten ve böylece gerçekte nadiren yapabilecekleri bir şekilde hareket etmeye iten bir hadde makinesi olduğu gerçeği.¹¹

Madame Bovary'nin başından sonuna gördüğümüz türden germinin altında Flaubert'in orta sınıfın hareketsizliğini eleştirme is-

11. Flaubert, *Madame Bovary*, s. 27, 229.

teğinin veya kendini kasten minimalist hareketlerle sınırlamasının yattığı yönünde içimizde en ufak bir şüphe kaldıysa, tam olarak aynı türden germelerin *İlyada*'da da bulunduğunu hatırlamak yeterli olacaktır herhalde. Kahramanlar âleminde karşımıza çıkan bu ayırt edilebilir minik hareketler destanın geri kalanını da karakterize eden muhteşemliği ve büyüklüğü haizdir. "Tezayaklı Akhilleus kalktı" dizesine geldiğimizde, zihinsel retinada oluşturduğumuz imge Flaubert'te sürekli rastladığımız dikey uzama hareketini yapar. Yatanlar kalkıp oturduğunda, oturanlar ayağa dikildiğinde, zaten ayakta duranlar parmak uçlarında yükseldiklerinde ya da kalın tabanlı ayakkabılar giydiklerinde aynı hareketi yaparlar, ama Akhilleus'un kalkışı epik kütleçekimiyle dolu bir eylemdir. Benzer biçimde "Zeus'un işmar etmesi" –Flaubert'teki başıyla onaylama hareketlerinde gördüğümüz aşağı katlama ve kaldırma eyleminin tam olarak aynısıyla zihnimizde canlandırırız bunu– *İlyada*'daki en gösterişli eylemlerden biri olmasının yanı sıra, tüm askeri çarpışma sahneleri kadar dramatiktir. *İlyada*'daki ana toplanma sahnelerinin anlatıldığı pasajların çoğu anlatılan sahneleri bir dizi germe yoluyla zihinsel olarak inşa etmemizi gerektirir. Bu yüzden, kompozisyonun tamamı sarsılır ("[sarsıldı] toprak"), sahnedeki bir figür uzatılır ("Güçlü Agamemnon, elinde değneği, kalktı./Hephaistos yapmıştı didine didine o değneği"), sonra eğilir ("Dayandı değneğine...") ve katlanır (Agamemnon toplanmış olanlara Zeus'un "işmar ettiğini" ve İlyon'u yerle bir edip yurduna döneceğini, söylediğini hatırlatır).¹² Buradaki sahne, gerektirdiği zihinsel uygulamalar bakımından, Emma'nın bir kadeh almak için dolaba uzandığı, ardından içmek için başını geriye attığı sahnede Flaubert'in bizden yapmamızı beklediği germe repertuarına çok yakındır.

Sonraki sayfalarda, imge üzerinde eylemde bulunmanın şimdiye kadar sadece göz atıp geçtiğimiz türlerinden bazılarına yoğunlaşacağız: imgeyi katlama, sallama, yırtma, çevresindekileri bırakıp onu dışarı çekme, ortasındaki küçük bir parçayı çekme – bir tefin kasnağını sabit tutup derisini çekiyormuş gibi. Bu türlere bakarken, bir şekilde imgenin hareket ettirilme eğilimine odaklandığımızda, bir başka deyişle imgenin sahte maddiliğine, biçimlendirilebilirli-

ğine ya da elle müdahale edilebilirliğine odaklandığımızda bu hareketli resimleri üretme yeteneğimizin çok daha fazla arttığını da tedricen görme fırsatı bulacağız. Bunu yapmanın iki temel yolu –imgenin maddi özelliklerine odaklanmak ve elin işlemlerine odaklanmak– sırasıyla Flaubert ve Brontë tarafından gösterilmiştir.

Elle Müdahale Edilebilir Hale Getirilen İmgeler Daha Kolay Uzatılır

Büyük yazarların bize verdiği kompozisyon talimatlarının dışında, sadece belli zihinsel deneyler gerçekleştirerek de, imgenin malzemesine veya elin farazi müdahalesine daha fazla dikkatimizi verdiğimizde imgenin nasıl daha kolay hareket ettiğini görebiliriz. Bunun için, kışın bahçede hareket etmek üzere sabırla bekleyen küçük, dişi Amerikan ispinozu örneğine geri dönelim.

Bu kitapta zihinsel taklidini verdiğimiz Amerikan ispinozu gerçek dünyada ömrünün ilk yedi ayı boyunca uzun süreler tefekküre dalmışçasına hareketsiz bekler. Yaptığı tek hareket de çoğunlukla ikili görünür: Onun çıplak bir morsalkım dalına sıkı sıkı tutunuşunu seyretmekte olduğum camekânlı odadan çıkar giderim ve geri döndüğümde bir ayağı minik göğsünün içine tamamen gizlenmiş bir halde yapraksız bir gül dalına tünemiş bulurum. Yaz geldiğinde bir oraya bir buraya tünar –leylak, porsukağacı, morsalkım, çit, bank, kızılçubuk– pençesiyle sımsıkı tutunduğu yerin doğa ürünü mü yoksa insan ürünü mü olduğuna hiç bakmaz. Ama kışları muhakkak canlı varlıkların üzerine konar, o şahane pençesiyle morsalkımların, porsukağaçlarının, leylakların dallarına sımsıkı tutunur, çünkü bu bitkiler onun hayatta kalma, havadaki sıcaklıktan ayrı bir sıcaklığı koruma çabasını paylaşırlar. Kış zorlu geçecektir: Kar kalınlığı iki buçuk metreyi bulacak ve sıcaklık sık sık sıfırın altına düşecektir. Hareketsiz görünür, ama kara gözlerindeki parıltıdan da anlaşılacağı üzere kalbi dakikada 391 kez çarpar. Seyrek şeyler onun çevresinde çaba harcamadan hareket eder: Son bir yaprak süzülerek geçer, kar taneleri havada gezinir; kar taneleri yüzünde ve omzunda birikmeye başladığında bile tamamen kayıtsız görünür.

Bazı günler rüzgâr fırtınaya dönüşür ve sanki boynuna minik

bir tilki kürkü sarmışçasına tüyleri kabarır. Tüyleri çok hafiftir, küçük bir esinti havalanmalarına yetecek gibidir, ama birbirlerine öyle güzel kenetlenmişlerdir ki ancak çok sert bir fırtınada kabarmaları mümkün olur. Vakur küçük kuş. İşte rüzgâr başladı: Yine morsalkım dalına dönmüş, iki pençesiyle birden tutunuyor ve hiç de paniğe kapılmış gibi bir hali yok. Güneş alçakta seyrediyor ve ışığını tam verdiği günlerde odayı dolduran parlak huzmeleri iç duvara morsalkımın kusursuz bir gölgesini vurduruyor. Kuşun gölgesi veya yansıması odanın içine uçuyor ve —oda camla (pencereler, vazolar, masanın üstü) dolu olduğundan— uçuşu oradan oraya hızla hareket ediyor. Tray geldiğinde tüm oda hareketleniyor, ama asla bir şey kırılmıyor. Başımı kaldırıp pencerenin birkaç santim dışındaki yerinde kıpırtısız durduğunu görene kadar geçen sürede kuş her yüzeyin üzerinde kayıyor.

Seyrek şeyler çevresinde süzülüp uçuyor; onun yansıması da oda boyunca ışıldıyor; ama o yalnızca ikili hareketini sürdürüyor. Zihinsel germe eylemi sayesinde zihinde hareket edebileceğini birazdan göreceğiz. Ama bunu görmek için bir süreliğine canlı kuş hakkında bildiğimiz pek çok şeyi unutmak zorundayız, çünkü hareket ettireceğimiz şey bu şirin kuş değil onun imgesi olacak.* Biraz önce olduğunun aksine, şimdi vakti değil eksi on derecede vücut sıcaklığını nasıl kırk derecede tuttuğunu, sıcak kanı pençelerinin ucuna taşıyan atardamarların kanı kalbine taşıyan toplardamarlara ne kadar yakın olduğunu ve böylece geri dönen kanın sıcak tutulabildiğini anlatmanın. Keza, tüy sayısının arıkuşunununkine mi (bin), yoksa kuğununkine mi (yirmi beş bin) yakın olduğu üzerine konuşmanın da vakti değil. Boyutları itibariyle arıkuşuna yakın olmasına rağmen tüy sayısı kuğununkine yakındır. Arıkuşunun tüyleri zarif bir çorap gibi pürüzsüzdür, her tüyün geniş yüzeyi bedenın epeyce bir kısmını kapatır, ama Amerikan ispinozunun tüyleri tıpkı kuğununki gibi bedeninin tek bir noktasından dışarı uzanır. Ama haki-katte ispinozumuzun zihinsel imgesi tek bir yarısaydam tüyden ya

* Işık yakma, seyreltme ve ikilik üzerinden zihinsel resimler yaratırken sahici kuşu hiçbir şekilde hareket ettirmiş olmuyoruz. Ama sahici kuşın pek çok detaylı ve gerçekçi özelliği zihnımızde netken bile bu pratikleri gerçekleştirebiliyoruz.

da hasekiküpesinin tek bir taçyaprağından çok daha seyrek. Ayrıca zihnimizdeki Amerikan ispinozu resminin uçabilmesi için ihtiyacımız olan kuşlar hakkındaki değil, zihinsel imgeler hakkındaki gerçekçiliktir.

Değil Amerikan ispinozu imgesini uçurmanın, kuyruğunun ritmik hareketini oluşturmanın dahi zor olduğunu daha önce belirtmiştim. Ama hiç değilse ikinci eylemin zihinsel kapasitemizin içine ne kadar kolay sokulabileceğine bakın şimdi. Başlangıçta olduğu gibi halen karşımızda tünemiş duruyor: güzel, büyük, koyu kayısı renkli oval bir biçim, tepesinde kırmızı bir sorguç ve aşağıda uzun kırmızı bir kama, yani kuyruğu. Şimdi zihninizde kuyruğuna bir iplik ya da bir parça örümcek ağı tutturup hafifçe kendinize çektiikten sonra bırakın, tekrar çekin, yine bırakın. (İplik gerçek olmadığından ve sahici kuşa tutturulmadığından, sevgili güvercinine ipek bir iplik tutturan Keats gibi¹³ pişmanlık duymamıza gerek yok.) Gözlerimizin önünde kuyruk kıpırdar, titremeye başlar. Amerikan ispinozlarının yapmayı pek sevdiği gibi kuyruğunu dikmiş bir halde dala tünemişse ipliği biraz aşağı çekin, sonra bırakın, yine çekin, yine bırakın: Böylece kuşun karşı cinsi cezbetmek için yaptığı hareket ortaya çıkacaktır. Diyelim ki üçüncü bir duruş söz konusu, yani bir dala tünemiş ve uzun kuyruğu arkasından yatay olarak uzanıyor: Hafifçe aşağı itin ve bırakın. Bu duruştaiken genellikle kuyruğunu aşağı yukarı titretecek ve aynı zamanda pençesiyle tutunduğu dalı bırakmadan vücudunu birkaç derece sağa ya da sola oynatacaktır, ayağını yerden kaldırmadan vücuduyla hafif hafif hopluyor gibi görünecektir; bu eylemi zihinde canlandırmak için aynı ipliği aşağıya çekerken birkaç santim sağa sola oynatmak gerekecektir. Böylece kuyruk, vücudun geri kalanından bağımsız olarak kalkıp inecek, aynı zamanda yatay düzlemde hareket ederek Amerikan ispinozunun minik gövdesini de beraberinde hareket ettirecektir.

Şimdi hayret verici bir şey geliyor. Bu usule bir kez –yalnızca bir kez– başvurduktan sonra artık ipe ihtiyacınız kalmadığını göreceksiniz. Titreme hareketini zihninizde canlandırmak için bunu istemeniz yeterli olacak (hem de zihinsel çekme ve bırakma eylem-

13. John Keats, "Song" ("I had a dove and the sweet dove died").

leri altında veya kapalı gözlerin ardındaki ipliklerde –burada bir di-
zi kukla manivelası ve makarası varmışçasına– gerçekleşiyormuş
gibi görünmesine rağmen). Kuyruk tüyleri dimdik yere bakacak şe-
kilde karşımda durduğu birinci pozisyondayken kuyruğunun hare-
keti o denli canlı oluyor ki rüzgârının hafifçe yüzüme çarptığını
hissediyorum neredeyse.

Buradaki vakada, imgenin hareket ettirmek istediğimiz parçası
bedenin çevresi dahilinde, ama başka bir yerde germe hareketi ge-
rektiğinden, benzer bir hayali elin araya girdiğini düşünebilirsiniz.
Yazarların bizden imge sabit kalırken ortasının bize doğru geldiği-
ni hayal etmemizi istediği o nadir anları düşünelim. Daha önce be-
lirttiğim gibi, Flaubert'in eseri bu türden imgelerle doludur: Emma'
nın dili dışarı çıkar, dudaklarını öne uzatır, bir opera şarkıcısının
gırtlığı ya da göğsü şişer ve bu iç uzatmalar yandan görülmez, san-
ki bir tefin yuvarlak yüzüne bakmaktayızdır ve kasnak yerinde ka-
lırken deri bize doğru şişmektedir. Opera şarkıcısının gırtlığının
nasıl şiştiğini ve titrediğini zihnimizde aynı ipi gırtlığa tutturarak
hayal edebiliriz, çünkü karşımızdaki gerçek kişiler değil kişilerin
telkâri imgeleridir; üstelik bir an sonra ipliğin açıkça araya girme-
sine gerek kalmadan da gırtlığın hareketini görebiliriz. Words-
worth'un bir şiirinde kulübenin içinde olan ve insana odanın her ya-
nındaymış gibi bir his veren bir bülbül vardır. Wordsworth bülbü-
lün hareketini, odanın parçalarının (içerisi, dışarısı, tavan, zemin)
bir dizi resmini oluşturma talimatı vererek ikili bir şekilde yaratır
ve sonra her birinin olabildiğince hızla gözden kaybolmasına izin
verir. İlk başta kuşun kendisini görmemizi zorunlu kılmadan yapar
bunu. Nihayet kuşu gördüğümüzde artık uçmamaktadır ve hareket
eden yalnızca gırtlığıdır – dolayısıyla uzaması veya şişmesi gere-
ken kuş imgesinin iç dokusudur. Daha önce iplikle pratik yapan bir
kişi açısından bu hareketi tasarlamak daha kolay olacaktır:

Şöyle bir göz ucuyla kâh görünür – kâh kaybolur

Kuşku salar duyanın zihnine

Şu çıkan tatlı sesin kaynağı nerede,

İçeride mi yoksa dışarıda mı ötmeye?

...

İşte dirseğinde – hissetmende

Şarkının tavanda mı zeminde mi olduğunu;

*Ve bu çözülmesi gereken bir bilmece
Anlayınca dek inip kalkan göğsün
Ve şişip çöken işlek gırtlığın
Bülbülün bağrında seçtiği hücreyi
Yurt bilen Periyi ele verdiğini.¹⁴*

Kuşun odanın içindeki yeri ve sesin kuşun içindeki yeri harika bir karmaşa yaratır, sanki kımıldamadan oturup gırtlığını şişiren kuş kulübenin hem içinde hem dışında uçmaktadır. Wordsworth kuşun minik gırtlığının ve göğsünün "şişip çöktüğünü" görmemize yardımcı olacak bir iplik ya da başka bir şey eklemesini şiirine, ama pek çok şiirinde bu kıvrak ve harikulade zihinsel hareketleri gerçekleştirmemizi sağlayacak talimatlar verir (ileride bunu göreceğiz).

Şimdi başka germe türlerine geçip ne türden yardımlar aldığımızı bir görelim. Flaubert'in imgelerin yapıldığı yumuşak ve esnek malzemeyi bize göstererek hareketi hayal etmemize yardımcı olduğunu, Brontë'nin de el alıştırmalarını kullanarak imge meydana getirmeyi desteklediğini göreceğiz. Her iki uygulama da imgenin şekillendirilebilirliğine dikkat çekerek onu daha değişken kılmaya yarar.

Yalnızca Kumaş

Canlı bir insan başka birisi tarafından katlanamaz, bükülemez, uzatılamaz veya şişirilemez, daha doğrusu böyle şeyler yapılmasa iyi olur; ama insanın imgesi bu fiziksel ve ahlaki kısıtlamalardan hiçbirine tabi değildir ve bu işlemlerin hepsi tarafından değişime uğratılabilir – özellikle de esnek bir yapısı varsa. Flaubert eylemlerimizle etkilediğimiz şeyin, kumaşın uzatılabilir, kırışabilir niteliklerine veya kâğıdın katlanabilir, yırtılabilir niteliklerine sahip olduğunu ama maddi kişilerin niteliklerine sahip olmadığını sürekli hatırlatır bize. Esneme hareketini içeren bir zihinsel kompozisyona başlayabilmemiz için, önce Emma Bovary'nin ateşin ışıklısı hareketini izlemesini okuduğumuz yeri düşünelim. Bir dizi zihinsel resim yaratan bir kadının zihinsel bir resmini yaratmamız istenmektedir.

14. William Wordsworth, "The Redbreast", 114: 14-7, 20-6.

Flaubert dikkatimizi imgenin bir parçasının elastikiyetine, yani değneğin esnekliğine çeker, sonra da bu özellik aynı kompozisyonun diğer hareketli parçalarına göç eder:

Yatağından, yanan ateşe bakıyor, Léon'u orada olduğu gibi, ayakta görüyordu hâlâ, bir eliyle ince [, esnek] değneğini büküyordu Léon, öteki eliyle de sakın sakın bir buz parçasını emen Athalie'yi tutuyordu... [Emma] öpüşecekmiş gibi dudaklarını uzatıyor, yineleyip duruyordu: "Evet, çok çekici! Çok çekici!"¹⁵

Emma'nın zihnindeki Léon imgesi (ve bizim zihnimizdeki Léon imgesi) "ince [, esnek] değneğini" bükerken hareket eder. Ama bu açık esneklik vurgusu, meydana getirmemiz istenen ikinci uzatma hareketini, yani (tıpkı Léon gibi Emma'nın zihninde bir imge olan) Athalie'nin ağzının ve yanaklarının buz emme hareketini oluşturmaya yardımcı olduğu gibi, üçüncü bir uzatma hareketini daha oluşturmamıza yardım eder (bu kez Emma'nın zihinsel kompozisyonu içinde değil, bizim Emma imgemizin içinde): öpüşür gibi söylediği "çok çekici, çok çekici" sözleri ağzından çıkarken dudaklarının öne doğru uzayışı. İnsan dudaklarını oynatmadan normal bir okuma yaparken bile "çekici" sözcüğünün zihinsel oluşumu büyük ihtimalle ağızda ufak bir hareket yaratacak ve böylece belirtilen hareketi gerçekleştirip maddileştirecektir. Ama buradaki konumuz imgenin hayaletvari maddileştirilişi değil, zihinsel retina üzerindeki varlığıdır – zihnimizde Emma'nın dudaklarını öne uzattığını görmemizdir. Hareketli bir resmin hayalini kuran Emma bizim önümüzde hareket etme gücünü kazanır.

Flaubert'in resimlerinin büyük bir canlılıkla hareket etmesinin nedeni onların esnediğini ya da esneyebilir olduğunu doğrudan bildirmesi değil, imgeyi esnek olduğunu bildiğimiz kumaşın içine gömmesidir. Les Bertaux'ya giden yoldaki kuşların soğuktan tüylelerini kabartmasında olduğu gibi, bir imgenin tüm çevresi itibariyle şişebileceğini daha önce görmüştük. Léon'un Emma'nın arkasında ve yukarısında durduğu ve onun iskambil oynayışını başının üstünden seyrettiği pasajda Flaubert'i de bir imgeyi tüm çevresi itibariyle germe eylemini gerçekleştirmemize yardımcı olurken yakalaya-

biliriz. Emma'nın başı, giysisinin oluşturduğu çok büyük dairenin içindeki parlak koyu kahverengi bir dairedir:

Ayakta durur, ellerini iskemlenin arkalığına koyar, topuzunu tutan tarağın dişlerine bakardı [*Şimdi hareket başlıyor; imgeyi zihnimizde kavrayıp çeviririz.*] Her kart atışında, giysisinin sağ yanı yukarı kalkardı. [*şimdi seyreklik kompozisyona dahil oluyor*] Dışakıvrık saçlarından, sırtına esmer bir renk iner, [*imgelerin içsel olarak hafifleyişi yeniden tasvir edilir, böylece resmin bir özelliği gibi görünür*] derece derece soluklaşır, yavaş yavaş gölgede silinirdi. [*Şimdi tüm çevrenin şişmesi*] Sonra giysi, iki yandan oturduğu yere düşerdi, kıvrım kıvrım kabarır, yere kadar yayılırdı.¹⁶

Bu talimat dizisini ikili olarak işleyen bir cümle takip eder. Daha önce elbisenin çevresi dışı doğru genişlediği için görmediğimiz bir çizme elbisenin kenarında belirir: "Léon, bazen, çizmesinin tabanının bunun üzerine geldiğini fark eder, bir insan[ın] üzerine basıyormuşçasına çekilirdi." Emma'nın bedeninin hareketi elbisesinin kumaşının hareketi tarafından aktarılabilmektedir; Flaubert benzer bir şekilde opera şarkıcısının göğsünün inip kalktığını görmemiz için bize göğüse kıyasla zihinsel imgeye daha çok benzeyen dantelin esnekliğini hatırlatır: "Onuru incinmiş sevgili, kılıcını kınından sıyırıp çekiyor, dantel yakalığı, göğsünün hareketlerine göre, sar-sıntılarla kalkıyordu..." Ellerimizle gevşek dokunmuş bir kumaşı gerdiğimiz gibi, insanların imgelerini de gerebiliriz.

Ama Flaubert kumaşın esneklik özelliğini, örttüğü beden parçasını (şarkıcının göğsü veya elbisenin içindeki Emma'nın vücudu) aktarmak için kullanmakla kalmaz, ellerin ve yüzün yüzeyini açmak için de kullanır. Charles'ın ilk eşi onun boynuna "doladığı... zayıf, uzun kollarını" işte bu yüzden "çarşafın altından" çıkarmıştır. Kâğıt parçalarını saçmak için arabadan uzanan el, beklenebileceği gibi pencereden çıkmaz, "küçük sarı perdeler arasından" çıkar. Sahnenin önüne doğru kayarak ilerleyen geniş kenarlı İspanyol şapkasını atan kişi hemen öncesinde "sahnenin dibindeki, kadi-fe kapı perdesinin arasından" çıkmıştır. Bu olayların hepsinde hareketli resmi yaratmamız ancak zihnimiz bünyesi gereği yumuşak ve esnek kumaş parçasına –beyaz gecelik, sarı kumaştan perdeler, ka-

dife perdeler— şöyle bir baktıktan sonra mümkün olur. Kesin olarak belirtilmiş bir hareketi meydana getirmeye başlamadan önce zihinsel tahayyülün esnek malzemesini doğrudan hissediyor gibiyizdir. Kumaşla yapılan aynı prova pek çok okurun *Madame Bovary*'deki en hoş sahne saydığı yerde de görülür: Güvercin göğsü rengi ipek şemsiyenin açılışı, ki bu olay (Flaubert'in kış sabahındaki kuşlar ve kâğıt oynayan Emma'nın elbisesi sahnelerindeki gibi) tüm çevre boyunca bir şişme hareketi gerektirir. Flaubert bizi o imgenin esneyen yüzeyinden geçirdikten sonra ipeğin bulunmadığı bir yerde gerçekleşen bir hareketi, Emma'nın gülümsemesini izlerken yüzünün içini hayal etmemizi (yani Tolstoy'un Levin'ine çok zor gelen şeyi) ister. Aklımızdan çıkmış olabileceği kaygısıyla tekrarlamak gerekirse, "gülümseme" kavramını anlamakta bir güçlük yoktur. Ama Flaubert'in bizden istediği bu kavramı kayda geçmemiz değil, bir kadının yüzünün gülümsemeyle değişmesi hareketini, mucizesini meydana getirmemizdir:

Bir kere, buzların çözülme zamanında, avluda, ağaçların kabuklarından sular sızıyor, yapıların çatıları üzerindeki karlar eriyordu. Emma eşikteydi; gidip şemsiyesini aldı, açtı. Güneşi geçiren, güvercin göğsü rengi ipek şemsiye, yüzünün ak derisini kımıltılı yansımalarla aydınlatıyordu. Emma ılık havaya gülümsüyordu bunun altından; damlaların gerilmiş kumaşa bir bir düşüşü duyuluyordu.¹⁷

Emma'nın gülümseyişini ilk gördüğümüz zamanı düşünürsek, orada açık talimatlarla bize yardımcı olunduğunu fark ederiz: "Başını geriye atarken boynu ve dudakları öne doğru uzandı, ağzına bir şey gelmeyince gülmeye başladı." Oysa şimdi yanardöner ipeğin nitelikleri şemsiyeden Emma'nın yüzüne taşınmaktadır. Bu göç, hem ağaçların kabuklarından hem de çatıdan suların sızdığı birinci cümlede niteliklerin nesne sınırlarını aşmasıyla desteklenmektedir.

Bir dakika durup aldığımız talimatların sıralanışına bir bakmakta fayda var. Kumaşın ya hareketli bir yüzeyin üzerinde olmasının (şarkıcının dantelle örtülü göğsü, kâğıt oynayan Emma'nın giysiyle örtülü vücudu), ya da, eğer yakındaki örtülü olmayan yüzeyin gerilebilirliğine katkıda bulunacaksa, önceden görülmesinin (şem-

siye gülümsemeden önce gelir, sarı perde orada beliren elden önce gelir, yatak örtüleri sarılan kollardan önce gelir) akla yakın olduğu söylenebilir. Ama şimdi karşımıza sadece başlangıçta modele uyan bir pasaj çıkacak: Önce eteğe yoğunlaşırız, içinden çıkan potin sayesinde kenarından uzamıştır, ama sonra Flaubert'i eteğin maddiliğinden devam ederek, belirgin dokumasından söz eder ve dokunmuş malzemeye benzeyen her tür imgeyi, hatta Emma'nın tenindeki gözenekleri işleyebilmemize yardımcı olur. Buradaki ana eylem türleri çeperlerin gerilmesi, döndürme (devamlı yaslanmanın bir çeşidi) ve ışık yakmadır:

Madam Bovary, mutfağa gelince şömineye yaklaştı. İki parmağının ucuyla, giysisini dizinin üzerinden tutup eteğini ayak bileklerine kadar çektikten sonra, kara potinli ayağını, ateşte dönen budun üzerinden aleve uzattı. Ateş bütünüyle aydınlatıyordu onu, çığ ışık giysisinin örgülerine, ak derisinin eşit gözeneklerine, arada sırada kırptığı gözkapaklarına işliyordu. Aralık kapıdan gelen yelin esişine göre, büyük bir kırmızı ışık geçiyordu üzerinden.¹⁸

4

Malzemeye uzamadan hem önce hem de sonra dikkat çekiliyor. Güvercin göğsü rengi şemsiyeye döndüğümüzde de aynı sıralamayla karşılaşıyoruz. Emma sadece güvercin göğsü rengi yüzünden geçtiği için değil, bir saniye önce şemsiyenin açıldığını görmemizi sağlayan hoş bükülgenlik de yüzüne geçtiği için gülümsüyor. Ama sonra, gülümseme çoktan silinmeye başlamışken, derhal esnekliğe dönüyoruz ve yağmur damlalarının "gerili kumaşa bir bir" düştüğünü duyuyoruz. Hem hayal edilebilen, hem de sözcüklerin ritmiyle algısal olarak yeni baştan üretilebilen akustik hareket diktimizi yeniden ipeğin esnekliğine, kumaşın gerginliğine çekiyor.*

İpeğe yoğunlaşmanın sürdürülmesi gülümsemeye yardımcı oluyorsa, ya da kumaşın gözenekleri ayağın uzatılmasına ve koyun

* Akustik hayal etmenin işbaşında olduğu iki yöntem, Emma'nın ayağında pabuçlarla Charles Bovary'nin önünden yürüdüğü pasajda gördüğümüz iki yolu izler. Pasajı sesli ya da dudaklarımızı oynatarak okuduğumuzda sözcüklerin sesi algısal olarak mevcuttur, yağmur damlalarının sesinin ve yağın yağmur görüntüsünün muhayyel tülü onların üzerine gerilmiştir. Sessiz okuduğumuzda, söylenen sözcükler gerçekten duyulmak yerine akustik olarak hayal edilir ve diğer hayal etme katmanları bu ilk zihinsel tasarlama eyleminin üzerinde ilerler.

budunun sürekli dönmesine katkıda bulunuyorsa bile, bunu ancak geriye dönük olarak yapıyormuş gibi görünüyor. Flaubert bu tuhaf sıralamayı o kadar çok tekrarlıyor ki, kasten yaptığından emin olabiliriz; buna üç farklı açıklama getirmek mümkündür. Bilinçdışı tefekkürümüzü imgelerin kumaşa benzerliği üzerinde tutmak için germe işlemini iki kez zikrettiği kumaşla çevreliyor olabilir. Hareket iki kumaş parçası arasında uzanan bir köprü gibidir; hareket, ya da hiç değilse kalıntısı, kumaş ikinci kez zikredildiğinde halen sürmektedir. Alternatif bir açıklama da birincisinin genelleştirilmiş biçimi olabilir: Flaubert kitapta kumaş üzerinde ne kadar durursa, zihinsel imgeleri, hatta bir kumaş parçasına bitişik olmayanları bile, eğip bükme yeteneğimizi o kadar artırır.* Üçüncü bir açıklama ise bu kompozisyonların, kesin talimat sıralamasından –ilk başta düşündüğümüzden– daha bağımsız olduğu, çünkü romanların ve şiirlerin iki, üç, dört, beş yüz kez okunmak üzere yazıldığı yönündedir. Belli bir hareketli resmi yaratmamız ikinci kez istendiğinde kompozisyon gücümüz bu konuda daha etkili olacaktır. Hareketli resimler beynimizdeki bir resim kutusunda hazır bekliyor olmasa da, ileriki yeniden okumalarımızda, onlarla ilk karşılaşmamıza kıyasla daha canlı, daha kolayca yeni baştan meydana getirilir ve yeni baştan hareket ettirilirler. Homeros, *İlyada*'nın tek bir okumasında bile yeni baştan meydana getirme edimini gerçekleştirmemizi sağlar: Önemli pasajlar kelimesi kelimesine tekrarlanıp durur. Ama böyle açık durumlar olmadan da bir yazar belli pasajlara periyodik olarak döneceğimize güvenebilir ve buradan yola çıkarak gereken zihinsel edimin kesin talimat sıralamasından az çok bağımsız olduğuna hükmedebilir. Ne var ki, talimatlar çoğu kez ilk okumanın gerektirdiği kronolojik sırada ortaya çıkarlar elbette.

* Bunun anlamı yazarın resimleri hareket ettirme niyetinden bağımsız olarak kumaşla dolu bir kitabın hareketle dolu olacağı değil elbette. Zola, mağazalarla ilgili romanı *Kadın Cenneti*'nde resimleri hareket ettirme konusundaki katkılarına bakmadan kumaştan bahseder. Sadece kumaş tasvirlerini bütünüyle resimleri hareket ettirmeyle ilgili konulara ilave ettiği zaman bizi hareketli resimler oluşturmaya iter. Daha tipik olarak kumaş meselesi yalnızca hareket meydana gelmek üzereyken ortaya çıkar: Hardy, *Mayor of Casterbridge* adlı eserinde Elizabeth-Jane'nin "kadife gibi bir akşamda yürüdüğünü", onu, en belirgin özelliği hareketlerinin "esnekliği" olan yabancı bir kadınla karşılaştırmadan hemen önce söyler bize.

Flaubert'in talimatları ne kadar kesin ve bilinçli olarak sıraladığı, yeni bir hareket türüne bakıldığında anlaşılacaktır. İmgenin çeperlerinin dışı doğru şişecek şekilde nasıl gerildiğini gördük (Charles Bovary'nin yolculuğu sırasında kabaran kış kuşları, Emma'nın giysisi, açılan şemsiye), imgenin içindeki minik germe hareketlerini de gördük (imgenin gülmesini sağlayan hafifçe yatay çekme edimi, opera şarkıcısının veya kuşun gırtlığının şişmesini sağlayan kendimize doğru çekme edimi). Şimdi imgenin içinin nasıl katlandığına bakalım.

Pek çok beden hareketinin tüm beden katlanmasını gerektirdiği daha önce dikkatimizi çekmişti. Léon ile Emma'nın imgesinde bunu görebiliriz:

İkisi de ayakta idi, o Emma'nın arkasında duruyordu, Emma başını önüne eğmişti, Leon boynuna doğru eğildi, ensesinden uzun uzun öptü. ... [Sonra başını Emma'nın omzuna yasladı, ona yalvarıyormuş gibi bir hali vardı.]

Sonra Flaubert Emma'nın başını öne katlar ve onu tasavvurdan çıkarır.

Emma başıyla karşılık verdi, bir kuş gibi yandaki odada gözden silindi.

Ama şimdi kumaş imgesini ilk kez içten katlamasını izleyin.

Emma iğnesini işletiyor, zaman zaman da, tırnağıyla, bezin kıvrımlarını büzüyordu.

Şimdi de Flaubert'in aynı içten katlama hareketini bu kez bir insan yüzünde gerçekleştirme talimatı vermesini izleyin.

Léon, konuşurken, ayağını hiç farkında olmadan, Madam Bovary'nin oturduğu iskemlenin çubuklarından birine koymuştu. Madam Bovary, mavi ipekten küçük kravatı oluklu patiska yakasını, dimdik tutuyordu; başının [hareketlerine] göre, yüzünün alt yanı yakaya gömülüyor ya da hafiften ortaya çıkıyordu.¹⁹

Emma'nın yüzünün alt yanı ancak yüzünün kendisini katlarsak oluklu patiska yakaya gömülebilir veya tekrar ortaya çıkabilir. Tıp-

kı Emma'nın dikiş dikerken yaptığı gibi, tırnağımızla onu büzüyoruzdur sanki.

Mavi kumaşla sert yakanın yakınlığı, patiska yakanın oluklu olduğunun belirtilmesi ve Emma'nın yüzü konusunda kullandığımız usulün ta kendisi imgenin maddi nitelikleri ve gerçekleştirmemiz gereken eylem konusunda bizi yönlendirir. Bu zihinsel eylem sayesinde yüzünün bir bölümü kaybolup görünür, kaybolup görünür, ki bu da zihinsel hayal etme açısından tüm bir imgeyi çıkarmaktan çok daha zordur: "Bir kuş gibi yandaki odada gözden silindi." Tüm imgenin kaybolması zihnimizde bulunan imgelerin bünyesinde bulunan bir özellik sayesinde mümkün olur: Zihnimizdeki imgeler kendi başlarına bırakıldıklarında kaybolurlar (sadece olağandışı durumlarda imge zihinsel retina yapışıp kalır). Ama imgenin *bir parçasını* çıkarmak –yalnızca onun kaybolmasını sağlamak değil, işgal ettiği alanı da yok etmek– pasif olarak bir şeyin olmasına izin vermekle değil, aktif olarak imge üzerinde çaba harcamakla mümkün olabilir.

Buraya kadar zihinsel imgenin ince, esnek, kumaş benzeri nitelikleri üzerinde durduk ve bu imgenin maddiliği, daha doğrusu sah-te-maddiliği üzerine tefekkürümüzün nasıl olup da niteliğiyle uyumlu eylemler (germe, katlama, bükme, sökme) gerçekleştirmemizi sağladığını ele aldık. Fakat "sökme" eylemini henüz izah etmedik. Bir zihinsel imge bazen örgü ya da kumaşa o kadar çok benzer ki, bir ipi çekip sökmemiz bile mümkün olur. Emma'nın diktiği kumaşı katladığı

–Emma iğnesini işletiyor, zaman zaman da, tırnağıyla, bezin kıvrımlarını büzüyordu–

pasajın hemen ardından Emma'nın yüzünün bir parçasını katlama ve dudaklarının kaybolmasını sağlama talimatı gelir:

Dudaklarını gerdi...

Sonra, katlanmış kısım sanki küçük bir kumaş parçasıymışçasına yüzden bir iplik çekme hareketini izleriz:

Dudaklarını gerdi, uzun, gri bir ipliği çekti.

Hareket eden ipi görmeden de hareket ettiğini anlayabiliriz, ama benim söylemeye çalıştığım şey şu: Eğer ipliğin söküldüğünü zihnimizde sahiden görebiliyorsak, bunun nedeni zihinsel imgelerin kumaşa benzer özelliklerine tam anlamıyla alışmış olmamızdır.

İmgelerin kâğıt benzeri nitelikleri ve kâğıda özgü elle yapılan işlemler Flaubert'te nispeten daha az önemlidir. Bunların bir kısmı kumaşa ilişkin olanlarla örtüşür (katlama, buruşturma) ve bir kısmı da kendine özgüdür (titreme, hışırdama). Mesela Charles Bovary'nin kalabalık tiyatro lobisinde bir bardak *orgeat*'ı dikkatle taşıırken hareket etmesini ve nihayet bardağın içindekini "kiraz rengi giysili" kadının omzuna dökmesini Flaubert nasıl o kadar büyük bir başarıyla tasvir etmiştir – bir başka deyişle, biz bu sahneden neden o kadar çok etkileniyoruz? Bu pasaj bir paragraftan biraz uzundur; bir daha o kadını hiç görmeyiz. Flaubert'i bu sahneyi yaratmaya iten şey kısmen bir sıvı turuncu-sarı leke ile daha büyük bir kiraz rengi lekenin eninde sonunda bir araya gelmesidir. Fakat aynı zamanda tam da Charles imgesini hareket ettirmenin kolaylığıdır; "her adımda" birileri Charles'ın "dirseklerine" çarpar, çünkü bardağı iki eliyle tutmaktadır. Ayrıca Flaubert, Charles imgesini zihinsel olarak sarsma ve sallama edimini gerçekleştirme yetimize hitap edebilmektedir, çünkü daha önce bizi tiyatrodaki ince kâğıttan dekoru zihnimizde canlandırmaya alıştırmıştır.

Kostümleri, dekorları, insanları, yüründü mü titreyen, yapma ağaçları, kenarsız kadife şapkaları, mantoları, kılıçları, uyum içinde, bir başka dünyanın havasındaymış gibi oynayan bütün bu düş ürünlerini görmeye gözleri yetmiyordu.

Keza, Emma'nın, "kemanların yayları sinirlerinin üzerinde dolaşıyormuşçasına" içten içe "sarsılması" ve "titremesi"²⁰ için de aynı imgelere sığınabilir. Kumaşa olduğu gibi kâğıtta da, oluşturduğumuz zihinsel imgelerin "elle müdahale edilebilir" olduğunu bize hatırlatır Flaubert. Bu imgelerin kâğıt gibi iki boyutlu olduğunu hatırlar ve gerçek dünyadaki muadillerinin katılığı yüzünden yanılığa düşmezsek, onları opera dekorlarından bile daha kolay sarsabiliriz, titretebiliriz. Peki, daha önceki sorumuza dönersek, Flaubert ka-

labalığın içinde hareket eden bir adamın kiraz rengi tafta giysili isimsiz bir kadının yanından geçtiği bir sahneyi nasıl yazar? Bizim nasıl meydana getirileceğinizi bildiğimizi, ya da ihtiyaç duyulursa metin içinde bize meydana getirmeyi öğretebileceğini bildiği olağanüstü canlı unsurlar etrafında örmüştür bu pasajı. Bir başka deyişle, önceden istediği hareketlerin neler olduğuna karar verip ondan sonra zihinde bu hareketleri gerçekleştirmek için beyhude bir uğraşa girmez. Bizim hangi hareketleri zihnimizde meydana getirebileceğimizi az çok çıkarmıştır ve anlatısını bu hareket edebilen resimler etrafında biçimlendirir.

