

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>

cogito

GASTON BACHELARD

su ve düşler

maddenin imgelemi üzerine deneme

Çeviren: Olcay Kunal

SU VE DÜŞLER

Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme

Gaston Bachelard 27 Temmuz 1884'te Bar-sur-Aube'da doğdu. Ortaöğrenimini Bar-sur-Aube'da tamamladı. 1903-1905 yılları arasında Remiremont'ta Posta ve Telgraf İdaresi'nde, 1907-1913 yılları arasında Paris'te Posta ve Telgraf İdaresi'nde çalıştı. 1912 yılında Matematik Bilimleri'nde yükseköğrenim diplomasını aldı. Ekim 1919'da ortaöğretim kadrosunda yer aldı, 1922 yılında felsefe, 1927 yılında da Sorbonne'da edebiyat doktoru ünvanını aldı. 1930 yılında Dijon Edebiyat Fakültesi'nde felsefe profesörlüğüne başladı. 1940 yılında ise on dört yıl boyunca profesör olarak yer alacağı Sorbonne Bilim Felsefesi ve Tarihi Kürsüsü'ne girdi. Bilim Tarihi Enstitüsü yöneticiliği yapması da aym yıllara rastlar. 1951 yılında Légion d'honneur nişanı ile ödüllendirildi. 16 Ekim 1962'de öldü.

BaşlıcaYapıtları: *Le Nouvel Esprit Scientifique* (1934), *La Dialectique de la durée* (1936). *L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine* (1937), *La formation de l'esprit scientifique* (1938), *Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (1938), *La psychanalyse du feu* (1938; *Ateşin Psikanalizi*, Bağlam Yay., 2000), *Lautréamont* (1940), *La Philosophie du Non* (1940; *Yok Felsefesi*, YKY, 1995), *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), *La Terre et les Rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité* (1948), *L'Activité rationaliste de la physique contemporaine* (1951), *Le Matérialisme rationnel* (1953), *La Poétique de l'espace* (1957; *Mekânın Poetikası*, Kesit, 1996), *La Poétique de la rêverie* (1960), *La Flamme d'une chandelle* (1961), *Le Droit de rêver* (1970), ölümünden sonra yayımlanmış bir derleme.

Olçay Kunal 1972'de İstanbul'da doğdu. St. Michel Fransız Lisesi ve İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Başlıca çevirileri: Boris Vian, *Derilerinizi Yüzeceğim* (Mitos Yay., 1992), *Ve Bütün Çirkinler Öldürülecek* (Mitos Yay., 1993), *Kızlar Farkına Varmıyor* (Mitos Yay., 1993); Gaston Leroux, *Operadaki Hayalet* (Mitos Yay., 1998); Alain Touraine, *Demokrasi Nedir?* (YKY, 1997), *Birlikte Yaşayabilecek miyiz?* (YKY, 2000); Michèle Desbordes, *İstek* (Tavanarası Yay., 2002); Viktor Şklovski, *Hayvanat Bahçesi* (YKY, 2004).

GASTON BACHELARD

SU VE DÜŞLER

Maddenin İmgelemi
Üzerine Deneme

ÇEVİREN:
OLCAY KUNAL



İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 2320
Cogito - 145

Su ve Düşler – Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme / Gaston Bachelard
Özgün Adı: L'eau et les rêves – essai sur l'imagination de la matière
Çeviren: Olcay Kunal

Kitap Editörü: Orçun Türkay
Düzeltili: İncilay Yilmazyurt

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel - Elif Rifat

Baskı: Şefik Matbaası
Marmara Sanayi Sitesi M Blok No: 291 İkitelli/İstanbul

Çeviriye Temel Alınan Baskı: José Corti, 1993
YKY'de 1. Baskı: İstanbul, Mart 2006
ISBN 975-08-1070-8

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2004
© Librairie José Corti, Paris, 1942
Bütün yayın hakları saklıdır.

Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.yapikrediyayinlari.com>
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://yky.estore.com.tr>
www.teleweb.com.tr

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ • 7

BİRİNCİ BÖLÜM

Berrak Sular, İlkbahar Suları ve Akan Sular.
Narsisizmin Nesnel Koşulları. Aşk Suları. • 28

İKİNCİ BÖLÜM

Derin Sular, Durgun Sular, Ölü Sular.
Edgar Poe'nun Hayalindeki "Ağır Su". • 56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kharon Kompleksi. Ophelia Kompleksi. • 84

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Birleşik Sular. • 108

BEŞİNCİ BÖLÜM

Analık Suyu ve Dişil Su. • 130

ALTINCI BÖLÜM

Arılık ve Arınma. Suyun Ahlakı. • 150

YEDİNCİ BÖLÜM

Tatlı Suyun Üstünlüğü. • 168

SEKİZİNCİ BÖLÜM
Şiddetli Su. • 176

SONUÇ
Suyun Sözü. • 206

ANILAN ADLAR DİZİNİ • 217

Giriş

İmgelem ve Madde

“Yardım edelim Ejderhaya,
gözünün önündeki sis perdesini dağıtsın.”
MALLARMÉ, *Divagations*, s. 352.