Aslında Flaubert tam da bu kompozisyon sürecine dikkat çektiği için imgeleri hareket ettirme gücümüzü keşfetmeye götürür bizi. Hareketsiz bir resmi zihnimizde meydana getirme ediminde dahi –eğer kendimizi yavaş çekimde bu resmi meydana getirirken izleyebilirsek göreceğimiz gibi– hareket vardır. Aslında hareketsiz bir manzaranın aniden ve tuhaf bir şekilde "gerilme"sini de bu olguya açıklayabiliriz (daha önce üzerinde durduğumuz pasajda olduğu gibi):

Düz ova göz alabildiğine uzanıyordu, çiftliklerin çevresindeki ağaç kümeleri, uzak aralıklarla, ufukta, gökyüzünün donuk renginde silinen bu büyük, boz yüzeyin üzerinde, karmış, mor lekeler oluşturunlardı.

Aynı şeyi bir yüzün tarifinde de görebiliriz.

Ak, devrik yakadan [yükselen] boynu görünüyordu. [Ortadan ayrılıp aşağı çekilmiş] iki kara baş sargısının her biri tek bir parçadanmış gibi görünüyordu, öylesine düzdü saçları...²¹

Zihinsel resmi ortaya çıkartan yukarı uzatma veya aşağı çekmeler aynı zamanda hareket sahnelerinin de kilit unsurlarıdır. Flaubert zaman zaman hikâyedeki hareketle kompozisyon hareketini birleştirir. Hatta bunu tek bir cümlede yaptığı da olur; aşağıdaki pasajda bir anlatısal hareketle başlar, birkaç renkli leke ekler, sonra renkleri öyle bir karıştırır ki renkleri dağıtma hareketiyle anlatıyı oluşturan hareket birbirine karışır:

Lucie, kadınlarının yardımıyla ilerliyordu, saçlarında portakal [çiçeklerinden] bir çelenk vardı, yüzü gıysisinin ak sateninden daha solgundu.

Lucie, zihinsel retina üzerinde soldan sağa hareket eden bir leke gibidir, hareket ederken de üst tarafı açık turuncu, alt tarafı parlak beyaz, aradaki bölge ise koyu beyaz renk alır.* Sonra leke durur. İnsan zihni bir manzara ya da bir yüzün portresi gibi hareketsiz bir resim oluştururken gerçekten de hareket var mıdır? Flaubert olduğunu düşünür ki haklı gibi de görünüyor. Ama belki de onun hareketsiz kompozisyonları hareketlerini zihinsel olmayan yaratım düzeylerinden alıyordur: Maddi kompozisyon şüpheye yer bırakmayacak şekilde hareket gerektirdiğinden (bir heykel, kalkan ya da resim yapmak hareket gerektirir, tıpkı yürümenin, at binmenin ya da sandalyeden kalkmanın gerektirdiği gibi), bu hareketi zihinsel kompozisyonda da bulmaya hazırlıklıyızdır.

Üzerinde durduğumuz kumaş ya da kâğıt benzeri zihinsel imgelerin elastikliğine, esnekliğine, uzatılabilirliğine, büzülebilirliğine ve dalgalanabilirliğine yoğunlaşma edimi sayesinde yazarlar kompozisyon gücümüzü artırabilir (ve biz de hülyalara daldığımızda kompozisyon gücümüzü artırabiliriz). Bu imgelerin maddiliğine ya da sahte-maddiliğine odaklanırsanız bir anlığına. Elbette ki kumaş ve kâğıt zihinsel imgelerden çok daha fazla töze sahiptir, ama edebi imgelerin gerçek dünyada gönderme yaptıkları nesnelere, bilhassa katı nesnelere gönderme yapan imgelere nazaran tözleri çok daha azdır. Öte yandan, aynı sonucu elde etmenin ikinci bir yolu daha vardır. Emily Brontë zihinsel imgelerin kumaşa ya da kâğıda benzer nitelikleri üzerine odaklanmamızı pek sık istemez; hatta onun yazımının şiddeti kısmen katlama, uzatma ve sallamanın, bu eylemleri gerçekleştirmemiz gereken anda kâğıt gibi olan imgeler üzerinde değil de canlı insanlar üzerinde gerçekleşiyormuş gibi görünmesinden kaynaklanır. Brontë daha ziyade zihinsel imgelerin insan eli tarafından erişilip müdahale edilmeye müsait olması üzerinde odaklanır.

* Portakal çiçeklerinin beyaz olduğunu bilen okurlar lekenin üst tarafının (ayrıca ortasının ve altının) beyazlığını kolayca hayal edebilir. Fakat "portakal çiçekleri" sözlerinin içine gömülü olan oluşturma talimatı, tahminimce, çiçeği bilen okurların zihninde dahi lekenin üstünde bir turunculuk olduğu hissi uyandıracaktır.

Eller Devrede

Monsieur Lheureux'nün incecik eşarbının halen kafanızda olduğunu farz edin, sonra da ister aynı zihinsel alanda bir el hayal ederek, ister kendi elinizin yüz hizasına kadar kalkıp içeridekileri düzeltme ya da kırıştırma hareketini gerçekleştirebileceğini hayal ederek eşarba tırnağınızla bir fiske vurun. Şimdi kafanızın bu tür imgelerle – minik ipek parçaları, tüyler, kâğıt mendil– dolu olduğunu ve ellerinizi içeri sokup bu imgeleri karmakarışık edebileceğinizi ya da her birini tek tek çıkarıp bakabileceğinizi hayal edin. Catherine Earnshaw'u –ateş gibi yanarak, çıldırmış gibi, hayaller görerek– bir yastığı dişleriyle paramparça ederken tasvir eden ve "yataкта az önce açtığı yırtıklardan tüyler çekiyor, onları türlerine göre ayırıp yorganın üzerine diziyor, onlarla bir çocuk gibi" eğleniyor diye anlatan bir sahnede Emily Brontë'nin bizden istediği tam da budur; hatırla Brontë, "tüyleri bir sayfadaki imgeler gibi sıraladığı"nı da ekleyebilirdi, çünkü Catherine her tüye bir anlatı yakıştırır.* Sonunda onları tek tek çıkarmayı bırakır ve "avuç avuç çıkarmaya" başlar, ta ki "tüyler kar taneleri gibi uçuşmaya" başlayana dek. Tıka basa doldurulmuş yastık Catherine'in imgelerle dolu zihnine benzemektedir, çünkü Catherine ağrıyan başını bir süredir yastığın üzerine yaslamıştır ve yastığın içindekilerin yarısını odaya saçtıktan sonra yine başını yastığa koyacaktır. Catherine yastığın içindekileri avuçlayıp havaya fırlatarak harekete geçirir ve ağırlıksız, seyrek bir halde havada süzülürler. Bunlar kuş tüyüdür ve Catherine'in dileği de –keza bu kitaptaki dileğimiz de– imgelerin uçmasını sağlamaktır.

* Catherine'in, üzeri tüylerle bezenmiş çarşafı akla Nabokov'un çarşafını getirmektedir; Nabokov çocukluğunda "ayın görünmediği geceler" bu çarşafı otların üzerine serer, böylece akkelebekler "safı karanlıktan uzaklaşıp" çarşafın aydınlanmış yüzeyine çekileceklerdir. Çocukluğun "sihirli çarşafı"yla yetişkin bir yazarın ışık saçan sayfaları arasında bağlantı olduğu hissi, pek çok Kuzey Amerika keleşine verilen adlar tarafından pekiştirilmektedir: Doğuvirgülü, Grivürgül, Yeşilvirgül, Soruışareti, Beyaz M Zümrütü, Uzuntire, Kuzey Kırkıtiresi. Nabokov'un *Speak, Memory*'de anlattığı, keleşlerle ilgili otobiyografik hikâyelerde el talimatı harfiyen yerine getirilir: Önce onları tuttuğunu, sonra her birinin parmaklarında bıraktığı kokuları koklayarak hafif "vanilya, limon, ya da misk" kokusunu aldığını anlatır.

Hindi, yabanördeği, karatavuk, güvercin tüyleri arasında en iyi uçanı da lapin kuşu tüyüdür:

"..... binlerce tüy arasında da olsa bunu yine tanırdım. Güzel kuş! Kırın ortasında tepemizde döne döne uçuyor..."

Lapin kuşu tüyü bunu kısmen seyreltme sayesinde başarır—

yuvasına gitmek istiyordu; bulutların eteği artık tepelere sürünmeye başlamıştı da ondan; yağmur yağacağını anlamıştı."

—kısmen de Brontë'nin bize, Catherine'in elini lapin kuşu tüyüne denk gelmesinden hemen önce zihnimizde canlandırmamızı sağlamak gibi empatik bir işlem yaptırması sayesinde başarır:

"Ah, demek yastıklara güvercin tüyü koyuyorlar; tevekkeli değil bir türlü ölemiyorum! Yatarken bunu yere atmayı unutmamalı!"²²

Rüzgârlı Bayır'da, ne zaman zihinsel bir imge kafadaki yarıktan dışarı süzülse birisi onu eliyle yakalamaya çalışır ya da yakınlarında bir yerde bir el açılıp kapanır. Kitabın sonunda Heathcliff'i, yüzüne iki metre mesafe içinde hareket eden Catherine'in hayaletini hayal ederken zihnimizde canlandırmamız istenir: "... bir şeye elini sürmeye kalksa, bir parça ekmek almak için elini uzatsa, bunu yapmadan parmakları kapanıyor, eli yapacağı işi unutup masanın üstüne düşüyordu." Onu üç gün üç gece gördükten sonra, üç gün üç gece denizde kalmış bir yüzücünün kıyıya uzanması gibi kolunu ona doğru uzatır. Keza kitabın en başındaki meşhur sahnede de Lockwood pencereyi "hafifçe tırmalayan" şeyi "yakalamak için kolunu uzatır" ama yakaladığı şey çam dalı değil, küçük hayaletin elidir.²³

Brontë imgeler üzerinde eylemde bulunan bir el hayal etmemizi sağlayarak bizi kendi imge hareket ettirme kabiliyetimizle tanıştırır; bunu imgeyi gerçeklikten çıkararak ya da bize onun kâğıt yahut kumaş kadar ince olduğunu hatırlatarak yapmaz. Hareket ettirdiğimiz şeyin somut, canlı bir yaratık (kuş, insan) değil zihinsel bir imge (tüy ya da hayalet gibi) olduğunu gördüğümüz yukarıda alınılanan pasajlarda bile Brontë seyreklik duygusunu çok fazla uzat-

22. Brontë, *Rüzgârlı Bayır*, s. 150, 151.

23. A.g.y., s. 391, 37.

maz: "Aralarında kırmızı olanları var mı? Dur bakayım," der Catherine, yastığın tüylerinden birinde ya da beynindeki bir imgede kan bulacağı korkusuna kapılarak; benzer bir şekilde, Lockwood "[çocuk hayaletin] bileğini kırık cama dayayıp bir süre sür[t(er).] Akan kandan yatak çarşafı kıpkırmızı kesilmişti[r]." ²⁴ Göndergenin yeniden kurulması her iki sahnede de kilit önemlidir: Catherine her bir tüyü ait olduğu kuşla bağlantılandırır – yabanördeği, karata-vuk, güvercin, hindi, lapin kuşu; Lockwood da pencere kenarında-ki kitaplara yazılmış notların arkasına geçerek pencerenin kendisi-ni "hafifçe tırmalayan" şeye ulaşır ve nihayet hem pencereyi tırma-layan, hem de kitapların üzerine yazı yazan eli yakalar, ya da o el tarafından yakalanır.

Rüzgârlı Bayır'ın sayfalarını açtığımızda, Flaubert'te gördüğümüz pek çok germe türünün Brontë'nin hikâyesini hayal ederken de zihnimizde ortaya çıktığını fark ederiz. Şimdi önce imgeyi katlıyor, sonra ileri doğru uzatıyoruz:

Bayan Linton öne doğru eğildi, soluğunu kesip dinledi...

Catherine gözlerini gitgide artan bir gerginlik ve heyecanla odanın kapısına dikmişti.

Bunun öncesinde gelen cümlede, üç farklı şekilde gerilen imge-nin çevresinde kademe kademe hareket ediyoruz.

Bunları söylerken, pencerenin altında, güneşte, çayırların üstüne uzanmış yatan koca bir köpeğin önce havlayacakmış gibi kulaklarını diktiğini [*birinci germe*], sonra kulaklarını yeniden indirip [*ikinci ger-me*] kuyruğunu sallayarak [*üçüncü germe, daha zor*], yabancı saymadığı birisinin geldiğini bildirdiğini gördüm. ²⁵

Bir yabancıнын yaklaştığını haber veren son yancümle, köpeğin zihinsel ufkuna girmiş, ama henüz bizimkine girmemiş bir hareket biçimine işaret eder; daha doğrusu bu hareket köpeğin hareketleri sayesinde zihinsel ufkumuza girmiştir. Daha önceki "havlayacak-mış gibi" yancümlesinde olduğu gibi, varsayımsal bir hareket biçi-midir ve Flaubert'te germe, Homeros'ta ışık yakma neyse, (ileriki bölümlerden birinde göreceğimiz gibi) Brontë'de varsayımsal hare-ket odur.

Brontë'nin imge germe pratiğindeki ayırt edici özelliği, ele verdiği rolde saklıdır. Mesela Catherine Earnshaw'un insanları saçlarından tutup aşağı ya da yukarı çekmesinde bunu açıkça görebiliriz:

Geceyarısına doğru hanımım beni derin uykumdan uyandırdı. Ya-
vaşça odama sokulmuş, beni uyandırmak için saçlarımdan çekiyordu.

Daha sonra, diz çökmüş olan Heathcliff ayağa kalkmak ister, "ama Catherine saçlarından yakalayarak bırakmaz onu." Ancak dokuz cümle sonra Heathcliff "başını onun elinden kurtar[ır]" ve on dördüncü cümleye gelindiğinde, "[Catherine'in] sımsıkı kapalı parmakları arasında, az önce yakaladığı saçlardan bir tutam vardı[r]."26

Yatarken kalkıp oturma, otururken ayağa kalkma, dik dururken eğilme ya da öne doğru uzanma, sırt ve boyun nahiyesinde düz bir çizgi boyunca başı ya da gövdeyi aşağı katlama – burada da Flaubert'teki hareket repertuarının aynısı vardır, ama bu kez elin yardımını alırız. Tabii Flaubert'in elden hiç faydalanmadığı anlamına gelmiyor bu; aksine faydalanır. Fakat karakterin eli normalde bir imgeyi zihinde'katlama, sarsma ya da germe hareketinde ancak söz konusu imge bir kumaş parçasıysa (kumaş gibi bir insan değil) devreye girip bize yardımcı olur. Monsieur Lheureux ipek eşarbi tımağının bir fiskeyle düzeltir; Emma kucağındaki kumaşın kıvrımlarını büzer; hatta Emma opera şarkıcısının fantastik dünyasına elle-ri devreye sokarak girdiğini hayal ederken, elini yalnızca onun giysisi üzerinde kullanır.

Avrupa'nın bütün ülkelerinde, onun yorgunluklarını, gururunu paylaşarak, ona atılan çiçekleri toplayarak, giysilerini kendi eliyle işleyerek, başkentten başkente gidecekti onunla...27

Brontë'de ise çoğunlukla şöyle cümlelere rastlarız:

"Haydi yukarı çık. Ellen Dean'e söyleyecek bir sözüm var. Oraya değil, yukarı diyorum sana! Allah Allah, işte yukarıya buradan gidilir be çocuk!" Isabella'yı yakalayıp odadan dışarı fırlattı ve kendi kendine söylenerek yanıma geldi...28

26. A.g.y., s. 120, 193-4.

27. Flaubert, *Madame Bovary*, s. 221-2.

28. Brontë, *Rüzgârlı Bayır*, s. 186.

Bu ikili ve görece basit eylemde, zihinsel imgeyi gözlerden silme eyleminde bile elin yardımına başvurulmuştur. Heathcliff emir kipinde konuşur, bu kurmaca alanın içindeki diğer kişiler için "Çık yukarı" biçimini alan bu emir okur için "Yukarı çıkan küçük Cathy'nin imgesini zihninde canlandır" biçimine girer. Cathy bu hareketi yapmaz, keza okur da yapmaz ve böylece Heathcliff'ten ikinci emir gelir: "Oraya değil, yukarı diyorum sana!" Cathy ve okur istenen hareketi gene yapmazlar ve böylece emir üçüncü kez verilir: "İşte yukarıya buradan gidilir be çocuk!" Bu kez Heathcliff emrinin yerine getirilmesi için Cathy'ye yardımcı olur ve böylece okura da zihinsel imgeyi hareket ettirme işini başarılmasında yardımcı olmuş olur. *Rüzgârlı Bayır* bağırılarak verilen hareket etme emirleriyle doludur, sonrasında resim hiç kıpırdamadan durur, ardından bağırarak kişi hareketin yapılmasına yardımcı olur. Hikâye bağlamında kurmaca kişi kıpırdamaz, çünkü ya emre karşı gelmekte, ya direnmekte, ya da isteneni yapamamaktadır. Fakat şunun önemini kavramak gerek: Brontë'nin bu direnişi içeren sahneler tasarlaması yalnızca tematik ve anlatısal açıdan itaatkârlık ve itaatsizliğe duyduğu ilgiden kaynaklanmaz, yazar imgeleri hareket ettirmenin, kişi ne kadar hevesli olursa olsun, zor başarıldığını da bilmektedir epistemolojik olarak. Zihindeki resimleri hareket ettirmenin kompozisyonel olarak zor oluşuna anlatısal açıklamalar (genellikle psikolojik ve siyasi) getiren sahneler tasarlar ve bu zorluğu aşmaya çalışır. Yalnızca biz onun talimatlarına uymayız, Brontë de insan zihninin yapısına uyum sağlar. Onun kompozisyon talimatları boyunca kayarak ilerleriz, tıpkı Wordsworth'ün kuğusunun tepetaklak olmuş, ama kesinlikle aslına uygun yansımda kayarak ilerlemesi gibi.

Buna kısaca "eller devrede" talimatı adını verebiliriz. Biraz daha uzatmak istersek talimat şöyle bir şey olacaktır: "Sizden bir imgeyi hareket ettirmenizi istemek üzereyim. Zihinsel imgelere elle müdahale edilebildiği için bunu yapabileceğinizi hatırlayın; imgeler sizden yapmanızı isteyeceğim katlama, germe ve çıkarma işlemlerini yapmaya müsaittirler." Bu talimat Flaubert'in "bu sadece kumaş" talimatının muadilidir. Flaubert'in talimatı da şöyledir: "Sizden bir imgeyi hareket ettirmenizi istemek üzereyim; bunu yapabilirsiniz, çünkü bu imge insan ya da at gibi görünse de aslında kumaşa çok benzer." Bu iki talimat el ele gider: Küçük Cathy yaka-

lanıp yukarı gönderildikten hemen sonra, Nelly başlığını takmaya "koyulur" ve Heathcliff bağırır: "Koy onu yerine!"

Eller devrede talimatının iki farklı nesne türüyle ilgili olarak verildiğini görmüştük: açıkça zihinsel imge olduğunu ya da zihinsel imgeler kadar hafif olduğunu kabul ettiğimiz nesneler (Catherine'in kuş tüyleri, Heathcliff'in hayalet-Catherine'i); ve insanlar ya da köpekler gibi daha ağır nesneler. Kurmaca bir kişi en az kuş tüyü ya da hayalet kadar zihinsel imgedir elbette; bir başka deyişle, kuş tüyü ve hayalet yalnızca zihinsel imge olsalar da, kurmaca kişiden daha fazla zihinsel imge değildirler. Ama yazarlar sık sık bu iki nesne türü farklıymış gibi tepki vermemizi beklerler. Catherine lapin kuşunun başı üstünde uçtuğunu gördüğünde, bunun zor yahut şaşırtıcı bir şey olduğu hükmüne varırız, oysa biz de tam Catherine'i görmek gibi şaşırtıcı bir eylemi gerçekleştirmekteyizdir, tatlı kuş Catherine nazarında ne kadar gerçekse, Catherine de bizim nazarımızda ancak o kadar gerçektir. (Eğer biz de lapin kuşunu görüyorsak, bunu normal kompozisyon pratiğinin devamı olarak değil, Catherine'le yakaladığımız derin psikik hısımlığın bir parçası olarak düşünürüz.) Heathcliff'in yüzüne iki metre mesafe içinde Catherine'in hareket eden hayalini görmesini onun tuhaf güçlerinin bir parçası sayarız, ama tam olarak aynı anda biz de kendi yüzümüze iki metre mesafede Heathcliff'in hayalini görmekteyizdir. Brontë iki tür nesneyi öğrendiğinde birbirine yaklaştırmaz, ama iç içe geçmelerine izin vermez; her gün gerçekleştirdiğimiz pratiğin, resimleri hareket ettirme pratiğinin içinde sürekli metafizik bir tını hissederiz.

"Eller devrede" talimatı niçin resimleri hareket ettirmekte bize yardımcı oluyor? Bunun üç muhtemel açıklaması var. Birincisi, zihinsel muhayyileyle ilgili son bilişsel psikoloji çalışmaları, insan el yapımı nesneleri (keski, bebekevi, ev) düşündüğü sırada beyinde

29. H. Damasio, T. J. Gabowsky, D. Tranel, R. D. Hichwa, A. R. Damasio, "A Neural Basis for Lexical Retrieval", 380 *Nature* (1996), s. 499-505.

30. Alex Martin ve mesai arkadaşları bu bağlantıyı göstermiştir: hayvanları adlandırmanın tersine, aletleri adlandırmak "[beynin] sol ön-motor [bölgesini] çalıştırır ve hayal edilen el hareketleri de aynı bölgeyi çalıştırmaktadır; faaliyet sözcüklerinin yaratılması sol orta temporal kıvrımı çalıştırmaktadır." Alex Martin, Cheri L. Wiggs, Leslie G. Ungerleider, James V. Haxby, "Neural Correlates of Category-Specific Knowledge", 379 *Nature* (15 Şubat 1996), s. 649.

çalışan yerin, elyapımı olmayan nesneleri (taş ya da denizkabuğu) düşündüğü sırada çalışan yerle aynı olmadığını gösterdi.²⁹ Ayrıca elyapımı nesneler düşünülürken çalışan bölgenin hareket hakkında düşünürken çalışan bölgeyle aynı olduğu saptandı.³⁰ Elyapımı nesneler üzerine düşünmek insani eylemlilik duygumuzu yoğunlaştırıyor, böylece zihinsel imgeleri hareket ettirme kabiliyetimizi artırıyor da olabilir. Brontë eli devreye soktuğunda, elyapımı olmayan nesnenin (insan, kuş) düşünüldüğü yeri değiştirerek beynin elyapımı ya da elle işlenebilir nesneleri düşünürken kullandığı yeri çalıştırmaktadır. Brontë ya da Flaubert elyapımı olmayan nesneleri, her ikisi de elyapımı olan kumaş veya kâğıtla kıyasladığında da aynı sonuç elde edilecektir.*

İkinci bir açıklama da duyuşsal algıyla ilgili uzun araştırmalarda aranabilir: beynin farklı vücut parçalarının duyumlarına ayırdığı bölgelerin büyüklüğü çok büyük çeşitlilik gösterir; vücut parçalarının sinirsel faaliyet açısından büyüklüklerini kıyasladığımızda, açık arayla en büyük organın el olduğunu görürüz (büyüklük açısından yalnız dudaklar ve ayaklar ona yaklaşabilir); diğer pek çok vücut parçasının (gövde, kollar, bacaklar ve cinsel organlar) toplamı kadar büyüktür.³¹ Zihinde canlandırmanın, beyinde duyuşsal algının kullandığı sinir yollarını kullandığını biliyoruz,³² dolayısıyla ele atıfta bulunmak imgeyi hareket ettirme tasarısı için beynin daha fazla kaynak kullanmasını sağlıyor olabilir.

Üçüncü açıklama, birinci açıklamadaki gibi zihinsel tasavvura

* "Elyapımı" derken, kumaş ya da kâğıdın makinelerin ve fabrikaların yardımı olsun olmasın insan eliyle yapıldığını kastediyorum. Bunlar doğal yoldan meydana gelmeyen, yapay olarak elde edilen nesnelerdir.

31. Bkz. Harvey Richard Schiffman, *Sensation and Perception: An Integrated Approach* (New York, 1976), s. 100, W. Penfield ve T. Rasmussen'in 1950'de yaptığı araştırma alıntılanmış ve uyarlanmıştır.

32. Stephen Kosslyn'in, duyuşsal veri hayal etmenin nasıl gerçek algının sinir yolları üzerinde taşıdığı konusundaki araştırması için bkz. 1. bölüm, 5. not; 3. bölüm, 6. not ve 4. bölüm 14. not. Başka bir çalışmada da, renk sözcükleri okundığında beyinde harekete geçen bölgenin, renk algısında harekete geçen bölgeye yakın olduğu gösterilmektedir; demek ki hareket sözcükleri de sahibi hareket algısında faaliyete geçen bölgeyi faaliyete geçirmektedir. Bkz. Alex Martin, James V. Haxby, François M. Lalonde, Cheri L. Wiggs, Leslie G. Ungerleider, "Discrete Cortical Regions Associated with Knowledge of Color and Knowledge of Action", 270 *Science* (1995), s. 102.

ya da ikinci açıklamadaki gibi duysal sinir yollarından taşınan zihinsel tasavvura değil, sahici duyumsamaya odaklanır. Tahayyül eden kişi okuma sırasında hemen hemen tamamen hareketsiz olsa da, (sözcükler üzerinde gezinen) gözleriyle ve (sayfaları çeviren) elleriyle eylemde bulunmaya devam etmektedir. Sayfayı kaldırıp çevirirken yaptığımız küçük parmak hareketlerinin, ipek eşarba tırnağıyla vuran Monsieur Lheureux'nün hareketine ne kadar benzediği kolayca görülecektir: İlk olarak, parmakların tüm kitap sayfaları içinden çevrilecek sayfanın kenarını ayırması gerekir, sonra o sayfayı kaldırmalı veya kaydırarak ötekilerden ayırmalıdır. Çoğunlukla sol ve sağ sayfalar okunurken parmaklar zaten bu hareketi yapıyor olur: Soldaki sayfa okunurken sağ elin parmakları, eninde sonunda çevireceği sağdaki sayfanın sağdaki üst ucunu bulur; sonra, sağdaki sayfa okunurken parmaklar sayfa kenarı boyunca alt köşeye kadar gider, iki sayfanın da okunması sona erince çevirme hareketi burada yapılacaktır; sağ sayfa katlanacak ve tekrar düzeltilerek sol sayfa haline gelecektir; ardından el iki sayfalık yüzeyi aşır tekrar sağdaki üst uca gelerek tekrar sayfayı çevirmeye hazırlanır. Bu arada görüş alanına yeni dünyalar girip durmaktadır.

Uzanma, germe ve katlama, kitap okurken elimizle –kitap üzerinde el hareketleriyle büyü yapar gibi– gerçekleştirdiğimiz sahici hareketlerdir. Lockwood'un eli hayaletin elini yakaladığında ve onun eli tarafından yakalandığında, kolları pencere kenarındaki kitapların üzerinde bir köprü oluşturur ve kitapların kendisi de hareketle donanmış gibidir: "...kitap yığını sanki arkadan itiliyormuş gibi kımıldadı."³³ Lockwood'un küçük yatak odasında gördüğü karabasan sırasında pek çok hareketi tahayyül etme talimatı alırız; bunları bedenlen yapmak için ayağa kalkmayız bir aktör ya da dansçı gibi (gerçi insan, tıpkı bir dansçı gibi, muhayyel eylemin, hareketsiz bedenini baştan ayağa kateden esintisini hissedebilir). Ama insanın bedeninin bazı kısımları –eli ve kolu– sürekli hareket halindedir, dolayısıyla yatak odasındaki eylemlerden biri, Lockwood'un kolunu uzatıp eliyle hayaleti yakalamasının, tüm zihinsel olarak tasarlanmış hareketleri canlandırıp somutlaştırma işlevi gören bedensel bir muadili vardır. Keza Heathcliff'in uzanan kolu ve havada kapanan

33. Bronte, *Rüzgârlı Bayır*, s. 38.

parmakları; Catherine'in kâh bir tüyü havaya fırlatan, kâh bir başkasını yere atan kolu için de aynı şey geçerlidir. Bizim ellerimiz ve kollarımız da, tıpkı onlarınki gibi, kararlı hareketler yapar; onların tuttuğu şeyi biz de tutarız: kâğıt, kumaş, tüyler ve hava.

Bu arada gözler de hareket halindedir, soldan sağa doğru hareket edip tekrar eski yerine gelir, kâğıt boyunca aşağı kayar, atlanmış bir ayrıntıya dönüp göz ucuyla bakar, sonra tekrar ilerler. Gözlerin sahici hareketleri kurmaca kişilerin hareketiyle öyle bir şekilde birleşir ki kitapta olup bitenleri bedenlen taklit edişimiz, zihinsel retinada tamamen hayali hareketleri somutlaştırıp canlandırma-mızı sağlar. Çoğunlukla göz hareketi açık açık tüm beden hareketinin yerini alır. *Rüzgârlı Bayır*'da Nelly, küçük Cathy'yle uzun yürüyüşlerini tarif ederken iki beden yürüme hareketini anlatmaz –metinde bundan çok az bahsedilir– onun yerine göz hareketleriyle anlatır: "Gözucuyla, ikide bir elini [başka ne olabilirdi ki] yanağına götürüp bir şeyler sildiğini görüyordum."³⁴ Bedenin kayma hareketinin yerine aynı şekilde gözün kayma hareketinin geçirildiğini Wordsworth'ün paten kaymaktan bahsettiği *The Prelude*'un ortasında da görürüz:

Hayhuydan bıkip da az çekilmedim

Issız bir körfeze, yahut oyunbazca

*Yan yan bakarak kaçışverdim kalabalığın uğultusundan.*³⁵

Yalnızlığa çekilirken bedeninin ileri geri sallanışını bu dizede hissederiz, çünkü hareket gözlerimizin hareketiyle minyatür biçimde gerçekleştirilmiştir. Yeni bir dizenin başına "yan yan bakarak" sözlerini koyarak, tam da patinajcının bedeninin zihinsel retinada yaptığı hareketi gözlerimizin de yana kayarak yapmasını sağlar.

34. A.g.y., s. 275

35. Wordsworth, *Prelude*, 1. Bölüm, 447-9. dize, *Wordsworth: Poetical Works* içinde, haz. Thomas Hutchinson, gözden geçirme Ernest de Selincourt (Londra, 1967), s. 500. Sinirbilimci J. Allan Hobson'a göre, göz hareketleri "REM uykusu" olarak bilinen "rüya uykusunda" önemli bir rol oynar. REM (*rapid eye movements* – hızlı göz hareketleri) uykusundaki hızlı göz hareketleri rüya imgerlerinin canlılığını artırır ve rüyada hareketin üretilmesiyle açıkça bağlantılıdır: Rüya figürünün hareketinin göz her zıpladığında değiştiği düşünülmektedir. *The Dreaming Brain* (New York, 1988), s. 142, 211.

Yürüme ve paten kaymayla ilgili bu pasajlar 9 ve 11. bölümlerde tekrar karşımıza çıkacak. Şimdilik ana konumuz el. Tıpkı "bu sadece kumaş" talimatında olduğu gibi, "eller devrede" talimatı da imgeyi gerçeklikten çıkararak imgeleri hareket ettirme kabiliyetimizi artırır; imgenin yapma bir şey olduğunu ve bu yüzden kendi başına varolan, doğal nesnelerde gerçekleştirmekten kaçındığımız bir biçimde manipüle edilmeye açık olduğu bilincimizi yükseltir. Ama bu tür gerçeklikten çıkarmanın, "bu sadece kumaş" talimatında muadili bulunmayan ikinci bir sonucu daha vardır: İmgesel eylemi gerçek bir duyusal olaya, yani ellerin sahici hareketine bağlar, diğer zihinsel resimlerimize kendi duyusal canlılığını ve somutluğunu ödünç vererek onları canlandırır ve somutlaştırır.

Gerek imgenin maddiliğine ya da yarı-maddiliğine zihnimizi yoğunlaştırarak, gerekse ona elimizle dokunduğumuzu hayal ederek imgenin elle işlenebilirliğine duyarlı hale getirildiğimizde, kendi oluşturduğumuz bir zihinsel imge üzerinde eylemde bulunma gücümüzün arttığını gördük. Bu durum hareketli resimlerin her türü için geçerli değildir, aslında burada incelediğimiz pratiğe, yani dokuz farklı zihinsel usulden oluşan bir pratiğe özgüdür. Çünkü eylemler ister imgenin içinde olsun (gülümsemek, esnemek, şarkı söylerken olduğu gibi gırtlığı ya da göğsü şişirmek), ister imgenin yakın çevresinde gerçekleşsin (kalkmak, eğilmek, baş sallamak), en büyük uygulayıcı olan Flaubert'in bu pratiğe başvurma sebebi hareketsizliğe ya da ağır çekim eyleme yakın eylemler üretmesiymiş gibi görünebilir. Ama üç farklı durumda işin böyle olmadığını görmüştük: birincisi, *Madame Bovary*'deki güçlü eylemler, yani yürüme ve at sürmeyi tasvir ederken, daha ılımlı eylemlerdeki germe biçimlerinin aynalarına başvurulur; ikincisi, şiddetli eylemlerle ilgili bir kitap, yani Brontë'nin *Rüzgârlı Bayır*'ı büyük oranda bu pratiğe dayanır; üçüncüsü ve en inandırıcısı, kahramanlık eylemlerini konu alan bir destan, yani *İlyada* bu pratiğin örnekleriyle doludur. Bu eserler yalnızca söz konusu zihinsel pratiğe dayanma dereceleri açısından farklıdırlar: *İlyada* temelde ışık yakmaya dayanır, aralıklı olarak da seyreltmeye, ekleme çıkarmaya ve germeye dayanır; Flaubert temelde germeyi kullanır, ama ışık yakmaya, seyreltmeye ve ikiliğe de neredeyse sürekli olarak başvurur; birazdan göreceğimiz üzere Brontë de hareketlerinin temeline gizlilik ve varsa-

yım örtülerini koyarken, diğer dört pratiği de sürekli olarak işin içine dahil eder. Üç yazarın da tüm pratikleri aynı anda kullanma kabiliyeti dikkate değerdir, keza Wordsworth de son yüzyıllarda hareket üzerine yazan en büyük şair gibi görülebilir.

İlyada dokuz germe türünü olağanüstü bir şekilde kullanır ve kompozisyonel pratiğine "eller devrede" ve "bu sadece kumaş" talimatlarını son derece başarılı biçimde yerleştirir. Homeros zihinsel imgeleri son derece esnek kabul ediyor gibi görünmektedir, hatta daha önce durağanlığa örnek olarak atıfta bulunulan imgelerin bazılarında öyle bir esneklik vardır ki hareket etmeye hazırdırlar adeta (örneğin çok yumuşak ve esnek bir kumaş parçası hareketsiz dururken bile hareket etmenin eşiğindedir). Akhilleus –"[canlılar arasında durduğum ve esnek dizlerim beni taşıdığı sürece]"– Patroklos'u asla unutmayacağına yemin ettiğinde, zihnimizde oluşan esnek diz imgesinin durağan mı yoksa hareketli mi olduğunu kesin olarak söylemek zor olacaktır. "*Stride*" (uzun adım) sözcüğü için de aynı şey geçerlidir; *İlyada*'da çok sık başvurulanan bu sözcük hem İngilizcede hem de Yunancada esnekliği ve gerilebilirliği açısından çarpıcı bir ifadedir; dolayısıyla, bir savaşçı yürürken aniden dursa bile (daha önce durağanlıklarından dolayı alıntılanan pasajlarda olduğu gibi) imge esnemeye ya da zonklamaya devam eder. İngilizce sözcüğün esnekliği etimolojik açıdan iki kavramı bünyesinde birleştirmesiyle açıklanabilir: *long steps* ("to walk with long steps", "to set the legs wide apart") ve *strife* ("strong effort", "strain", "struggle", "quarrel", "contend").^{36*} Bu ikisi birlikte düşünüldüğünde, uzun ve daha uzun adımların –uzun adımların ve daha uzun

* *Long steps*: uzun adımlar; "to walk with long steps": uzun adımlarla yürümek; "to set the legs wide apart": bacakları açmak; *strife*: çatışmak; "strong effort": kuvvetli çaba; "strain": germek; "struggle": mücadele etmek; "quarrel": tartışmak; "contend": uğraşmak. (ç.n.)

36. Orta İngilizceye ait 1200 öncesinden *striden* sözcüğünden gelen bu etimoloji hem Robert Barnhart'ta (*Barnhart Dictionary of Etymology* [New York, 1988]), hem de C. T. Onions'ta (haz., *Oxford Dictionary of English Etymology* [Oxford, 1966]) bulunabilir. Barnhart, 800 öncesi Eski İngilizcede "stride" sözcüğünün bir ölçü birimi olduğunu, "uzun adımla alınan mesafeyi" ifade ettiğini ilave eder. "Setting the legs wide apart" (Bacakları açık tutmak) tabiri ML Almanca *striten*'den gelir. Ayrıca bkz. Ernest Klein, *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language* (Amsterdam, 1971).

adımların, uzun adımların ve daha uzun adımların— yürüme hareketini zihinde üreten (sürekli olarak bir beş santim bir on santim, bir beş santim bir on santim olan bir çizgi tasavvur ederek bunun etkisi görülebilir) genişleme ve daralmaların "stride" sözcüğüne ikili olarak iliştirildiği anlamına gelir. Tıpkı pamuk ya da keten gibi, imge yalnızca gerilmek, çekilmek, katlanmak ya da açılmakla kalmaz, aynı zamanda yırtılır da. *İlyada*'da Menalos'un kargısının Paris'in ışıltılı kalkanına çarpmasını ve "savaş giysisini yırtmasını" zihnimizde canlandırmamız istendiğinde böyle bir yırtılma söz konusudur. Burada imge açıkça kumaştandır, ama çoğu kez "yırtma" talimatını kumaşla ilgisi olmayan imgeler üzerinde gerçekleştirmemiz gerekir. Aşağıdaki dizelerde gereken zihinsel pratiği düşünün:

*Kolayca hızlanan adımlarıyla ova üzerinde ilerliyordu
Akhilleus tez bacakları ve dizleriyle ileri atıldı.*

Resim iki şekilde zihinde oluşturulabilir. Akhilleus figürü bana doğru gelirken önce dikey olarak ortasından geçen bir çizgi boyunca tekrar tekrar yırtılır. Ya da altındaki toprağı zihinsel olarak tekrar tekrar yırtarız.

Fakat "*springing*" (sıçramak), "*stride*" (uzun adım) ve "*tearing*" (yırtmak) gibi sözcüklere çok fazla takılırsak, orijinal Yunancanın ve Homeros'un çevirildiği diğer dünya dillerinin İngilizce sözcüklerdeki esnekliğe sahip olup olmadığıyla ilgili tartışmanın içinde bulabiliriz kendimizi. Tek tek sözcükler de talimattır: Bir düşünce veya imgeyi hareket geçirmek için yazılmışlardır. Fakat daha uzun talimatlara, yani tek bir sözcüğe değil de dizeler boyunca uzanan imge germe ve katlama talimatı dizilerine bakmak daha faydalı olacaktır. İşte üç muhteşem örnek:

İlyada'nın Altıncı Bölümü'nde Hektor ile Hekabe ayrılırken, Hekabe Athene için bir armağan hazırlar. "Güzel kokulu ambara" iner ve renk renk şallar içinden "en güzel işlenmişini" seçer. Athene'ye giysiyi verme edimi temelde ışık yakmaya dayalıdır; üç ışık yanar: verilen nesne ("parlıyordu... yıldızlar gibi"), verme işini yapan kişi ("[yanakları ışık saçan] Theano") ve nesneyi alan kişi ("[saçları ışıldayan] Athene"). Ama hareketli resimler silsilesi içinde canlı bir biçimde meydana gelen uzatma ve katlamalara da dikkat edin:

*Güzel kokulu ambara indi ana.
Orda renk renk şallar vardı,
Sidonialı kadınların işlediği şallar.*

*Hekabe seçti şallardan bir tanesini,
Armağan, diye götürdü Athene'ye,
En büyüğü, en güzel işlenmişti o,
Parlıyordu sandığın dibinde yıldızlar gibi.
Sonra yola koyuldu Hekabe,
Öbür yaşlılar da koşuştular ardından.
Vardılar kaleye, Athene'nin tapınağına,
Güzel yanaklı Kisses'in kızı Theano açtı kapıyı,*

*Kaldırdı bütün kadınlar ellerini,
Yakardılar Athene'ye hep bir ağızdan.
[Yanakları ışıltı saçan] Theano da aldı şalı,
[saçları ışıltı veren] Athene'nin dizlerine örttü,
Yakardı büyük Zeus'un kızına.³⁷*

Bu pasajı oluşturan kişi her kimse, zihinsel imge yapma işini en az Hephaistos'un kalkan yapmayı bildiği kadar iyi biliyor olmalı. Güzelce işlenmiş, özene bezene uğraşmış ışıltılı kumaş üzerinde kalan dikkatimiz bizi beynimizin kıvrımlı dokusuyla, kat kat kıvrılan, arkadan ışıktandırılan malzemesiyle öyle yakınlaştırır ki, kumaşın sandıktan çıkışı, ellerin kalkışı, şalın uzatılışı ve tanrıçanın dizlerine örtülüşü sanki bir mucize eseri gerçekleşir.

Bu şekilde dua edilen Athene'nin ve babasının, Hektor öldüğünde olağanüstü önlemler alması, bedenini altın renkli bir bulutla sarıp Akhilleus'un öfkesinden koruması pek şaşırtıcı sayılmaz. Homeros ikinci bir olağanüstü hareketli resimde aynı koruma eylemini Patroklos'un bedeninde de gerçekleştirir, ama burada korumayla değil hareketle ilgileniyoruz.

Akhalarla Troyalılar Patroklos'un cesedini bir o tarafa bir bu tarafa çekerek bir arbedeye girerler. Burada gerilmesi/uzatılması gereken Patroklos'un imgesinden ziyade kan ter içinde mücadele eden Akhalarla Troyalıların canlı bedenleridir; kâh cesedin üzerine eğilirler, kâh yer değiştirip ters yöne doğru eğilirler. Ama canlı be-

37. Homeros, *İlyada*, 6: 288-304.

denleri germe konusundaki engeller ölü bir bedeni germek konusundakilerden daha az olduğundan germe işlemi ölü beden üzerinden gerçekleşebilir. Patroklos'un kapladığı zihinsel alana bir boğa postu yerleştiren Homeros, germe işlemini Patroklos'un kendisi üzerinde gerçekleştirmemizi de engeller. Bu yer değiştirme, ister ölü olsun ister canlı, bir insan bedeni üzerinde gerçekleştirmek istemeyeceğimiz bir eylem için bize başka daha yatkın olduğumuz bir nesne vererek germe işlemini kolaylaştırır. Bu pasajda insanları (Akhalalar, Troyalılar, Patroklos) uzatıyor, katlıyor ve sallıyorsak da, bu eylemleri somut kişiler üzerinde değil, somut kişilerin zihinsel imgeleri üzerinde gerçekleştiriyoruz; temelde, Homeros bize "bu sadece kumaş" talimatı vermektedir.

*Ötekilerin günü korkunç bir savaş içinde geçti.
Yorgunluk, ter kaplıyordu hiç durmadan, boyuna,
Bacaklarını, daha altta ayaklarını,
Gözlerini, ellerini, dizlerini,
Çevik Aiakosoğlunun soylu seyisi uğruna savaşanların.
Bir adam kocaman bir boğanın yağa batırılmış postunu
Gersinler diye uşaklarına verirse nasıl,
Uşaklar da alıp onu, çember olur, gererlerse,
Postun yaşlılığı gider, yağı emer deri,
Çekilince bir o yana, bir bu yana gerilir,
Ölüyü de küçük bir alanda her iki taraf
Bir o yana bir bu yana öyle çekiyordu.
Hepsi de gönlünde umut besliyordu,
Troyalılar çekecekti onu İlyon'a,
Akhalarsa kara gemilere çekecekti,
Azgın bir kavga çıkmıştı ölünün çevresinde.*

Postun gerilmesinde kullanılan yağın Patroklos'la hiçbir şekilde alakası yoktur, ama uzuvlarını "ter kaplamış", uzuvları "[yorgunluğun terine batmış]" Akhalalar ve Troyalıların ıslak tenlerinde muadili bulunabilir. Pasajın sonunda gerilen şeyin kompozisyonun tamamı olduğu netleşir, çünkü aşağıdaki öfke selini hayretler içinde izleyen tanrıların, Athene ile Ares'in gözünden bakarız bu kez:

*"öyle korkunç bir çaba yaymıştı o gün Zeus
Patroklos'un ölüsü çevresinde insanlara, atlara."³⁸*

"Bu sadece kumaş" talimatının, burada, *İlyada*'da devreye girmesine alışık olduğumuz (keten ya da pamuk gibi) bitki kökenli kumaşlar üzerinde bir savaş değil de hayvan postu üzerine bir arbede gerektirmesinin sebebi açıktır. Fakat zihni gerçekleştiremeyeceği işlemlerden imgeler üzerinde gerçekleştirebileceği işlemlere taşıyan müsaade edilebilirlik hiyerarşisi –canlı insandan ölü insana, oradan da posta– hayvan bedeninin kullanımıyla da son bulmaz. Arbede bölümü daha yirmi beş dize devam ettikten sonra, Homeros, hayvan bedenine bir tekzip yazarcasına, üzüntüden hareket edemeyenlerin imgesine geçer: "Aiakosoğlunun atları, savaştan uzakta, ağlıyordu." Ne bal gibi sözler, ne korkutma, ne de hızlı kamçı onları hareket ettiremez. Yaptıkları asgari hareketin –başlarını yere eğmek– üzerine, yapmayı reddettikleri eylemlerin (gemilere... Akhalarla savaşa dönmek) incecik tülü geçirilir.

*Benziyorlardı dimdik duran mezar taşına,
Ölen bir adamın ya da kadının mezarı üstüne konan.
Güzel arabalarıyla duruyorlardı kıpırdamadan,
Duruyorlardı başları yere eğik,
Gözkapakları altından yaşlar akıyordu, sıcacık,
Gözyaşları toprağa damlıyordu,
Atlar ağlıyordu arabacılarının özlemiyle,
Islatıyordu gözyaşları sık yelelerini,
Akıyordu boyunduruğun iki yanından.³⁹*

Şimdi yalnızca seyrek şeyler hareket etmektedir: Gözyaşları akar ve yeleler üzüntüyle aşağı sarkar.

Germe ve katlamanın ağır bir nesneyi (bir insanın ya da atın uyu veya başı) hareket ettirdiğini, hareketlerin neredeyse daima vücudun çok yakınında gerçekleştiğini görmüştük, aynı şeyi Homeros'tan son bir pasajda tekrar göreceğiz. Fakat Homeros'un aslında germeyi bazen en uç hareket biçimlerinde, örneğin uçmakta kullanışına dikkat edilmelidir. Bunu kısmen Flaubert'le aynı sebepten

38. A.g.y., 17: 388-93, 399-400.

39. A.g.y., 17: 426, 430-4, 435-40. Frank Bidart'ın mersiyesinde ("A Coin for Joe, with the Image of a Horse; c. 350-325 M.Ö."), atın boynunu eğmesi, yani şirdeki tek hareket, artık varolmayan kişilerin (ve hatta koca uygarlıkların) mekânına ulaşma özlemini iletir. *Desire* içinde, New York 1997, s. 23.

yapar: Gerçekleşmekte olduğu belirtilen ama aslında zihnimizde canlandırmamız talimatı verilmeyen büyük hareketin (Kırda giden Charles ve atı) yerine, kolayca zihinde canlandırılabilir küçük bir hareketi (eyerin üstünde ileri geri sallanan Charles Bovary) geçirir. Ama Homeros'un bunu yapmasının bir sebebi daha vardır: Işık yakma yöntemi tek başına kullanıldığında, hareketli kişinin maddiliğini yitirmesine, ışık noktaları halinde dağılmasına yol açar; seyreltme tek başına kullanıldığında ise, hareket eden kişi yine maddiliğini yitirip gölgeye ve havaya dönüşür. Ama *İlyada*'da ışık yakma ya da seyreltmenin kişinin esnetilebilirliği hesaba katılarak kullanılması sonucu, zihnimizde kişinin bir yandan katılığını korurken bir yandan da uçmasını sağlamaya çok yaklaşılr. Hermes'in uçmasını sağlarken ayağının altına zihinsel bir kumaş eklememizde bunu görebiliriz: "Ossaat bağladı ayaklarına güzel sandallarını / Bu tanrısal altın sandalları giyince o / rüzgârlarla bir olur, uçardı sularda, sonsuz toprakta." Kara kanatları daha önceki sayfalarda da "parıldayan" ama tam anlamıyla katı olmayan kartala dair 24. Bölüm'de yazılanlarda da bunu görebiliriz:

*Varlıklı bir adamın yüksek tavanlı evinde
Ne kadar büyükse sağlam kilitli kapı kanadı,
Bu kartalın kanatları da o kadar büyüktü.
Göründü sağda, kent üzerinden salındı uçu,
Görenlerin yüzü güldü, ferahladı yürekleri.^{40*}*

Homeros'tan son bir sahneye geliyoruz; daha önce de karşımıza çıkan, Andromakhe'nin Hektor'un öldüğünü görünce yaktığı ağrı anlatan sahne. Dizeleri tekrar okuduğumuzda, daha önce gördüğümüz şeyin –yatay orta düzeyde ışıltılı bir iz bırakarak yukarı çıkan ışığın– yanı sıra somut bir insan kolunun gerilmesini, bir kadın bedeninin geriye katlanmasını görürüz. Elişi esvapları temaşa edişi-

40. A.g.y., 24: 340-2, 317-21.

* Çoğu edebiyat eserinde, hareketli bir karakterin tasvirini ("kadın çimlerin üzerinde ilerledi"), kendimize yönelik bir talimat olarak anlamalıyız ("çimlerin üzerinde ilerleyen kadın imgesini zihninde canlandır"). *İlyada*'da kurmaca kişilerce özerk olarak gerçekleştiriliyormuş gibi görünen hareketle, zihinsel imgeler üzerinde bizim aktif olarak gerçekleştirmemiz gerektiğini gördüğümüz hareketin sürekli birbirinin yerine geçmesi tanrıların varlığıyla desteklenir. Örneğin bu pasajdaki kartalı, Zeus göndermiştir.

miz, bir an sonra yalnızca zihnimizde canlandırmamız değil, hareket ettirmemiz de istenen resmi tasarlamamızı sağlar.

Hektor'un karısı henüz bir şey duymamıştı.

...

*Yüksek bir saray odasında kumaş dokuyordu o,
Erguvan renginde bir kumaştı bu, iki katlı,
[çiçekli] süsler işliyordu kumaşın içine.*

Hektor için hamamı hazırlar, "bir bağrıışma, bir inleme" duyar, mekiği elinden düşürür; eli ayağı titrer, yüreği ağzına gelir, dizleri kaskatı kesilir, saraydan deli gibi fırlar, surlara varıp duvardan "aşağı bakınca" olanları görür...

*Bürüdü gözlerini kapkara bir gece,
Yıkıldı arkaya, can verir gibi düştü.
Başından yere attı parlak şeritlerini,
Örgülü saç ağlarını, tacını attı,
Sonra da altın Aphrodite'nin verdiği yaşmağı.
Gelin olduğu gün vermişti Aphrodite yaşmağı ona,
O gün, Hektor almıştı onu Eetion'un evinden,
Sayısız armağanlar verip gelin etmişti.⁴¹*

Bedenini geriye döndürürüz, kolunu havaya kaldırırız, imge döndürülüp katları açılabilirmişçesine, dokumacının erguvan rengi kumaşı işlediği gibi işlenebilirmişçesine yaparız bunları.

Şu öğrendiğimiz şeyler sayesinde, Andromakhe'nin örgülü saç ağlarını, tacını, parlak şeritlerini ve yaşmağını atma hareketinin öncesinde niçin onun "yüksek bir saray odasında kumaş dokuyor" olduğunu zihnimizde canlandırma talimatları aldığımız sorusu bizi pek şaşırtmayacaktır. Çünkü, kumaşın dokumasına ne kadar çok odaklanırsak, biraz sonra onun bedeninin arkaya yıkıldığını, kolunun yukarı kalktığını, (ışıldayan, ama ışık noktacıkları haline gelip maddiliğini yitirmemiş) örgülü saç ağlarının havada uçtuğunu o kadar iyi görebiliriz.

Peki ama kumaş dokurken neden iki katlı erguvan rengi kumaşa çiçekli süsler işlemektedir? Bu sorunun cevabı zihindeki resimleri hareket ettirmenin bir sonraki yöntemine götürür bizi.

41. A.g.y., 22: 437, 440-3, 466-73.

Beşinci Yöntem: Çiçekli Varsayım

Zihnimizde hareketli resimler yaratmamızı sağlama konusunda özellikle başarılı olan edebi metinlere baktığımızda, bunların pek çoğunun kıvrımları arasında çiçeklerin veya bitkisel maddenin bulunduğunu görüyoruz nedense. *Madame Bovary*'de Charles'ın tafta bir giysiye içecek döktüğü pasajda Flaubert yalnızca şeffaf bir sıvı lekesinin kırmızı üzerine yayıldığını hayal ettirmekle kalmaz, *orgeat* ve portakal, badem ve portakal çiçeği renklerinde sıvının kiraz renginin üzerinde yayıldığını hayal ettirir.¹ Buraya bakarak çiçeklerin edebi sahnelerin vazgeçilmez parçaları olduğuna inanabiliriz: *Rüzgârlı Bayır*'ın son cümlelerinde uçan akkelebekler yabansümbülleri arasında kanat çırpır –seyreltmeyle ilgili bölümde gördüğümüz gibi– çünkü yabansümbülleri fundalıkların göndergesel parçasıdır. Fakat Emma Bovary hızla giden arabanın sarı bez perdelerin arasından "yırtılmış kâğıtlar" attığında, "kâğıt parçaları yelde dağıldı, uzaklarda, çiçek açmış bir kırmızı yonca tarlasının üzerinde uçan ak kelebekler gibi uçuştı," denir bize; burada çiçeklerin varlığı gönderge bağlamında açıklanamaz. Çiçekler tasvir edilen asıl sahnenin bir parçası değildir: Sokakta ne akkelebekler, ne de çiçek açmış bir kırmızı yonca tarlası vardır. Dahası, kelebeklerin aksine –onlar en azından atılan yırtılmış kâğıtlara benzetilebilir– çiçek aç-

1. 1821 tarihli bir *Ecza ve İlaç Elkitabı*'na göre, *orgeat* on dokuzuncu yüzyılda badem, portakal çiçeği ve şekerden yapılıyormuş – daha önce arpayla yapılırmış. Elkitabında karışımın rengi "beyaz-gri-sarımtırak" diye tarif edilir, kokusu ve tadı da portakal çiçeğine benzetilir. Aktaran *Trésor de langue française: Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, Centre national de la recherche scientifique (Paris, 1986), cilt 12, s. 623. Flaubert'teki *orgeat*, Lucie'nin saçındaki portakal çiçeğinden çelengi zikretmesinden dört paragraf sonra gelir (*Madame Bovary*, s. 222).

miş bir kırmızı yonca tarlasını görsel anlamda andıran hiçbir şey yoktur sokakta.

Çiçekler harekete dair pasajlarda üç farklı şekilde meydana çıkar: Tahayyül edilen asıl sahnenin içindedirler (mor yabansümbülleri); sahiden değil, analogik olarak sahnededirler (operanın girişinde gerçek kirazlar ya da portakal çiçekleri yoktur, ama orada mevcut olan nesneler kiraz ya da portakal çiçekleriyle en az bir özelliği paylaşırlar); ya da herhangi bir gerçek yahut analogik muadilleri olmadan anlatıya sokulurlar (gerçek olmayan, analogik de olmayan kırmızı yonca). Bu üç olanak bizi, zihinde canlandırma sürecinin orta yerinde aniden çiçeklerin peydahlanmasındaki tuhaf gelişigüzeğe karşı duyarlı kılar; aslında bu üç pasaja ilk baktığımızda çiçeklerin oynadığı rolün farkına bile varmış değilizdir. Geriye dönüp bunu pek çok başka pasajda da görebiliriz: Homeros'un savaş meydanının çevresinde sallanıp duran başaklar, Emma Bovary'nin süslü giysileri hayal etmeden önce yakalamayı hayal ettiği çiçekler, Andromakhe'nin çift katlı erguvan kumaşa dokuduğu çiçek süsleri.

Brontë'nin yabansümbülleri ile Flaubert'in kırmızı yoncaları arasındaki fark –hayal edilen sahnede sahiden mevcut olan çiçeklerle, sahici olmayan, analogik olmayan ama yine de hayal edilen sahnede mevcut olan çiçekler arasındaki fark– bitkisel maddenin nasıl olup da formel bir zihinsel kompozisyon uygulaması haline geldiği sırrını çözmemize yardımcı olacaktır. Aynı zamanda, bu ikisi arasında ayrıma gitmek yanıltıcı da olacaktır: Çiçeklerin sahneye girmesine uygun bir gönderge varsa, çiçeklerin kompozisyon uygulamasında bize yardımcı olma yeteneklerinden dolayı anlatıya girmedikleri gibi yanlış bir sonuca varabiliriz. Oysa bunun tam aksi doğrudur: Yabansümbülleri anlatıya girmiştir, çünkü Brontë'nin kompozisyonunda öyle kilit bir rol oynarlar ki yalnızca son cümleler değil, kitabın pek çok cümlesi fundalıkta geçer, hatta topraktan kopup *Heathcliff** karakterine bile girerler. Aynı şey *İlyada* için de geçerlidir: Şehirler, ovalar, tezayaklı yiğitler hep çiçekten ve bitkiden yapılmıştır.

Buradan, çiçeklerin hareketli resmin parçası olduğu pasajları

* Karakterin adındaki "heath" sözcüğü, İngilizcede "funda" anlamına gelir. (ç.n.)

değerlendirmeye geçmek istiyorum, çünkü o zaman verili bir resmin zihnimizde nasıl hareket ettiğini izleyebilir ve tam olarak neler olup bittiğini görebiliriz. Ama başlamadan önce birkaç spekülative açıklama yapmakta fayda var, zira zihinsel retinada dans edip zıplayan belli imgeleri izlerken bu açıklamaların doğruluğunu sınayabiliriz. Daha önceki bir bölümde, kolayca hayal edilen çiçeğin, insan yüzleri gibi daha zor hayal edilen imgeler için bir çalışma masası veya şablon vazifesi gördüğünü ileri sürmüştüm. Hareket eden bir imgeyi hayal etmek, zihinde bir yüzü inşa etmekten bile daha zordur – daha doğrusu, yüzü zihinde canlandırmanın zorluğu hatlarının çok oynak, sürekli hareket halinde olmasından ileri gelir. Taçyapraklar başka resimlerin yapılmasını sağlayan bir çalışma masasıysa, yazarlar hareketli bir resim görmemizi istediklerinde, metinde çiçeklerin sahiden, analogik olarak, türev kabilinden ya da tamamen gelişigüzel olarak mevcut bulunmasına şaşırmamak gerekir. Bunlar imge olabileceği gibi, ön imge veya arka imge de olabilir, çünkü gördüğümüz şey onların bitmiş resimdeki yerleri değil, kompozisyon eyleminin ta kendisindeki mevcudiyetleridir. Resim oluşmadan bir an önce çiçeği bir an görebiliriz ya da bir an sonra, imge gözlerimizin önünde dağılırken görebiliriz.

İkinci açıklama birincisinin birkaç adım ileriye götürülmüş halidir. Çiçeği kolay hayal edilebilir kılan özgül niteliklerini, mesela seyrekliğini aklımıza getirdiğimizde, hareketin zihinsel kompozisyonunda incelediğimiz dört uygulamayla (ışık yakma, seyreltme, ikili ekleme çıkarma ve germe) özdeş ya da çok yakından ilişkili olduğunu görürüz. Seyreltme söz konusu olduğunda çiçekler ve hareket doğrudan örtüşür, ama kısmi örtüşmenin söz konusu olduğu yerler de vardır. Bir çiçeğin küçük kompozisyon yüzeyi ve taçyapraklarının kenarlarında aniden sona eren yoğun rengi onu hayal edilmeye uygun kılmakla kalmaz, *hızla* hayal edilmeye de uygun kılar (örneğin Ashbery'nin lalesinin sarı parıltısı). Bu hızlilik, çiçeği, hem ışık yakma uygulamasında, hem de ekleme çıkarma uygulamasında söz konusu olan zihinde önce parlayıp sonra sönüp kaybolma özelliğine yaklaştırır. Öte yandan, çiçek parçalarının çoğunlukla zihinsel retinaya yapışıp kalıyor gibi görüldüğünü ve ardından zihinsel retinada oluşturulmakta olan başka imgelere dağıtıldığını da teslim etmek gerek.

Başka bir bulmaca da çiçeğin germe ve katlama uygulamalarıyla olan bağlantısıyla ilgilidir. Zihinsel imgenin elle müdahale edilebilir olduğu bize hatırlatıldığında bu uygulamalar daha kolay gerçekleştirilir. Peki ya çiçeklere, tıpkı kâğıt ve kumaşa elle müdahale ettiğimiz gibi mi müdahale ederiz? Kâğıt ve kumaşın tersine çiçekler, sürekli olarak özerk bir biçimde katlanır, tekrar katlanır, bükülür, uzanır, gerilir, dönerler – yalnızca mevsime göre çiçek açtıklarında ya da solduklarında değil, her gün uykuya daldıklarında ve uyandıklarında bunların hepsini yaparlar. Belki de hareketlerindeki bu bağımsızlık sayesinde zihinsel imgelerin bağımsız hareketi için bir model oluştururlar. Hatta bazen çiçeklerin ellendiğini hayal etmemiz istenir; Emma Bovary opera şarkıcısıyla beraber yolculuk ederken "hayranlarının attığı çiçekleri toplamayı, onun giysilerini kendi elleriyle işlemeyi"² hayal eder. Ama normalde canlı bir çiçeği elimizle katlamayı ya da germeyi hayal etmeyiz: Kâğıt ya da kumaşa kolayca gerçekleştirdiğimiz eylemin ta kendisinden zihinsel olarak uzaklaşırız. Ama çiçekler kâğıt ve kumaşa örtük olarak mevcuttur, çünkü her ikisi de bitkisel maddeden yapılmıştır. Kâğıt üzerine mürekkeple yazdığımızda, bitkisel maddeyi diğer bitkisel maddenin üzerine koymuş oluruz.

Hem geçmişte hem de günümüzde mürekkep iki şekilde bulunur: atramentum, yani badem yahut başka bitkilerin küllerinden elde edilen karbon; encaustum, yani meşe uru yahut başka bitkilerin tanenlerinden bir solüsyon.³ "Mürekkep yapmak için," diye başlar

2. Flaubert, *Madame Bovary*, s. 222.

3. Cambridge Üniversitesi King's College'dan George Salt'la 1996 Mayısında yaptığım sohbet ve George Salt'tan mektup, 19 Temmuz 1996. Kâğıt ve mürekkeple ilgili atıfta bulunduğum kitapların tamamını Profesör Salt önermişti. *Chambers's Encyclopaedia*'daki mürekkep maddesini yazan Ernest Walter Peacock, karbon parçacıklarının asılısından yapılan mürekkebin tarihinin MÖ 3400 yıllarındaki Mısır'a kadar uzandığını kabul eder (gözden geçirilmiş baskı [Londra, 1973], VII, s. 583). Demir-ur yazma mürekkebinin çıkış tarihi tartışmalıdır: Kimi akademisyenler Theophilus'un on ikinci yüzyılda yazdığı reçetelerin ilk örnekler olduğunu belirtirler; ama başka akademisyenler MS 600 ya da 700 üzerinde dururlar; yine başka bir kesim de tarihin MS 100 olduğunu söyler çünkü Mışnah mürekkebin içindekilerden bahsederken sık sık demir sülfat, ur yumrusu ve ağaç reçinesine değinir (s. 583-5) Bitki özleri –baladur fıstığı, zehirli funda, zehirli sarmaşık– MÖ 2697'den bugüne kadar kumaş işaretlemek için kullanılıyor (Peacock, s. 584).

Teophilus'un ortaçağ dönemine ait reçetesi, "biraz alıç odunu kesin – nisan ya da mayısta, çiçekleri ve yaprakları çıkmadan önce."⁴ Tıpkı mürekkep gibi kâğıt da bitkiseldir. Günümüzde kâğıdın yüzde 80 ila 90'ı odundan yapılır (köknar, çam, ladin, kavak, titrek kavak, okaliptüs odunundan), geri kalanı da keten, pamuk, kenevir, saman, saz ve ottan oluşur (halfa, Norfolk sazi, Tuna sazi, kurukuru, remi, fil çimeni ve bambu). Kâğıdın icadından önce çeşitli uygarlıklar doğrudan bitkiler üzerine yazıyordu: Mısırlılar papirüse, Çinliler ise örülmüş otlara, ağaç elyaflarına ve dut yapraklarından elde ettikleri ipeğe yazıyorlardı.⁵ Demek ki, yazma pratiği çiçek üzerine çiçek sermekse, bu pratik hayal eden zihnin yaptığı şeyin ve bu dışsal formun ta kendisini icat etmeden çok önce yapmakta olduğu şeyin dışsallaştırılması olarak da düşünülebilir.

Ama bu noktada somut örneklerle dönüp, çiçeklerin başka resimleri hareket ettirirken nasıl nefis biçimde itilip çekildiğini izlemek bize yardımcı olabilir.

Öncelikle İngilizcede çiçekler hakkındaki en ünlü şiirin neredeyse sürekli hareket halinde olduğunu anımsayarak başlayalım. Şiir seyletmeyle başlar, çünkü her ne kadar bir insan zihinde kolayca hareket edemese de, bulutlar (tıpkı gölgeler ve yansımalar gibi) kolayca hareket eder–

*Yapayalnız bir bulut gibi dolandım
Bir bulut, vadilerin ve tepelerin üstünde süzülen,*

Sonra şiirde aniden ışık yakma yöntemine geçilir–

*Bir anda kalabalığı görünceye dek
Bir güruh, altın nergislerden.*

4. Theophilus, *The Various Arts (De Diversis Artibus)*, çev. ve haz. C. R. Dodwell, Oxford, 1986, s. 34.

5. Frederick Howard Llewellyn Thomas, "Paper", *Chambers's Encyclopaedia* X içinde, s. 434-6. Yüzyıllar içinde parşömen ve tirşenin yerini (evraklar haricinde) kademe kademe tamamen bitkiler aldı. Hayvani malzemelere dair zengin bir anlatı için bkz. R. Reed, *Ancient Skins, Parchments, and Leathers* (Londra, 1972). Kâğıtta ve iki tür mürekkepte kullanılan bazı bitkisel malzemelerin aynı zamanda deri sepileme işinde de karşımıza çıktığını görmek şaşırtıcıdır. Reed'in aktardığı, MÖ 800'den bir Sümer metni postu bitkisel ürünlere (48), örneğin un,

Şiirde çiçekler ikili olarak konumlandırılır; ilk resim (göl) bir anda kaybolup yerini ikinciye (ağaçlar) bırakır—

Gölün kıyısında, ağaçların altında

demek ki, ilk kıtanın sonunda hareket doğrudan çiçeklere atfedildiğinde, zihnin kendisi de harekete geçirilmiş durumdadır:

Esintiyle sallanır dans ederler.

Bu altı dize birbiri ardına gelmektedir: kompozisyon güçlerimiz hiçbir tümcede, hiçbir mısradaki es geçilmez ve aynı şey ikinci kıta için de geçerlidir. Dizeler sırayla okunabilir (benim yorumlarıma bakmadan), çünkü Wordsworth'ün bu şiirde faydalandığı pratikler derhal göze çarpan cinstendir.

Kıtanın ikinci dizesi ışık yakmayla başlar—

*Başı ucu belirsiz, tıpkı samanyolunda
Yanıp sönen yıldızlar gibi,*

Ve germeyle devam eder—

*Hiç bitmeyen bir çizgi boyunca uzanıyorlardı
Gölün kıyısı boyunca:*

Sonra göz, yuvasının içinde bir daire çizer—

Tek bakışta on bin tane gördüm,

Tıpkı birinci kıtada olduğu gibi, kıtanın sonunda harekete doğrudan atıfta bulunulur—

İşveli bir oyunla başlarını sallayan.

bira, şarap ve meşe uruyla işleme talimatı verir; kadim Babil ve Mısır metinlerinde de sepilemede kullanılan reçineden bahsedilir (76). Reed başka yerlerde de bitkisel sepileme işleminin dört bin yaşında olduğunu belirtir: "kadim derilerin büyük çoğunluğu... üretimlerinin bir safhasında bitkisel sepileme malzemeleriyle temas etmiştir..." (72, 81). Derinin tersine parşömen sepilenmez, ama parşömenin üzerine tanenli mürekkeple yazılır ve mürekkeple elyaf arasındaki etkileşim sepilemeye benzemektedir (155). Kireç, yani bitkisel malzemenin külü de parşömen hazırlanırken kullanılan bir diğer malzemedir (57, 136) ve bazı etkileri karbon asılıtımdan elde edilen mürekkebin kâğıt üzerinde yaptığı etkiyi andırır.

Wordsworth bizden şiirin sözlerini anlamamızı, özetleyebilmemizi ve başkalarına da şairin dans eden nergisler gördüğünü anlatmamızı istiyor olsaydı, burada bir mucize falan olmazdı, biz de tıpkı Coleridge gibi, neden bu kadar uğraştığını sorabilirdik. Fakat burada olan şey bir anlama eylemi değil, zihinsel retinada hareket eden resimlerin oluşturulmasıdır ki bu da gerçekten tam bir mucizedir.

Sonraki on iki dizede Wordsworth hareketli resmin kademe kademe gözden kaybolmasını sağlar, ardından öyle bir şekilde geri getirir ki hareket tepeden tırnağa gövdede hissedilir. Hareketli resmi öyle bir görür, sonra da somutlaştırır ki bedenimizin yerden yükseldiğini hissederiz. İlk on iki dizede (yukarıdakiler) gerçekleşen türden zihinsel eylemlerle, ikinci on iki dizede (aşağıdakiler) gerçekleşenleri kıyasladığımızda, talimatları veren şairler ile talimatları alan bizler arasında bir fark olduğu açıkça belli olur. Şair açısından ilk on iki dize algılama eylemiyle ilgilidir (çiçeklerin huzurundadır) ve yalnızca ikinci on iki dize onun zihinsel kompozisyon eylemiyle ilgilidir: Çiçeklerden fiziksel anlamda uzak olmasına rağmen onların dans ettiğini hayalinde canlandırabilmesinin mucizeviliğini tasvir eder. Ama bizim açımızdan ilk on iki dizeyle ikinci on iki dize aynı hayal etme eylemini gerektirir: İlk on iki dizede hareket eden çiçekleri zihnimizde oluşturmali, bu kompozisyon işinde ustalaştıktan sonra da, zihnimizde dikkatle konumlandırılmış bir dizi talimatla, hareket eden resmi aynı anda ve hızla yeniden oluşturan tüm stratejileri kaldırarak hale geliriz bir anda.

*Arkalarında dalgalar dans ediyordu; ama onlar
İşıltılı dalgaları çoktan aşmıştı neşede;
Böyle şen bir manzara karşısında
Şair mutlu olmasın da ne yapsın:
Baktım –baktım– ama pek düşünmedim
Ne getirdi bu gösteri bana diye:
Çoğu kez, uzandığımda kanepeye
Dalgın düşünceli
İçgözümde parıldayverirler
O saadet dolu yalnızlığın içinde;
Sonra gönlüm hazla dolar
Ve dans eder nergislerle.*

Brontë bizim Heathcliff'in halüsinasyonları karşısında hayrete düşmemizi isterken, bir o kadar hayret verici olan kendi Heathcliff halüsinasyonumuzun farkında değildir, Flaubert bizim Emma'nın hayallerini dikkate değer bulmamızı isterken, Emma'nın imgesini üretme kabiliyetimiz dikkatini çekmez. Wordsworth de zihinde canlandırma işi karşısında, ancak bunu ikinci kez yaptığımızda şaşkınlığa düşmemize müsaade eder. Aslında bir açıdan haklıdır, çünkü ikinci seferde usuller belirtilmeden kompozisyonu hızla ileri çıkarırız (sanki sırf ışık yakma sayesinde, "içgözümde parıldayıverirler" dizesiyle), ama bu parıltının içinde 1-12. dizelerde prova edilen tüm uygulamalar mevcuttur: seyreltme, ışık yakma, germe, hissedilen göz hareketi ve ikilik. Tekrar oluşturmada, ilk oluşturma ikincinin yapıldığı bir şablon vazifesi görür ve bu ikinci gelişin hızı, kuvveti ve kolaylığı onu yeni yapar.

Böyle bir izah birinci ve ikinci oluşturma/kompozisyon eylemleri arasındaki kırılmanın müddetini fazla abartır. Öyleyse ikinci kısma nasıl girdiğimize bir daha bakalım. 13. ve 14. dizeler ikiliği birleştirme açısından olağanüstüdür.

*Arkalarında dalgalar dans ediyordu; ama onlar
İşıltılı dalgaları çoktan aşmıştı neşede;*

Homeros'ta da gördüğümüz gibi dalgalar zihinde ikili olarak hareket eder: İki resim yer değiştirir: kabaran su, sonra durgun su, kabaran su, sonra durgun su. Wordsworth zihnimizdeki imge deposunda bu ikiliğin bulunduğu güvenebilir: "arkalarında dalgalar dans ediyordu" sözlerini duyduğumuzda bu ikiliği öne çıkarırız, bir an sonra "ışılıklı dalgalar" sözcükleriyle ışık yakma pratiği ikiliğe destek olur. Ama dizeler iki kere ikilidir, o tatlı yarışları, masumca rekabetleri içinde çiçekler de bir kabarma hareketiyle kalkıp kalkıp inerler. Sonra da üç kere ikilik meydana gelir: İkili olarak kırılan iki çift imgelerin kendileri de ikili görünür, çünkü zihin dalgalanan gölle dalgalanan çiçekler arasında gidip gelmektedir. İçgözümüzdeki nihai parıltıdan önce son kez hareketi tasarlamamızı sağlar bu dizeler. Basitleştirme ve berraklaştırma amacıyla şiirin açılış kompozisyonuyla (1-12. dizeler) kompozisyonun kademe kademe çekilmesi, ardından yeniden tutuşması (13-24) arasında bir bölünme tarif etmiş olsam da, aslında ilk kompozisyon, tıpkı çatlayan bir

dalga gibi, ikinci bölümün açılış kısmının üzerine dökülür (13-14), 17. dizenin yarısında gözden kaybolmasına izin vermeden önce bir süre onu öyle bırakırız ("baktım – baktım"). Yalnızca üç buçuk di-ze süresince (17-20) Wordsworth resmin zihinsel retinadan uzaklaşmasına müsaade eder, ardından onu geri çağırır.

Fakat Wordsworth'ün nergisleri, her ne kadar kesinlikle hareket ediyor olsalar da, daha önce üzerinde durduğumuz dört zihinsel pratiğin (ışık yakma, seyreltme, ikili değişme ve germe) duran şeyleri hareket ettirmek için, çiçeklerin yanı sıra uçan kargıları, yüzen kuğuları, Zeus'un başını sallamasını, Küçük Sarı'nın kanat çırpma-sını, mahzen merdivenlerinden inen bir adamı, raftaki bir kadehe ulaşmaya çalışan bir kadını hareket ettirmek için kullanılabileceği-ni tasdik etmekten başka bir şeye yaramıyormuş gibi görünebilir. Ama ben çiçeklerin bağımsız bir beşinci formel pratik oluşturduğu-nu ve bizatihi zihnin başka şeylerin hareketini hayal edebilmesini sağladığını ileri sürmüştüm. O yüzden, şimdi bunun sağlamasını yapabileceğimiz pasajlara dönelim. Bu beşinci formel pratiği dile getiren nihayetinde Emily Brontë olacaktır, ama bizi ona hareket konusundaki parlak yoldaşları Homeros ve Flaubert götürecektir.

İşte Homeros, Skamandros ovası boyunca ilerleyen orduların büyük hareketinin başlangıcını yazıyor. Baharın yeni gelmiş olma-sı çok kilit önemde midir, yoksa hareketin meydana geldiği yüzey-in çiçeklerden ibaret olmasının başka nedenleri mi var?

*Öylece gemilerden, barakalardan pıtrak gibi insan
Skamandros Ovasına aktı yayıldı;
İnsanların, atların ayakları altında inledi toprak.
Baharda yeşeren yapraklar gibi durdu binlerce kişi
[Çiçeklenen] çayırlarında Skamandros Ovasının.⁶*

Başta çayırların bir parçası olan çiçekler, hemen ardından yukarı ve içeri doğru hareketlenmiş, hareketin meydana geldiği yüzey olma-yı bırakıp yeşeren yapraklar halinde hareket eden insanların ta ken-dileri haline gelmiştir. Gerek hareketin meydana geldiği yüzey ola-rak, gerekse hareket eden kişiler olarak çiçekler açmakta, yaprak-lanmakta, hareket etmektedir: "çiçeklenen", "baharda yeşeren yap-raklar".

6. Homeros, *İlyada*, 2: 463-7.

İşte başka bir pasajda yeni açmış çiçekler, zihinsel imgelerin üzerinden akıp geçeceği zemini oluşturmak için hiç yoktan ortaya çıkarlar:

*Ordular da toplanmaya başlıyordu beri yandan.
Hani oyuk bir kayadan kovan kovan çıkan arılar
Nasıl dalga dalga gelir de dönerlerse kasırga gibi,
Yaz çiçeklerinin üstünde salkım salkım...*

Agamemnon orduya hitap ederken hareket kesilir. Hareket yeniden başladığında bitkiler bir kez daha hareketin meydana geldiği yüzeyden yükselip hareket eden insanlar haline dönüşür, çünkü orduların yatay düzlemde gemilere saldırması, başakların boyunlarını eğmeleri gibi tasvir edilmiştir ("uçsuz bucaksız bir tarlanın üzerinde batı yeli eser de hani, /başakları nasıl sallarsa kıyasıyla /[eğerse boyunlarını yerlere]) ve bu boyun eğmeyle bitkisel madde bir kez daha yüzeye çıkar ("bütün alan işte öyle sallandı /Saldırdılar gemilere Akhalar naralarla, /tabanlarının altında bir toz, bir duman"⁷) Ezilip toza dumana dönüşen başaklar, orduların hareketini adeta dokunulabilir hale getirir. Boyunlarını eğen başaklar metafor, erlerin ayakları altındaki ova gerçek olduğundan, havaya yükselen şeyin bitki değil toz toprak olduğu itirazı gelebilir. Ama gerçek düzlemde bulunmayan malzemeyi devreye sokarak zihinde resim oluşturma eylemine yardımcı olan şey tam da metaforun kendisidir. Elbette bu örnekte, gerçek ve mecazi bitki birbirine karışmaktadır, çünkü başak metaforunu saymasak bile Skamandros ovası ot ve çiçeklerle kaplıdır.