I

Aklımızın imgeleyici güçleri iki çok farklı eksen üzerinde gelişir.

Kimileri yenilik karşısında gösterirler kendilerini; renklilik, çeşitlilik, beklenmedik olaydır takıldıkları. Bu güçlerin harekete geçirdikleri imgelemen betimleyecek bir ilkbaharı her zaman vardır. Doğada, bizden uzakta hanidir yaşayan bu güçler çiçekler üretirler.

Öteki imgeleyici güçler varlığın temelini eşelerler; varlığın içinde hem ilk olanı hem de sonsuz olanı bulmaya çalışırlar. Mevsime ve tarihe hükmederler. Doğada, bizde ve bizim dışımızda tohumlar üretirler; biçimin bir tözün içine gömüldüğü, *biçimin içsel olduğu* tohumlar üretirler.

Bir ağızda felsefi olarak ifade edilecek olursa, iki imgelem ayırt edilebilir: *biçimsel* nedene yaşam veren bir imgelem ve *maddesel* nedene yaşam veren bir imgelem; ya da daha kısa bir deyişle, *biçimsel imgelem* ve *maddesel imgelem*. Kısaltılmış bir biçimde ifade edilen bu son kavramlar aslında şürsel yaratımın bütüncül bir felsefi incelemesinde kaçınılmaz gibi görünürler.

Yapıtın sözün çeşitliliğine, ışığın değişken yaşamına sahip olması için duygusal bir nedenin, kalpten doğan bir nedenin biçimsel bir nedene dönüşmesi gerekir. Ama imgelem ruhbilimlerinden alabildiğine sıkça dile getirilen biçimin imgeleri dışında, maddenin imgeleri, *maddenin doğrudan* imgeleri vardır – göstereceğiz bunu. Görüş adlandırır onları, ama el tanır. Devingen bir haz tutar, yoğurur, hafifleştirir onları. Maddenin bu imgeleri tözsel olarak, içsel olarak, biçimlerden uzaklaşarak, gelip geçici biçimlerden, boş imgelerden, yüzeylerin geleceğinden koparak düşünür. Bunların bir ağırlığı vardır, bir kalptir bunlar.

Kuşkusuz iki imgeleyici gücün işbirliği yaptığı yapıtlar da vardır. Hatta ikisini bütünüyle birbirinden ayırmak olanaksızdır. En devingen, en dönüştürücü, bütünüyle biçimlere en fazla teslim olmuş hayal bile bir ağırlığı, bir yoğunluğu, bir yavaşlığı, bir tohumlanmayı muhafaza eder içinde. Buna karşılık, maddenin katı kalıcılığını ve güzel tekdüzeliğini bulmak için yeterince derinlemesine biçimde varlığın tohumuna inen her şiirsel yapıt, gücünü tözsel bir nedenin uyanık eyleminden alan her şiirsel yapıt yine de çiçeklenmeli, süslenmelidir. Okuru ilk bakışında baştan çıkarmak için biçimsel güzelliğin bolluklarını bir araya toplamalıdır.

Bu baştan çıkarma gereksinimi nedeniyle imgelem en genel çerçevede hazzın –ya da en azından bir haz duygusunun– biçimlerin ve renklerin anlamına, değişkelerin ve dönüşümlerin anlamına, yüzeyin gelecekteki bir halinin anlamına yöneldiği yerde iş görür. Derinliği, tözsel içi, hacmi bırakır.

Bu yapıtta işte bu büyüyen maddesel güçlerin iç imgelemine dikkatimizi yoğunlaştırmak istiyoruz. Yalnızca sanat düşmanı bir felsefeci girişebilir böyle ağır bir iş: güzelliğin bütün eklerini çıkartıp atmak, kendini gösteren imgelerin arkasında gizlenen imgeleri bulmaya çabalamak, imgeleyici gücün köküne dek gitmek.

Maddenin özünde karanlık bir bitki örtüsü biter; maddenin karanlığında kara çiçekler çiçek açar. Yumuşaklıkları ve kokularının formülü önceden mevcuttur onlarda.

II

Maddenin güzelliği kavramı üzerinde düşünmeye başladığımızda *maddesel neden*'in estetik felsefedeki yetersizliği çıktı hemen karşımıza. Özellikle maddenin bireyselleştirici gücü hafife alınıyormuş gibi geldi bize. Neden birey kavramı hep biçim kavramına bağlanır ki? Maddenin derinliğinde, en küçük bölümlerinde bile bir bütünlük olduğunu gösteren bir bireysellik yok mudur? Derinlik perspektifinde düşünüldüğünde bir madde kesin olarak biçimlerle ilişkisini kesebilen ilkedir. Biçimsel bir etkinliğin basit açığı değildir. Her tür biçim bozukluğuna, her tür parçalanmaya karşın, kendisi olarak kalır. Zaten maddeye iki anlamda değer yüklenir: derinleşme anlamında ve gelişme anlamında. Derinleşme anlamında dipsiz bir kuyu gibi, bir gizem gibi belirir. Gelişme anlamında tükenmek bilmez bir güç gibi, bir mucize gibi belirir. İki durumda da bir maddenin düşünülmesi *açık bir imgelemi* gerektirir.