Çiçeklerin ayaklar altındaki yüzeyle o yüzeyin üzerinde hareket eden kişiler arasında geçişli bir konuma yerleştirilmesinin bir sonucu, sürekli kalkıp inmeleri sırasında çiçeklerin yüzeyin kendisi ya da hareket eden kişiler gibi değil, hareketin ta kendisi gibi görünmesidir. Ezilmiş başakların çıkardığı tozun havaya yükselmesi bir an için kendi geçişinin kaydını görülür kılar. Bir süreliğine Homeros'u bırakıp aynı örneğin Flaubert'teki dengine bakmak faydalı olacaktır; burada hareket bir yerden öbürüne kayan çiçekli bir karışıma dönüşür. Bu örnekte⁸ bitkisel maddenin topraktan insana ta-

7. A.g.y., 2: 86-9, 145-7, 148-50.

8. Flaubert, *Madame Bovary*, s. 97-101

şınmasını hissetmek çok daha kolaydır, çünkü daha hareket başlanmadan toprağın kendisi çoktan yatay düzlemden kaldırılıp dikey düzleme geçirilmiştir:

Çatı biçimi tepeleri şişe kırıklarıyla süslü bahçenin duvarları, bir "ser" in camları gibi sıcaktı. Tuğlalar arasında sarı şebboylar bitmişti: Mme Bovary, bir yandan yürüyor, bir yandan da kapalı şemsiyesinin ucuyla, şebboyların solmuş çiçeklerini sarı bir toz halinde dağıtıyordu; ya da dışarıya sarkan hanımellerinin, filbaharların bir dalı püsküllere takılıyor, bir an ipeğin üstünde sürükleniyordu. (s. 100)

Bu pasaj neredeyse tümünden harekete adanmış bir bölümde bulunmaktadır: Madame Bovary ve Monsieur Léon çayırdan geçip süttannenin evine gider, sonra geri dönerler.

Bu bölüme damgasını vuran şey çiçeklerin sürekli kalkıp inmesidir: Kimi zaman Rolet ananın bahçesindeki mercimek evleği, lavanta otu ve çiçekli bezelyeler gibi toprak düzeyindedirler, kimi zaman da çiftimizin üzerinden geçtiği ne olduğu belirsiz çamurlu bitkisel madde gibi ayak altındadırlar:

Bir yerde hayvanlar toprağı çökertmişlerdi; aralıklı olarak çamurun içine dizilmiş, iri, yeşil taşlar üzerinde yürümek zorunda kaldılar. Emma, papuçlarını nereye koyacağına bakmak için sık sık duruyordu; titre-yen taşın üzerinde sendeliyor, dirsekleri havada, beli eğilmiş, gözleri kararsız, su birikintilerine düşmek korkusuyla gülüyordu.

Söğütlerin kül rengi kabuklarının suya vuran gölgesinde ya da "büyük, ince otlar, kendilerini iten akıntıya uyarak hep birden üzerine eğil[en], duruluğu içinde, kapıp koy verilmiş, yeşil saçlar gibi yayıl[an]... büyük, ince otlar" da olduğu gibi, kimi zaman bitkiler toprak düzeyinin üstünde asılı durur. Kimi zaman ayakta duran insanların boyundadırlar; duvardaki şebboyların ya da çitlerin olduğu gibi: "Kurtbağrılar çiçekteydiler, yavşan otları da, çalılıklardan uzanan yabangülleri de, ısırganlar da, böğürtlenler de öyle." Flaubert gerçekten de bitkileri çok yükseğe çıkarmayı başarır, hem de bunu yalnızca çalılar, ceviz ağaçları ve karaağaçlar aracılığıyla değil, daha olağandışı yollardan yapar: "Basık bir evdi, koyu renkli tuğlalarla örtülüydü, dışarıda, çatı penceresinin altında bir dizi soğan asılıydı." Bitkiler, üzerinde hareketin gerçekleştiği yüzeyi oluşturur

("Bazı bazı, saçların ucuna, nilüfer yaprakları üzerine, ince ayaklı bir böcek konuyor ya da yürüyordu."), ya da hareketin ta kendisini oluşturur (akıntıya uyararak derede eğilen büyük ve ince otlar, çalılıklardan uzanan yabangülleri ve böğürtlenler, ufalanan şebboy çiçeklerinin çıkardığı sarı toz), veya ikili resimlerin görüldüğü dokuyu oluşturur (Emma ile Léon çiftlerdeki boşluklardan bakınca bir dişi resim görürler). Flaubert'teki ıslak çayır, tıpkı Homeros'taki Skamandros ovası ve Brontë'deki yayla gibi, hareketin meydana gelme zemininden ziyade hareketin yapıldığı kompozisyon maddesidir.

Homeros sık sık bitkisel zemini havaya kaldırır ya da yukarı iter. Skamandros ovasının yumuşak ve esnek yüzeyi resmimize yalnızca savaş benzeri hareketle girmez, aynı zamanda oynama, "sürüklenme", saflardan "çekilme" hareketleriyle de girer. Akhilleus gemisinde yataırken,

*Deniz kıyılarında oyalanır adamları,
Disk atarlar, kargı atarlar, ok atarlar,
Atlar arabaların yanında
[Eşelene eşelene] aknilüfer çiçeği [ve maydanoz] yer.⁹*

Aknilüfer çiçeği ve maydanoz bir metaforun araya girmesiyle değil, atın midesine doğru giderek bedeninde gerçekten yükselir, hayvanın ot yeme ve eşelenme hareketleri her ikisinde ortak olan ipekli malzemeyle canlı hale getirilmiştir. Çiçekli zemin aynı zamanda ileri doğru itilerek erlerin barınakları için dikey bir yüzey olur. Seamus Heaney *İlyada*'daki konutları "ottan şehirler" diye adlandırır.¹⁰ Yüksek ottan duvar ve çatı üzerine düşünmemiz bizi bir kapı açılışı tasarlamamız gereken pasajda zihnimizde yüzeyi germe, yırtma ya da "yayma" eylemine hazırlar.

*Peleusoğlu'nun barakasına vardılar az sonra [Priamos ile ölümsüz refakatçisi]
Myrmidonlar yapmıştı ona bu barakayı
Doğradıkları iri çam kütüklerinden.
Islak ovadan sazlar kesmişlerdi,*

9. Homeros, *İlyada*, 2: 772-4.

10. Seamus Heaney, "Mycenae Lookout", *The Spirit Level* içinde, New York 1996, s. 33.

Örmüşlerdi üstüne sık bir çatı.
 Çevresine kazıklar dikmişlerdi yan yana,
 Bir avlu yapmışlardı efendiye, kocaman.
 Çam ağacından koca bir sürgü tutuyordu kapıyı,
 O sürgüyü üç Akhalı koyabilirdi yerine,
 Üç kişi kaldırılabildi kapıların kilidini,
 Oysa Akhilleus koyardı yerine onu tek başına.
 Kılavuz Hermeias açtı kapıyı ihtiyara,
 Peleusoğlu'na gelen armağanları aldı içeri.¹¹

"Eller devrede" talimatını zihnimizde prova ederiz; sonra, hiç çaba harcamadan, ellerin müdahalesi olmadan, devasa bitkisel yapı ikiye ayrılır, Emma ile Léon'un yürüdükleri keçi yolundaki çitlerdeki zarif boşluklar gibi kolayca açılır.

Ezilmiş çiçekler devamlı yeniden dağıtılır yatay ve diken eksenler arasında devamlı bir dönme hareketi gerçekleşir. İmgelerimizin zemini ve duvarı, resimlerin yapıldığı malzeme, yani çiçeklerin kendileri de hareket halindedir: Açarlar, yayılırlar, sallanırlar, uzanır ve katlanırlar, bükülür ve kapanırlar, sarsılır, saplanır, titrer, düşer ve solarlar. Zihinde çok kolay hareket ettirilebildikleri için, çevrelerinde sürüp gitmekte oldukları gözucuyla hissettirilen başka hareketlerin yerine sık sık onların hareketlerini zihnimizde canlandırmamız istenir. Ya da bir an sonra oluşturmamız istenecek ve zihinde canlandırması zor bir hareket öncesinde *prova niyetine* çiçeklerin hareketini zihnimizde canlandırmamız istenir. Bazı nadir durumlarda da, önce daha zor bir hareketi zihnimizde canlandırmamız, sonra o hareketi çiçek yüzeyi boyunca gözden geçirmemiz istenir.

Bitkisel hareketi hayal etmenin kolaylığı, insan hareketinden farklı olarak algılanabilir bir zaman içinde hareket etmesine atfedilemez. Adamlar Skamandros ovasına "baharda yeşeren yapraklar" misali yayıldığında, görülebilir çiçek açma eylemi ordunun yayıl-

11. Homeros, *İlyada*, 24: 448-58. Başka pek çok yerde sık sık olduğu gibi burada da bir eylem bir diğerinin provası niteliğindedir. Birkaç dize sonra Thetis'e gönderme yapılır –"güzel saçlı anası adına"; biraz sonra da Priamos "[savurur kendini arabadan aşağıya]" (24: 466, 469). "Savrulan saçlar"la Priamos'un kendini arabadan aşağıya savurması eylemlerinin çakışması *İlyada*'ya öyle derinden işlemiştir ki, zaman zaman insan, Homeros'un Helen'in gürlü ve parlak saçlarını zihninde ilk gördüğünde hikâyenin tüm hareketini öngörmüş olduğu sanısına kapılır.

masının hızlandırılmış bir analojisi işlevi göremez. Nispeten hızlı açan papatyanın açması bile dakikalar, hatta saatler sürer ve bu sürede adamların ovaya yayılması gayet mümkündür. Bitkideki olaylar yavaş hareketlerin –örneğin bir insanın büyümesinin– hızlı veriyonu görevini görebilir, ama bunun sebebi gerçek dünyadaki bir ağacın insandan daha hızlı büyümesi değildir. Thetis bize birkaç kez şöyle der:

*Peleus'tan bir oğul doğurdum, üstün güçlü,
Yiğitler arasında bir fidan gibi büyüttüm onu,
Nasıl bakılırsa bayırda bir asma kütüğüne,
Ben de tıpkı öyle baktım ona.*¹²

Bu dizeler Akhilleus'un uzayıp genişlemesini –hızı bir gerilme ve uzama– zihnimizde canlandırmamıza yardımcı olur, ama bunun nedeni ağaçların insanlardan daha hızlı büyümesi değildir. Kimi ağaçlar çocuklardan daha hızlı büyür, kimileri de çocukların yetişkin olması için gereken süreden daha fazlasına ihtiyaç duyar. Hem bitkilerin hem de insanların büyümesi algılanamayacak kadar yavaş hareketlerdir: bu yüzden, bir ağacın yüzeyindeki değişimi zihnimizde canlandırabiliyorsak, sebebi doğası itibariyle bükülgen olması, bizim zihinsel değiştirme eylemlerimizden kolayca etkilenmesidir. Bir çocuğun büyümesi gibi yirmi yıllık bir süreç, bir kumaşın kırışıklığının düzeltilmesi ya da bir yelkenin açılması gibi birkaç saniye süren bir olayla da pekâlâ kıyaslanabilirdi; burada kumaş olayını çocuğun büyümesinden daha kolay zihnimizde canlandırabiliyor olmamızın, gerçek fiziksel dünyada kumaş kırışıklığının birkaç saniyede düzeltilmesi olduğunu varsayabiliriz haklı olarak. Ama bu açıklama bitkiler ve ağaçlar açısından bir anlam taşımaz. Bir insanın büyümesinin ve ölümünün esnek bitki dokusu içinde yerleştirildiği başka bir örnek verelim:

*Bir adam nasıl yetiştirirse körpe bir zeytin fidanını,
Issız bir gölgede bol bol su içirirse ona,
Gelişir güzelim fidan, çiçekler açar bembeyaz,
Şurdan burdan esen yeller sarsar onu, [gümüşi ışıklar saçar]
Ama bir gün koca bir kasırga ile bir yel eser,*

*Söker kökünden fidanı, serer onu toprağın üstüne,
Atreusoğlu Menelaos öyle devirdi Euphorbos'u...¹³*

Genç zeytin fidanı ister birkaç aylık, ister birkaç yaşında olsun, algılanabilecek zamanın kapsamı dışındadır; ama bitki olduğu için kompozisyon güçlerimizin menziline girer, özellikle de seyreltmeyle ("şurdan burdan esen yeller sarsar onu"), ışık yakmayla ("gümüşü ışıklar saçar") ve germeyle ("söker kökünden fidanı, serer onu toprağın üstüne") desteklenirse.* Demek ki insanların ve atların hareketleri çiçeklere yerleştirilmiştir; daha doğrusu çiçeklerin ta kendileri öyle bir şekilde açılır, bükülür ya da katlanır ki insanları ve diğer bitki olmayan şeyleri biraz sonra hareket ettirmek için zihnimizi hazırlamamızı sağlar.

Şimdi çiçekli yüzeyin yukarı döndürülerek oluşturulabilir hareket için dikey bir çalışma masası haline getirildiği son bir örneğe geliyorum: Akhilleus'un kalkanına. Bir kez daha şairin bir resim oluşturma eylemi karşısında hayranlıkla durmamızı istediği bir durumda buluyoruz kendimizi ve on sekiz bölüm boyunca binlerce şiir dizesi okurken bunun kadar kadar şaşırtıcı başka birçok oluşturma eylemi gerçekleştirdiğimiz şekilde bir itirazda bulunabiliriz haklı olarak. Hayranlıkla durmamızın sebebi kısmen, kalkanda resmedilen şeyin savaş değil, uğruna savaşılan medeniyet ve yasalar olduğunu görmemizdir. Bir anlaşmazlık mahkemesinde çözülmektedir, bir evlilik gerçekleşmektedir: Demek ki bu toplumsal sözleşme dünyasıdır.¹⁴ Herodotos da bize *İlyada*'nın anlattığını anlatır: Troya Savaşı Paris'in Helen'i kaçırmayı yüzünden çıkmıştır. Fakat Hero-

* Fiziksel dünyada algılanabilir zaman içinde gerçekleşen iki olay kıyaslandığında da aynı fenomen görülebilir. Flaubert, katedraldeki hademenin bir yeri göstermek için ellerini iki yana açtığını söyler, tıpkı genç elma ağacını göstermek için ellerini açan çiftçi gibi. Her iki el hareketini de gerçekleştirmek bir iki saniye sürer, ama resme bir elma ağacını dahil etme talimatının gelme sebebi, onun kompozisyonda bulunmasının imgeleyen zihnin bükülgenliğini artıracak olmasıdır.

13. A.g.y., 17: 53-9.

14. Bkz. J. V. Luce, "The Polis in Homer and Hesiod", 78 *Proceedings of the Royal Irish Academy* (1978), s. 1-15, ayrıca bkz. Gregory Nagy, "The Shield of Achilles: Ends of the Iliad and Beginnings of the Polis", *New Light on a Dark Age: Exploring the Culture of Geometric Greece* içinde, haz. Susan Langdon, Columbia, Missouri 1997, s. 194-207.

dotos'a göre bir sürü insanın evinden kadın kaçırılıyordu; aşırı tepki gösterdikleri için Yunanlıları hatalı bulur.¹⁵ Troya Savaşı'nı çarpıcı kılan şey (Herodotos'un izahına ve şahsi üzüntüsüne güvenecek olursak), Helen'in kaçırılmış olması değil, Yunanlıların böyle bir olayı savaş nedeni saymasıdır. *İlyada*'nın 18. Bölüm'ünde sivil toplum, hukukun üstünlüğü tasvir edilir; bu düzende artık yabancı halklar tarafından kadınların kaçırılması yasadıydı.

Bu sivil toplum hareketli resimlerden oluşan hazla dolu ve haz verici bir rapsodi gibi hayal edilmiştir. Hephaistos'un kalkanı yapısının tasviri tüm hayret verici ayrıntılarıyla 150 dize boyunca devam ederken,¹⁶ dikkatimizi dehasının hayranlık uyandırıcı yönlerinden kâh birine, kâh ötekine yönlendirir ve en nihayetinde son paragrafta, Homeros hiçbir fedakârlıktan kaçınmaz – şimdi son resimde "tüm" sanatını kullanmaktadır:

Çok ünlü topal, [tüm sanatını kullanarak] kalkana bir de oyun alanı koydu...

*Orada delikanlılar oynuyordu... kızlar oynuyordu,
Dayamışlardı ellerini birbirlerinin bileklerine.*

On sekiz dize boyunca güzel genç kızların ve delikanlıların dönme hareketlerini izleriz: "Oyuna alışmış ayaklarıyla koşuyorlardı döne döne." Bunu nasıl görüyoruz peki? Bekleneceği üzere dizelerde "eller devrede" talimatı vardır: "oturan bir çömlekçi nasıl denerse eline uygun çarkı, iyi çalışıyor mu çalışmıyor mu diye", biz de zihinsel imgeyi öyle döndürürüz. Ayrıca "bu sadece kumaş!" talimatı da mevcuttur: "Kızlar keten giymişlerdi ipince, / oğlanlar iyi dokunmuş gömlekler giymişlerdi, / pırıl pırıl zeytinyağı parlıyordu gömleklerde." Elbette çiçekler de işin içindedir: "Kızlar güzel çelenkler takmışlardı başlarına." Fakat bu çocukların oynayışını –hem de on sekiz dize boyunca oynayışını– görebiliyorsak, bunun bir sebebi de doruğa çıkan imge-yapma anından önceki beş paragrafta Homeros'un (dövülmüş metal gövdeli, çevresinde on üç katlı çember

15. Herodotos, *The Histories*, İng. çev. Aubrey de Selincourt, giriş ve notlar A. R. Burn, gözden geçirilmiş baskı, New York 1986, s. 41-5, 170-5 (Türkçesi: *Tarih*, çev. Müntekim Ökmen, İstanbul: İş-Kültür, 2006).

16. Homeros, *İlyada*, 18: 477-607.

olan, göbeği beş katlı) dikey kalkan yüzeyinin tamamını bitkisel maddenin sürekli yükselip alçaldığı çiçekli bir komposta çevirmiş olmasıdır.

Homeros önce bize, "zihninizi kalkanın yüzeyine bastırın", talimatı verir. Kalkan, tüm yüzeyi, eksiksiz her yeri iki kez baştan sona sürülmüş bir "[ekilmemiş tarladır]"; "çift süren adamlarla dolu[dur]", adamlar sistematik olarak yüzeyi üçüncü kez sürerler ve tarlanın ucuna varınca bal ve şarap almak için dururlar ve ardından bir sonraki hatta başlarlar, "Altındandı, ama kararmıştı arkalarındaki toprak, tıpkı sürülmüş gibi kararmıştı, aman ne görülecek şeydi bu – [işte Hephaistos'un işinin harikuladeliği buradaydı.]" Bu paragrafta güzel işlenmiş metal kararmış bir bitkisel madde ve toprak karışımına, sonraki dört paragraf için kompozisyon yüzeyine dönüşür – bitkiler, hareket eden bitkiler, kendi başlarına hareket eden, insanların ellerinde hareket eden, tüm yüzeyi kaplamak üzere hareket eden, tıpkı bir şiir gibi dize dize hareket eden bitkiler: "Yarılar boyunca başaklar düşüyordu üst üste." Zihinsel retinanın yüzeyinde, tıpkı kalkanın yüzeyinde olduğu gibi, bir meşe ağacı yayılır, güneşte parlayan arpalar yerlere düşer, "salkımlar gümüş sııklara yasıydı boydan boya", tırpanlar savrulur, sazlar sallanır, bir otlak vücuda gelir, meyve toplanır, teller çınlar ve bir çocuk yükselip alçalan ince sesiyle türkü çağırır. Altın, gümüş, kalay ve mavi mine gözlerimizin önünde nemli bitkilere dönüşür: "[altın üzümler olgunlaşıp kararır]." Zihin kalkanın yüzeyinden içeri dalar, yüzeye çıkar, tekrar dalar, bu meyve, metal, başak, çayır dokusu içinde hareket ederken insanın ellerini doldurur, kollarını doldurur, gözlerini doldurur, yüreğini doldurur.

Sanki kalkanın metali değil, beynin dirençli malzemesi olağanüstü bükülgen hale getirilerek en son doruk noktasına, ısıltılı giysileri ve çiçekleriyle koştura koştura oynayan parlak çocuklar imgesine hazırlanmaktadır. Homeros tüm bunları nasıl bitirecektir? Doruk ne olabilir, ellerini birbirlerinin bileklerine dayamış, koşan ve oynayan gençlerden daha fazlası olabilir mi?

Onlar da öyle koşuyordu birbirleriyle karşılıklı sıralarla.

Çünkü resmin bitmesi gerekir, sonra da nihayet doruk noktası gelir:

*Büyük bir kalabalık halka olmuştun,
Candan seyrediyorlardı güzelim oyunu,
Aralarında, şenliği açmak için, iki cambaz
Dönüp duruyordu ortalık yerde.*

İlyada bir mecliste yüksek sesle okunurken, insanlar bu dizeleri duyduklarında ne tür sesler çıkarıyorlardı acaba? Nefeslerini mi tutuyorlardı? Bazıları haykırıyor muydu? Çünkü zihinde dönüp duran cambazların gelişi öyle kuvvetli olmuştur ki insan başını geriye atma ya da öne eğme ihtiyacı hissedecektir. Talimat her seferinde işe yaramaz. Kimi zaman insan kendini bir tepede gibi hisseder, tekrar tekrar vaat edilen bir kuyrukluyıldızın geçişini beklemektedir; hatta diğerlerinin bağırdığını duyabilirsiniz: İşte geliyor! Ama siz kendiniz göremezsiniz, gerçi yine de olduğu söylenen şeyin huzurunda bulunmaktan haz alırsınız. Kişi talimatı duyduğunda ve anladığında, ama kendi başına gerçekleştiremediğinde olan da budur işte. Fakat talimat işe yaradığında, cambazlar aniden insanın zihnindeki zemine fırladığında, bir mucize gerçekleşir, kişi onların kalkana oyulmuş mevcudiyetinin içine girer aniden. Kendi kendimize bulduğumuz ya da başkalarından duyduğumuz –"yüreğim ağzıma geldi", "sonra gönlüm hazla doldu"– sözler tutuk ve yetersiz görünür, sivil toplumun merkezinin aslında imgeleri zihinde hareket ettirme, imgeleri bir zihinler topluluğu boyunca hareket ettirme, zamanı aşarak zihinden zihine hoplayıp taklalar atma kabiliyeti olduğunu vecdle kabul ettiğimizi, buna inandığımızı göstermek için.

Bu dizelerde arzulanan, hoplayıp zıplama eyleminin gerçekleştiğini bize anlatmak değildir. Zihnimizi bu eylemin zemini haline getirmektir arzulanan. Yatay ve dikey düzlem birbiri üzerinde kalıp inerken, toprak dik duran kalkan haline gelirken dik duran kalkan çiçekli toprak haline gelir, yukarı çevrilir, aşağı çevrilir, üç kere ters çevrilir; havada yay çizen ışıltılı arpa taneleri onu dantel dantel süsler ve salkımlar gümüş sıırıklara yaslanır, ta ki zihnin kabuğu, tıpkı gerilmiş nemli keten bezi gibi, tıpkı ipeksi bir trampolin gibi, bükülgenlik ve işlenebilirlik kazanıncaya, zıplayan cambazları, yani Homeros'un şehirli şenlik figürünü kabul edinceye kadar.

Çiçeklerin yatay düzlemle dikey düzlem arasında eğildiğini gördük, ayrıca çiçeklerin kâh hareketli nesnelerin geçtiği yüzey olduğunu, kâh hareketli nesnelerin ta kendisi olduğunu da gördük. Bunlar da gösteriyor ki zihinsel hareket bir şekilde figürle zemin arasındaki ilişkinin mistifiye edilmesi veya istikrarsızlaşmasınca destekleniyor. Bu istikrarsızlaşmaya Üçüncü Kısım'da tekrar döneceğiz. Fakat çiçeklerin bir başka temel özelliği –varsayımsal olanla bağlantıları– kompozisyon sürecinin bir parçası olmaktan ziyade muhayyilenin konusu gibi görünen çiçeklerin aslında biçimsel bir pratik oluşturduğunu açıklamaktadır. Çiçekli varsayımın en usta uygulayıcısı Emily Brontë'dir.

İlyada'nın cambazlarına bakarken bir talimatı anlamakla zihinsel olarak gerçekleştirmek arasında, olduğu varsayılanı anlamakla onu gerçekleştirmek arasında ısrarla ayrıma gitmiştik. Fakat bu katı ya/ya da ayrımı tahayyül eden zihnin gerçekleştirdiği girift ayrımları azımsamaktadır. Zihin tahayyül ederken tam olarak tahayyül edilen şeyin üzerinde yarı yarıya tahayyül edilen bir şey binmiş olabilir, keza yarı yarıya tahayyül edilenin üzerinde de dörtte bir ya da yedide bir tahayyül edilen şey yüzüyor olabilir, öyle ki, hareket tüllerinden oluşan diziler ya da danteller zihin gözüne doğru ya da zihin gözünden yelken açar, çoğunlukla beraberlerinde tahayyül edilebilir olanı, zar zor tahayyül edilebilir olanı ve neredeyse tahayyül edilemez olanı da getirirler. Meseleyi daha basitçe ifade etmek gerekirse, kimi zaman bir şeyi *hayal etmemiz* istenir, kimi zaman bir şeyi *hayal etmeyi hayal etmemiz* istenir, kimi zaman da her ne kadar kulağa komik gelse de, bir şeyi *hayal etmeyi* (bizim hayal ettiğimizi ya da kurmaca bir kişinin hayal ettiğini) *hayal etmeyi hayal etmemiz* istenir. Buna varsayımsal tahayyül diyorum, çünkü tahayyül etme talimatı yerine bir şeyi tahayyül ettiğimizi varsayma talimatı alırız. Ve çiçekler de bu kesin ayrımlarla bağlıdır.

Peki bunun sebebi nedir? Çiçeklerin zihinsel varsayma eylemiyle tam olarak nasıl bir ilişkisi vardır? Bunun üç olası açıklaması var; hepsi daha önce karşımıza çıktı, ama şimdi onlara yeni bir ışık altında bakabiliriz. Birincisi, çiçeğin başka imgelerin altındaki zemin olmasıdır: Tamamen hayal edilebilir olduğundan, üzerinde yer alan

kısmen hayal edilebilir hareket katmanlarını tutabilir. Hekabe'nin sandığının en dibinde en güzel işlenmiş şal durmaktadır ("bir yıldız gibi parılıyordu"); bu şal imge çuvalında en üstte değildir (aşırı canlılığını üstteki solgun imgelere taşır), üzerinde diğerlerinin yapıldığı çalışma masası işlevini görür. İşte bu yüzden biz de Rilke gibi, taçyaprağının zihinsel retina *olduğunu* söyleyebiliriz.

İkinci açıklama çiçeğin başka imgeler için bir yüzey değil de onların yapıldığı malzeme olmasıdır. Çiçekli kompostu hareketli resimde sık sık bir yerden diğerine geçerken yakalamamızın sebebi budur: Şebboyların sarı tozları Emma Bovary'nin ileriye doğru hareketinin bir parçası haline gelir; opera şarkıcısının saçındaki portakal çiçekleri (şarkıcı sahneye taşındığı sırada) hareketli bir çizgiye dönüşür ve turuncu tonları bir boya lekesi gibi silinerek geriye beyazlık kalır; Skamandros ovasında çiçekler yerden yükselip ova boyunca ilerleyen adamlara dönüşür. Çiçekler varsayımsal tahayyülle bağlantılıdır, çünkü onlar resmin kendisinden ziyade, resim olmak üzere olan ya da bir saniye önce resim olan şeydir. Çiçekler gizil olan ya da potansiyel olandır. Bu yüzden çoğu kez onları göz ucuyla fark ederiz. Bir zihinsel resimde çiçekleri fark ediyorsak, ayrıca mevcudiyetlerinin tematik olarak temellendirilmemiş olduğunu fark ediyorsak, süsten ibaret olduklarını söyleyebiliriz. Fakat mevcudiyetlerinin tematik olarak temellendirilmemiş olmasından onların lüzumsuz ya da yüzeysel olduğu sonucuna değil, aksine mevcudiyetlerinin büyük bir zorunluluk olduğu, kompozisyonun geri kalanı için dayanak vazifesi gördükleri sonucuna ulaşmalıyız.

Üçüncü açıklama 4. Bölüm'de çiçeklerin algılamının provası olduğu hakkında yaptığım uzun izaha dayanıyor: Çiçekler algı sahibi değilse de neredeyse algı sahibidir, gerçi tamamen algı sahibi oldukları da söylenemez, bu yüzden tahayyülde ortaya çıkan algı taklidiyle hısımdır. Fakat nasıl hayal gücü yalnızca algılıyormuş gibi yapıyorsa, kimi zaman da tek yaptığı, "algılıyormuş gibi yapıyor" gibi yapmaktır. Bir başka deyişle, hayal etmek algılamak-değilse, sadece-neredeyse-algılamaksa, ya da tam-olarak-algılamamaksa, eksik tasarlanmış unsurlarıyla hayal gücünün içinde hem sahiden-hayal-edilen ve sadece-neredeyse-hayal-edilen, hem de tam-olarak-hayal-edilmeyen ve henüz-hayal-edilmemiş-olan bulunur. Hayali olan olgu karşıtıysa, o zaman sadece varsayımsal olarak ya da

dilek kipinde hayal edilen (neredeyse-hayal-edilen, tam-olarak-hayal-edilmeyen) de olgu karşıtının olgu karşıtıdır. Kendi eserini yad-sıma ve kaçınma yoluyla büyütür. İmgelem kendi üzerine bu şekilde düşünür ve kendi kendini bilir hale bu şekilde gelir. Çiçeklere bağlı olan bu meta-tahayyül ya da çiçekli varsayım uygulaması kendi kendine verilen hazla dolu olabilir (Rilke'deki gibi), ama aynı zamanda, bizden talep ettikleri bağlamında, atletik ve katıdır.

O zaman *Rüzgârlı Bayır*'ın 22. Bölümü'nde Nelly ile genç Cathy'nin Thrushcross Grange'daki gezintilerine –daha doğrusu, göreceğimiz gibi, tam-olarak-gezinmemelerine– dönelim. Thrushcross Grange, *Madame Bovary*'de Emma ve Léon'un yürüdüğü yeşil çayırın ve *İlyada*'daki Skamandros ovasının *Rüzgârlı Bayır*'daki muadilidir. Bu bölüm yedi sayfadır. Bir gezinti ve iki konuşmadan oluşur: Birinci konuşma Nelly ile Cathy arasında geçer, Cathy'nin babasının ve Nelly'nin ölme ihtimallerinden bahsederler, ikinci konuşmada ise, bir şekilde yollarını kesen Heathcliff, Rüzgârlı Bayır'a gelip can çekişen oğlunu görmesi için Cathy'yi zorlar. İki konuşma birbiriyle rekabet halindedir, çünkü Heathcliff'in talimatları, Cathy'nin çok sevdiği babasının Rüzgârlı Bayır'a gitmesini yasaklayan talimatlarının tam zıttıdır. Babanın kırılğanlığı, yani ilk konuşmanın konusu Cathy'yi normalden daha uysal yapmalıdır aslında, ama bölümün sondan bir önceki cümlesinde Nelly bize Heathcliff'in kazandığını gösteren durağan bir resim sunar: "Ama ertesi gün bizim inatçı küçükhanımın midillisinin yanında Rüzgârlı Bayır'ın yolunu tutmuştum."

İki rakip konuşmanın yanı sıra, bu kısa bölümdeki cümlelerin hemen tamamı Nelly ile Cathy'yi yürürken zihnimizde canlandır-mamız yönünde talimatlarla doludur. Işık yakma ve ikili çıkartma gibi uygulamalar elbette göze çarpmaktadır, ayrıca formel-uygulama-olarak-çiçeklerin iki veçhesini de görürüz. Homeros ve Flaubert'te de olduğu gibi, yürüyenlerin hareketinin yerine bitkilerin hareketi geçirilir: Bitkilerin çiçek açma hareketini zihnimizde canlandırır ve bir şekilde insanları hareket halinde gördüğümüz duygusuna kapılırız. Yine Homeros ve Flaubert'te olduğu gibi, çiçek eksenini yataydan dikeye döner ve ayak dibindeki çiçekler göz hizasındaki yüksek tümseklere, ardından baş hizasından yukarıdaki yüksek duvara veya daha da yüksekteki ağaç dallarına çıkar. Cathy

her yükseklikteki çiçeklerin önünde resmedildiği için (ikili ekleme ve çıkarma sayesinde) çim zemin boyunca yatay olarak hareket etmek yerine çiçeklerin açtığı havada dikey olarak, aşağı yukarı hareket eder.

Ama burada, daha önce kolay kolay keşfedemeyeceğimiz bir şeyi de keşfediyoruz: zihinde resmedilebilen bitkisel hareketin, aksi takdirde resmedilemeyecek ya da resmedilmesi çok zor olan hareket biçimlerine nasıl dayanak olduğunu. O an gerçekleşen hareket, o-an-gerçekleşmeyen hareketlerin yerini alır. Hareketin o-an-gerçekleşmemesinin sebebi geçmişte ya da gelecekte kalması, dilek kipinde olması, bir olumsuzluk ekiyle birlikte kullanılması olabilir. Bunların hepsini "varsayımsal hareket" başlığı altında toplayabiliriz, çünkü buradaki durumların hepsinde de hareketi sahiden hayal etmek yerine *hayal ettiğimizi varsayma* talimatı verilir. Brontë'yi okurken hissettiğimiz katılık ve sertlik duygusu, her cümlelerin gramer açısından, hayal ederken sahiden ulaşabileceğimiz keskinliği öngörmesidir. Brontë, titiz gramatik kaydı sayesinde hareket oluştururken ulaşacağımız canlılık seviyelerinin ayarını eksiksiz yapar.

Hikâyenin içinde hızlı adımlarla ilerleriz, satır satır ilerlemek adeta acı vericidir, çünkü –bu ağır-çekim anlatıdaki– parıltılar, gölgeler ve hareket noktaları kompozisyon uğraşını artıracak şekilde sürekli akılda tutulmak zorundadır. Ama bölüm kısadır, bu iş pek uzun sürmez. Günün hareketi şöyle başlar:

"Küçükhanıma gezintiden vazgeçmesini rica ettim; çünkü sağanak halinde yağmur geleceğinden hiç kuşum yoktu. Catherine dinlemedi."¹⁷

Nelly'nin anlatısında Brontë bizden Nelly ile Cathy'yi gezintide hayal etmemizi istemez; öyle olsaydı cümleyi şöyle kurması gerekirdi: "Sağanak halinde yağmur geleceğinden hiç kuşumuz olmamasına rağmen küçükhanımla ben gezintiye çıktık." Zaten ikinci cümlelerin sonunda da aynı yere ulaşırız. Bize basit bir varsayım da sunmaz, öyle yapmak isteseydi ya sadece zorunlu dilek kipinde yazardı cümleyi ("Küçükhanımdan gezintiye çıkmasını rica ettim"), ya da olumsuz bir cümle kurardı ("Gezintiye çıkmadık"), ki her ikisi de sahiden olduğu söylenen daha canlı hareketlerin üzerine ince bir

"gezinti" tülü germek olurdu. Onun yerine hareket çifte varsayımsal hale getirilmiştir: Hem zorunlu dilek kipi hem de olumsuz kip kullanılmıştır ("Küçükhanıma gezintiden vazgeçmesini rica ettim"). İkinci cümleyle ("Catherine dinlemedi") gezinti tülü canlılığı bir derece daha yükseltir. İkinci cümle bize, Cathy'nin ısrarıyla Nelly ve Cathy'nin gerçekten yürüyüşe çıktığını gösterir. Canlılığı sadece bir derece yükseltilmiştir, çünkü olumsuz bir zorunlu dilek kipinin olumsuzlanması şeklinde kurulmuştur. Brontë, karşı-olgusallığın derecelerini böylesine nefes kesici bir kesinlikle ayarlıyor olmasaydı, "Ama Catherine ısrar etti" diye de yazabilirdi.

Cathy ile Nelly gezintiye çıktığında, gezinti tam olarak gerçekleşmez, çünkü Cathy babasının ölme ihtimalinin getirdiği endişe altında ezilmektedir ve burada varsayımsal olumsuzlamayı alırız:

Catherine üzgün üzgün yürüyordu. Ne konuşuyor, ne hoplayıp zıplıyordu.

Hoplayıp zıplamanın önüne gelen "ne", eylemleri silmez: Koşmayı ve hoplayıp zıplamayı zihnimizde canlandırmamamız isteniyor olamaz; onun yerine bu hareketler zihinde belli belirsiz kayıp giderler. Bu cümlelerin sonrasında başka bir varsayımsal hareket örneğiyle karşılaşırız ve bu kez gereklilik kipi söz konusudur:

Oysa soğuk soğuk esen bu rüzgârda duramaz, alabildiğine koşardı.¹⁸

Aslında burada çifte gereklilik kipi vardır: Basit karşı-olgusal (bu rüzgârda alabildiğine koşardı) ile gereklilik kipi (bu rüzgârda duramazdı) birleşmiştir ("soğuk soğuk esen bu rüzgârda duramaz, alabildiğine koşardı").

Ardından Nelly'nin daha önce de alıntıladığım göz hareketi gelir: "Gözücüyla, ikide bir elini yanağına götürüp bir şeyler sildiğini görüyordum." Burada okurun gerçekleştirebileceği sahici bir beden hareketi daha zor tahayyül edimlerinin yerini tutar. Sonrasında ikinci bir göz hareketiyle karşılaşırız: "Çevreme bakarak düşüncelerini başka yöne çekecek bir şey aradım."

Bunun üzerine bitkiler ortaya çıkar, yani ya hareket halindeki ya da hareket halinde olmaya yakın bitkiler. Bitkileri içeren cümle,

biz kompozisyon yüzeyini yukarı doğru çekerken toprağın hareket geçmesiyle başlar:

Yolun bir yanı yüksek ve engelli bir yamaçtı.

Böylece resmin istikrarı bozuldukça bozulur:

Üzerindeki fındık ağaçlarıyla bodur meşeler, yarı yarıya açıkta duran kökleriyle, neredeyse devrilecek gibi duruyorlardı. Toprak, meşe ağaçlarını tutamayacak kadar gevşekti;

Ve şimdi zihnimizde meşeleri aşağı doğru çeviririz:

Bazıları şiddetli rüzgâra dayanamayarak neredeyse yan yatmıştı.

Hareketi gerektiren şey (geçmişte esmiş olan) rüzgâr değil bizatihi kompozisyonda yapmamız gereken düzeltmedir, çünkü tahayyül edenlerin çoğu önce ağaçları baş aşağı tutacak, ardından aşağı doğru çevirerek düzeltmek zorunda kalacaktır.

Bitkiler harekete geçtiğinde Brontë bizden insanların hareketini hayal etmemizi ister, ama yine varsayımsal bir biçimde ister bunu, çünkü Cathy'nin o an yaptığı bir şeyi hayal etmek yerine, Cathy'nin önceki mevsimde yaptıklarını hatırlayan Nelly'yi hayal ederiz. Resim dilek kipinde, olumsuz cümlede veya gelecekte olacağı kadar solgun değildir, ama yukarı doğru uzanan yamaç ve devrilen meşeler kadar canlı da değildir.