Bütün bir insan imgelemi öğretisi ancak biçimler doğru maddelerine bağlanarak incelendiğinde tasarlanabilir. İşte o zaman imgenin toprak ve gökyüzüne, töz ve biçime gereksinim duyan bir bitki olduğu fark edilir. İnsanların buldukları imgeler ağır ağır, zar zor evrim gösterir, Jacques Bousquet'nin şu derin gözleminde anlaşıldığı gibi: "Yeni bir nitelik bitkiye ne kadar çok çalışmaya mal oluyorsa, bir imge de insanlığa o kadar çalışmaya mal olur." Denenmiş birçok imge yaşam bulamamıştır çünkü basit birer biçimsel oyun olmaktan öteye geçememişlerdir, çünkü süslemeleri gereken maddeye tam olarak uyarlanamamışlardır.

Bu yüzden, felsefi bir imgelem öğretisinin her şeyden önce maddesel nedenselliğin biçimsel nedenselliğe olan bağınyı incelemesi gerektiğine inanıyoruz. Bu sorun, heykeltıraşın önüne çıktığı gibi ozanın da önüne çıkar. Şiirsel imgeler de birer maddedir.

III

Bu sorunu daha önce ele almıştık. *Ateşin Ruhçözümlemesi*'nde¹, farklı imgelem türlerini geleneksel felsefeleri ve antik-çağ evrenbilimlerini esinlemiş *maddesel unsurlar*'ın göstergesiyle belirlemeyi önermiştik. Gerçekten de, imgelemen egemenliğinde, çeşitli maddesel imgelemleri, ateşe, havaya, suya ya da toprağa bağlanıyor olmalarına göre sınıflandıran bir *dört unsur yasası*'nın getirilebileceğine inanıyoruz. Her tür şiirselliğin, iddia ettiğimiz gibi, –olabildiğince– maddesel özlü birtakım bileşenler alması gerektiği doğruysa, yine temel maddesel unsurlarla yapılan bu sınıflandırmadır şiirsel ruhlara en yakın gelecek olan. Bir hayalin bir yazılı yapıtı doğuracak denli kalıcı bir biçimde devam etmesi için, salt bir kaçış anı olmaması için, *madde*'sini bulması gerekir, maddesel bir unsurun ona kendi özünü, kendi kuralını, kendine özgü şiirselliğini vermesi gerekir. İlk felsefelerin bu yolda sıklıkla kesin bir seçime gitmiş olmaları da boşuna değildir. Biçimsel ilkelerini dört temel unsurdan biriyle bağdaştırmışlardır, böylelikle bu temel unsurlar da birer *felsefi mizaç* belirtileri haline gelmiştir. Bu felsefi dizgelerde bilimsel düşünce bir maddesel hayalle başlar, dingin ve daimi bilgelik tözsel bir kalıcılık içinde köklenir. Ayrıca bu yalın ve etkili felsefeler içlerinde hâlâ birtakım inandırıcı kaynakları muhafaza edebiliyorlarsa, bunun nedeni, onları incelerken birtakım bütünüyle doğal, imgeleyici güçler buluyor olmanızdır. Hep aynıdır: Felsefi düzende ancak temel hayaller dile getirilerek, düşüncelere düş girişleri verilerek inandırıcı olunur.

Düşler, dört temel unsura açık düşünceler ve bilinçli imgelerden daha çok bağımlıdır. Dört maddesel unsur öğretisini dört organsal mizaca bağlamış birçok deneme vardır. Sözelimi eski yazar Lessius *Uzun Yaşama Sanatı* adlı yapıtında (Fr. baskısı s. 54) şöyle yazar: “Safra etkisindeki kimselerin rüyaları ateşle, yangınla, savaşla, katliamla doludur; melankoli etkisinde olanları gömülmelerle, mezarlarla, korkunçluklarla, kaçışlarla, çukurlarla, her tür hüznün verici şeyle doludur; sümük etkisinde olanları

¹ Le psychanalyse du feu. Türkçede *Ateşin Tincözümlemesi* (Öteki Yayınevi, 1995) ve *Ateşin Psikanalizi* (Bağlam Yayınları, 1995) adlarıyla yayımlanmıştı (ed.n.).

göllerle, ırmaklarla, sellerle, batan gemilerle doludur; kan etkisinde olanlarıncı uçan kuşlarla, koşularla, şölenlerle, konserle, söylemeye bile cesaret edilemeyecek şeylerle doludur." Sonuçta, safra etkisinde olanlar, melankoli etkisinde olanlar, sümük etkisinde olanlar ve kan etkisinde olanlar sırasıyla ateş, toprak, su ve havayla nitelenirler. Rüyalarında onları niteleyen maddesel unsur ön plana çıkar. Herhangi bir kuşkuya yer vermeksizin ortada olan, ama aynı zamanda da genel anlamda bir biyolojik hataya derin bir düşsel doğrunun denk düşebildiğini kabul edersek, rüyaları *maddesel olarak* yorumlamaya hazırız demektir. Öyleyse düşlerin ruhçözümlemesi yanında bir de düşlerin ruhfiziği ve ruhkimyası olmalıdır. Bu çok maddeci ruhçözümleme dört ana unsura bağlı hastalıklar'ın dört ana unsura dayanan hekimlikler'le iyileştirilmesini isteyen eski kurallarla bağdaşacaktır. Maddesel unsur hastalık konusunda olduğu gibi iyileşme konusunda da belirleyicidir. Düşlerle acı çekiyoruz ve düşlerle iyileşiyoruz. Düşün evrenbiliminde maddesel unsurlar temel unsurlar olarak kalır.

Genel olarak, estetik coşkuların ruhbiliminin, seyre dalmadan önce kurulan maddesel hayaller alanını inceleyeceğine inanırız. Seyre dalmadan önce düş kurulur. Her görünüm bilinçli bir gösterim olmadan önce düşsel bir deneyimdir. Yalnızca daha önceden düşte görülen görünümlere estetik bir tutkuyla bakılır. Tieck insanoğlunun düşünde doğal güzelliğin ilk belirtisinin yer aldığını haklı olarak kabul etmiştir. Bir görünümün bütünlüğü sık düşlenen bir düşün tamamlanmış hali olarak kendini gösterir, "wie die Erfüllung eines oft getraumten Traums" (L. Tieck, *Werke*, V. cilt, s. 10). Ama düşsel görünüm tıka basa izlenimlerle dolu bir çerçeve değildir, dolup taşan bir maddedir.

Öyleyse ateş gibi bir maddesel unsurla inançlara, tutkulara, ülküye, bütün bir yaşam felsefesine komuta eden bir hayal türünün bağdaştırılabileceği anlaşılır. Ateşin estetiğinden, ateşin ruhbiliminden ve hatta ateşin ahlakından söz etmenin bir anlamı vardır. Bir ateş şiirselliği ve bir ateş felsefesi bütün bu öğretileri bir araya toplar. Yalnızca bu ikisi, gerçeğin yönlendirmeleriyle kalbin inanışlarını destekleyen ve öte yandan, evrenin yaşamının kalbimizin yaşamıyla anlaşılmasını sağlayan o iki yönlü mucizevi öğretiyi meydana getirir.

Bütün öteki unsurlar da benzer iki yönlü kesinlikler getirirler. Birtakım gizli sırlara girip açıkça belli olan birtakım imgeler gösterirler. Dördü de kendi inananlarına sahiptirler, ya da daha doğru bir deyişle, her biri derinlemesine, maddesel olarak *şiiir-sel bir bağlılık dizgesi*'dir. Onları söylemekle gözde bir imgeye bağlılığını gösterdiğini sanır insan, oysa gerçekte ilksel bir insan duygusuna, ilksel bir organ gerçekliğine, temel bir düşsel mizaca bağlılık gösteriyordur.

IV

Öyle inanıyoruz ki, bu sav, suyun tözsel imgelerini inceleyeceğimiz, suyun –ateşe göre daha dişil ve daha tekbiçimli unsur, insanoğlunun en gizli, en yalın, en sadeleştirici güçlerini simgeleyen daha kalıcı unsur– “maddesel imgelemi”nin ruhbilimini yapacağımız bu yapıtta onaylanacaktır. Bu yalınlık ve sadeleştiricilik nedeniyle işimiz bu kez daha zor ve daha tekdüze olacak. Şiirsel belgeler çok daha az sayıda ve daha yoksul. Ozanlar ve hayalciler suların yüzeysel oyunlarıyla baştan çıkacaklarına eğlenmişler. Su onların gözlerindeki görünümlere bir süsleme olmuş; gerçek anlamda hayallerinin “tözü” değil. Felsefi dille söyleyecek olursak, su ozanları doğanın sıvısal gerçekliğine ateşin ya da toprağın çağrısına kulak veren ozanlara göre daha az “katılırlar”.

Su düşüncesinin özünü oluşturan bu “katılım” sorununu, *akar ruh hali* sorununu iyice ortaya koymak için, varolan pek az örnek üzerinde epey durmamız gerekecek. Ama okurumuzu, suyun yüzeysel imgeleri altında çok daha derin, çok daha inatçı imgeler olduğuna inandırabilirsek, çok geçmeden kendi seyirlerinde de bu derinleşmeye bir sempati duymaya başlayacak; biçimlerin imgelemi altında tözlerin imgeleminin açıldığını hissedecektir. Suyun içinde, suyun tözünde, ateşin ya da taşın “derinliklerinden” çıkan özden çok farklı *bir öz türü* bulacaktır. Suyun maddesel imgeleminin özel bir imgelem türü olduğunu kabul etmesi gerekecektir. Maddesel bir unsurun içinde bir derinlik bulmanın verdiği bu inançla okur sonunda suyun da *bir yazgı türü* olduğunu, yalnızca kaçıp giden imgelerin boş yazgısı, bitme-