Yaz günlerinde, bu kütüklere tırmanıp

–şimdi yeniden bitkilere dönerken hem bitkiler hem de insanlar zihnimizde hareket eder–

Dallara oturarak yerden beş-altı metre havada sallanmak Miss Catherine'in pek hoşuna giderdi.

Burada durmamız ve cümlelerin sonunda [İngilizcesinde başında –ç.n.] Cathy'nin imgesini bir tür ışık yakma yardımıyla (Miss Catherine'in pek hoşuna giderdi [*delighted*]*) ağaçların üstüne yükselt-

* *Delighted* kelimesi aynı zamanda "ışıklandırmak" gibi de okunabilir. İngilizcede böyle bir anlamı olmasa da, yazar kelimenin içinde *light* (ışık) sözcüğünün geçtiğine dikkat çekiyor. (ç.n.)

tiğimize dikkat çekmemiz gerekiyor. Sonraki cümlede Brontë onu orada tutmak için de ışık yakmayı kullanır:

Ben de onun bu çevikliğinden ve tasasız çocuk ruhundan (*her agility and her light, childish heart**) hoşlanmakla birlikte, onu böyle gördüğümde çıkıştım.¹⁹

Cümlenin sonuna gelirken zihnimizde onu tekrar yere indiririz, ama olabilecek en belirsiz, en ince tül halinde, çünkü zamansal varsayıma zaten iliştilmiş olan iniş bir olumsuzlama olarak meydana gelir:

Ama o bunu laf olsun diye yaptığımı bilir, yerinden bile kıpırdamazdı (inme gereği duymazdı).

Ardından, biraz önce ürettiğimiz hareketli insan ve bitki resmi-ni yeniden oluşturur, canlandırırız:

Öğle yemeğinden çay vaktine kadar meltemlerin salladığı beşiğinde uzanıp yatar, kendi kendine küçükken ona öğrettiğim eski şarkıları söylemek, yakınındaki kuşların

Şimdi kuşlar yavrularını beslemek için uzanırken imgelerini gere-riz ve yavru kuşların uçuş hareketi ebeveynlerinin uzanışlarından çok daha ince bir tül halinde karşımıza çıkar, çünkü uçuş güvenli bir biçimde gereklilik kipinde tutulmuştur:

yavrularını besleyişlerini, onlara uçmayı öğretişlerini izlemekle vakit geçirir

Cümle Cathy'nin ruh halinin tasviriyle biter; tabii burada aynı anda bizim varsayımsal hayal etme halimiz de tasvir edilir. Canlı hareket-lerle solgun tüllerin birleşmesi yüzünden, karşımızdaki şey düz-anlamda resmetme değil, anlama ile hayal etme arasında bir şeydir:

ya da sözcüklerle anlatılamayacak bir mutluluk içinde gözleri kapalı, dü-şüncelere dalar, düşler kurardı.

* Çevirmenin tasasız karşılığını verdiği *light* sözcüğü burada doğrudan çift-anlamlılık oluşturuyor. (ç.n.)

19. A.g.y., s. 275.

Bu uzun cümleler boyunca kompozisyon alanının tamamı yukarı aşağı hareket eder: Dallar, yani dikey zeminimiz sallanıp durur. Bu hareketli bitkisel yüzeyde küçük uzamalar ve katlanmalar meydana gelir (kuşlar ileri uzanır, gözkapakları aşağı doğru kapanır) ve tırmanan, henüz-inmemiş-olan parıltılı bir kız çocuğu tülü bunların üzerine bindirilir, onun üzerine de neredeyse-uçan kuş yavrularının daha da ince ve şeffaf tülü konur. Aşağı inme ve uçuş hareketlerinin zihinsel retinada yer almaması değildir mesele. Aksine zihinsel retinada yer alırlar. Ama bu hareketleri hayal ettiğimizi hayal ederiz: Zihni bir bulut kümesinin gölgesi gibi katederler.

Ardından yeni bir cümleler dizisi başlar. Brontë tekrar şimdiki zamana döner ve çiçek tekrar meydana çıkar.

Eğri büğrü ağaçlardan birinin kökündeki bir çukuru göstererek, "Bakın, küçükhanım," dedim, "kış daha buraya gelmemiş. Yamaçta bir küçük çiçek var. Temmuz ayında, bu çayırları leylak rengi bir bulut gibi kaplayan yığın yığın mavi küpeçiçeklerinden kalan son tomurcuk.

Küpeçiçeklerinin mas maviliğinin tüm zihinsel retinayı kaplamasını sağlamak neredeyse imkânsızdır, ama işe yoğun lokalizasyonla, minik bir mas mavi noktayla (tomurcukla) başlayıp sonra onu dağıtıp rengini açarak önceki bir mevsimdeki leylak rengi bulut haline getirerek, rengi daha büyük, dikey konumda bir alana taşırız. Kompozisyon eyleminin hareketini görmekteyizdir: Zihinsel olarak rengi dağıtırız, alanını büyütürüz, rengini açarız (ama yine de çiçekli bir ad taşımaya devam eder: leylak) ve biz bunları yaparken, çiçeğin ta kendisi de *İlyada*'daki hızlı büyüyen genç meyve ağaçları gibi gözümüzün önünde çoğalıp genişler.

Sonra tavsiye niteliğindeki hareket gelir:

"Tırmanıp koparın da babanıza götürün, olmaz mı?"

Tırmanma, koparma ve götürme hareketleri tavsiye olarak kalır, tıpkı zihinden hızla geçen şeffaf bir örtünün üzerine kurşunkalemle yapılmış bir taslak gibi. Sonra onların yerine çiçeğin sahici –yani tam anlamıyla hayal edilebilir– hareketi gelir:

Cathy, toprak yuvasında titreyip ürperen o tek çiçeğe uzun uzun baktı. Sonra şöyle dedi: "Hayır, Ellen, ona dokunmayacağım.

Kişiler sabit durmaktadır: Cathy uzun süre bakar ve sonra uzanma ve dokunma eylemlerini gerçekleştirmeyi reddeder. Yalnızca çiçek hareket eder: Tek çiçek toprak yuvasında titreyip ürperir.

Sonra Brontë hareketi insanlara taşır, ama yine varsayımsal olarak, çünkü Nelly'nin Cathy'yi birlikte koşturmacaya davet ettiğini görürüz. Hareketli resim nefistir –Nelly ile Cathy çayırda el ele koşarlar– ama olabildiğince hafiftir çünkü gereklilik kipindedir. Bu canlılık düzeyi bile koşma hareketinin öncesinde Cathy ile titreyen çiçeğin aynı gayri maddi dokudan yapılmış olduğunun belirtilmesiyle sağlanır:

Ne de hüznü bir hali var, değil mi?"

"Evet," dedim, "sizin kadar halsiz, cansız bir hali var. Yanaklarınızda renk kalmadı. Haydi el ele tutuşalım da koşalım. O kadar halsizsiniz ki size ayak uydurabileceğimden hiç kuşum yok."

Eğer Cathy onun davetini kabul etseydi, bu noktada tek yapmamız gerekenin hayal etmeyi varsaymak olduğu inancıyla hayal etmeye girişecektik. Ama Cathy kabul etmez.

Ona da, "Hayır," dedi

Sonra aniden, çok kısa bir an için hareket doğrudan Cathy'ye atfedilir ve az önce gerçekleştirdiğimiz prova hareketler sayesinde onun hareketini başarıyla zihnimizde canlandırırız:

ve tembel tembel yürümeyi sürdürdü.

Fakat bu hareket çabucak kompozisyon karışımına geri kayar. Artık bu karışımı çok iyi tanımaktayızdır: durağan insanlar ve hareket eden bitkiler.

Ara sıra duruyor, bir parça yosun, bir tutam sararmış ot ya da kahverengi yapraklar arasında açık turuncu bir mantar önünde düşünceye dalıyordu. İki bir başını öbür yana çevirip elini yüzüne götürüyordu.

Tıpkı rengi yukarı doğru yayılıp leylak bulutuna dönüşen titreyen küpeçiçeği gibi, açık turuncu da yayılır ve zihnimizde onun rengini germe eylemimiz bir saniye sonra Cathy'nin kolunu yukarı götürme hareketini zihnimizde canlandırmamıza yardımcı olur. Ayrıca, insanlara atfedilen büyük hareketler elin ya da gözün eylemini

gerektirir – Nelly'nin eliyle göstererek, "Bakın, küçükhanım," dediği küpeçiçeğiyle ilgili paragrafta da aynı şey söz konusudur.

Ondan sonra Cathy'nin babasının ölme ihtimali üzerine bir buçuk sayfalık konuşma başlar ve ancak bunun ardından hareketli resimler yapma projemize geri döneriz. Sözcüklerin hareketi, hareketli resimlere geri dönüş için yolu sağlar:

Konuşa konuşa yola açılan bir kapıya yaklaştığımız.

Şimdi Cathy'nin imgesini havaya kaldırmak üzereyiz; tıpkı onu ağaca çıkarıp orada tutmak için iki ayrı ışık yakma eylemi gerekmesi gibi, burada da aynı zihinsel uygulamaya başvurulur:

Bizim küçükhanım hafifleyip yeniden neşelenmişti [pırıltılar saçmaya başlamıştı]. Tırmanıp duvarın üstüne oturdu...

Burada üç hareket vardır. Cathy'nin imgesini gereriz, belirsiz noktalar genişleyip renk havuzcuklarına (kıp kırmızı yanan birkaç taze kuşburnu) dönüşürler; sonra alt dallardan başka kırmızı havuzcuklar çıkartılır – ve bu canlı karmaşanın ortasında, kuşlar bir varsayım tülünün üzerinde uçarlar:

Ve anayola sarkan ve yolu gölgeleyen yabangülü ağaçlarının üst dallarında kıp kırmızı yanan birkaç taze kuşburnunu toplamak için uzandı. Alt dallardaki yemişler tükenmişti; ama üst dallardakine yalnız kuşlar dokunabilirdi ya da Cathy'nin oturduğu yere çıkmak gerekti.

Cathy'nin imgesini bir daha gereriz – "yemişleri koparmak için uzanırken başından şapkası düştü" – ve bir çıkarma yaparız: şapkalı Cathy; şapkasız Cathy. Bu noktada iki aşırı faal hareket, yani duvardan "atlamak" ve düşmek, devreye girer; birincisi öneri niteliğindedir, ikincisi de gereklilik kipine iliştirilmiş bir karşı-olgusaldır. Cathy'nin imgesinin duvardan atladığını *varsayma* talimatı alırız, sonra (onun duvardaki yerine dönerek) imgesinin düştüğünü *varsayma* talimatı alırız. Ama paragrafın sonunda sahiden hayal ettiğimiz şey yalnızca Cathy'nin doğrudan sahneden çıkarılmasıdır: "Kapı kilitli olduğundan şapkayı almak için öbür yana atlamayı düşündü. 'Yalnız dikkat et, düşeyim deme,' diye uyardım. Çabucak, çevik bir hareketle gözden kayboldu."²⁰

Zihindeki resimlerin kendi başlarına bırakıldıklarında dağıldığını, solduğunu, gözden kaybolduğunu biliyoruz. Brontë'nin sonsuz yeteneğinin bir parçası da imgelerin yok oluşunu bize izletmesi ve yok oluşlarını çevikliklerine atfederek –Shakespeare'in Ariel konusunda yaptığı gibi– bir de onlara cömertçe veda etmesidir: "çevik bir hareketle gözden kayboldu".

Sonraki cümle yeniden varsayımsal olumsuzlamayla (Cathy'nin tasarladığı ama yapmadığı hareket) sahici bitkisel hareketi karıştırmamızı gerektirir: "Ama dönüş hiç de kolay değildi. Taşlar pürüzsüz ve duvar düzdü. Gül dallarıyla böğürtlenler de tutunulacak gibi değildi." Küpeçiçeğinin genişleyip leylak rengi bir buluta dönüşmesi, turuncu mantarın gerilmesi, meşe ve fındık ağaçlarının yükselip dönmesi, ağaç dallarının sallanması, kuşburnunun kıpkırmızı yanmasında olduğu gibi, burada da gül dallarıyla böğürtlenler gerilip dağılırlar.

Catherine bir hareket davetinde bulunur ("Ellen, gidip anahtarı getirmen gerekiyor.") ve hemen ardından olumsuzlama gelir ("Duvarı tırmanıp çıkamıyorum."). Heathcliff gelir. Ertesi gün Rüzgârlı Bayır'a gelmesi için Cathy'yi kandırmaya çalışır. Nelly duvarın öte yanından Cathy'ye yardım edemez, ama sonunda kapının kilidini açmayı başarır. Bundan sonra iki germe biçimi meydana gelir: "Sonra şemsiyemi açtım, Catherine'i altına çektim." Bu sahnenin elastikiyetinin sağlanmasında da yine bitkilerden yardım alınır: "Çünkü yağmur, inilleyen ağaç dallarından aşağı süzölmeye başlıyor, pek oyalanmamamızı haber veriyordu bize." Ardından en son germe gelir ve kahramanlarımızın silüetlerini zihnimizde ileri doğru uzatırız: "Eve doğru hızla giderken...[uzanırken]."

Brontë'nin bu kısa bölümü boyunca kompozisyon yüzeyi çiçekli, dikey ve hareketlidir. Zihinsel retinanın dört bölümü vardır sanki: bir yeşil, bir lavanta mavisi, bir turuncu, bir kırmızı. Önce, aşağıya ve yukarıya doğru dönen, havada sallanan, tepesinde duran imgelerden oluşan kırılğan yükünü (şarkı söyleyen bir kız ve birkaç kuş) sarsa sarsa taşıyan yeşil fındık ve meşe dallarından dikey halı. Sonra bir mavi küpeçiçeği çayır boyunca yukarı doğru yayılarak ("Tırmanıp koparın...") leylak rengi buluta dönüşür ve bu lavanta yüze-

yin üzerinde mavi taçyaprağa benzeyen bir çocuğun belli belirsiz hatları aşağıya ve yukarıya doğru hareket eder. Sonra parlak turuncu mantar kahverengi yapraklar arasında yayılıp çifte çalışma masası üzerinde kalkıp inen el hareketini destekler. Sonra kuşburnu kıpkırmızı yanar ve böğürtlenlerle birlikte yüksek bir duvarda gerilip sallanır; gözden kaybolmakta olan kızın imgesini bu duvarın üzerine çıkarıp oturturuz. Bitkisel hareketin kaynağı bitkilerin hareketinden olduğu kadar zihinsel kompozisyon hareketinden de kaynaklanır. Zihinsel olarak bir rengi (leylak, turuncu, kırmızı) yayarız, bir yamacı yukarı doğru uzatırız, ya da bir ağaç gövdesini aşağı çeviririz (rüzgâr ağaçları geçmişte aşağı çevirmiştir; biz onları şimdide aşağı çeviririz, ama buradaki amacımız rüzgârın geçmişteki eylemini gerçekleştirmek değil, çok kısa bir süre önce ağaçtan bahsedildiğinde zihnimizde canlandırdığımız hatalı dikey pozisyonu düzeltmektir). Biz Brontë'nin talimatlarına uyarız, Brontë ise cümlelerini kafasındaki imgelere uyacak şekilde tasarlamaktadır: Cathy'nin düşünceyle düş arasında kaybolduğunu söylediğinde, "sözcüklerle anlatılamayacak" ifadesini kullanmak yerine pekâlâ "sözcüklerle gerçekleştirilemeyecek" ifadesini kullanabilirdi.

Çiçek hareketinin sahicilik düzeyine ulaşabilen çok az çiçek-olmayan hareket vardır: Cathy'nin ışık yakma ile duvara tırmanması, duvarın üzerinde ikili kayboluşu, eve doğru hızla giderlerken onun ve Nelly'nin uzaması. Ama çiçekli olmayan hareketlerin çoğu, sadece varsayımsal olarak hayal edilmektedir. Tırmanmak, koşmak, hoplamak, yarışmak, uçmak, çıkmak, atlamak hep uğraş gerektiren eylem sözcükleridir; yine de hepsinin karşı-olgusal ya da varsayımsal olduğu belirtildiğinden, bir melek kanadının nefis salınışında gerçekleşmiş, aşağıda kımıldayan bitkilerden gelen hava akımlarıyla harekete geçmiş gibi görünürler zihinde.

Çiçekli varsayımda verilen talimatın yapısı tam olarak nasıldır? Nelly ile Cathy'nin el ele tutuşup koşmalarını zar zor görebiliyorsa, niçin doğrudan doğruya onları el ele koşarken zihnimizde canlandırmamız istenerek talimatı gereğince solgun bir biçimde yerine getirmemize izin verilmiyor? Gramer ve zaman kullanımı neden yerine getirebileceğimiz düşük düzeydeki canlılığı öngörüyor ve ona uyuyor? Bu gramatik öngörü yazara ne kazandırıyor? Bence cevap Brontë'nin ve diğer olağanüstü yazarların insan zihninin

kompozisyon gücünün sınırları konusunda şaşmaz, titiz bir sezgiye sahip oldukları ve verdikleri talimatı gerçekte zihinde canlandırabileceğimiz resimlere titizlikle uydurarak, onlara duyduğumuz güven sayesinde bizi bu resimlerin ötesine taşıma gücüne eriştikleridir. Boyanın güçlerini ve sınırlarını bilmeyen bir ressam nasıl eser üretebilir? Kullanacağı malzemenin özelliklerini bilmeyen bir heykeltıraş nasıl çalışabilir? Mozart bir enstrümanın çıkardığı sesleri bilmeden nasıl o enstrüman için beste yapabilirdi? Edebi kompozisyonun da enstrümanın, yani onu icra edecek hayal eden zihnin yapısını dikkate alıyor olması neden tuhaf olsun ki? Hayal Eden Zihnin için Minuet, Işık Yakma ve Germe Yapabilen Zihin İçin Düet, Çiçek Hayal Eden İçin Sol Minör Sonat. Brontë doğrudan zihinde canlandırılabilen hareketlerle (titreyen bir çiçek, yayılan yosun, kıpkırmızı yanan kuşburnu, açılan şemsiye) zihinsel retinada gözücüyle görülebilen hareketler (duvardan atlama, tırmanma, el ele koşma) arasında titizlikle ayırım yaparak sözdizimini oluşturur; bu sayede en küçük talimatını bile kesinlikle tam olarak yerine getirir, onunla uçar, onunla yürür, onunla el ele koşarız.

Demek ki, bedeni dahilindeki baş eğmelerini ve titreyen kuyruğunu kolayca zihnimizde canlandırdığımız, ama uçtuğunu zihnimizde canlandırmakta çok zorlandığımız –şu anda bile ancak uçuşunu hayal ettiğimi hayal edebildiğim– küçük ve sabırlı Amerikan ispinozumuz bizi buraya kadar doğru yoldan getirdi. Kışın son demlerinde bahçe karla kaplıyken ve uzun kahverengi astilbe ve gülhatmi dallarının gölgeleri etrafta kımıldanırken bahçede parlak kiraz rengi bir kuşun boy göstermeye başladığından bahsetmeyi ihmal etmiştim. Tray'i gitmeye zorlaması haftalar sürse de sonunda başardı, ama yine de etraf başka kuşların uçamayacağı hatta göremeyeceği kadar karanlıkken, her gündeğümünde ve günbatımında leylaklara tünemiş oluyorlar. Her gün bir dizi bahçede yan yana uçuyorlar: Elizabeth Snow'un bahçesindeki otların ve çiçeklerin arasından kayıp geçtiklerini gördüm, sonra Harbison'ların bahçesindeki uzun kozmos ve yıldız çiçekleri arasında da gözüme çarptılar. Işıldayan beyaz patlangaç otlarının ve taştan bir Bakire Meryem heykelinin havayı aydınlattığı John Sweeney'in gölgeli bahçesinde alçaktan

uçarak benim evime gittiklerini de gördüm bazı yaz akşamları. İki ucu birleşik parlak bir kurdele boyunca kayarak her gndoğumunda, her günbatımında benim baheme dönüyorlar. Gelincik, zambak, şakayık ve ıtırşahilerin canlı renklerle açtığı yaz başındaki haftalarda bile geceleri ve şafak sökmeden önceki na kadar bahçede renkler ayırt edilebilir durumda olmuyor. Sonra akşamları da yedi dakika boyunca görülebilen tüm renk yelpazesi, içindeki renkler ne kadar parlak olursa olsun, kaybolup gidiyor. Günün başladığı ve bittiğı bu dakikalarda "ifte kumrular" leylakların içinde duruyor ve aylardır günün ilk rengi minik bedenlerinde ortaya çıkıyor – birrmek bir kırmızı, sanki içeriden aydınlatılıyor gibi; diğerk renk ise sarımsı kahverengi, esmer ve nihayet ışıktattıka kayısı rengi, şeftali rengi, ardından leylak pembesi. Gün yine her akşam bu aynı küçük yüzeylerde kaybolup gidiyor.

Üçüncü Kısım

Yeniden Resmetmek

Çemberler Çizmek

İmgelerin zihnimizde hareket etmesini sağlayan biçimsel uygulamalar dizisi –ışık yakma, seyreltme, ikili ekleme ve çıkarma, germe ve çiçeksel varsayım– bundan ibaret. Ama bu zihinsel Olimpiyatların kapanışını ilan etmeden önce bağlamamız gereken (tıpkı bir pateni bağlar gibi) bir uç açıktaki kaldı. Çiçekli maddenin bir yüzeyle onun üzerinde yürüyen kişi arasında kayma tarzının hareketli resim yaratmaya bir şekilde yardımcı olduğunu önceki bölümde görmüştük. Bu bölümde ise kişiyle zemin arasındaki sınırın çiçekler yoluyla bulanıklaştırılmasıyla aynı etkiyi yaratıyormuş gibi görünen iki fenomen üzerinde duracağız.

Bunlardan birincisi kendi başına başlangıcı veya sonu olmayan çemberin zihinde tuhaf bir şekilde çok kolay hareket etmesidir; ikincisi ise bir figürün buz üzerinde hayal edildiğinde kolayca hareketlendirilebilmesi – daha doğrusu, sabit bir figürün altındaki hayali buz tabakası bir yöne doğru çekildiğinde bu figürün aksi yönde hareket ediyormuş gibi görünmesinin çok kolay olmasıdır. Hareket üzerine düşünürken John Ashbery ve Seamus Heaney'in kızakla yokuş aşağı kaymasını; Emily Brontë, Harriet Beecher Stowe, William Wordsworth ve Leo Tolstoy'un başarılı biçimlerde zihinsel patenle kaymasını izleyeceğiz. Çemberler çizmek ve buz üzerinde süzülme zihninin sürekli kendine dönmesini gerektirir. Her ikisi de bu sayfalarda sürekli karşımıza çıkan yeniden resmetme ve yeniden meydana getirme biçimleridir. Hareket üzerine düşüncelerimiz peş peşe dört hareketli resim zemini üzerinde durarak ve peş peşe gelen yeniden resmetme eylemlerinde meydana çıkan çiçekle hızlanma (ve resmetme virtüözlüğü) türü üzerinde durduktan sonra sona erecek.

Küresel şekiller zihinde büyük kolaylıkla yuvarlanır ve dönerler. Aristoteles (*De Anima*'da Demokritos'un görüşünü özetlerken) küreye "şekillerin en hareketlisi" der ve şu hükme varır: "Öyleyse zihin ve ateş, küre şeklinde atomlardan oluşmuştur." Kısa bir notla bu hükmü Platon'a bağlar: "Yine de, der Platon, zihin bir çember şeklinde olmalı."¹ Zihnin yapısı nasıl olursa olsun, dönme hareketini tüm diğer hareketlerden daha kolay tasavvur ettiği bir gerçektir:

*Üç kez bağırdı tanrısız Akhilleus hendeğin üstünde,
Troyalılarla ünlü yardımcıları üç kez [telaşla döndüler oldukları yerde] (whirled)*

Tolgası ışıldayan Hektor yan yan baktı (wheeled).

Dolayısıyla, Hephaistos'un usta zanaatkârlığına adanmış 18. Bölüm'de bu hareketin merkezi yer tutması şaşırtıcı değildir:

[Thetis] *Hephaistos'u körükleri*, [etrafında arı gibi dönerken buldu] (*wheeling round*)

Kan ter içinde gidip geliyordu o yana bu yana

Bu pasaj demircinin üçayaklar arasındaki tasviriyle devam eder. Üçayaklı kazan tekerleklerinin dönme hareketi o kadar canlıdır ki zihin tek başına bile canlandırabilir:

*Her üçayağın altına altın tekerlekler koymuştu,
Kendi kendilerine girsinler diye tanrıların toplantısına,
Sonra gene gerisingeri eve dönsünler diye...²*

Körükler etrafında dönme hareketinde ve ileri-geri giden kazanların tekerleklerinde kalkanın yuvarlak biçimini öngörebiliriz; bu yu-

1. Aristoteles burada tartışmak istediği eski filozofların ulaştığı sonuçları özetlemektedir. *On the Soul (De Anima)*, 1. Kitap, 2. bölüm, kısım 405A ve 3. bölüm, kısım 406B.

Zihnin küreleri tasavvur etmesinin kolay olduğu geçmişteki filozofların yazılarında görülebileceği gibi, günümüzde bilişsel psikologların ve nöro-psikiyatristlerin araştırmalarıncı da ortaya çıkarılmıştır. 3. Bölüm'de, döndürme deneyleri hakkındaki külliyatla ilgili 7. nota bkz.; ayrıca rüyalarda "kavisli güzergâhların" yaygınlığı konusunda bkz. J. Allan Hobson'un şu kitaptaki gözlemleri: *Dreaming Brain*, s. 248-50.

2. Homeros, *İlyada*, 18: 228-9, 284, 372-3, 375-7.

varlaklık oğlanlarla kızların oynarken oluşturduğu halkalar, kendilerini kürelere ve tekerlere dönüştürüp zihinde taklalar atan cam-bazlar ve yuvarlak kalkanın kenarındaki kımıldayan okyanus halkasıyla doruğa ulaşır.

Hmeros *İlyada*'daki küçük detaylarda yuvarlanma ve dönme konusunda bize o kadar çok deneyim kazandırır ki, destanın son kısmında kitabın tamamı gözümüzün önünde döner durur. Bu durum 18. Bölüm için geçerli olduğu kadar 17. Bölüm için de geçerlidir; bu bölümde Patroklos'un cesedi çevresinde döneriz.

*Ama Akhalar da Menoitios oğlu'nun çevresinde duruyorlardı
bir tek yürek gibi*

Dönme eyleminin provası Menelaos tarafından yapılır

*... sarışın Menelaos da öyle uzaklaştı Patroklos'tan.
Arkadaşları arasına karışınca [topukları üzerinde] dönüp baktı,
Aradı gözleriyle büyük Aias'ı...*

Ve Aias geldiğinde iki kez yeniden meydana getiririz:

*Aias ossaat püskürttü onları,
Aias, kusursuz Peleusoğluyla birlikte, öbür Danaolardan,
Hem güzellikte, hem işinde üstündü.
Bir yabandomuzu gibi saldırdı, itti Troyalıları.
Yarlarda domuz birdenbire dönüp nasıl saldırırsa bir çırpıda,
Nasıl dağıtırsa köpekleri, gürbüz delikanlıları...*

Patroklos'un cesedinin çevresinde sıkışık duran tunç kalkanlardan oluşan bir halka vardır. Tüm aksiyonun sabit merkeziyken Akhalar "kollarına aldılar ölüyü, kaldırdılar yerden çok yükseğe" ve dönme hareketini zihnimizde iki kez daha gerçekleştiririz:

*... arkalarında bir çığlık attı Troyalıların ordusu,
Akhaların ölüyü alıp götürdüğünü görmüşlerdi.
Troyalılar öne atıldılar köpekler gibi,
Avcıların önünde bir yabandomuzuna saldırır da hani,
Koşarlar hayvanı parçalamak hırsıyla,
Ama domuz gücüne güvenip dönerse geriye,
Köpekler geriler, kaçışırlarsa dört bir yana,
Troyalılar da hiç durmadan düşmanı öyle kovalıyorlardı,*

...

*Ama Aias'lar geri dönüp karşı koyunca onlara,
Birdenbire rengi uçtu Troyalıların,
Yükleri varmadı atılıp ölüyü ellerinden almaya.*

17. Bölüm'deki diğer hareketlerin çoğu, merkezdeki milin çevresinde sürekli yeniden meydana getirilen bu daha büyük hareketin içinde barınmaktadır.³

Kürelerin, arabanın dönen tekerlerinde cisimleştiği *İlyada*'nın son bölümünde zihni harekete geçiren yine çemberlerdir:

*Bir katır arabası getirdiler,
güzel tekerlekli, yeni yapılmış güzelim bir araba,
sepetini bağladılar üstüne arabanın...*

bir de arabanın hareketinin çizdiği daha büyük çemberdir:

[araba hızla ilerledi
bastıran geceye doğru]

Araba Troya şehrinden çıkıp Akhaların gemilerine gider, sonra geri döner; tıpkı Hephaistos'un tekerli kazanlarının bir baş hareketiyle çıkıp geri dönmesi gibi, ama bu kez tüm bir bölümü kapsar ve hasır sepetinde ağır bir yük taşımaktadır: giderken İlyum'un hazinesi, dönerken Hektor'un cesedi. Araba kayar gibi hareket eder ("güzel tekerlekli araba", "hızla giden araba" bekçilerin arasından içeri giriverir), çünkü yuvarlak şeylerin hareketi böyledir ve "güzel tekerlekli araba"nın hazırlanması için dört kez verilen talimatla zihnimizde hareketin provasını yaparız – onu hayal ettiğimizi varsayabiliriz. Zeus, İris'e söyler, sonra İris gidip Priamos'a söyler, ardından Priamos oğluna söyler ("güzel tekerlekli katır arabasını hazır edin"), daha sonra Priamos emri tekrarlar, ("Arabayı koşsanıza, ne durursunuz, haydi...") ancak tüm bunlar yapılıncaya araba tahayyülde sahiden yapılır ve hareket etmeye başlar.⁴

Buyruk havası taşımayan tasvirler dahi meydana getirdiğimiz resimler konusunda bize talimatlar verir, ama açıkça talimat niteliğinde olduklarında kompozisyon eylemi özel bir titizlik ve hızla

3. A.g.y., 17: 267, 113-5, 278-85, 722-3, 724-9, 731-4.

4. A.g.y., 24: 266-8, 266, 150, 179, 189, 263-4, 266-8.

gerçekleştirilir. Bir başka şekilde söyleyecek olursak, zengin bir edebi metindeki talimatların sayısı yerine getirebileceğimiz sayının çok üzerindedir; aralarından hangilerini seçtiğimiz ise, rıza ve rastlantının tuhaf bir karışımına ve belli ayrıntıların (bir kitabın yıllar içinde nam salan ve kitabı okumayanların bile bildiği ayrıntılarının) şöhretine dayalı gizemli bir sonuçtan ibarettir. Bu yüzden insan bir kitabı her okuyuşunda şaşırmaya devam eder: İlk seferde tasavvur ettiğimiz her şeyi yeniden meydana getiririz, ama önceki okumada zihninin dikkatinden kaçan yeni tasavvurlarla, resimlerle de karşılaşırız. Ama talimatın kendisi açıkça verilmişse –ki *İlyada*'da bu talimat dört kez tekrarlanır– araba resmini meydana getiremememiz *mümkün değildir*. Bize müzakereye açık olmayan bir şey olarak, dikkatten kaçırılması hikâyenin devam etmesini engelleyen bir şey olarak sunulmuştur.

Demek ki hasır sepetli, güzel tekerlekli araba bölümün tamamını kateder, gagalı gemilere kadar gidip Troya'ya geri döner ve bu uzun döngü bir başka döngüyle kesişerek onu durdurur: Akhilleus'un her şafak vakti Hektor'u sürükleyerek üç kez dönmesinden bahsediyoruz.

*Menoitiosoglu'nun ölüsü gömülü mezarın çevresinde
Üç kere dolaştırdı Hektor'u*

Bunu yaptığı için tanrılar "öfkeyle üzerine gitme (*wheel*)" tehdidinde bulunurlar. Priamos'un ve yüklü arabanın gelişi bu girdap döngüsünü durdurur, daha doğrusu girdap döngüsünün canlılığını koruyarak incecik bir tül halinde arabanın içine girip çıkmasına sebep olur. Hektor'un cesedi artık sürüklenmediğinde bile zihinde dönmeye devam eder, şimdi Yunan hizmetçilerin şefkatli ellerindedir; Akhilleus onlara "cesedi yıkayıp yağlamalarını" söyler:

*Yıkadı hizmetçiler ölüyü, ovdular yağla,
Sardılar bir entariye, güzel bir keten çarşafa.
Akhilleus kaldırıp yatırdı Hektor'u döşeğe,
Arkadaşları da elbirliğiyle cilalı arabaya taşıdı.*

Zihnimizde cesedi yumuşak kumaşa "sarız", "iki entari ve ince dokunmuş bir gömlek", sonra havaya kaldırırız, ardından indiririz, nihayet tekrar kaldırıp döşeğe koyarız. Ondan sonra *İlyada* bir kez

daha kumaş üzerine düşünmemizi ister – "alacalı yastıklar" koyarız, üstlerine "kilimler ve yumuşak yün örtüler" örteriz. Bu yatakta uyumayacaktır, orada bulunmasının tek amacı zihnimizi ölümsüz refakatçi Hermes'in zihni kadar bükülgen hale getirmektir. Hermes kafasında tekrar tekrar "evirip çevirdikten" sonra, yolculuğun tekrar başlatılmasını, arabanın tekrar harekete geçmesini ister. Patroklos'un mezarı çevresinde dönen Hektor'un cesedi bu kez sarıldığı çarşafın içinde döner, Troya'ya doğru döşegen üstünde ilerler (*roll*). Ceset Troya'nın kapısından içeri girdikten sonra sarsılmaya–

*Ak kollu Andromakhe başladı kadınlar ağıtına,
Aldı elleri arasına adam öldüren Hektor'un başını*

ve dönmeye devam eder:

*Sonra topladı kardeşleri, dostları ak kemikleri,
Hepsinin yanaklarından iri yaşlar dökülüyordu.
Kemikleri alıp kodular bir altın kutuya,
Erguvan rengi yumuşak örtülerle sardılar kutuyu.⁵*

İlyada'nın hikâyesi budur. Kahramanlar parlak gezegenler misali hiç durmadan gecede döner dururlar, biri topukları üzerinde dönüp parlayan zırhını yoklar, diğeri hüznün yumuşak kumaşıyla sarıldıkça sarılır, bunların ikisi yaklaşan gecede hızla giden güzel tekerlekli arabanın yörüngesinde birleşirler.

Üç döngü Akhilleus ile Hektor'u birbirine bağlar. Birincisi Troya surlarının çevresindeki bitmek bilmez koşularıdır: Aralarındaki mesafe azalmasa da biri diğerini kovalamaktadır, Akhilleus Hektor'un peşindedir. İkincisi Patroklos'un mezarının çevresinde her şafak vakti üç kez dönmeleridir: Bu kez neredeyse yan yana hareket ederler, ama Hektor Akhilleus'u takip eder. Üçüncüsü ise yas

5. 24: 16-7 (krş. 51), 491, 181, 585-90, 586-7, 644, 645, 690, 723-4, 793-6. Andromakhe Hektor'un başını kollarına alır ve Hektor hasır sepette ona götürülmüştür, ama Homeros Hektor'un sepette sarsıldığını hiç söylemez, belki de bunun nedeni zaten acı verici olan çarpıcılığı fazla abartmayıp narinliğin dozunu tadında bırakmak istemesidir. Homeros, sarsılma hareketini muhteşem Priamos figüründe yeniden konumlandırarak Hektor'u bebeklik havasından kurtarıırken narinlik tonunu da sürdürür. Cassandra Troya surlarından bakıp da babasının arabada ağabeyinin cesediyle birlikte döndüğünü gördüğünde, Homeros sahneyi şöyle tarif eder: "[Arabanın üstünde sarsılan sevgili babasını gördü]." (24: 701)

arabasıdır. Birinci döngü Troya'dadır, ikincisi Akhaların karargâhında gerçekleşir ve üçüncüsü ikisi arasındaki yol boyunca gidip gelir. Üç büyük çember yuvarlak ve dönmekte olan bir kalkanın üstündeymişçesine zihinde döner.

Demokritos ve Platon'un, çemberlerin zihinde daha kolay hareket ettiği, hatta bazen zihninin kendisinin çember şeklinde olduğu izlenimini verdiği gözlemi *İlyada*'da canlandırılır. Talimat ister Homeros'tan, ister başka bir kaynaktan gelsin, bu ilke doğru gibi görünmektedir. *Rüzgârlı Bayır*'da daha önce gördüğümüz bir pasajda Catherine Earnshaw uçan tüylerden birini uçan bir kuşa döndürdüğünde, söz konusu olan lapin kuşudur ve çemberler çizerek uçar: "Güzel kuş! Kırın ortasında tepemizde döne döne uçuyor, yuvasına gitmek istiyordu."⁶ Her tür geometrik işlem gerçekleştirilebilir. Çember çoğaltılabilir, aynı zamanda genişletilebilir ya da gerilebilir; tıpkı Yeats'in deveranında, "Döndükçe dönüyordu büyüyen bir deveranda" ya da Wordsworth'ün su kuşunda olduğu gibi: "havada çiziyordu... altındaki gölden dahi büyük bir halka"

Ama niyetleri

O koca halkayı defalarca dolaşmaksa da,

Şenlikle uçuşlarında

Yüzlerce yay ve minik halka çiziyorlardı

İleriye geriye, aşağıya yukarıya yumak oluyor

Ama karışmıyorlardı; adeta bir ruhun

İdaresindeydi kanat çırpışları.⁷

Demek ki halka çıkartılabilir, ya da kıvrım bölünebilir: (Homeros'ta, Tolstoy'da) tırpanın yarım çember çizme hareketi ya da (Heaney'de) bahçedeki salıncağın veya (Homeros'ta, Brontë'de) beşiğin/döşegin yarım çember çizme hareketi yahut (Priamos "sandıkların güzel kapaklarını açtığında"⁸ olduğu gibi) açılan bir kapağın hareketi.

Kavisli hareketi tasavvur etmenin kolaylığı –kuşların uçuşunu tahayyül ederken hemen hep zorluk yaşamama rağmen– bahçemin çitinde yaşayan serçelerin uçuşunu zihnimde canlandırmamı müm-

6. Brontë, *Rüzgârlı Bayır*, s. 150.

7. William Wordsworth, "Water Fowl", *Wordsworth: Poetical Works* içinde, haz. Thomas Hutchinson ve Ernest de Selincourt, Londra, 1936, s. 174: 8-14.

8. Homeros, *İlyada*, 24: 228.

kün kılıyor. Leylaklara doğru hareket ettiklerinde, otuzu birden beş saniyede geliyor; yukarıdan, aşağıdan, sağ üstten, sol üstten, muhayyel bir ekvator boyunca yatay olarak varıyorlar hedeflerine. Leylakların üzerinde büyük şeffaf bir küre varmış gibi oluyor ve serçeler bu kürenin kabuğunu tek bir varma hamlesinde takip ederek farklı farklı yaylar çiziyorlar: Pırıltı, Serpinti, Köpük; Balparlak, Dalgageçen, Evegel; Demet, Şarkı, Sepelek ve Gümüşbanyo. Bir keresinde dağ tepesinden yırtıcı kuşların göçünü izlemiştim: benim hizamda uçmakta olan bir altın kartal aniden aşağıdaki vadiye dalışa geçti; altındaki yolda ilerleyen parlak sarı kamyon kadar büyük görünüyordu. Bahçemdeki küçük kuşlar hâlâ beni ürpertirler mi bunu gördükten sonra, diye düşündüm birkaç saniye. O gece düşümde serçelerin leylakların önünde kesinlikle hayranlık uyandırıcı bir hava gösterisi yaptıklarını gördüm; çoktan kendimden geçmiş, hazdan olduğum yere çakılmış haldeyken serçelerden biri toprağa doğru dalışa geçti ve gagasının üzerinde dengede durup kendi çevresinde dönmeye başladı (zırhını kontrol eden Akhilleus gibi).