yen bir düşün boş yazgısı değil, varlığın tözünü durmaksızın dönüştüren temel bir yazgı olduğunu anlayacaktır. O andan başlayarak okur Herakleitosçu niteliklerden birini daha sempatik bir biçimde, daha acılı bir biçimde anlayacaktır. Herakleitos'un devingenliğinin somut bir felsefe, tam bir felsefe olduğunu görecektir. Aynı ırmakta iki kez yıkanılmaz, çünkü zaten insanoğlu derinliğinde akan su yazgısına sahiptir. Su gerçekten de ara unsurdur. Ateşle toprak arasında temel varlıkbilimsel dönüşümdür. Suyu adanmış varlık kendinden geçen bir varlıktır. Her dakika ölür, durmaksızın tözünden bir şeyler çöker. Gündelik ölüm ateşin gökyüzünü oklarıyla delen taşkın ölüm değildir; gündelik ölüm suyun ölümüdür. Su her zaman akar, su her zaman düşer, her zaman yatay ölümünde son bulur. Sayısız örnekte şunu göreceğiz ki, maddeleştirici imgelem için suyun ölümü toprağın ölümünden daha çok düşlenir: Suyun acısı sonsuzdur.

V

İncelememizin genel planını vermeden önce incelememizin başlığı hakkında bir açıklama yapmak istiyoruz, çünkü bu açıklama amacımızı aydınlatacaktır.

Bu yapıt, *Ateşin Ruhçözümlemesi*'nin ardından, dört şiirsel unsur yasasının yeni bir örneği olmasına karşın, başlığını eski denememize atıfta bulunabilecek şekilde *Suyun Ruhçözümlemesi* olarak belirlemedik. Daha bulanık bir başlık seçtik: *Su ve Düşler*. Samimilik gereği yaptık bunu. Ruhçözümlemesinden söz edebilmek için, ilk imgeleri, ilk ayrıcalıklarından hiçbir iz bırakmayacak biçimde sınıflandırmış olmak gerekir; arzuları ve düşleri uzun zaman aynı pota içinde eritmiş karmaşıklıkları belirlemiş, sonra da ayırmış olmak gerekir. Bunları *Ateşin Ruhçözümlemesi*'nde yapmış olduğumuzu düşünüyoruz. Uşçu bir felsefecinin yanlısamlara ve yanlıslara böylesine büyük bir dikkat göstermesi, ussal değerleri ve belirgin imgeleri yanlış verilerin düzeltmeleri gibi yeniden sunması şaşırtıcı gelmiş olabilir. Gerçekte, doğal, doğrudan, temel bir ussallığın sağlamlığına kesinlikle inanmıyoruz. Ussal bilgiye birden ulaşılmaz; temel imgelerin doğru perspektifini ilk ağızda

veremezsiniz. Uşçu mu? Evet, öyle *olmaya* çalışıyoruz, hem de yalnızca kültürümüzün genelinde değil, aynı zamanda düşüncelerimizin ayrıntısında da, tanıdık imgelerimizin ayrıntılı düzeninde de. Zaten böyle, nesnel bilginin ve imgeli bilginin bir ruhçözümlemesiyle ateşe karşı ussal olduk. Samimilik bizi, suya karşı aynı duruşu göstermekte başarılı olamadığımızı itiraf etmeye itiyor. Suyun imgelerini hâlâ yaşıyoruz, çoğunlukla usdışı bir biçimde benimseyerek ilk karmaşıklıklarında ayrıntılarına ayırmaksızın yaşıyoruz onları.

Durgun sular önünde hep aynı melankoliyi buluyorum; nemli bir ormanda bir su birikintisinin rengine bürünmüş çok özel bir melankoli; baskısız, düşünceli, yavaş, sakın bir melankoli. Suların yaşamının ufacık bir ayrıntısı benim için çoğunlukla içsel bir ruhbilim simgesidir. Aynı şekilde, su nanesinin kokusu bende, yaşamın basit bir aroma olduğunu, tıpkı kokunun tözden yayılması gibi varlıktan yayıldığını, dereye biten otun suyun ruhunu yayıyor olması gerektiğini düşündüren bir tür varlıkbilimsel denkliği çağrıştırır... Condillac'ın ilk evreni ve ilk bilinci kokularda bulan heykelinin felsefi söylenini yeniden canlandıracak olsaydım, kendi hesabıma, heykelin dediği gibi "Ben gül kokusuyum" demez, "ben önce nane kokusuyum, suların nanesinin kokusu" derdim. Çünkü varlık her şeyden önce bir uyanıştır ve olağanüstü bir duyumun bilincinde uyanır. Birey genel duyumlarının toplamı değildir, tekil duyumlarının toplamıdır. *Seyrek simgeler*'de kendini gösteren *tanıdık gizemler* de böyle yaratır kendilerini bizde. Hayalin türüm içinde bir evren olduğunu, bir hayalci aracılığıyla şeylerden çıkan koku verici bir soluk olduğunu en iyi suyun ve çiçeklerinin yanında anladım. Suyun imgelerinin yaşamını incelemek istiyorsam, bu imgelerin baskın rollerini kendi memleketimin akarsuyuna ve kaynaklarına vermem gerekiyor demek.

İrili ufaklı vadileri olan Champagne'in, vadilerinin çok sayıda olması nedeniyle Vallage adı verilen bir köşesinde, deresi ve akarsuyu bol bir memlekette doğdum. Bana göre en güzel konutlar bir vadinin çukurunda, akan bir suyun kıyısında, söğütlerin ve sazlıkların kısa gölgesi altında olanlardır. Ekim ayı gelince de, nehrin üzerindeki koyu sisin görülmesi gerek...