Çemberler ve küreler zihinde o kadar kolay hareket ederler ki dönme, yuvarlanma, yay çizme hareketleri, ortadaki mil ya da tekerlek çok ağır olduğunda, bir adam, yüklü bir araba ya da tombul bir serçe olduğunda dahi tasavvur edilebilir. Hareket belli bir mesafede gerçekleşiyorsa –Yeats'in deveranlarında ya da aşağıya yukarıya doğru yüzlerce çember çizen Wordsworth'ün su kuşlarında olduğu gibi– hareket eden ya da büyüyen şey bir çizgi gibi görünecektir. Kuşun harekete başladığı yerdeki bir nokta giderek uzayıp yay ya da çember çizen bir çizgiye dönüşür, tekrar kendi üzerine kapanır, genişler, daralır. Çok küçük kuşlar için dahi bu geçerlidir. Örneğin Calliope Arıkuşu üç gram ağırlığındadır (dokuz diğer arıkuşuyla birlikte tek pul yapıştırılarak postaya verilebilir). Ama yine de, zihinde uzun mesafeler boyunca hareket edebilen şeffaf kelebeklerin (Gelincik, Sarı, Mavi) aksine, Calliope'nin kur yapma uçuşunda bedenini tasavvur edemeyiz; onu bir çizgi gibi görürüz: Otuz metreden yere doğru dalışa geçer, bir kavis yaparak tekrar yükselir, havada kocaman bir U harfi çizer (dalışın en alt noktasına geldiğinde vızıltı sesleri çıkarır⁹). Uçuşunu tasavvur etmek müm-

kündür, çünkü bir çember ya da çember parçası oluşturur, U harfinin alt tarafında kavis çizer. Başka arıkuşları da kur yapma uçuşlarında benzer şeyler yaparlar: Rufous Arıkuşu "dikey bir oval" çizer, Zümrütboyun geniş bir "sarkaç yayı" çizer, Allen Arıkuşu yere doğru dimdik indikten sonra J şeklinde bir yay çizer.¹⁰ Uçan bir arıkuşunu tasavvur ettiğimizde kıvrımlı çizgiler yine ortaya çıkar, kuşun gövdesi sabit dururken kanatları sekiz çizer. Bir çiçeğe yaklaşan, sonra aniden uzaklaşan bir arıkuşunu tasavvur ettiğimizde, kuşun kendisi de çiçek etrafında dönme hareketini yapar. Hareket tasavvuru kısmen ışık yakma uygulamasından yardım alır (daha önce tasavvur ettiğimiz daha ağır şeylerin dönme hareketleri için de aynı şey geçerlidir: Güzel tekerli araba cilalanmıştır, Hektor'un cesedi ketene sarılmadan önce yağla ovulur). Arıkuşunun yanardöner renkleri kimi zaman pigmentlerinden, kimi zaman da tüylerin "yapısından" kaynaklanır: "Pigment kahverengi ya da gri olabilir, ama sadece tek bir yönde belli ışık renklerini yansıtacak yapıda şeffaf hücrelerle kaplıdır." Dalgaların köpüklerindeki Nereidler ya da leylakların üzerine dökülen serçeler gibi, arıkuşlarının isimleri de zihinsel retinada ışıldayıp uçuşmalarına yol açar: "Yaryıldızı, Günışığı, Safirkanat, Altınboyun, Çiçektacı, Kuyruklu yıldız, Gökperi, Güneşmeleği."¹¹

Dönme, yuvarlanma, yay ya da çember çizmenin, ağır bir nesnenin resmini dahi zihinde döndürmeyi sağlayabileceğini görmüştük: Zihinsel imge ağırlıksız olmasına rağmen, gerçek dünyadaki nesne ağırdır. Daha uzun hareketlerde bir nokta kavisli çizgilere, çemberlere, elipslere, U'lara, J'lere ya da 8'lere dönüşebilir. Belli uzunluktaki bir çizginin, uzunluğu değişmeden hareket etmesi de mümkündür; tıpkı paten ya da kızakla yapılan kavisli çizgiler gibi, ya da *İlyada*'da halkanın değneğe geçirilmesinde olduğu gibi:

*Boyunduruğunu indirdiler askıdan.
Boyunduruk şimşir ağacındandı,
Ortası göbekli, güzel halkayla süslü.
Getirmişlerdi dokuz arşınlık kayışı da.*

10. Bkz. a.g.y., s. 347, 342, 348.

11. A.g.y., s. 334. Kaufman isimleri saymaya başlamadan önce "[kuşların] renklerinin göz kamaştırıcı güzelliği"ni çağrıştırdıklarını belirtir.

*Cilalı oka dayadılar boyunduruğu,
Sonra geçirdiler halkayı değneğe,
Göbeğin çevresinde üç kere doladılar kayışı,
Okla boyunduruğu eklediler birbirine,
Adamakıllı bağladıktan sonra düğümü,
Uçları sarkıttılar aşağıya doğru.¹²*

Koşumların yerleştirilmesi virtüözlük derecesinde bir resim-yaratma edimi gerektirir. Zihnimdeki resimler çok da net değil, koşumları kendim ayarlamaya gönüllü olmazdım, ama sanki zihinsel retina bir an için çember haline gelmiş gibi, uzun kayışın hızla içinden geçtiğini tasavvur edebiliyorum.

12. Homeros, *İlyada*, 24: 268-75.

Patenle Kaymak

Buz patenine geldiğimizde, halen iç içe halkaların, kıvrımların, se-kizlerin, bir eksen etrafında dönüşlerin, kavislerin ve yuvarlakların dünyasında olduğumuzu fark ederiz. Tolstoy'un Levin'ini hiç çaba harcamadan çemberler çizer, Hephaistos'un tekerli kazanları gibi hareket ederken görürüz, sanki zihinsel bir baş hareketiyle eylemi-ne başlamış gibi:

Levin ayağa kalktı [*figürü yukarı doğru geriyoruz*], paltosunu çıkar-dı [*"Eller devrede!" ve "Bu Sadece Kumaş!" talimatları bir arada*], ku-lübenin önündeki pürtüklü buzda hız alarak düz buza çıktı [*tahayyül eden kişinin yaklaşan ustalıklı hareket için pratik yapmasını sağlayacak bir prova*]. Gidişini istediği gibi yavaşlatarak, hızlandırarak, rahatlıkla yön değiştirerek kaymaya başladı.

Zihinsel retinanın altına minik bir mıkna-tıs koymuş da yukarıdaki düzlenmiş yüzeyin üzerinde kayan figürü çaba harcamadan hareket ettiriyor gibiyizdir. "[Levin] bir yandan da sert hareketler yapma ihtiyacı duyduğu için hızla iç ve dış daireler çizerek dolanıyordu."¹

Levin daha kalkıp buz pateni yapmaya başlamadan, onun Rus-ya'daki en usta patinajcılardan biri olduğu dört kez belirtilir – tıpkı arabanın hareket ettiğini sahiden görmemizden önce "güzel teker-lekli araba"yı tasavvur etmemiz için dört kez talimat verilmesinde olduğu gibi. Levin'in ustalığının böyle önceden ilan edilmesi, res-mi sahiden hareket ettirmemiz gereken an gelmeden önce "güzel kayan adamı" zihnimizde resmetmeye hazırlanmamızı sağlar. Ama pist çeşitli beceri düzeylerinde patinajcılarla doludur, hepsi halka-

1. Leo Tolstoy, *Anna Karenina*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim, 2002, s. 36, 38. Buz pateni sahnesi: s. 35-8.

lar çizip dönmektedir. Mesela Kiti, tıpkı güneş gibi bir kavis çizerek köşeden görüş alanına girer:

Köşedeydi. Kiti, yüksek botlarının içinde ince [bacaklarını] beceriksizce yana açmış, düşmemek için çok dikkatli, ona doğru geliyordu kayarak.

Ardından bir daha görüş alanına girer:

Dönüş bitince [esnek] ayağının bir vuruşuyla doğru Şçerbatski'nin yanına kaydı.

Kiti'nin bacaklarının esnekliği iyi bildiğimiz bir zihinsel uygulamayla –"Bu sadece kumaş!" talimatı– sağlanmıştır; o yüzden şimdi aynı cümleye bir daha bakalım, ama bu kez öncesindeki ve sonrasındaki cümleleri de dikkate alalım.

Boynundan sarkan kurdelenin ucundaki manşon onu germemişi ve "esnek" vücutlu silüetini serbest bırakmamızı sağlamakla kalmaz, aynı uygulamayı yüzünün içinde de gerçekleştirmemizi, gülümsediğini görmemizi de sağlar.

Kiti'nin kayması pek sağlam değildi. Bir kurdeleye asılı manşonundan çıkardığı ellerini hazır durumda tutuyor, uzaktan görüp tanıdığı Levin'e gülümsüyordu. Dönüş bitince [esnek] ayağının bir vuruşuyla doğru Şçerbatski'nin yanına kaydı, kolundan yakalayıp, Levin'i başıyla selamladı. Levin'in hayal ettiğinden çok çok güzeldi.

Hayal ettiğinden daha güzeldir, çünkü onu ancak gülümsemeyen haliyle hayal edebilir; oysa burada kayarken onu gülümserken görmekle kalmaz, fiziksel olarak orada bulunmadığında onun gülümseyişinin zihinsel resmini nasıl yapacağını da öğrenir. Kiti'nin gülümseyişi onun, zihnimizde yaptığımız resimlerinde birkaç kez gündeme gelir ve her seferinde manşon, mendil ya da eldiven gibi malzemelere dokunmanın yardımıyla gerçekleşir:

"Burada herkes sizin en büyük paten ustası olduğunuzu söylüyor." [dedi Kiti siyah eldivenli küçük eliyle manşonundaki kırığı parçalarını silkeleyerek.]

"Evet, evet, bir zamanlar büyük bir tutkuyla vermiştim kendimi bu işe. Patinaj ustası olmak istiyordum."

Kiti gülümsedi:

"Galiba her şeyi tutkuyla yapıyorsunuz siz. Nasıl kaydığınızı görmeyi çok istiyorum."

Paten hareketinden gülümseme hareketine geçerek halka konusundan uzaklaşıyor gibi görünebiliriz, ama bu doğru değil, çünkü yüzde gülümseme oluştuğunda ağız yukarı doğru açılan küçük bir kavisli şekle dönüşür. Çoğu kez gülümseme yüzü kaplıyormuş gibi görünür, tıpkı patenciyle Levin arasında geçen şu konuşmada olduğu gibi:

"Çoktandır görünmüyordunuz efendim," dedi [patenci]. "Siz gittikten sonra usta kalmadı buradaki baylar arasında." Levin'in pateninin kayışını sıkarken sordu, "Böyle iyi mi efendim?"

Levin, elinde olmadan yüzünü kaplayan mutluluk gülümsemesini güçlkle tutmaya çalışarak:

"İyi, iyi," dedi, "Lütfen biraz çabuk ol."

Hermes'in zihnimize uçmasına yardımcı olan papuç kayışlarında olduğu gibi, kayışın sıkılması ve ne kadar sıkı olduğu üzerine konuşulması az sonra Levin'in kaymasını tasavvur etmemize yardımcı olur, ama önce yüzünü kaplayan mutluluk gülümsemesini tasavvur etmemize yardım eder.

Patinajcılar daireler çizmekte, dönmekte, ileri geri gitmekte ve gülümsemekte, ama zaman zaman da düşmekte ya da düşer gibi olmaktadırlar. Tolstoy, paten pistinde ustalık ile ihtiyatsızlığın tehlikeli bir biçimde birbirine yaklaştığı ânı zihnimizde resmetmemiz için hangi talimatları verir? (Kayma ustalığının istikrarı ne kadar bozular, tehlikeye atılır ve kaybolursa, resmetme ustalığı da o kadar kusursuz bir biçimde korunur.) Genç bir patinajcının sahneye girişi "Tam bu sırada" sözleriyle bildirilir. Bu talimat kişinin hızla yeni bir resim meydana getirmesini sağlar.

[Tam] bu sırada, zamanının en iyi patinajcılarından bir genç, ağzında sigarası, ayağında patenleri, gazinodan çıktı, hızını artırdıktan sonra basamaklardan aşağı gürültüyle, sıçrayarak inmeye başladı. Kollarının serbest duruşunu bile bozmadan uçarcasına aşağı indi, buzun üstünde kaymaya başladı. Levin,

"Ah, yeni bir numara bu!" dedi.

Sonra Levin aynı şeyi yapmak için hemen yukarı koşar ve arkada-

şı Şçerbatski ona seslenir: "Bir yanınızı incitirsiniz, alışkanlık isteyen bir harekettir bu!"

İkili bir şekilde basamaklardan inen, sonra da çevresindeki dünya (ellerini hazır tutan, bacaklarını açmış Kiti'nin kaydığı buzlu dünya) panik halindeyken sabit bir duruş alan adı belirsiz patinajcının hareketini tasavvur ederek biz de alışkanlık kazanmışızdır. Şimdi Levin aynı şeyi yapmak için koşarken bu sıralamayı tekrar meydana getiririz:

Levin yukarı çıktı, orada alabildiği kadar hız aldıktan sonra ["tam o anda" talimatını hatırlatacak biçimde], ilk kez yaptığı bu numarada dengesini sağlamak için kollarını iki yana açıp aşağı bıraktı kendini. Son basamakta ayağı takıldı, ama eliyle buza hafifçe dokunarak [bedenini yatay olarak aşağı çevirerek üretiriz bu imgeyi] çabuk bir hareketle [aynı hareketi bizim de yapmamız gerekir] toparladı kendini [imgeyi tekrar eski haline getiririz]. Gülümseyerek kaymaya başladı buzun üstünde.

Patinajcıların dönme, daire çizme, gülümseme, kavis çizme hareketleri bizi öyle usta zihinsel döndürücüler yapar ki –Levin'in ayağı takıldığında– imgesini aşağı çevirip tekrar eski haline getirebiliriz; bunu birkaç kez yaparsak, tek ve düzgün bir aşağı yukarı çevirme hareketini zihnimizde canlandırabildiğimizi, daha doğrusu Tolstoy'un Brontëvari teşviğiyle hızla ve kuvvetle bunu yapabildiğimizi keşfederiz. Zor olan zihinsel çevirme hareketi değil, bu harekete başlamak, sonra aniden çevirme hareketinin yönünü ters döndürmektir. Hakikaten büyük çaba isteyen bir şeydir bu.

Tolstoy, *Anna Karenina*'da gözlerimizin önüne dört kez uzun hareket sahnesi koyar: önce paten hareketi, sonra dans hareketi, ardından koşan atların hareketi ve nihayet ot biçme hareketi. Bunların dördü de bize bir hareket için alışkanlık kazandırır, her birinde önce eylemin çok güzel yapıldığını sonra birinin "takıldığını" görürüz. Levin paten sahnesinde takıldığında, genç "öğretmenin" yaptığını kusurlu bir şekilde yapmış görünür; ama arzusu taklitseldir; ilk başta onu piste çeken Kiti'dir ve bu kez kusurlu biçimde Kiti'yi taklit etmiştir, çünkü Kiti de daha önce buzun üstünde "bir nevi takılmıştır". Tolstoy'un dört anıtsal hareket sahnesinin hepsi de bir öğretmeni ışıltılı zemin üzerinde taklit etme sorunuyla ilgilidir; hepsi de yazarın yönlendirmesiyle hareketi meydana getirdiğimiz-

de neler olduğuyla ilgilidir. Ama şu âna kadar Tolstoy'un buz pateni sahnesini ilk başa koymasının sebebini sadece kısmen anlayabilmiş sayılırız – neden üç hareket zemini için tıpkı bir çiçek gibi şablon olarak kullanır bunu? Dans, at yarışı ve ot biçme biraz bekleyecek, ama buz pateni üzerinde biraz daha durmamız gerekiyor.

Zihinsel paten kayma kolaydır, peki ama neden kolaydır? Kimi zaman pistlere ya da halkalara bile gerek kalmaz. Brontë'nin yetişkin ve genç Catherine'leri, iç zeminin düzgün, beyaz taştan olduğu, dışarıdaki çayır zemininin ise kar ya da donmuş topraktan olduğu *Rüzgârlı Bayır*'da karakteristik olarak "kayarcasına yürür" ya da "sessizce kayarlar". Hatta bu kitapta oturan kişiler bile kayar: örneğin Linton Heathcliff "koltuktan aşağı kayar", bu hareket seyreltme sayesinde kolaylaşmıştır: "Bu kadar huysuz, bu kadar hastalıklı delikanlı parçası (*slip*)* görmedim ben!"² John Ashbery, "Ut Pictura Poesis"te kendine şu soruyu sorduğunda –

Şimdi

Şiir-resmine ne koyacağına gelince...

nelerin kolayca hayal edilebileceğini, bir liste içinde kısaca zikredildiğinde dahi zihinde resmedilebilecek kadar kolay hayal edilebileceğini sorduğunu varsayabiliriz. Listesine üç şey koyar. Birincisi çiçeklerdir: "Çiçekler hep şirindir, bilhassa hezaren." Üçüncüsü ışık yakmadır: "Havai fişekler iyidir – hâlâ var mıdır acaba?" Bu ikisi arasında da ikinci şey vardır: "Tanıdığın oğlanların adları ve onların kızakları".³ Bu dize, tasvir ya da atıfla geliştirilmemiş olduğunda dahi zihinde resim yaratmanın –tıpkı çiçeklerde ve havai fişeklerde olduğu gibi– başlayabileceğini göstermektedir.

Levin'in düşecek gibi olması Tolstoy'un buz pateni sahnesinde dikkate değer bir andır, ama aynı zamanda tüm paten kayma hareketlerinin paradigması da olabilir, çünkü buz pateni yapmak dünya içinden geçerek düşmeye benzer, kızakla kaymak da kontrollü düşme, sürekli bir dökülmedir. Buz pateni yaparken ve kızakla kayar-

* İng. "delikanlı parçası" diye çevrilebileceği gibi, kaymak, kayıp düşmek, sürçme, yanılgı, filiz, sürgün anlamlarına da gelmektedir. (ç.n.)

2. Bronte, *Rüzgârlı Bayır*, s. 287, 290.

3. John Ashbery, "And Ut Pictura Poesis Is Her Name", *Selected Poems* içinde, s. 235.

ken *dünyaya dökülürüz* – Seamus Heaney'in kızakla kaymayla ilgili şiirinin muhteşem açılış dizesi de bize bunu gösterir.

Buz tıpkı bir şişe gibiydi. Sıraya dizildik
Bir daha başlamak için uzun uzun kaymaya
Her seferinde daha güzel gittik

Koşmak, hazırlanmak ve kendini bırakmak
Tam manasıyla, buydu ödülü:
Sağlam zemine elveda, bir çukur

Her zamanki temkinimizin ötesine...⁴

Paten yapmanın hareketi takılmaksa, tahayyül etmenin hareketi de paten yapmaktır: "bir çukur / Her zamanki temkinimizin ötesinde." Patenle ya da kızakla kaymanın sesi şiirsel düzeyde verilmek istendiğinde genelde tıslama kullanılır – "Hıştırtıyla kayardık dümdüz buzda oynarken", der Wordsworth– ama şşşt sesi, svişşşşing sesi ya da vişşşşing sesi de kullanılabilir. Demek ki "*wishing*" (dilemek, istemek) kelimesinin kendisi tahayyülde oluşan hareketin sesinin, yani sürtünme olmadan kayma hareketinin sesinin şiirsel muadilini verir. Dilek kipinde, tüm hareketli resimler buzun üzerindeymiş gibi kayarak hareket eder, sanki hiç sürtünme yokmuş gibi, sanki tüm eylemler edilgenmiş ve faillik, iç ve dış, meydana getirme ve dikte edilme sorunları devre dışı kalmış gibi. Bu yüzden yaratıcı bir deha, William Blake, kendini talimatları hürmetle takip eden bir Kâtip gibi görür ve üstün yetenekli John Milton sonsuza dek bir derslik sırasında küçük bir çocuk olarak oturur ve ilk Latince sözcüğünü çeker: "Musa, Musae, Musam."⁵

• • •

Hareketin meydana geldiği kompozisyon yüzeyini ve bu kompozisyon yüzeyi üzerinde hareket eden şeyleri aynı anda düşünürken

4. Seamus Heaney, "Crossings xxviii", *Seeing Things* içinde, New York, 1991, s. 82.

5. E. R. Gregory, *Milton and the Muses*, Tuscaloosa, 1989, s. 22. Gregory bu görüşünü Milton okulda okuduğu sıralarda kullanılan çeşitli gramer kitaplarına dayandırır: *musa*, "paradigmatik ilk ad çekimiydi".

bulduk kendimizi, çünkü hareketi hayal etmek figür ile zemin arasındaki ayrımı bulanıklaştırmamızı gerektirir, tıpkı duran bir trende oturanların başka bir tren yanlarından geçtiğinde boşlukta düşüyor-muş hissi duymalarında olduğu gibi. Çember çizme ile buz pateni yapmanın ortak yönü –başlangıç noktamıza dönersek– işte dönen zeminde dönen nesne duygusudur; tıpkı Homeros'un "hareketli gece boyunca tasasızca dönüp duran" arabasının ya da Heaney'in kızıakçıları gibi. Heaney'in şiirinde kızıakçılar (yukarı çıkıp kendilerini bırakırlar) hem ışıltılı bir daire çizer, hem de o daireyle bağlantılı olarak hareket ederler:

*Kendi kendini izledi tıpkı bir ışık halkası gibi
Biliyorduk geleceğimizi ve ona doğru yelken açacağımızı.*

Keza *Tom Amca'nın Kulübesi*'nde Eliza'nın Ohio Nehri'ni koşarak geçtiği sahnede –"takılarak–sıçrayarak–kayarak–tekrar yukarı fırlayarak!"– zihinlerimize art arda zıplayan ikili resimler (Brontë'de olduğu gibi) sırf yazarın gücüyle hareket ederken, figürün zemine göre hareketi de bu açıdan tasvir edilebilir. Eliza'nın Ohio kıyısına doğru yatay ilerleyişi yalpalayan bir eksen boyunca gerçekleşir.

Nehir yükselmiş ve hızlanmıştı; çalkalanan suların içinde büyük buz parçaları ağır ağır sallanıyordu... büyük ve sağlam bir sal yaptılar.

Eliza'nın havaya sıçrayarak yaptığı kavisler, altta kavis yapan buz kütlelerinin çizdiği daireyi tamamlar:

Üzerine çıktığı kocaman yeşil buz kütlesi onun ağırlığıyla biraz batıp çatırdadı.⁶

İkisi birlikte tek bir dönme hareketini tamamlarlar ve bu hareket sürekli yeniden meydana getirilerek desteklenir: Eliza'nın ilk kuvvetli sıçrayışı yedi kez tekrarlanır, kiminde onu izleyen arkadaşlarının ellerini kaldırıp onun sıçrayışını hayretle tekrarlamaları ile, kiminde yükselip alçalan kahkahasının akustik olarak özgürlüğe kaçışındaki ustalığı ilan etmesi ile.

İşte son bir patinajcı; tamamen bir başına paten kayıyor olması-

6. Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, New York, 1977, s. 66, 58 (Türkçesi: *Tom Amcanın Kulübesi*, çev. Tülin Nutku, İstanbul: Can, 2004).

na rağmen, akşam aydınlığında Levin, Elize, Kiti ve çocuk kızakçılar ona rastlasalar hayranlık duyardı. (Aslında kızakçılardan biri zamanında ona rast geldi ve büyüdüğünde William Wordsworth'ü paten kayarken görmenin nasıl bir şey olduğu üzerine yazdı.⁷) Dönen zemin üzerinde dönen bir figür yaratan Wordsworth'ün bizi daha önceki sayfalarda prova ettiğimiz hemen her uygulamaya –ışık yakma, seyreltme, ekleme-çıkarma, germe– sokacağını göreceğiz.

Bu kitap katılığın tarifiyle, benliğimizin kenarından aşırıp tahayyül işine düşmeye gönüllü olmamızdan önce önümüze katı bir duvar ya da dikey zemin koymanın önemine dair izahlarla başlamıştı. Buz pateninde ve kızakla kaymada figürle zemin son derece istikrarsız olduğundan, bize onların yerine geçecek bir katılık vermek için özel yollar aranması gerekir. Wordsworth bunu merkezleştirmeyle yapar:

Döndükçe döndüm

Gururlu ve şen, hiç yorulmayan bir at gibi

Yurdunu düşünmeyen bir at. Çelik nallarıyla,

Hışırtyla kayardık dümdüz buzda oynarken...⁸

Çekim merkezini, tasavvur eden kişinin kendi ağır bedenine yerleştirir; tıpkı Homeros'un arabayı tasvir ederken "güzel tekerlekli, yeni yapılmış güzelim bir araba... dayanıklı katırları koştular / [keskin toynaklı, ağır yükler taşımak için eğitilmiş]..."⁹ sözcüklerini kullanmasında, ya da Tolstoy'un bizden Levin'i buzun üzerine çıkar-mamızı istemeden önce onun usta bir patinajcı olduğunu dört kez belirtmesinde olduğu gibi. Heaney'in sıkı bir şekilde kendi üzerine kapanan sonsuz dairesinde de aynı durum söz konusudur; bu sayede kızak şiirini ikinci kez okuduğumuzda, ilk okumada muhtemelen yapmayı reddettiğimiz ileri hamle etme hareketini yaparız.

7. Heaney anlatısında Wordsworth'ün patenle kayışındaki "canlılıktan", "neşeden", ve "anlatı kuvvetinden" bahseder, ama aynı zamanda bu kısmi hareketten yola çıkarak, hem burada hem de Wordsworth'ün yürümeyle ilgili şiirlerinde toprağın hareketine de değinir: "Wordsworth'ün şiirindeki tempo ayak seslerini yankı-larken, toprak onun döndürdüğü bir değirmen gibidir; toprağın büyük günlük dönüşü şiirin ritmi sayesinde hissedilir ve dünya onun sesiyle işleyen bir su değirmeni gibi hareket eder." "The Makings of a Music: Reflections on Wordsworth and Yeats", *Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978*, New York, 1980, s. 68.

"Çelik nallarıyla" ağırlaşırız, böylece öne doğru eğilmeye hazır oluruz: "Hışırıtıyla kayardık dümdüz buzda oynarken." Aşağıdaki on yedi dize birbirini sıralı olarak takip eder.¹⁰

Güneş batar, yıldızlar çıkar ve Wordsworth oyunlardan uzaklaşıp bir başına kaymaya başlar.

*Hayhuydan bıkip da az çekilmedim
Issız bir körfeze, yahut oyunbazca
Yan yan bakarak kaçışverdim kalabalığın uğultusundan...*

Resim boyunca onun bedenini yan yan kaydırma talimatı, yeni bir dizeye başlamak için gözlerimizin yana doğru kayma hissini gerektirir. Ardından altındaki zemin hareket etmeye başlayıp onun hareketlerini geride bırakırken ışık yakma ve seyreltme bir arada (bir yıldız değil, bir gölge değil, bir yıldızın gölgesi) hareketli zeminin bükülgenliğini artırır:

*Bir yıldızın şavkını kesip geçmek için
Kaçıp duran ve önümde uçarken parlayan
Yemyeşil ovanın üstünde.*

Buz üzerinde ilerler, ama buzlu zemin onun önünde ilerlemektedir; bir parıltıya ulaşmak için yan yan kayar, ama parlak nokta da yatay düzlemde hareket ettiğinden ona ulaşamaz. O sadece patenle kayar, oysa zemin uçmaktadır.

Sonra, bize söylemeden yönünü değiştirmiş olmalıdır, çünkü biraz önce zemin onun gittiği yönde önünde ilerlerken, şimdi ters yönde yanından geçip gitmektedir:

*Ve sık sık,
Bedenlerimizi rüzgâra bıraktığımızda,
Ve her iki yandaki tüm gölgeli kıyıları
Karanlıkta salınarak gelir, döndürerek hâlâ
Hızlı hattını hareketimin...*

8. William Wordsworth, *The Prelude or Growth of a Poet's Mind: An Autobiographical Poem*, 1. Bölüm, dize 431-4, *Wordsworth: Poetical Works* içinde, s. 500.

9. Homeros, *Ilyada*, 24: 266-7, 277.

10. Wordsworth, *Prelude*, 1. Bölüm, dize 446-63.

Hızlı hareketi sağlamak için seyreltme ve kavis yapmaktan faydalanılır (iki karanlık örtü hızla gelip geçer); kavis yapma ve dönme bize dünyanın zemininin kavisli olduğunu gösterir. Ve şimdi, patinajcının imgesi zihinsel retinada arkaya doğru eğilirken, biz de ağırlığımızı hafifçe arkaya vererek hareketi bedenimizle taklit ederiz –

Sonra bir anda

Atarak gövdeyi geriye topuklarımın üstünde

Duruverdim orada...

Bunu zihinsel kulağımızla açık biçimde duyarız, dümdüz buz üzerinde patenin çıkardığı hisırtı sesi aniden "şşçuuş" haline gelirken sesin kendisi de "birden kesilir".¹¹

Ve sahneyi başlatan –"Döndükçe döndüm"– bir eksen etrafında dönme hareketini yapan artık dünyanın zeminidir:

Ama hâlâ çıplak tepeler

Dönüyordu benimle birlikte – hatta dünya dönüyordu

Günlük dönüşünü tamamlıyordu bariz hareketliliğiyle!

– dünyanın dönme hareketi zihinsel seyreltme ve germe uygulamalarıyla sağlanırken, patinajcı dönüp baktığında ardında koyulaşan kıyıların uzaklaştığını görür:

Ardımda uzayıp gidiyorlardı ahenkli

Onlar karardıkça kararırken durup seyrettim

Her şey dinginleşinceye dek deliksiz bir uyku gibi.

Bu sahne boyunca, dümdüz buz yemyeşil ovanın yüzeyine doğru hafifçe yükselip sonra gölgeli kıylılara doğru daha da dikleşirken ve nihayet dönen tepelere doğru uzanarak daha da dikleşirken, zeminin ta kendisi dönerek yataylıktan çıkıp dikey eksene oturur.*

* *The Prelude*'daki patenle kayma dizesinin hemen öncesindeki dizelerde Wordsworth bizi ufku yukarı doğru germe uygulamasına sokmakla kalmaz, bunun üzerinde uzun uzun düşünmemizi sağlar. Patenle kayma sahnesindeki çarpıcı bedensel hareketin aynısına ulaşan kürek çekme sahnesinde yaparız bunu.

11. Aniden duran paten sesini oluşturan harfler konusunda Joseph Scarry'ye minnettarım; kendisi atletlerin çeşitli hareketlere atfettiği diğer seslere de dikkatimi çekmişti: buz pateninde, şşçuuş; köpekli kızakta, şşçuuş; basket topu potaya değmeden deliksiz girdiğinde, sviş. Örneğin bkz. Ken McAlpine, "A Quick Schuss in the Woods", *Sports Illustrated*, Şubat 1997.

Zihinde hareketli resimlerin yaratılışına çiçeklerin üç başlıca tarzda katıldığını daha önce görmüştük: çiçekli varsayım, zeminin dönerek yatay vaziyetten çıkıp dikey vaziyete geçmesi, ve figür ile zeminin istikrarsızlaşması yoluyla hareketin birinden ötekine geçip durması ya da ikisinde birden varmış gibi görünmesi. Daire çizme ve buz pateni yapmayla ilgili bu son izahlar üçüncü tarzda derinleşme amacını taşıyordu: Daireler ve buz, bir menekşenin yüzeyinin hemen altında –titreyen çiçeğe zarar vermeden– sabahları donup kalan çiy damllarına benzer. Peki ama çiçek nerede?

Çiçeğin biçimsel özelliklerini izlediğimiz sırada, çiçeğin kendisi gözden kayboluyorsa, bunun tek nedeni geçici olarak dışarıda bırakılmasıdır. Brontë'deki kayma hareketleri funda kaplı kırdan ayrılamaz. Stowe'un, üzerinde buzlar yüzen nehirden Eliza'nın atlaya sıçraya geçişini zihnimizde meydana getirmemiz için bizi hazırlarken kullandığı yöntem, Eliza'nın kendisini ve küçük oğlunu nehir kıyısına ulaştırmak için yuvarlanan elmadan faydalanma* yöntemiyle aynıdır. Ashbery'deki "Tanıdığın oğlanların adları ve onların kızakları" dizesi hezaren çiçeğinden hemen sonra gelir. Heaney'in kızaklarla ilgili şiirinin içinde bulunduğu şiir dizisindeki bir önceki şiirin merkezinde babasının kız kardeşine verdiği şu sade öğüt vardır: "Teknesinde dişbudak olan bir adam ara kendine." Ona ne hakkında öğüt verir? Akma ya da uçma sırasında insanın nasıl dengeğini koruyacağı hakkında: "Her şey akar. Basbayağı bir insan bile / ... ayak bileklerinden kanat çıkartıp uçabilir."¹²

* "Küçük çıkınında biraz kek ve elma vardı; bunları çocuğun hızını artırmak için kullanıyordu. Elmayı birkaç metre öteye yuvarlıyordu ve çocuk tüm gücüyle elmaya yetişmeye çalışıyordu; sürekli tekrarlanan bu oyun onları yarım mil kadar götürdü." Buzlara da tekrar tekrar "buz kekleri" ya da "yeşil buz kekleri" denir [Türkçede böyle denmeyeceğinin farkındayım, ama çıkındaki kekle buzlar arasında İngilizce metinde kurulan bağı korumak için böyle düz çevirmek zorunda kaldım – ç.n.]; Ayrıca elma bizi yeşil buz üzerindeki ayak izlerinin kırmızı rengine de hazırlayabilir (Eliza'nın ayakları kanamaktadır). Bitkisel malzemenin yuvarlanması bizi nehri geçme sahnesinde figürün ve zeminin yuvarlanma hareketine hazırlar.

12. "Crossings xxvii", *Seeing Things* içinde, s. 81; ayrıca bkz. o güzelim "The Ash Plant" şiiri, ve "I.I.87", s. 21, 22. Heaney, "Crossings xxvii"de asıl ba-

The Prelude'un 1. Bölüm'ü Wordsworth'ün ergenliğinde yaptığı hareketler –yüzmek, kürek çekmek, buz pateni yapmak, uçurtma uçurmak– hakkındaki büyük sahnelerin yüzeyini yaratmak için çocukluğunun vadilerinin her santimini tarar: "adeta yeni bir haz devşiriyordu/o ışık tarlasının her santiminden/çiçekler arasındaki bir arı gibi." Wordsworth dört mevsim boyunca hareket etse de, yeşil imgeleri için çalışma masasını hazır tutmanın yollarını bulur: "yeşil tarlalar", "yeşil gölgeli yer", "çimlere vuran günışığı", "dümdüz yeşil otlar", "yeşil tarlaların rengi yok", "yemyeşil yaz boyunca".¹³ Tahmin edilebileceği gibi yeşil yüzey yatay olduğu kadar dikeydir de, şairin ayaklarının hizasında olduğu kadar yüzü ve ellerinin de hizasındadır:

*Ah! O zaman asılmıştım
Kuzgun yuvasının üstüne, ot tutamlarının yanına
Ve kaygan kayadaki bir santimlik yarıklara.*

Ama dünyaya uzun düşüşü burada, bir yarığa asılıyken değil, buz pateni yapma sahnesinde gerçekleşir. Ama "ot tutamlarının" yanına asıldığı ya da "kanarya otlarının arasında hoplayıp sıçradığı" dize-ler bu coşkun düşüş için prova işlevi görürler. Çiçekler 1. Bölüm boyunca hareket eder ve düşme hareketi yaparlar, tıpkı meşe palamutlarının düşüşüne dair şu eşsiz dizelerde olduğu gibi:

*Onun için dalıp gittim
Ama neye daldıysam onu yitirdim
Bir tek o meşe korusundayken
Kâh şurada, kâh burada sapından
Ayrılan palamutlar düşüp irkiltici bir sesle kuru yapraklara
Ya da çıplak toprağa çarparken...*

basından bahseder, ama aşağıda tasvir edildiği üzere, buradaki manevi babası da olabilir kısmen.

13. Wordsworth, *Prelude*, 1. Bölüm, dize 4, 62, 68, 397, 489.

* Oğlan ve bitki kimi zaman birbirinden ayırt edilemez: örneğin kürek çekme sahnesinde küçük kayığın –"barkam" diye geçer– "titreyen kürekleri" yontuldukları ve gerçekten bağlı oldukları bükülgen söğüt ağacının bir uzantısı gibi görünür. Kendini barkanın içine koyarak ağacın duruşunu taklit eder; ağacın kendisi dimdik yükselirken ayakları sudadır: "Küreklerimi dupduru göle daldırdım,/ve ben gerilerek onları çekerken kayığım/suyu yararak ilerledi." Oğlanın

Ya da açan bir çiğdeme dair:

*Dağların donmuş yamaçlarında
Buz gibi rüzgârın nefesi vururken
Son güz çiğdemlerini...*

Ya da adı dolayısıyla insanın elinden düşüp karı delerek toprağa tutunan kardelenlere dair:

Ekerken kardelenlerimi kış karının ortasına...

Ya da kendi ağırlıklarıyla düşmeye hazır gibi görünen çiçeklere dair:

Anlatabilirim hiç de gönülsüz olmayan bir sesle
Güz ormanlarını ve ormanlardaki fındık ağaçlarını,
O sütbeyaz hevenkleriyle.¹⁴

Bu da demek oluyor ki Wordsworth'ün buz pateni yapma sahnesindeki coşkulu düşme hareketi bitkisel dünyanın yüzeyinde özetlenmiş ve dört kez prova edilmiştir.*

Çiçekleri doğru yerlerine geri koymak ve bu kitaba da artık bir son vermek için Tolstoy'un *Anna Karenina*'sına geri dönmeli ve Tolstoy'un birbiri üstüne inşa ettiği dört hareket zeminine bakmalıyız: buz pateni pisti, dans zemini, yarış güzergâhı, ot biçilen tarla.

çevresini kapatan korkunç tepeler, söğüdü çevreleyen kayalık mağaranın kopyasıdır.

The Prelude'daki kayıkla gitme ve buz pateni yapmanın sıralaması, Seamus Heaney'in "Crossings"de kayıkla gitmekten kızakla kaymaya ilerleyişinde tekrar karşımıza çıkar. "Teknesinde dişbudak olan bir adam bul kendine" öğüdü aynı zamanda kayığında bir söğüt ağacı olan adam bul –yani Wordsworth'e bak– tavsiyesinin fısıltısını da içinde barındırır. İki şair hareketli tasavvur yaratma konusundaki olağandışı tutkularıyla birbirine bağlıdır.