Dereye eşlik edip kıyılar boyunca doğru yönde, suyun ak-

tıǵı yönde; yaşamı başka yerlere, komşu köye sürükleyen suyun akış yönünde yürümekten zevk alırım. Benim “başka yerlerim” daha uzaǵa gitmez. Hayatımda ilk kez Okyanus’u gördüğümde neredeyse otuz yaşımdaydım. Zaten bu kitapta da denizden pek söz etmeyeceğim, dolaylı olarak söz edeceğim sadece; ozanların kitaplarında söylediklerine kulak vererek, okul kitaplarındaki sonsuzluğu çağrıştıran resimlerinin etkisi altında kalarak söz edeceğim ondan. Benim hayalime giren sularda bulduğum sonsuzluk değil, derinlik. Baudelaire yedi sekiz fersahın denizin önünde hayal kuran bir adam için sonsuzluğun yarıçapını temsil ettiğini söylemez mi? (*Journaux intimes*, s. 79). Vallage da on sekiz fersah uzunluğunda, on iki fersah genişliğinde. Gerçek bir dünya. Baştan aşağı tanımıyorum onu: Bütün nehirleri boyunca yürümedim.

Ama insanın doğduğu memleket bir uzam olmaktan çok bir maddedir; bir granittir ya da bir topraktır, bir rüzgârdır ya da bir kuraklık, bir sudur ya da bir ışık. Onda maddeleştiririz hayallerimizi; düşümüz onunla doğru tözüne kavuşur; temel rengimizi ona sorarız. Nehrin yanında düşler kurarak imgelemimi suya, açık yeşil suya, çayırıları yeşilleştiren suya adadım. Derin bir hayale dalmadan, mutluluğumu yeniden görmeden bir derenin yanında oturamam... Bizim memleketin deresi, bizim memleketin suyu olması zorunlu değil. Anonim su benim bütün sırlarımı bilir. Aynı anı bütün pınarlardan çıkar.

İncelememizin başlığını “Suyun Ruhçözümlemesi” koymamamızın daha az duygusal, daha az kişisel başka bir nedeni daha var. Gerçekte bu kitapta, derin bir ruhçözümleme çalışmasında yapılması gerekenin tersine, maddeleşmiş imgelerin organcı niteliğini sistemli olarak geliştirmedik. Düşlerimizde silinmez izler bırakan ilk ruhsal yararlar organsal yararlardır. İlk sıcak inanış bedensel bir huzurdur. İlk maddesel imgeler ette, organlarda yaşam bulur. Bu ilk maddesel imgeler devingendir, etkindir; basit arzulara, şaşırtıcı bir biçimde bayağı arzulara bağlıdır. Ruhçözümlemesi çocuk *libido*’sundan söz ederken birçok başkaldırıcıyı ortaya çıkartmıştır. Bu *libido*’nun eylemini, onu karmaşık ve genel biçiminde tutsay-

dık, bütün organsal işlevlere bağlasaydık daha iyi anlardık belki de. O zaman *libido* bütün isteklerin, bütün gereksinimlerin dayanışık unsuru olarak belirirdi. İştahın bir devingeni olarak kabul edilirdi ve huzurun bütün duyumlarında yatışırdı. Her durumda kesin olan bir şey var ki, o da çocukta hayal maddeci bir hayaldir. Çocuk doğuştan bir maddecidir. İlk düşleri organsal tözlerin düşleridir.

Yaratıcı ozanın rüyasının öylesine derin, öylesine doğal olduğu saatler vardır ki, hiç kuşku duymaksızın çocukluk etinin imgelerini bulur. Kökü böylesine derin olan şiirlerin çoğunlukla tekil bir etkisi vardır. Bir güç bu şiirleri delip geçer ve okur, hiç düşünmeden, bu ilk güce katılır. Artık gücün kökenini görmez olur. İşte bir ilk imgenin organsal samimiliğinin ortaya çıktığı iki sayfa:

Kendi nicelliğimin bilincinde,
Kendim çekerim, çağırırım Ganj'ı, Missisipi'yi bütün kök-
lerimin üzerine,
Kalın Orinoko destesi, Rhin'in uzun yolu, çifte kesesiyle
Nil...²

Böylece devam eder bolluk... Sayısız halk söylencesinde bir devin işemesinden ırmaklar doğar. Gargantua da bütün gezilerinde önüne çıkan yerde işeyerek Fransız kırlarında sellere yol açmıştır.

Su değerli olunca, tohumlayıcı olur. O zaman daha çok gizemle söylenir. Yalnızca organcı ruhçözümlemesi bunun gibi karmaşık bir imgeyi aydınlatabilir:

Tohumlayıcı damla matematiksel betiyi,
Teoreminin unsurlarına bolluk veren başlangıcını parçala-
rına ayırarak, nasıl döllese,
Utku bedeni de çamur bedeninin altında öyle arzu dolar,
Gece ise,
Görünürlüğün içinde eriyip gitmek ister³.

² Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes*, s. 49.