14. Wordsworth, *Prelude*, 1. Bölüm, dize 80-5, 307-9, 616, 483-5.

Çiçeklerle Hızlanmak

Homeros, Flaubert, Brontë, Wordsworth ve Heaney gibi Lev Tolstoy'un da hareket eden, sonra bir daha hareket eden, ardından biraz daha hareket eden ve sonra başınızı çevirip ardınıza baktığınızda hâlâ hareket ettiğini gördüğünüz resimler yapmak gibi özel bir projesi vardır. Zihinsel imgelerin hareket ettiği her yerde, daha önce incelediğimiz beş zihinsel uygulama ortaya çıkar. Zihinsel resimleri hareket ettiren yazarlar bunu geniş aralıklarla yapmaya eğilimlidir; parlak bir biçimde öğretilen ve yerine getirilen hareketin kendisi bir an görünüp kaybolur. Ama burada ele alınan yazarların (ve onlar gibi başkalarının da) hareketin süresiyle ilişkisi, bülbüllerin ya da alaycı kuşların ötüş süresiyle ilişkisiyle birdir. Kuşbilim çalışmalarına göre ortalama kuş ötüşü sadece saniyeler sürer, oysa bir alaycı kuşun ya da bülbülün öttükçe öttüğünü görürüz: Bunun karşısında hayrete düşmemek mümkün mü? İşte bu yüzden bazı pasajlarda satır satır gittim; buralarda yalnızca zihinsel imge meydana getirilip hareket ettirilmekle kalmaz, hareket sürdürülür ve kompozisyonun tüm katmanlarına taşınır, öyle ki, imgeler dönüp duran gece göğü boyunca akar, figürler uçan buz üzerinde kayar.

Tolstoy'un buz pateni pisti bizatihi bir bahçedir. Bunu sahnenin hem başında hem de sonunda bize söyler. Levin bir kızakla, çiçek mevsiminde değil kar mevsiminde "Hayvanat Bahçesi"ne varır. Ama yine de, "güneşli, soğuk gün" ve "şapkaları güneşte parlayan" tüm o insanlar, ışık yakma yoluyla çiçekleri akla getirirler; kar altındaki nefis görünüşlü kayın ağaçları gözlerimizin önünde çiçek açmış gibi olur: "Karın ağırlığı altında dallarını sarkıtmış lüle lüle kayın ağaçları bayramlıklarını giymişlerdi sanki." Dallarını sarkıtmış lüle lüle yaşlı kayın ağaçları, buz pateni başladığında uzun uzun zihnimizde canlandırmamız istenen kavis yapmaların ve dö-

nuşlerin provasıdır. Levin, hem bahçeye girişi sırasında, hem de daha sonra içeri girdiğinde kalp atışlarının hızlanmasından Kiti'nin orada olduğunu anlar: "Görünüşte giyinişinde de, duruşunda da bir olağanüstülük yoktu, ama Levin için onu bu kalabalığın arasında seçmek, ısırgan otları arasında bir gülü seçmek kadar kolay olmuştu. Her şeyi aydınlatan oydu çünkü." Sahnenin sonunda Tolstoy bize bir bahçede olduğumuzu tekrar hatırlatır. "Patenlerini çıkarıp, ana kıza bahçenin dış kapısında yetiştirdi." İlk iki seferde olduğu gibi bahçeden söz edilirken kalp atışlarının hızlanışına yine değinilmiştir: Levin'in "yaptığı hızlı hareketlerden yüzü kıpkırmızı olmuş"tur, tıpkı bahçeye "kalbi küt küt atarak" girdiğinde ve Kiti'nin orada olduğunu "yüreğini birden dolduran sevinç ile korkudan" anladığında olduğu gibi.¹ Psikolojik açıdan Levin'in adrenalini yükselten Kiti'dir; ama Kiti bölümün her yerinde mevcuttur ve yalnızca çiçekleri zikrettiğinde Tolstoy kalp atışlarının hızlanışına geçer.

Zihinde bir çiçek üretmek, mesela iambik ritimden daktilik ritme ani geçişin nabızı hızlandırmasında olduğu gibi, nabızı hızlandırır mı? Bileğinizi tutup nabzınızı bularak zihninize net bir çiçek imgesi getirdiğinizde (ya da gerçek bir bahçeye girdiğinizde veya bir cam vazodaki çiçekleri seyrettiğinizde) ne olduğuna bakarak bunu sınavabilirsiniz. Bu hızlanma çiçek imgesinin zihinde hareketli resimler meydana getirmeye yardımcı olma tarzından kaynaklanıyor olabileceği gibi, etki tam ters yönde de olabilir: Çiçeklerin hareket kompozisyonuna yardımcı olmasının nedeni kısmen onların resim yaratma yetimizi güçlendirmesi olabilir. Harriet Beecher Stowe zihinsel olarak yuvarlanan bir elmaya bakmamızı isteyerek bizi nehir aşma sahnesinde figürün ve zeminin dönme hareketine hazırlarken, tıpkı Tolstoy gibi, bu hızlandırıcı gücün varlığına dayanır: Eliza'nın "küçük çıkınında biraz kek ve elma vardı; bunları çocuğun hızını artırmak için kullanıyordu. Elmayı birkaç metre öteye yuvarlıyordu ve çocuk tüm gücüyle elmaya yetişmeye çalışıyordu; sürekli tekrarlanan bu oyun onları yarım mil kadar götürdü."

Tolstoy'un dört büyük hareket sahnesinin dördüncüsüne geldikimizde, bu kez daha açık bir biçimde dikkatimizi bu hızlanma bilmesecine çeker. Bu dördüncü sahne birkaç bölüm sürer (Üçüncü

1. Leo Tolstoy, *Anna Karenina*, s. 34, 38-9.

Bölüm, 2-5. kısım); Levin önce sallanan, bel hizasındaki otlar arasında hareket ederken ot biçme için doğru gün olup olmadığına karar vermeye çalışır, sonra çayırda teması ziyarete gelen ağabeyiyle bir kısım boyunca evde yaptığı politika tartışması tarafından kesilir; ardından Levin'in tırpancıları toplayıp onlara talimat verdiği iki kısım gelir; pek çok sayfa boyunca çayırda ot biçme hareketini zihnimizde resmetmek için uzun uzun talimatlar alırız. Dört kısmın birincisi Levin'in ot biçmeye başlama zamanının geldiğinden emin olmasıyla sona erer: "Ot biçme zamanı tuhaf bir heyecan duyardı yüreğinde her yıl," ot biçme konusundaki kesin kararını bildirmek için bir an önce eve gitmek istemektedir. Ama çayırda kalmaya devam eder çünkü balık tutmakta olan, tarlaların güzelliğine dalıp gitmiş, orada birkaç dakika daha oylanmak isteyen ağabeyine karşı sabırlı bir evsahibi olması gerekmektedir:

"Şu suya bak, ne berrak! Çayırda derenin birleştiği böyle sahiller her zaman bir bilmeceyi anımsatır bana... Biliyor musun o bilmeceyi? Ot suya şöyle demiş: Biz sallanıyoruz, sallanıyoruz..."

Levin canı sıkkın, "Bilmiyorum," dedi.

Kısım böyle bitiverir. Bilmece asla tamamlanamaz – bunun nedeninin kısmen, Tolstoy'un kendisinin de bilmecenin cevabını bilmesi olduğu tahmininde bulunabiliriz; o yalnızca bilmecenin hızlandırıcı gücünü şüpheye yer bırakmayacak biçimde bilmektedir.

Çiçeklerin resim yaratmaya getirdiği hız daha önce çiçekli var sayım dediğim şeyle bağlantılıdır, hatta özdeş bile olabilir. Tolstoy'un bu kısımdaki hemen tüm hareketli resimleri yaratmamızı isterken bize verdiği malzeme bir çiçek kompostudur. Sanki yakınına geldiğimizde fazladan hareket meydana gelecek, gizil hareket öyle aşırı yüklenecektir ki biz de, tıpkı Levin gibi, gelecek kısımlarda sahici ot biçmenin gerektirdiği resimleri yaratmak için istekle dolup taşacağız. Bir başka deyişle, çiçekler hem kendi hareketlerini gerçekleştirir, hem de yaklaşmakta olan hareketlere yakıt sağlarlar.

Şöyle bir örnek verelim:

Yaz ortaları olmuştu. Yılın veriminin nasıl olacağı biliniyordu artık. Gelecek yılın ekimi için gereken hazırlıklara başlanmış, ot biçme zamanı gelmişti.

Buraya kadar tüm hareketler incecik bir varsayım tülünün üzerinde meydana gelmiştir. Uzak gelecekteki ekim eylemi ile daha yakındaki ot biçme hareketini tahayyül ettiğimizi varsayarız; çiftçinin bunları yaptığını, hatta bunlar üzerine düşündüğünü değil, yalnızca düşünmeye başladığını tahayyül etmemiz istenmektedir. Ama cümle devam eder: "Çavdar başak vermiş, gri yeşil, henüz tanelenmemiş başakları rüzgârda [hafif hafif] dalgalanıyordu..." Rüzgârda dalgalanan başakların canlı hareketi üzerinde at sürmek daha da soluk bir dalgalanma tülüdür, çünkü çavdar başakları sadece hafif hafif dalgalanmaktadır.

Şimdi de sıra, bizden tekrar tekrar renk ve doku parçalarını zihninizde çekmemizi, eğmemizi ya da germemizi, bunu yaparken de diğer renk parçalarının üzerini örtüp açmamızı ya da hâlâ zihinsel retinadayken bir renkten başka bir renge geçmelerini sağlamamızı talep eden bir dizi talimata gelir:

Geç ekilmiş yeşil yulaf tarlalarında sarı otlar göze çarpıyordu. Yaprakları geniş geniş olmuş darı tarlalarında toprak gözükmüyordu artık... Tarlalara atılmış, kurumaya yüz tutmuş gübre yığınlarının kokusu şafakta melisa otu kokusuna karışıyordu. Aşağılarda, ayıklanmış yabancı kuzukulağı saplarının öbek öbek görüldüğü iyi korunmuş çayırlar biçilmelerini bekliyor, engin bir deniz gibi uzanıyorlardı.

Bu kısımda zaman zaman olduğu gibi, insan hareketi başladığında, aslen meydana getirme talimatı aldığımız şey bir bitkinin hareketidir:

Konstantin Levin, otları çiğneyeceği için içi sızlaya sızlaya çayıra girdi. Boylu otlar tekerlekleri, atın ayaklarını yumuşakça sarıyor, tohumlarını tekerleklerin ıslak parmaklıklarına, poyrasına bırakıyorlardı.

Hem insan hem bitki hareketinden söz edildiğinde, birini diğerinden çok daha büyük bir canlılıkla görürüz:

Ağabeyi olta takımlarını alıp söğüdün dibine oturdu. Levin atı kenara çekip bağladı. Rüzgârın kıpırdatmadığı gri yeşil, geniş çayıra daldı. Tohum vermiş ipek gibi ot, ilkbaharda eriyen kar sularının aktığı yerlerde beline geliyordu.²

Bu cümleleri yazan Brontë olsaydı, araba sürme, oturma, koşum takımlarının takılması, atın bağlanması dilek kipinde tutularak zihinde otların eğilip bükülmeleri ve uzanışlarının canlılığına kıyasla so-luklukları belirtilirdi. İncecik kıpırdama tülü bile (incedir çünkü olumsuz olarak verilmiştir: "kıpırdatmadığı") dağınık biçimde özetlenmiş insan eylemlerinden daha serttir. Tolstoy insan eylemlerini bitkilerin üzerinde, içinde ya da altında konuşlandırır; ağabey söğü-dün dibine otururken, kardeşi geniş çayıra dalar. Homeros, Flaubert ve Brontë'de olduğu gibi, çayır hem hareketin meydana geldiği zemin, hem de kendisi hareket halinde olan şeydir.

Bu kısım sona erdiği sırada zihinlerimiz otların hareketiyle öyle esnek ve bükülgen hale gelmiştir ki ("Biz sallanıyoruz, sallanıyoruz"), biz de tıpkı Levin gibi kıpkırmızı kesilmiş bir halde ot biçme tasavvurları meydana getirmeye hazırlanmışızdır. Hareketi meydana getirmenin zor olması şöyle dursun, hareketi durdurmak-tır artık sorun. Zihinde her şey eğilir ve esner, biz daha fark etmeden başlamış olan zihinsel taklaları tamamlamaya hazır hale gel-ri-iz. Gerçek ot biçme başladığında, zihinsel hareketin meydana getirilmesi, tıpkı Levin'in ot biçmek için güç harcamasında olduğu gi-bi, neredeyse söylenmeden gerçekleşir. Ot biçme resimlerinin öne-ri niteliğinde, varsayımsal, merak edilen ya da beklenen bir şey de-ğil de gerçek olduğu bu kısımlarda bile ilk hareket insanlardan de-ğil bitkilerden gelecektir. Bu zihinsel resim oluşturma edimi sıra-sında etken ile edilgeni ayırt etmek çok zordur: ot biçen tırpan, ci-varda tırpan tarafından biçilen ota pek benzemektedir ve kesilmek-te olan ot düşmekte olan ottur, ki bu hareketi Wordsworth'ün düşen palamutlarında, buzun ısırdığı çiğdemlerinde, karlar arasına ekilen kardelenlerinde ve yere uzanan sütbeyaz fındık ağacı hevenklerin-de zaten görmüştük:

[Levin] yalnızca tırpanların hisşırıtlarını duyuyor; önünde, Tit'in uzaklaşan dimdik sırtını, yarım daire sıra başlarını, ağır ağır devrilen otları, tırpanının ağız çevresinde çiçekleri, bir de ta ilerde, dinlenebileceği sıra so-nunu görüyordu...

Aktif ve pasif duyumsal satırlarda ayrılır. Otun düşmesi görseldir, tırpanın kesmesi akustiktir; buzdaki patenler ya da kar üstündeki

kızaklar gibi bir hışırdama (*swishing*) ya da tıslama sesi çıkartmaktadır.

[Levin] yalnızca tırpanların hışırtılarını duyuyor...

... rahatlıkla oyuncak gibi sallıyordu tırpanı. Kestiği otlar dümdüz diziliyordu. Keskin ağızlı tırpan [hışırtıyla] kendi dalıyordu sanki otların arasına.

Tok bir hışırtıyla kesilen baharat kokulu ot, sıra sıra uzanıyordu.

Sürekli bir çiçek şablonu üzerine oturtulan orak bile zihinde kesme işini hışırdatarak yapmaktadır; hem de bunu yapmak için dolaysız anlatsal bahanelerin bulunduğu sayısız cümlede değil yalnızca, bitişikliğin büyüğü görüldüğü, ya da hiç değilse anlatsal motivasyonun olmadığı pek çok yerde de bu şablon üzerinde oturmaya devam eder. Levin ilk başta Tit'ten tırpanını aldığı anda ("çalıların arasından aldığı tırpanı ona uzattı") ya da Levin kuvvetten düşmeye başladığında bunu görebiliriz:

Son gücünü kullanarak tırpan salladığını hissediyordu. Durmasını söylemeye karar verdi Tit'e. Ama tam o anda Tit kendiliğinden durdu, eğilip bir tutam ot aldı, tırpanının ağızını sildi, bilemeye başladı...

Çok mutlu anlardı bunlar. Sıraların son bulduğu dereye vardıklarında ihtiyar, otların ıslattığı tırpanının ağızını derenin serin sularında yıkadığı, maşrapayı suya daldırıp ona uzattığı anlar daha da mutlu oluyordu Levin.³

Zihnın resimleri hareket halinde tutmasının düzenli aralıklarla yeniden hızlandırılması gerekiyormuş gibidir. Hem Levin'e tırpanın verildiği başlangıçta, hem de sonraki ritmik aralarda bitkiler hiç yoktan ortaya çıkıverirler.

Biçicilerin hareketleri –yürümek, eğilmek, sallamak, sallanmak, kaldırmak, dizilmek, serinletici yağmurda omuzlarını kaldırmak– kolayca meydana getirilir, çünkü bu hareketlerin hepsi ipek gibi ot üzerinde prova edilmiştir ve otlar bedenın tüm parçalarıyla düzenli olarak yan yana getirilmiştir: Ot örgü saçlarını tutar, kollarını ve bacaklarını sarar, ikinci molasında başlarının altına yastık olur, bira ve votka aracılığıyla içlerine girer ve teneke maşrapanın

3. A.g.y., 254-60 çeşitli yerlerde.

içinde yeşillikler yüzer. Tit'in ayak izleri otun üzerinde kalır; Levin ayaklarını eğitmeninin ayak izlerine koyar; biçiciler bir sırayı bitirip geri yürüdüğünde Levin ayaklarını aynı izlerin üzerine koyar ve topuk ile parmakların yerini ters çevirir. Talimat mecazi olmaktan çıkarılır: İzin çıktığı ve takip edildiği malzeme ottur.

Günün sonunda en zor biçme faaliyeti başlar; bu kez düz Kalinov çayırı değil, derenin yanındaki ulaşılması zor köşe değil, yabani çiçekler, topaklar ve bıldırcın yuvasının bulunduğu tümsek değil, Maşka sırtının dik yamaçlarını biçeceklerdir. Levin, ayakları ottan örülmüş ayakkabılar içindeki (tıpkı Levin'in pateninin kayışı ya da Hermes'in ayağındaki papuçlar gibi) eğitmeninin adımlarını yakından takip etmektedir:

Tırpanını hep aynı rahatlıkla sallayarak, geniş örme ayakkabılar ayağında, kısa adımlarla ağır ağır yukarı çıkıyordu. Bütün bedeni de, gömleğinin etekleri de sallanıyordu [*"biz sallanıyoruz, sallanıyoruz"*].

Homeros, Brontë ve Flaubert'te de olduğu gibi, çayır şimdi Levin'in tırmanması gereken dikey bir duvara dönüşmüştür. Otların gerilmesi ve sallanması bu kısımdaki insan hareketlerinin çoğunun planını oluştursa da, başlıca hareket, yani düşme hareketi resim yaratan zihnin direnişiyle karşılaştığı gibi Levin'in direnişiyle de karşılaşmalıdır.

Levin'in buzun üstünde yere devrilecek gibi olması ve başarıyla tekrar dikey hale gelmesinde olduğu gibi, zihnimizdeki otlar aşığı doğru gitse bile yürüyüşü devamlı yukarı doğru olmalıdır. Arazi çok dik hale geldiğinde Tolstoy otların yüzeyini çiçeklerle doldurur. Biraz önceki tümsekte yabani çiçek ve örülmüş gibi duran dallarda olduğu gibi, Maşka sırtı "kocaman mantarlarla" doludur ve çiçekli madde kuş haline gelme yolundadır: "Korunun içindeki çayırda ot insanın beline geliyordu. Yumuşak, körpe, geniş yapraklı [tüy gibi, ağaçların arasında şurada burada menekşelerle beneklenmiş] koyu yeşil bir ottu." Çiçekli hızlanma ilkesi işbaşındadır. Ot biçme sahnesi en nihayetinde Levin'in düşmeye direncini kutlayarak sona ererken şu ifade kullanılır: "[Dışarıdan] bir gücün onu hareket ettirdiğini hissediyordu."⁴

Anna Karenina'daki dört hareket zeminin hepsi de kişilerin dünyada düştüğü ya da uçtuğu yalpalayan döngüler içerir. Daireler çizilen, dönüşler yapılan buz pateni pisti yerini balo zeminine bırakır; burada da sürekli tekrarlanan "ball"* ve "tur" sözcükleri danslarda oluşturulan küre imgesini akla getirir. "Grand rond", "chaîne" gibi adları olan bu danslarda kişiler sürekli döner; dans sırasında döner, gelmek ya da gitmek için döner, başka bir eksenden yaklaşan birisiyle konuşmak için döner. Üçüncü hareket sahnesi, yani büyük engelli koşu alanı "büyük çadırın önündeki üç millik büyük elips biçimli bir güzergâha" sahiptir. Bu güzergâhtaki dokuz engelde, "dokuz atlayışta" yatay olan dikey hale gelir ve dik bir ot yığını olur: "İrlanda engeli... tepesinde çalılar olan bir yığından oluşuyordu." Narin at bu engelin üzerinden kuş gibi uçar, sanki çalılardan oluşan devasa yığın onun doğduğu kuş yuvasıdır. Dördüncü hareket sahnesinde de dönme devam eder; yalnızca sürekli yapılan kavislerin ayrıntılarında –biçicilerin sallanan hattında, kollarını sallayışlarında, "kesilmiş otun hilal biçimli kıvrımında" yansımasını bulan tırpanın biçiminde ve tırpanın nehirdeki büyümüş yansımasında ("şimdi kıvrımları çelik gibi parlıyordu")– değil, tarlalarda ileri geri giden bir sarkaç gibi hareket eden ot biçme kısımlarının tüm dönme hareketlerinde de. Tarlaları önce bir tepenin üstünden görürüz, ardından hızla aşağıya, alçakta uzanan Kalinov çayırının dibine ulaşırız, ardından ters bir eğimle yukarı ilerleriz, yukarı çıktıkça yavaşlar ve Maşka sırtının tepesine çıktığımızda günlük ot biçme biter ve çayırlardan aşağı doğru geriye sallanarak ilk baştaki tepe yamacına döner, ayrılmadan önce geri dönüp son bir kez manzara ya bakarız.

Bitmek bilmeyen, dönme, kavis yapma, esneme ve sallanma turuna, kumaştan ibaretmişçesine zihinde esneyip gerilen imgelerin bükülgenliği yardımcı olur. Engelli koşu yumuşak bir biçimde değişen ikililerin yarattığı bir mucizedir: Önümüzde bir atın "hafifçe ve ahenkle inip çıkan" arka kısmını görürüz; ya da bir an kalın bir engeli sonraki an açıkhavayı görürüz ve bu ani değişim sayesinde bir

* İng. Hem balo, hem de top anlamına gelir. Bir sonraki cümledeki dans adlarından "grand rond", düz bir çeviriyle büyük daire, "chaîne" ise zincir, halka anlamına gelir.

atlayışı tamamladığımızı anlarız. Bu sahne herhangi bir yazarın uçma hareketinin bedensel taklidine yaklaşıp yaklaşabileceği en son noktadır ve öncelikli olarak "bu sadece kumaş" talimatıyla işler.

Tolstoy güzel Fru-Fru'nun hareket etmeye başladığını gördüğümüz ilk âna bizi nasıl hazırlar?⁵ Önce gözlerimizin önünde Gladya-tör'ün parlak mavili turunculu örtüsünü çıkartır. Ardından, Fru-Fru yaklaşırken tekrar kumaşı devreye sokar.

Bir önceki koşunun terli, bitkin düşmüş atlarını seyisler götürüyorlar; yeni koşu için çoğunluğu İngiliz olan, başlıklı, karın kolları sıkılmış, görülmemiş kocaman kuşlara benzeyen yeni, dinç atlar birbiri arkasından getiriliyorlardı.

Sonra Fru-Fru ortaya çıkar:

Oldukça uzun, esnek bileklerinin üzerinde yay üzerindeymiş gibi adım atan, beslenmesi çok iyi düzenlenmiş dilber Fru-Fru'yu sağa almışlardı.

Onun girişinden hemen önce

Biraz ötesinde koca kulaklı Gladya-tör'ün örtüsünü çıkartıyorlardı.

Burada "bu sadece kumaş" talimatı, Homeros ve Flaubert'te de sık sık olduğu gibi "eller devrede" talimatıyla birleştirilir. Tıpkı yumuşak kumaşa olduğu gibi –kimi zaman "alışkın parmaklar tarafından düzeltilen", kimi zaman Fru-Fru tarafından çekilen– dizginler sayesinde esneyerek genişleme ve daralma hareketinin alıştırtmasını yaparız ve hemen ardından aynı şeyi at imgesi üzerinden yapmamız istenir:

Fru-Fru, önce hangi ayağını atacağını bilmiyormuş gibi uzun boynuyla dizginlere asıldı, esnek sırtında binicisini, yay üzerindeymiş gibi sallayarak yürüdü.

Fru-Fru'nun İngiliz seyisi Cord'un adında* dizgine benzer bir es-

* İng. ip, halat. 5. A.g.y., s. 200-1.

6. Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2. baskı, Paris 1985, iv, s. 746. Ver-laine, *Romances sans paroles*'dan aktaran *Le Grand Robert*.

7. J. E. Mansion, *Harrap's New Standard French and English Dictionary*, Londra, 1981, cilt 1, F: 45, ve *Le Grand Robert*.

neklik akla getirilir.

Fru-Fru'nun adı için de aynı şey geçerlidir. Hiç değilse on sekizinci yüzyıl başından beri bu kelime ses açısından ipek, saten ya da tüyün "hışırdama"sı, "ışıldama"sı gibi anlaşılır: "*bruit léger produit par le frôlement ou le froissement d'une robe de bal.*" Bu yüzden ki Paul Verlaine şöyle yazabilmiştir: "*Place! En sa longue robe bleue! Toute en satin qui fait frou-frou...*"⁶ İlk anlamı bir ses olsa da, o sesi çıkaran ya da aynı sesle aynı ışıltılı gayri maddiliğe sahip herhangi bir nesne de olabilir: bir parça ipek, bir kadın süsü (mücevher ya da giysi), bir arıkuşu (Tolstoy'un kuşa benzer atına uygun bir şekilde), ya da uluslararası ün kazanmış Fransız tiyatro oyunu *Frou-Frou*'nun çekici kadın kahramanı gibi bir kadın.⁷ Mücevher, ipek, arıkuşu, Fransız kadın kahraman, bunların hepsi adlarını kumaşa sürülen kumaşın çıkardığı hafif sestten alırlar. Oyunda kadın kahramana bu lakabı takan kız kardeşi ısrar eder: "İyi de ne deseydim sana...? Fru-Fru'nun insan hali değil misin? Kapı açılır açılmaz aşağıdaki merdivenlerde kayan ve hışırdayan etekliğinin sesi geliyor: Fru-Fru! İçeri giriyor, dönüp duruyor... zıplıyor, dans ediyor ve gidiyorsun; Fru-Fru, işte hep Fru-Fru... uyurken seni koruyan melek de kanat çırparken aynı hoş sesi çıkarıyor: fru-fru!"⁸

Fru-Fru için kullanılabilecek en uygun ve sürtünen ipekli kumaş sesini veren kelime "hışırtı"dır. Demek ki engelli koşu sahnesinin akustik özelliği, düz buzun üzerinde hışırdayan patenlerin ve otların arasından geçen tırpanların akustik özelliğiyle aynıdır. Balo salonunda ipek, saten ve "her renk tülün" çıkardığı sestir; Kiti ve annesi daha salona girmeden bu sesi duyarlar: "Salondan, arı kovanının uğultusunu andıran tekdüze bir uğultu geliyordu."⁹ Kiti "süslü tül tuvaleti içinde[dir]... güller, danteller..." Bir an sonra zihnimizi bir kez daha kumaşın yüzeyine yöneltiriz: "kendisi bu giysinin, dantellerin içinde, üstüne bir gülle iki küçük yaprak oturtulmuş bu

8. H. Meilhac ve L. Halevy, *Frou-Frou*, Londra, 1980. Tolstoy araştırmacıların kadın kahramanın sadakatsizliğinin Tolstoy'un Anna'sının durumuyla benzerlik taşıdığını belirtiyorlar. Bkz. Amy Mandelker, *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel*, Columbus, Ohio, 1993, s. 155, 208 n. 30. Oyun boyunca kadın kahraman hareketle ("hortum gibi daldı" içeri) ve ipekli kumaşla bağlantılandırılır (43, 49, 71).

9. Tolstoy, *Anna Karenina*, balo sahnesi 83-8, çeşitli yerlerde.

kabarık saçıyla doğmuş gibi son derece rahat ve heyecansız yürüyordu."

Şimdi annesiyle birlikte balo salonuna giren Kiti'yi izleyin:

Salona girerlerken prenses, Kiti'nin belindeki kıvrılmış bir kurdeleyi düzeltmek isteyince Kiti hafifçe [yana] çekilmişti.

Kenara çekildiğini anlamamız değil, hareketin zihnimizde oluşmasına müsaade etmemiz istenmektedir. Daha sonra, Anna ile Kiti dansta ilk kez yüz yüze geldiklerinde, Anna onu övecektir: "Odaya girerken dahi dans ediyordun." Anna bizim arkadan gördüğümüz hafifçe yana çekilme hareketini önden görmüştür. Kiti kurdelesini annesinin düzeltmesini pek istemese de, cümle içinde "kumaş" ve "el" talimatlarını taşımakta, bu yüzden de okur zihninde onun imgesini hoş, dans eder gibi bir adımla yana götürüvermektedir.

Bu yalnızca açılış adımıdır. Balo boyunca Kiti figürü kaymak, kendi çevresinde dönmek, bir şeyin çevresinde dönmekle kalmaz, aynı zamanda sürekli katlanıp açılır. Kiti'nin, "baloların ünlü dans yöneticisi, protokol görevlisi" Korsunski'yle valsinde bunu görebiliriz. Ot biçme sahnesinde köylüleri saran otta olduğu gibi, tül yalnızca dans eden Kiti'nin giydiği bir şey değil, aynı zamanda onun ve partnerinin hareket ettiği ve kendilerine yol açtıkları ortamdır da:

Korsunski adımlarını, sol köşedeki topluluğun yanına gidecek biçimde ayarlayarak dantel, tül, kurdele denizinde bir tek tüye dokunmadan çizerek uçmaya başladı. "*Pardon, mesdames, pardon pardon, mesdames*" diyordu. Gruba yaklaşınca damını öylesine bir ustalıkla döndürdü ki, Kiti'nin parlak çoraplı narin bacakları göründü. Uzun eteği açılıp Krivin'in dizini örttü. Korsunski öne eğilerek selam verdi, açık göğsünü öne çıkardı. Anna Arkadyevna'nın yanına götürmek için elini Kiti'ye uzattı.¹⁰

Zihinde ağır ağır vals benzeri "*Pardon, mesdames, pardon pardon, mesdames*" sözleriyle dönen Kiti aniden zihinsel retinada hızla dönüp bir yelpaze gibi açılır. Bu hareketi zihnimizde meydana getirme kabiliyetimiz hemen öncesinde Kiti'nin yelpazesini tutacak birini aradığı sırada verilen "eller devrede" talimatıyla desteklenmiştir.

Zihinsel katlanmaya son bir olağanüstü örnek verelim. Psikolojik açıdan Kiti tam onu kaybettiği anda Vronski'nin hâlâ kendisini sevdiğini düşünerek tökezler. Fiziksel duruşu bu tökezlemeyi nefis bir şekilde gözler önüne serer.

Konuk odasına çekildi, bir koltuğa çöktü. Kabarık eteği ince bedeninin çevresinde bir bulut gibi kabardı. Dermansızca bırakılan narin, zarif, çıplak bir genç kız kolu pembe jüponun kıvrımları arasında kayboldu. Öteki elinde yelpazesini tutuyordu Kiti. Ateş gibi yanan yüzünü çabuk, kısa hareketlerle yelpazeliyordu. O haliyle, çimenlerin üzerine yeni konmuş, renkli kanatlarını açıp uçmaya hazır bir kelebeği andırıyordu ama, yüreğini korkunç bir umutsuzluk kemirmekteydi.¹¹

Kiti'nin giysisi ona kelebeklerin seyrekliğini verir. Bu kelebekler zihinde uçmakla kalmaz, zihinde tam istenen yere de konarlar. Tıpkı yaygın kanatlı seksek böcekleriyle (çiçeklere konduğunda hem ön hem de arka kanatları yatay olarak açılır) katlı kanatlı seksek böcekleri (arka kanatları yatay olarak açılır ve ön kanatları V şeklinde katlanır) arasındaki ayırmada olduğu gibi, katlanma şekli türlü türlü olabilir. Ufak bir hava durumu değişikliği bile turuncu-kahverengi küçük Kuzeyli Metalik'in kanatlarını katlama biçimini etkileyebilir: Güneşli bir günde "ağır ve güçsüz uçuşunu" bir kara gözlü suzana "kanatları düz şekilde" konarak sonlandırır, ama "bulutlu bir günde... dalların altına girecek ve güveler gibi baş aşağı konacaktır".¹²

Kiti zihnimizde kanatlarını açıp kapatan bir kelebek ya da açılıp kapanan bir çiçek gibi hareket eder. Kumaştan ziyade hızlı, canlı bir şey gibi hareket etmektedir. Gül rengi giysisi güller ve dantellerle süslüdür, saçında da küçük güller ve yapraklar vardır: "Kiti sol kolunu bükerek genç adamın omuzuna koydu. Pembe çoraplı küçük ayakları kaygan parke üzerinde müziğe uyarak yumuşak, ölçülü hareketler yapmaya başladı." Ona "çok hoş" olduğunu söyleyen ve hareketlerindeki "yumuşaklık ve *précision*'u" öven Korsunski onu kaygan parke üzerinde ışık yakma yoluyla kaydırmaya devam eder. Salon çiçeklerle doludur, çünkü diğer üç hareket sahnesinde

11. A.g.y., s. 88.

12. Jeffrey Glassberg, *Butterflies Through Binoculars: A Field Guide to Butterflies in the Boston-New York-Washington Region*, New York, 1993, s. 69, 48.

olduğu gibi burada da, kumaş dokusuyla çiçek dokusunu ayırmak neredeyse imkânsızdır.

Tolstoy, Anna'nın balodaki giysisinin siyah mı mor mu olması gerektiğine karar verememiş olmalı; bu yüzden onu siyah giydirip sonra Kiti'nin hayalleri aracılığıyla, çevresinde mor bir hale yaratır. Adeta siyahın etrafında morötesi ışıktan bir hale oluşmuştur (tıpkı bir arının gelinciği morötesi ışıkla çevrelenmiş siyah bir çiçek gibi görmesinde olduğu gibi). İngilizce çeviride kullanılan renk adı bir yandan lavantanın donuk mavi-mor rengini akla getirirken, başka bir çiçeği daha işin içine katar.

Anna, Kiti'nin çok istediği gibi leylak rengi tuvalet giymemişti... Kiti bu arada her gün görmüştü Anna'yı. Âşık olmuştu ona sanki. Onu ille de leylak rengi giysiler içinde hayal etmişti hep. Anna'nın leylak rengi giymemesinin gerektiğini, onun güzelliğinin tuvaletine bağlı olmadığını, üzerinde tuvaletinin hiç önemi olmadığını şimdi anlıyordu.¹³

Zihnimizdeki Kiti resminin yumuşak pembe bir gül yüzeyine inşa edilmesinde olduğu gibi, Anna resmimiz de açmış bir leylak çiçeğinin kokulu şablonu üzerinde yaratılmıştır. Leylak çiçeğinin üzerine siyah kadife giysisiyle Anna imgesi oturmuştur. Giysisinin üstündeki minik çiçekler daha koyu, çok doygun renklere, Kiti'nin görmek istediği mavi-mor renge bürünürler, çünkü Anna'nın siyah saçlarında "muhabbet çiçeklerinden küçük bir taç vardı. Kemerinin beyaz danteller arasındaki siyah kurdelesinde de aynı çiçekten yapılmış bir dizi vardı."

Çiçekler de kumaş gibidir, sadece daha hızlı ve canlıdır. Gül, menekşe, pembe, leylak mavisi ve pembemsi mor, balo'nun dönen paletinde, şurasında burasında canlı gül ya da menekşe benekleriyle –tıpkı ot biçme sahnesindeki menekşelerde olduğu gibi– katlanıp açılır. Çiçekler figürün ve zeminin istikrarını bozar, yatay olanı çe-

13. Tolstoy, *Anna Karenina*, s. 85. Tolstoy'un leylak rengi için üç kez kullandığı sözcük "*lilovyi*" –Fransızcadaki "*lilas*" ve İngilizcedeki "*lilac*" gibi– Arapça, Farsça ve Türkçede kullanılan leylak sözcüğüyle bağlantılıdır. Ama Fransızca ve İngilizcede bu rengin adı bitkinin adıyla birken (Fransızcada "*lilas*", İngilizcede "*lilac*"), Rusçada bitkiye "*siren*" denir. O yüzden belki de Rus okur için Kiti'nin Anna'nın çevresinde yarattığı renk halesi, benim düşündüğüm gibi menekşelerle Fransızcadaki leylak çiçeğinin melezlenmesinden ziyade, Anna'nın sahiden tak-

virip dikey hale getirir, kolayca tasavvur edilebilen hareketleri sayesinde varsayımsal at sürme hareketine destek olur ve başka hareketli şeylerin gerçekleştirdiği özgül, hatları belirgin hareketleri prova etmemizi sağlar.

Fakat Tolstoy'da buna ilaveten öyle bir şey daha görürüz ki, Homeros, Brontë ve Flaubert'e geri dönecek olsak onlarda da muhakak dikkatimizi çekecektir: sanki hareketin ilkesi çiçeklerin ta kendisiymiş gibi ilerleyişin "hızlanması", resmetme gücümüzün artması. Bu yüzden her sahnenin civarında çiçeklere rastlarız: buz pateni pistine giriş ve çıkışta, balo salonuna çıkan merdivenin parmaklıklarında ("Kiti ile annesi... çiçeklerle bezenmiş, pırlıl pırlıl aydınlatılmış geniş merdivene adım attıklarında balo başlamak üzereydi.") ve yine engelli koşuya giden yolda. Vronski iki yanında ıslak ıslak parıldayan yaşlı ıhlamur ağaçları olan yoldan geçerek Anna'nın bahçesinde durur:

"Beyefendi geldi mi?" diye sordu.

"Gelmedi. Hanımefendi evde. Ön kapıdan buyurun efendim, adam var orada, açarlar size."

"İstemez. Bahçeden geçeceğim."¹⁴

Hatta Vronski ile Anna'nın arasındaki konuşma da "hızlanmayla" ilgilidir. Anna hamile olduğunu açıkladığında elindeki yaprak "sallanır", sonra "giderek daha çok titrer", ardından "daha çok sallanır" –biz de sallanırız, sallanırız– ta ki Vronski "gür yapraklı bir ıhlamurun yana düşmüş gölgesinde" uzaklaşıp engelli koşuya gidene, Fru-Fru'ya binene ve hızla süren yarışta Diana'yı izleyip düşüşüne şahit olana kadar. Ot biçmeyle ilgili kısımlara gelinceye kadar ipek gibi otlar ve çiçekler, zemini oluşturmakla kalmayıp merkeze taşınmıştır, artık zihnimizde resim oluşturmak için kullandığımız malzeme değildirler yalnızca, oluşturulan resimlerin özü ve konusu haline

tığı menekşelerden kaynaklanmaktadır. Ama yine de Tolstoy'un tüm balo sahnesi boyunca Fransızca sözcükler kullandığı, bizi Rusça ile Fransızca arasında ileri geri hareket ettiği söylenebilir (tıpkı engelli koşu sahnesinde Cord'un tasvirinde İngilizce cümleler kullanması ve muhtemelen dizginleri çektiğinde İngilizcedeki *groom* [seyis/süslemek] kelimesinin diğer anlamını akla getirmesindeki gibi).

14. A.g.y., 84, 85, 83, 191

gelmişlerdir; aktifle pasif, zihinsel nesneyle zihinsel uygulama arasındaki ayrım bulanıklaşmıştır.

Son bir zihinsel deney yapalım. Bir dostunuzun yüzünü, gülümsemeye başlarken hayal edin. (Bildiğimiz gibi dostunuzun bir mendili gemesini, küçük bir bayrağı sallamasını ya da yakasını düzeltmesini sağlarsanız işiniz kolaylaşacaktır.) Şimdi küçük bir değişiklik yapmayı deneyin: önce dostunuzun aynaya baktığını ve aynadaki aksinin gülümsemeye başladığını, sonra size döndüğünü ve kendisinin de gülümsediğini hayal edin. Bu iki aşamalı gülümseme—önce aynada prova edilen sonra sahiden gerçekleştirilen—gülümseme, daha seyrek bir ortamda prova etmeden gülümsediği ilk seferkinden daha canlı değil mi? Tolstoy bunun böyle olduğunu varsayar. Balo sırasında Kiti önce aynada kendisini gördüğünde gülümser (biraz önce bu camın üzerinde düzeltilen kurdeleler ve iliklenen eldivenler sayesinde birkaç kumaş hareketi meydana getirmiştik). Sonra ikinci gülümseme gelir, ama Kiti bu kez doğrudan gülümsemektedir. Artık doğrudan tasavvur ettiğimiz sahici yüzünde oluşmadan önce varsayımsal yansımada oluşan tebessüm seyreklik içine yerleştirildiği için germe uygulamasını gerçekleştirmek daha kolay olur.