³ Paul Claudel, *agy.*, s. 64.

Güçlü bir su damlası bir dünya yaratmaya ve karanlığı bozmaya yeter. Gücün hayalini kurmak için derinlemesine imgeleyenmiş bir damladan başka şeye ihtiyaç yoktur. Böylesine devingenleşen su bir tohumdur; yaşama tükenmek bilmez bir ilerleme kazandırır.

Aynı şekilde, Edgar Poe'nun yapıtı kadar güzel başka bir yapıtta Bayan Marie Bonaparte birçok izleğin organsal anlamını bulur. Kimi şiirsel imgelerin fizyolojik niteliğine ilişkin birçok kanıt getirir.

Organ imgeleminin köklerine doğru daha ileri gitmek için, suyun ruhbiliminin altında bir düşsel su fizyolojisi yazmak için kendimizi yeterince hazır hissetmedik. Böyle bir şeyi yapabilmek için bir tıp kültürü ve özellikle de sinir hastalıklarıyla ilgili büyük bir deneyim gerekirdi. Bize gelince, insanı tanımak için elimizde okuma aracından başka bir şey yok; insanı yazdığına göre değerlendiren büyülü okuma. İnsan hakkında her şeyin ötesinde en çok beğendiğimiz şey, onunla ilgili olarak yazılabilenlerdir. Yazılamayan yaşanmış olmayı hak eder mi? Bu yüzden, *aşılannmış* maddesel imgelemi incelemekle yetinmek zorunda kaldık ve ne zaman bir kültür bir doğanın üzerine izini koymuş olsa, neredeyse hep *aşının üstündeki* maddeleştirici imgelemin farklı kılcal damarlarını incelemekle sınırlı tuttuk kendimizi.

Aslında bu bize göre basit bir eğretileme değil. Aşı insan ruhunu anlamak için temel bir kavramdır bizce. İnsanoğluna ilişkin bir göstergedir bizim için, insanın imgelemini özgülleş-tirmek için gerekli bir gösterge. Bizim gözümüzde, imgeleyen insanlık doğallaştıran doğanın üstündedir. Maddesel imgeleme biçimlerin bolluğunu aşı verebilir gerçek anlamda. Biçimsel imgeleme maddelerin zenginliğini ve yoğunluğunu aşı aktarabilir. Yabani otu çiçek açmaya zorlar ve çiçeğe madde verir. Şiirsel bir yapıt üretmek için, her tür eğretilemenin dışında, düşçü bir etkinlik ile idedi bir etkinliğin birliği gerekir. Sanat aşılannmış doğadır.

Elbette imgeler üzerine olan incelememizde, ne zaman daha ileride bir bitki özsuğu olduğunu görsek, geçerken not ettik onu. Hatta çok ülküselleştirilmiş imgeler için bile organsal kö-

kenleri ortaya çıkartmadığımız çok az olmuştur. Ama bu, incelememizin tümü kapsayıcı bir ruhçözümlemesi sınıfına sokulmasını sağlamaya yetmez. Sonuçta kitabımız bir yazınsal estetik denemesi olarak kalacaktır. İki amacı vardır: şiirsel imgelemin tözünü belirlemek ve biçimlerin temel maddelere uygunluğunu belirlemek.

VI

Şimdi incelememizin genel planına geçebiliriz.

Bir maddeleştirici imgelem ekseninin ne olduğunu iyice göstermek için kötü *maddeleştiren* imgelerle başlayacağız işe; yüzeysel imgeleri, imgeleme maddeyi çalışma zamanı bırakmadan unsurun yüzeyinde iş gören imgeleri hatırlatacağız. İlk bölümümüz kaçan ve kolay imgeler veren berrak sulara, parlak sulara ayrılacak. Bu arada, unsurun birliği gereği, bu imgelerin aralarında sıralanıp düzenlendiğini de hissettireceğiz. Böylece bir sular şiirinden bir su üstşiirselliğine geçişin, bir çoğuldan bir tekile geçişin de öngörülmesini sağlayacağız. Böyle bir üstşiirsellikte su artık yalnızca serseri bir seyirde, kopuk, anlık hayallerde tanınan bir imgeler *öbeği* değildir; bir imgeler *dayanağı*'dır, hatta çok geçmeden bir imge *katkısı*, imgeleri kuran bir ilke olur. Su böylelikle, giderek derinleşen bir seyirde yavaş yavaş maddeleştirici imgelemin bir unsuru haline gelir. Başka bir deyişle, dalgacı ozanlar yıllık bir su gibi yaşarlar; ilkbahardan kışa dek süren ve rahatlıkla, edilgin bir biçimde, hafif hafif bütün mevsimleri yansıtan bir su gibi. Ama daha derin ozan canlı suyu bulur; kendinde yeniden doğan suyu, değişmeyen suyu, kendi silinmez göstergesiyle imgelerini belirleyen suyu, büyü-yüp yeşeren unsuru, cilalayıp parlatan unsuru, gözyaşlarının bedenini...