Dört hareket zemininin dördü de bu ilkeye uyar, çiçeklerin içinde pek çok farklı zihinsel uygulama (germe, ikili ayırma, ışık yakma, seyreltme) katlı duruyor olmasına rağmen, çiçeklerin kendisi ilk önce sadece aynadaki bir yansıma olarak, kar çiçeklerinde ve buz pateni pistindeki metaforik güllerde karşımıza çıkar.

Tek tek üzerinde durduğumuz zihinsel uygulama dizisi birbiri içinde taşındığında bileşik hale gelir. Karşılıklı olarak birbirini canlandıran bileşimler, başka uygulamaların içinde katlı duran uygulamalar, hareketle ilgili bir şiir okuduğumuzda ya da dinlediğimizde insanın gözleri önüne serilirler. *Odysseia*'nın 1. Bölümü'nde zihnimiz hızla bir resimden diğerine geçer, sonra aniden, tek bir resim içinde hareket kendi kendine başlar: Telemakhos yumuşak gömleğini çıkarır, hamarat kadına verir, kadın giysiyi düzelterip katlar, askıya asar, kapıyı gümüş halkasından tutup çeker ve sürgünün kayışını çeker.

Sonuç:

Yapma Kuşlara Uçmayı Öğretmek*

Şimdi dört biçimsel uygulamanın son bir tekrarını yapalım. İlki ışık yakma. Işık noktacıları kendi ağırlıklarını taşıyabilir ya da ağır bir şeyi taşıyabilirler; altın bir bulut misali bir nesneyi sarabilir, ya da ışıltılı bir solucan gibi içine girebilir. İkinci sırada gelen seyretme, gölgeler ve yansımalar gibi ağırlıksız şeylere ya da kelebekler ve taçyapraklar gibi neredeyse ağırlıksız şeylere dairdir. Seyrek nesneler, tüm kırılğanlıklarına ve inceliklerine rağmen zihinde belli bir yönde ve kuvvetle hareket edebilir (uçan bir kargının gölgesi gibi) ya da belirgin biçimde ileri geri gidebilir, Küçük Sarı ve Mahmur Turuncu örneğinde olduğu gibi. İkili ekleme ve çıkarma, yani üçüncü zihinsel uygulama, zihnin resimden resme yaptığı hareketi (yazarın derdinin resimleri hareket ettirmek değil dikkatimizi döndürerek bir zihinsel nesneden ötekine götürmek olduğu durumlarda) tasvir edebileceği gibi, daha büyük bir nesnenin parçaları olduğunu

* İkinci ve Üçüncü bölümlerde kuşlara dair anlattıklarım yıllar boyunca okuduğum çeşitli kitaplara dayanmaktadır. Amerikan ispinozunun ve kuğunun vücut ısı ve tüy sayısı (s. 131) şuradan alınmıştır: Olin Sewall Pettingill, Jr., *A Laboratory and Field Manual of Ornithology*, gözden geçirilmiş üçüncü baskı, Minneapolis, 1956, s. 34, 76, 78. Frank B. Gill, *Ornithology*, ikinci baskı, New York, 1992, s. 132, 136'da kalpten damara ısı transferiyle ilgili bilgi verilir (hatta Amerikan ispinozunun titremeye başladığı derece de [1 F] tam olarak belirtilir). Bir kuş sürüsünün tek bir kumaş parçası gibi hareket edebildiğini (s. 241) ise Ellen Walker'dan öğrendim. Amerikan ispinozunun temas kurmak için ötüşü genellikle "çip" ya da "şip" olarak adlandırılır, ama June Osborne'un önerdiği "çink" sesi benim duyduğum sese tıpatıp uymaktadır (*Cardinal*, Austin, Texas, 1992). Arıkuşu yuvasının esnekliği ve yavrular büyürken gerilmesi (s. 242) pek çok elkitabında belirtilen bir şeydir. Kuzgun ve güvercin yuvalarına dair tasvirler (s. 245) Kenn Kaufman'ın *Lives of North American Birds*, New York, 1996, s. 430, 292'den alınmıştır; ama Amerikan ispinozu yuvasının "gevşek iş" olarak tasvirinin alındığı yer T. Gilbert Pearson, *Birds of America*, New York, 1923, cilt 3, s. 63'tür.

anladığımız bir nesneler kümesi boyunca hareketini de tasvir edebilir ("İzin ver okşayan ellerime, bırak gezinsin/Keyfince öne, arkaya, araya, yukarı aşağı"); ya da bütün olarak karşımızda hareketsiz duran tek bir resimde değişen bir özelliği içerebilir (mesela başka her şeyin değişmeden kaldığı bir odadaki insan sayısı aniden üçten dörde çıkar). Bu ikili ekleme ya da çıkarma sürecine, canlandırılması istenen resmin sönüp gitmesini sağlayan yönlendirme sözcükleri kadar verilen buyrukların anılığı de yardımcı olur. Resimdeki aktörlere atfedilen güçlü hareket bildiren fiiller (sıçramak, fırlamak gibi) çoğunlukla resmin zihne varışının nasıl hissedildiğini de tasvir ederler.

Kimi zaman insan zihnindeki bir imgeye eliyle dokunabilir ya da elle yapılan türden zihinsel sonuçlar –germe, eğme, katlama– elde edebilirmiş gibi görünür; bu ikisi de dördüncü zihinsel uygulamanın yapıtaşlarıdır. Hareket eden yer imgenin tamamı (Emma Bovary bir saniye öncesinden daha uzun görünür), çevresi (Emma Bovary ayağını uzatır) ya da içinde bir alan (Emma Bovary tebessüm eder) olabilir. İmgenin özünün ya hep aynı kaldığını (Emma başını salladığında başının boyutları aynı kalır) ya da büyüdüğünü (Emma daha uzun olur; Emma'nın uzattığı ayak uzar) düşünürüz çoğunlukla, ama kimi zaman bir çıkarma da söz konusu olabilir: Yüzün ya da bedenin bir kısmı katlanıp kaybolur ya da gözden yiter.

İmgeleri harekete geçirmekteki becerikliliğimiz (Catherine Earnshaw'un yastıktaki bir yırtıktan tüyleri çıkartmasında olduğu gibi) genellikle imgelerin maddiliği veya sahte-maddiliği hissimizin artmasından kaynaklanır ve bunu sağlamak için de "Bu sadece kumaş" ya da "Eller devrede" adını verdiğim talimatlar kullanılır. Bunlar imgenin geçici olarak gerçeklikten çıkmasına neden olur, onun zihinsel imge olarak sahip olduğu özelliklere dair duyarlılığımızı bir anlığına artırarak, dış dünyayla bağı sayesinde edinmiş olduğu tüm özelliklerden yoksun bırakır.

Beşinci zihinsel uygulamaya çiçekli varsayım demiştim: Bu uygulamanın dört parçası vardır, hepsi çiçeklerle ilgilidir ama bir tanesi düpedüz varsayımsaldır. Birincisi, yatay ekseninde duran bir şeyin döndürülerek dikey eksene getirilmesidir, bu da düzenli olarak imgede çiçeklerin bulundurulmasıyla desteklenir. İkincisi figürün ve zeminin istikrarsızlaşmasıdır: çiçekli arka plan (ister yatay ister

dikey olsun) ön plandaki figür haline gelir ve burada hareket figürle zemin arasında gidip gelir ya da aynı anda her ikisi de hareketlidir. Üçüncüsü, çiçekler eylemlerin prova edildiği yüzey ya da daha belirsiz hareketlerin üzerinde inşa edildiği şablon olabilir. Burada dilek kipindeki ses tahayyül eden zihnın yaratabileceği canlılık düzeyinin gramatik açıdan kesinlikle tayin edilmesini mümkün kılar. Dördüncüsü, çiçekler hem onu hayata geçirme anlamında hem de hareketi hızlandırdıkları için kompozisyonu hızlandırarak hareket üretir; bu canlılık taklidi her türlü resim hareketlendirme işinin ulaşmaya çalıştığı yerdir. Belki de çiçeklerin şablon olarak uygunluğunun kaynağı, yazarın üzerinde çalıştığı malzemenin diğer sanatçılarda olduğu gibi boya, ağaç, taş, tuval, kâğıt, yay veya kamış (ki bunların da çoğu bitki kökenlidir) değil, canlı bir şey olmasıdır: yazarın üzerinde zihinsel kompozisyonu gerçekleştirdiği kendi zihinsel dokusu ve okurken resimleri yeniden zihninde meydana getiren pek çok diğer zihnın canlı dokusu. Yazarın hareket için verdiği talimatların kendileri de her zaman zaten hareket halinde olan bir yüzeyde –insan zihninin faallığında– oluşturulur.

Bu beş biçimsel uygulamaya ilaveten, tahayyülün bir dizi başka özelliğinin daha olduğunu gördük. İki, üç, dört ya da beş uygulama aynı anda sırayla kullanılır, böylece de, kısa bir hareket yaratmak yerine okur hareketi sürdürmeye çağrılır. Burada alıntılanan yazarları, pek çok uygulamayı kullanarak hareketi sürekli kıldıkları için seçtik. Bu yüzden, ilk başta Homeros'un münhasıran ışık yakmaya dayandığını varsaymamıza rağmen, daha sonra ışık yakmanın yanı sıra seyreltmeyi, ardından ışık yakma ve seyreltmenin yanı sıra ikili ekleme ve çıkarmayı, sonra ışık yakma ve seyreltme ve ikilinin yanı sıra germeyi; nihayetinde tüm bunların yanında çiçekli varsayımı kullandığını gördük. Wordsworth de bir başka uç örnektir: Hareketi öyle başarılı biçimde meydana getirir ki pek çok dize boyunca tek bir hecenin bile hareketli resmin hareketini sürdürme projesinden uzaklaşmasına izin vermez.

Bu beş uygulama sırayla kullanılabileceği gibi, birbirinin içine de yerleştirilebilir: Dört tanesi bir beşincinin içinde olabilir, hatta böyle oluşan beşli bir ikincinin içinde bulunabilir ve böylece bir nevi zihinsel hareket harmonisi yaratabilir. Örneğin, *Rüzgârlı Bayır*'ın 22. Bölümü'nde sürdürülen çiçekli varsayım eyleminin için-

de pek çok uygulamanın bulunduğunu görmüştük. Tolstoy'un dört hareket zemininde de tüm bu uygulamaların çiçekli varsayım dahilinde yürütülebildiğini ve bu uygulamanın da ilk başta yalnızca kendisinin seyrek yansıması olarak sunulduğunu (buz pateni sahnesinde), en sonunda da tam olarak tanınabilir biçimde çiçeklendiğini (ot biçme sahnesi) gördük.

Resimleri hareket ettirmede kilit role sahip olan yeniden meydana getirme eyleminin pek çok farklı biçimi vardır. Yazar bizden bir şeyi tahayyül etmeden önce onu tahayyül ettiğimizi varsaymamızı açık açık istiyor olabilir. Ya da bir şeyi tahayyül etmemizi, sonra onu tahayyül ettiğimizi hatırlamamızı ve bunu yaparken yeniden meydana getirmemizi isteyebilir. Bunu ikinci yüzeydense birinci yüzeyde yapmak daha kolay olabilir – mesela kumaş üzerine gerçekleştirdiğimiz bir eylemi daha sonra bir yüz üzerinde gerçekleştirdiğimizde, ya da bir figüre hareket atfettikten hemen sonra hareketi zemine atfettiğimizde olduğu gibi (patinajcı, ardındaki tepeler "döne döne geçmeden" evvel "buzda döne döne ilerler"). Yeniden meydana getirilen şey belli bir resim, ya da bilhassa zor bir resme hazırlık olarak farklı farklı resimlerde kullanılan tek bir uygulama olabilir.

Zihinsel resimler ikinci ya da yedinci kez yeniden meydana getirildiğinde çarpıcılığı azalıyormuş gibi görünebilir, peki ama durum gerçekten böyle mi? Genellikle bu resimler her seferinde daha canlı olur. Peki başvurulanan uygulamanın farkına varırsak azalır mı resmin canlılığı? Hayır, yine çoğunlukla daha canlı olurlar. Bir dansçının ya da atletin becerisi deneyim kazandıkça ve bedeniyle meydana getirdiği hareketin daha çok farkına vardıkça azalır mı? İşi yapma konusundaki anlayışın gelişmesiyle maharetin azaldığı bir sanat ya da zanaat var mıdır? Akhilleus'un kalkanı Hephaistos'un yapmaya giriştiği ilk kalkan olamaz; ustalıkla resim yaratma da bu açıdan aynıdır (ister dansçının durumunda olduğu gibi bedende meydana getirilsin, ister kalkanın durumunda olduğu gibi metalde, isterse bir dansçı ya da kalkana dair şiir okuduğumuzda olduğu gibi zihinde meydana getirilsin). Pek çok metinde yeniden meydana getirme kilit önemdedir, çünkü metnin kendisi bizi usta resim-yaratıcılara dönüştürmelidir ki içerdiği resimler en iyi şekilde yaratılabilsin.

Hayal etme ile kitapla-hayal-etme arasındaki fark ve birincinin Sartre'daki iki boyutluluğu ile ikincinin canlılığı üzerine düşüncelerle başlamıştım kitaba. Fakat *İlyada*, *The Prelude* ya da *Kayıp Zamanın İzinde*'de gerçekleştirmemiz istenen uygulamalara başvurarak kendi hayal edilmiş imgelerimiz üzerinde eylemde bulunabileceğimizi ve okurken deneyimlediğimiz canlılığın aynısını hayal ederken de yakalayabileceğimizi gördük. Aslında, bu kitapta öne sürdüğüm çoğu şeyin doğruluğunu değerlendirmek için okurların sürekli olarak kendi hayal edilmiş imgelerine başvurmaları ve kıyaslama yapmaları gerekli oldu.

Yüzyıllar boyunca yazılı ve sözlü edebiyatta bu uygulamalara sürekli başvurulması, yazarlar ve şairlerin açık açık onlardan bahsettiği gibi yanlış bir fikre sürükleyebilir bizleri. Belki başka bir dünyada Homeros, Brontë ve Tolstoy en sevdikleri zihinsel uygulamalar üzerine derin sohbetlere giriyorlardı, ama hareketli resim yapma "kurallarının" birtakım esoterik aktarma ayinleriyle kişiden kişiye geçtiğine inanmıyorum. Seamus Heaney'in "Teknesinde dişbudak olan bir adam bul kendine," diye fısıldamasıyla biçimlenen çiçekli varsayım ayini ya da Allen Grossman'ın "Şiir bir tür gök yazısıdır" şeklindeki peygamberce sözlerinde şifrelenmiş ışık yakma sırrı hiç gerçekçi değil bence. Bu gizemli süreklilik bence zihinsel yaşamın ta kendisinden kaynaklanıyor. Aynı uygulama hem *İlyada*'da hem de *Anna Karenina*'da karşımıza çıkıyor, çünkü Homeros ya da Tolstoy bize zihnimizde tam haliyle oluşan imgelerin sözlü bir transkripsiyonunu veriyor ve böylece sayfadaki bu muhayyel resimlerin biçimsel özelliklerini deşifre ederek resimleri yeniden oluşturmamızı sağlıyorlar. Yazarlar zihinlerinde ortaya çıkan imgelere büyük bir yoğunlaşma ve adanmayla baktıkları için bize beynin nasıl çalıştığına dair yazılı bir belge veriyorlar fiilen.

Bir şiir ya da romanın zihinsel kompozisyon için verilen talimatlar kümesi olduğu konusundan burada sürekli söz ettim. Bestecinin uzun zaman önce kafasının içinde duyduğu müziği yeniden oluşturmak için nota kâğıdından okuduğumuz talimatların da aynı şekilde işlediğini de belirtmiştim. "Talimat" niteliği kilit önemdedir, çünkü imgenin insanın kendisinden başka bir failden geliyor-

muş gibi görünmesini sağlar. Kişinin kendi faillik duygusunun bastırılması canlılığa ulaşmada kritik görünmektedir. Aynı zamanda, talimat veren kişi (yazar) ile talimata uyan başka bir kişi (okur) arasındaki görünüşte gayet açık ayrım pek çok sorun barındırmaktadır. Sık sık bir imgede kompozisyon sentaksının etkin ve edilgen kipler arasında bir yerde bulunduğunu daha önce görmüştük; canlı hareketler çoğunlukla etkin fiil formasyonlarından ziyade edilgen fiil formasyonlarını ya da ikisi arasındaki ayrımı bulandıran formasyonları gerektirir. Dikkatimizi zihinsel imgeden uzaklaştırıp talimatları "veren" ve "uyan" kişilere baktığımızda bu irade kargaşası tekerrür eder. Yazarların kendi talimata *uyma* deneyimleri üzerinde ısrar ettiklerine dikkat çekmek için birkaç fırsat bulduk: Aslında, belki de Blake yüzünden, yazar ne kadar görü sahibiye anlatısı da talimata *uyma* eylemine o kadar vurgu yapıyormuş gibi görünmektedir bazen. Zihinsel imgeler yazarın kafasına amansızca girebilir ve onu kafasında olanları sırasıyla yazmaya itebilir (Harriet Beecher Stowe'un *Tom Amca'nın Kulübesi*'ni, bir görüde olduğu gibi, yalnızca satırlara döktüğünü belirtmesinde olduğu gibi). Kimi zaman da resimler gelmeye ikna edilir: "[Başlat hikâyeyi,] al bir yerinden, tanrıça, anlat bize de," der Homeros *Odyseia*'yı başlatmaya çalışırken. İkna etme çabası Homeros'ta olduğu gibi dua biçiminde olabileceği gibi bekleme biçimini de alabilir – Jamaica Kincaid rüyasında bir kadının şişmiş ayağının bulanık hatlarını görmüş ve yazılabilecek kadar çok şey görmek için dört gece rüyanın geri gelmesini beklemiştir sözgelimi. Zaman zaman daha maddi bir "eller devrede" biçimi de alabilir: Robert Pinsky zihinsel retinada ne olduğu anlaşılmaz bir imgenin şeklini görür, sonra tıpkı çocuklukta odasında bulunan kaloriferin üzerindeki küçük boya çıkıntısını kazıyormuş gibi, zihninde onu tırnağıyla kazıyarak aşama aşama ne olduğunu ortaya çıkarır.

Belki yazarlar da okurların bir başkasının talimatına *uyma* duygusunu paylaştıkları için, hikâyenin merkezinde çoğunlukla talimat verenler değil de talimat alanlar vardır. Tolstoy'un dört hareket zemininde bu geçerlidir: Levin genç bir patinajcının buzda yaptığı şeyi görür ve bu yeni numarayı taklit eder, ama Tolstoy'un sevdiği o patinajcı değil Levin'dir; Kiti adeta rızası hilafına "baloların ünlü dans yöneticisi, protokol görevlisi" Korsunski'yle valse başlar, ama

Tolstoy'un adımlarını takip ettiği kişi dans yöneticisi değil Kiti'dir; Fru-Fru yarışta Gladatör ile Diana'yı kovalar, ama düşüşü karşısında dehşete kapıldığımız, ölümüne yas tuttuğumuz at Fru-Fru'dur;* ot biçme mevsiminde Levin önce Tit'in ottaki ayak izlerinde, sonra yaşlı adamın ayak izlerinde yürür ve daha önceki üç sahnede olduğu gibi, Tolstoy'un tahayyülümüzün merkezine yerleştirdiği kişi uysalca talimatlara, verilen eğitime, dışarıdan gelen hareketlere uyar.

Bu kafa karıştırıcı konular –talimatın zihinsel kompozisyonla ilişkisi, edilgen gramatik yapılarla ulaşılan nitelikler, ilhamın ve ilham gelmiş olmanın yerini– devam edecek olsaydım kitabın devamında üzerinde duracağım konular olurdu. Ama şu anda devam etmem mümkün değil, çünkü etrafta uçan çok fazla kuş var. Bazıları boyutsuz ve renksiz parlak ışıklar halinde dalışlar yaparak pencerenin ve cam sehpanın üzerinde uçuyor adeta. Kimi zaman pencereden kayıp bellek tülüne geçiyorlar; o zaman gökyüzünün yükseklerinde kim olduklarını daha iyi görüyorum. O kara kartal geri döndü, geniş kanatları parıltıyor. Su kuşu ışıklar içinde kalkıp konarken yukarı ve aşağı doğru daireler çiziyor. Otuz küçük kuştan oluşan bir sürü, dikkörtgen halinde dağılmış göğü geçiyor – sallanan, dalgalanan, hatta toplanan ama her seferinde eski şeklini alıp ilerlemeye devam eden bir ipekli kumaş gibi görünüyorlar. Bakışlarımı yukarıya çevirmiş halde kırırdamadan durup gökyüzünün açık maviliğini izlerken aşağıdaki bahçeye konan kuşları da görebiliyorum. Yaslı güvercin konarken otları ve çayırları anımsatan yumuşak bir flüt sesi çıkartıyor, beş tarla ötede narin bir atın belli belirsiz kişnemesini duymaya benziyor onun sesini duymak. Konmayı seçtiği

* Fru-Fru'nun hareketleri sürekli Vronski'nin ona vermeyi düşündüğü talimatların önünden gider: aslında Vronski onun talimatlarına uymaktadır ve onun hareketlerine uyum sağlamakta yetersiz kalıp oturduğu yerde hafifçe geriye kaydığında arkasındaki dünya aniden düşer. Biz de koltuğumuzda bu hafifçe geriye yaslanma hareketini somatik olarak taklit ederiz – Wordsworth'ün paten yapmayı bırakıp geriye yaslandığında ve dünyanın döndüğünü gördüğünde kullandığımız hareketin aynısıdır bu. Tolstoy bununla dikkatimizi biraz olsun dağıttığımızda hem kendimizi hem de yazarı tehlikeye attığımızı ima ediyor olabilir.

yerin bir metre yukarısında havada duruyor, sonra gümüşi-pembe bulanık bir figür halinde kanatlarını çırpıp çırpıp dümdüz aşağı iniyor. Pembe kargaşanın oluşturduğu kürenin çevresinde minik siyah ve toz mavisi halkalar var. Çevresinde ona yaklaşan daha küçük ayları olan minik ve ışıltılı bir ay gibi iniyor aşağıya. İki bahçe ötede dev bir akçağaç var: Gölgesinden kara bir karga çıkıyor. Kanatlarını gererek havada asılı dururken pençeleri gevşekçe sallanıyor; aniden canlanıp ileri fırlıyor, sonra dönüyor, ters yöne uçuyor, John Clare'in ormanlarında ve Wordsworth'ün yaşlı korusunda öğrendiği oyunları oynuyor.

Belli belirsiz, neredeyse duyulmaz bir ses geliyor sık sık: metalik bir çink –ÇİNK boşluk boşluk ÇİNK boşluk boşluk ÇİNK boşluk boşluk– öyle düzenli bir şekilde tekrarlanıyor ki bir saatin içindeki minik bir çarkın ya da uzaktan geçen bir bisikletin gümüşi tekerleğinin sesi sanabilirsiniz. Leylakların arasındaki Tray'in sesi bu. Şu an refakatçisi ve başka iki yeni kuşla birlikte, diğerlerinin cevabi çinkleri boşlukları dolduruyor: ÇİNK çink-a-çink-a ÇİNK çink-a-çink-a (ikinci yavru aynı boşluğu daha basit bir sesle dolduruyor: ÇİNK çink-çink ÇİNK çink-çink). Leylakların oradan gelen ses, yaprak boyunda bir çingene müzisyenler topluluğunun mikroteflerinden çıkıyor sanki. Artık sahipsiz olan yuva geçen yılın çiçeklerinden, samandan, dallardan, ince bir huş ağacı kabuğundan ve benim saç tellerimden yapılmış. Kuşların yuvalarındaki çiçek şablonları üzerinden uçmayı öğrendiklerine dair yeni bir teori geliştirdim. Arıkuşlarında bu durum çok net: Kestane kabuğundan daha küçük olan ve örümcek ağı, yosun, çiçek ve likenden yapılan yuva, yavru arıkuşu büyürken esneyip genişliyor, elastikiyeti sayesinde kanat hareketleri için prova yapılmasını sağlıyor. Amerikan ispinozunun yuvası o kadar elastik değil, ama yine de eğilebilen çiçeklerden yapılmış ve bir porsuk ağacı dalında esintiyle sallanıyor, kendi başına uçuş hareketinin kopyalarıyla dolu. Yuvanın ortası sıkı örülmüş, ama kenarlar dört bir yana doğru saçılıyor. (Bu yüzden ötleğen ya da çalıkuşunun mükemmel bir şekilde imal edilmiş yuvaları kadar hayranlık uyandırıcı değil; hatta "kaba bir sepet" yapan kuzgun ve "derme çatma bir platform" yapan güvercinin bile daha çok itibarı var, ama Amerikan ispinozu biraz "gevşek bir iş" yapıyor.) Bir tekerleğin parmaklıkları sökülmüş ve her yöne doğru dağılmış gibi

görünüyor. Çubuklar tıpkı anten gibi çıkmış. En ufak bir titreşimle sarsılıp birilerinin yaklaştığını haber veriyorlar. Ama bunlar aynı zamanda yavru kuşa dışarıdaki dünyada kendi hareketlerinin vasıtasını gösteriyorlar, ilk ânından itibaren, yeni doğmuş boyutuyla değil yetişkindeki boyutuyla kanat germe provasını yapmasını sağlıyorlar. Daha en baştan kendi kanat genişliğini öğrenen kuş mükemmel hareketlerle engellerin üzerinden kayıp geçecek.

Tray, büyük bir leylak çiçeğinin önünde bir dala tünemiş. Esinti başlayınca arkasındaki çiçekler dağılıp görünüyor, sonra tekrar kayboluyor; bu yüzden Tray de açılıp kapanan bir yelpazenin ilk parçası gibi görünüyor. Kayısı-kül rengi kanatlarından birini geriyor, sonra tekrar katlıyor, kuyruğundaki on iki parçayı açıyor, sallanan dalın üzerine tünemiş haliyle bir valste yükselmiş, pembe tülü açılıp yayılmış, sonra eski haline gelmiş gibi görünüyor. Belki de bunu uçmak gibi düşünüyor. Çok geçmeden kendini dünyada gevşek bir şekilde yerleştiriyor, arkasındaki leylakların dökülmesine izin veriyor. Uçtuğu sırada onu yukarı hareket ettiremiyorum, ama altındaki dünyayı, bir uçurtmanın üzerindeki renklermişçesine aşağı hareket ettirebiliyorum: Elimi kullanarak onu aşağı çekip sonra yükselmesini izliyorum, aşağıya düşen leylakların üstüne çıkıyor, aşağıya düşen dağ elması çiçeklerinin üstüne çıkıyor, masmavi gökyüzünde yükseliyor, genelde uçtuğu yükseklikten de yukarı çıkıyor, yatay olarak kâh doğuya kâh batıya yöneliyor, gözden kaybedinceye kadar çatıların ve ağaçların üzerinden geçişini izliyorum. Onu çağıracağım, bekleyeceğim, kalorifer boyasında minik bir çıkıntı bulup onun biçimine getireceğim ve sonunda geri gelecek; cam masa boyunca süzülen ya da açılan bir çiçekten havalanan parlak bir ışık. Nereden isterse oradan başlayacak.

Teşekkür

Yirminci yüzyıl görsel sanatlarda göz kamaştırıcı yeni teknolojileri beraberinde getirdiğinden, bugünün insanları sık sık uzak gelecekteki insanların kitapla hayal etme, zihinlerinin resim yaratma yüzeyi haline gelmesine izin verme yetisini yitireceği endişesini taşıyor. Ben böyle bir tehlikenin olduğuna inanmıyorum. Ama yine de böyle bir şey olursa, bir zamanlar zihinsel resimleri nasıl yarattığımıza dair kayıtlara bu kitabın katkısı olacağını umuyorum.

Zihinsel retinayı –canlı imgelerin meydana geldiği çalışma masası ya da dikey zemini– tasvir ettiğim Birinci Bölüm, 1992 yılında Berkeley Townsend Merkezi'nde Avenali Dersleri'ni vermeye davet edilmemiş olsam kişisel, tam oluşmamış düşüncelerden ibaret kalacaktı. Berkeley topluluğunun üyeleri gerek dersleri verdiğim sırada, gerekse bu malzeme daha sonra *Representations* dergisinde çıktığı sırada emsalsiz bir entelektüel cömertlik gösterdiler. Benimle kıyasıya tartışan ve büyük bir coşku gösteren pek çok kişi arasında şu isimleri anmak isterim: Stephen Greenblatt, Day Lanier, Richard Wollheim, Marty Jay, Barry Stroud, Cathy Gallagher, Tom Laqueur, Paul Alpers ve Jean Day.

İkinci ve Üçüncü bölümlerde –bence kitabın merkezini oluşturan bölümlerde– hareket eden zihinsel imgelerin nasıl olup da duyusal tamlığın canlılığını kazanmakla kalmayıp yaşamın ta kendisinin canlılığını da kazanabildiğine baktık. 1996'da pencere kenarında hemen her sabah yazdığım taslaklar ve notlar 1997'de Stanford'daki Davranış Bilimlerinde İleri Çalışmalar Merkezi'ndeki araştırmalarım sırada tamamlanmış bölümlere dönüştü. Harvard'ın Zihin-Beyin-Davranış inisiyatifinin 1997'de bana sağladığı burs taslağın tamamlanmasına yardımcı oldu; ayrıca, sinirbilimler, beşeri bilimler ve mesleki okullardan Harvard fakülte üyelerini hemen her hafta bir araya getiren Zihin-Beyin-Davranış çalışma gruplarına 1994'

ten itibaren katılmamın da dolaylı bir faydası oldu. Araştırma görevlisi David Gammons, Birinci Bölüm'ü yazdığım sırada harcadığım mesaiyi azalttı, İkinci ve Üçüncü bölümleri yazdığım sırada ise aynı işi Marc Talusan yaptı.

Birinci Bölüm'ün tamamlanmış haline gelen kamusal tepkiler İkinci ve Üçüncü bölümleri yazmak için bana ilham ve enerji verdi. Hollanda'nın Maastricht kentinde Güzel Sanatlar Tasarım ve Teori Merkezi'nde, Stanford'un Aydınlanma Konferansı'nda ve Getty Araştırma Enstitüsü'nde hayran olunacak derecede komik ve sabırlı izleyiciler kafalarının içine taçyaprakları koyma (4. Bölüm) deneyleri yaptılar. Katılıkla ilgili izahlarımın (2. Bölüm) sağlamlığı Boston Üniversitesi'ndeki hevesli izleyiciler ve Harvard'daki Zihin-Beyin-Davranış fakültesinden meslektaşlarım tarafından sınıandı.

İçimden bu kitap üzerindeki çalışmama ara vermek gelseydi bile başmelek Amanda Urban'ın uyanıklığı ve Barry Mazur, Gretchen Mazur, Peter Sacks, Barbara Kassel, Judith Grossman, Peter Jodanis, Ellen Walker, Katherine Stern, David Kurnick, Chicu Reddy, Ramie Targoff, Michel Chaouli, David Levine, Gabriella Sanchez Bastera, Nancy Yousef ve Jonah Siegel'den gelen yüreklandırıcı tepkiler sayesinde bunu yapmam mümkün olmazdı.

Nihayet ortaya tam bir taslak metin çıktığında onu baştan sona okuyan ve günlerin kısa, yapılacak işlerin çok olduğu kış günlerinde yeni bir kitabı sınamak dünyanın en büyük mutluluğuymuş gibi davranan Greg Nagy ve Emory Elliott'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Bir metne bundan daha çok bilgiyle ve daha yürekten okumalarla katkı konabileceğini düşünemiyorum.

1999'da bez cilt baskının yapıldığı Farrar, Straus and Giroux'ta Elisabeth Sifton, Mia Berkman, Carmen Gomezplata, Susan Mitchell, Shelley Berg ve Jeff Seroy'un sanatından, bilgisinden ve inceliğinden büyük ölçüde yararlandım. Yukarıda metnin ya da herhangi bir bölümünün "bitmiş", "tamamlanmış" halinden söz ettiğim her seferinde aslında "pek de bitmiş" bir şeyden söz ettiğimi sanmayın, düpedüz "yarım yamalak" bir haldeydiler. Kitap ancak o harika, güleç yüzlü editörümün elinden geçtikten sonradır ki bitmiş bir nesneye, yeni bir nesneye dönüştü. Elisabeth Sifton metni neredeyse ezberledi; o ve Carmen Gomezplata kitabı büyük bir titizlik ve istekle okuyup her sayfaya yepyeni bir çehre kazandırdı.

Karton baskıyı Princeton University Press'ten çıkarma onuruna erişirken Mary Murrell, Fred Appel, Karen Jones, Tracy Baldwin ve Emily Raabe'yle çalışma şansını buldum. Mary Murrell, son bölümlerin yazılması da dahil olmak üzere, kitabın kişisel ve kamusal hayatının pek çok aşamasını denetledi.

Kitabın metin edisyonu, tashih okuması ve dizininin çıkartılması aşamaları Getty Araştırma Enstitüsü'nde 1999'da tamamlandı. Bu süreçte Ayana Haviv, Nick Davis, Mark Greif, Ilana Kurshan ve Eva Scarry'nin uzmanlıklarından faydalandım. Rusçayla ilgili sorularıma büyük bir sabırla, hatta yabancı bir ülkede ders vermek için uçağa binerken bile cevap veren, Bill Todd'un zarafetini de hap hatırlayacağım. Todd Kelly ve Joe Scarry bu kitap üzerinde çalıştığım ilk günlerde ve yıllarda olduğu gibi son dönemde de yardımlarını hiç esirgemediler.

Burada 1992'deki olaylarla başlayıp 2000'e kadar geldim, ama bu kitabın ortaya çıkışında kilit rol oynayan daha önceki üç uğrağı daha zikretmek istiyorum.

Birincisinde yirmi altı yaşındaydım. Jack Davis (Aziz Pavlus, Pascal ve Van Gogh'da inançla ilgili dersini dinleyen yüz kişiyle birlikte) benden içinde olmayı en çok sevdiğim odayı hayal etmemi, sonra onu gerçek odayla kıyaslamamı istedi. Deney yalnızca doksan saniye sürdü, ama sonuç bana çok yıkıcı göründü: Hayal edilen odanın etkisi gerçek odadaki algısal olayların etkisiyle kıyaslanamazdı bile; hayatımın merkezine aldığım Tahayyül bir anda yerle bir olmuştu; formel eğitimimin sonuna gelmiş sayılıyordum ve şimdi her şeye yeniden başlamak gerekiyordu.

Kendime gelmem çok uzun sürdü. Ama bu olaydan sonra imgelerin zihinde nasıl şekil aldığını izlemeye başladım; yalnızca imgelerin içeriğiyle değil (bunu zaten sürekli izliyordum), zihinsel kompozisyon ânında sahiden nasıl gelip gittikleriyle ilgileniyordum. Zihnin imge yaratma güçleri, tahtından olmak şöyle dursun, daha önce olduğundan çok daha mucizevi görünmeye başlamıştı bana – Homeros, Sappho, Brontë ya da Kincaid'in huzurunda yaptığımız şey olağan hayal etmeyle ya da zihinsel imgelerin gündelik algısal edimlere girme şekliyle bir süreklilik arz etmiyordu. Fakat aradaki farkın açıklaması neydi?

İkinci kırılma noktası on sene sonra bir gün Philip Fisher'a büyükbabamın evinin merdiven sahanlığının penceresinde otların göz hizasına yükseldiğini anlattığım sırada ortaya çıktı. Bu ev hakkındaki ayrıntıları daha önce defalarca dinlemiş olmasına rağmen nedense bu kez sözümü kesip pencerenin solunda ne olduğunu sordu, cevap verdiğimde bu kez sağ tarafta ne olduğunu sordu, ona da cevap verdiğimde üçüncü bir soru geldi... ama o sırada konuşmayı sona erdirmek için ayağa kalkmışım bile. O dokuz saniye içinde merdiven sahanlığı öyle uzlaşmaz bir canlılıkla çevremi doldurmuştu ki bu iş üç saniye daha sürse gerçek odadan bir daha çıkamayacaktım. Haftalar sonra iki sahanlık penceresi (serbestçe meydana getirilen bir pencere ile dıştan dayatılan bir sıralamaya göre meydana getirilen pencere) arasındaki kesin farkın gündelik hayal etme ile kitapla hayal etme arasındaki kesinti için önemli bir ipucu sağladığını fark ettim.

Üçüncü uğrak Berkeley Avenali derslerinin öncesindeki yazda meydana geldi. Savaş ve toplumsal sözleşmeyle ilgili bir kitap üzerinde uzun süredir çalışıyordum, ama Berkeley'de bu konu üzerine dört kez konuşmuştum. Henüz söze dökmediğim imge yaratma sorunu üzerinde konuşsam mı diye düşündüm? Bu akıllıca olur muydu, diğerleri bu konunun acil ehemmiyetini görebilecek miydi? Bu sefer Helen Vendler ve Allen Grossman'a danışmam benim için büyük bir şans oldu: her ikisi de okunacak şiirlere dair çok önemli önerilerde bulundukları gibi, daha da önemlisi, ne hakkında konuştuğumu hemen kavradılar. Onların bu hızlı kavrayışlarının ışığı olmasa çalışmalarına bir son vermem işten bile değildi.

Hep yeşil kalan bir zemin yaratan çiçek takıntılı yazarların ve çiçeksever kardeşlerimle dostlarımın yanı sıra, en çok Jack Davis, Philip Fisher, Helen Vendler ve Allen Grossman'a teşekkür borçluyum demek ki.

Elaine Scarry Kitapla Hayal Etmek

Kitapla Hayal Etmek, edebiyat eleştirisi, felsefe ve bilişsel psikolojinin parlak bir sentezini yaparak daha önce üzerinde pek çalışılmamış bir alan açıyor: Edebiyat eserlerinde tasvir edilen kişileri, sahneleri, ayrıntıları biz okurların zihinlerimizde nasıl olup da canlandırabildiğimizi, kitaplarla nasıl hayal kurabildiğimizi ve örtük talimatlarla oluşturduğumuz bu hayallerin neden çoğu kez gerçek hayatta kendi başımıza kurduğumuz hayallerden çok daha canlı ve kalıcı olabildiğini inceliyor. şair ve yazarların bazen bilinçli, çoğunlukla da bilinçsiz olarak başvurdukları tekniklerle bize hayal etmeyi nasıl öğrettiklerini gösteriyor. Scarry, bu türden beş teknik belirliyor: Işık Yakma, Seyreltme, Ekleme ve ıkarma, Germe, Katlama ve Eğme ve nihayet iekli Varsayım. Özellikle Flaubert, Emily Bronte, Thomas Hardy, Tolstoy, Huysmans ve Woolf gibi romancıların ve Homeros, Wordsworth, Whitman, Rilke, Heaney ve Ashbery gibi şairlerin eserlerinden alınlarla örnekliyor bu teknikleri. Scarry kitap boyunca okuru sık sık zihninde belli imgeleri canlandırma ve hareket ettirme deneyleri yapmaya da davet ediyor. Böylece kitabın başlarında dalında hareketsiz hayal etmeye davet edildiğimiz ispinozu son bölüme geldiğimizde rahatça uurabiliyoruz.

Edebiyatla ilişki kurma biçimimizi ve okuma anlayışımızı kökten dönüştürüp zenginleştirecek, yazarın konusuna yaklaşırken gösterdiği samimi heyecanın hemen okura da sirayet ediverdiği son derece zgn ve güzel bir kitap bu. ieklerle dolu sayfalarında bir dolu kelebek ve kuş uçuyor stelik.

Metis Eleştiri

ISBN 975-342-577-5



9 789753 425773



Metis Yayınları
www.metiskitap.com

12.00 YTL