Ama şunu bir kez daha yineleyelim ki, ancak gökkuşağı renkleriyle bezeli yüzeyde yeterince uzun zaman kalarak derinliğin bedelini anlarız. İşte bu yüzden, yüzeysel imgeleri birleştiren kimi birlik ilkelerini belirlemeye çalışacağız. Özellikle de bireysel varlığın narsisizminin nasıl olup da yavaş yavaş

gerçek bir evrensel narsisizm içine hapsoldüğünü göreceğiz. Bölümün sonunda, *Kuşunun kompleksi* adıyla niteleyeceğimiz bir kolay beyazlık ve lütuf ülküsünü inceleyeceğiz. Âşık ve hafif sular bu ülküde ruhçözümlemesi kolayca yapılacak bir simge bulurlar.

Böylece, ancak ikinci bölümde –Edgar Poe’nun üstsiirinin ana damarını inceleyeceğiz bu bölümde– *unsur’a*, tözsel suya, tözünde düşlenen suya eriştiğimizden emin olacağız.

Bu kesinliğin bir nedeni var. Derin ve kalıcı ikili karşıtlıklar, maddesel imgelemin kurulduğu ilk maddelere bağlanır. Bu ruhsal özellik öylesine yerleşiktir ki, onun karşılığı imgelemin en eski yasalarından biri olarak dile getirilebilir: *İmgelemin ikili olarak yaşatamayacağı bir madde ilk madde ruhsal rolünü oynayamaz*. Ruhsal bir ikili karşıtlığın ara nedeni olmayan bir madde sonsuz geçişlere olanak tanıyan *çifte şiirselliğini* bulamaz. Öyleyse, *maddesel unsur’un* bütün ruhu bağlaması için *çifte katılım* –arzunun ve korkunun katılımı, iyinin ve kötünün katılımı, beyazın ve siyahın sakın katılımı– olması gerekir. Gerçekten de Edgar Poe nehirlerin ve göllerin önünde derin düşüncelere daldığında hayalin Maniciliğini hiç olmadığı kadar net bir biçimde göreceğiz. Usdışı maddeyle, “boş boş hareket eden” maddeyle, gizemli bir biçimde canlı olan maddeyle su aracılığıyla temasa geçer ülkücü Poe, aydın ve mantıklı Poe.

Edgar Poe’nun yapıtlarını incelerken iyi bir diyalektik örneği göreceğiz, Claude-Louis Estève bu diyalektiğin dilin etkin yaşamı için ne denli zorunlu olduğunu iyi anlamış: “Nasıl mantığı ve bilimi olabildiğince öznelikten arındırmak gerekse, bunun karşılığında sözcük dağarcığını ve sözdizimini de nesnellikten arındırmak kaçınılmazdır⁴.” Nesnelerin bu şekilde nesnellikten arındırılmamaları, maddeyi nesnenin altından görmemizi sağlayacak şekilde biçimlerin bozulmaması sonucunda, dünya birbiriyle uyumsuz şeylere, hareketsiz ve donuk katılıklara, bize yabancı nesnelere bölünür. O zaman ruh maddesel bir imgelem sıkıntısı çeker. Su, imgeleri öbek öbek bir araya toplayarak, tözleri ayrıştırarak imgeleme nesnellikten arın-

4 Claude-Louis Estève, *Etudes philosophiques sur l’Expression littéraire*, s. 192.

dırma görevinde, benzeşimler kurma görevinde yardım eder. Dahası, bir sözdizimi türü, imgeleri birbirine bağlayan sürekli bir bağ, imgelerin nesnelere bağlı hayali serbestleştiren yumuşak bir hareketini getirir. Edgar Poe'nun üstsiirinin temel suyu böylece bir evreni tekil bir hareketin içine sokar. Bu su sıvı yağ gibi yavaş, sakın ve sessiz bir Herakleitosçulukla bir simge işlevi görür. Böylelikle su bir hız kaybı duygusu verir ki, bu bir yaşam kaybıdır; yaşamla ölüm arasında bir tür plastik aracı haline gelir. Poe'yu okurken durgun suların tuhaf yaşamını daha derin bir biçimde anlar insan, dil sözdizimleri arasında en korunç olanını, ölen şeylerin sözdizimini, ölen yaşamı öğretir.

Bu sözdizimini; yaşamın, ölümün ve suyun bu üçlü sözdizimini bir dönüşüm ve birtakım olgularla daha iyi nitelenecek için, *Kharon kompleksi* ve *Ophelia kompleksi* diye adlandırdığımız iki kompleksi ayrıca ele almayı öneriyoruz. Bu iki kompleksi aynı bölüm altında bir arada sunuyoruz çünkü her ikisi de son yolculuğumuza ve son yıkılışımıza ilişkin düşünceyi simgeliyor. Derin suda kaybolmak ya da uzak bir ufukta kaybolmak, derinlikle ya da sonsuzlukla özdeşleşmek; insanoğlunun imgesini suların yazgısından alan yazgısı budur işte.

İmgesel su'yun yüzeysel niteliklerini ve derin niteliklerini iyice belirlediğimizde, bu unsurun diğer maddesel imgelem unsurlarıyla bileşimini incelemeye geçebiliriz artık. Kimi şiirsel biçimlerin ikili bir maddeden beslendiklerini göreceğiz; maddesel imgelem üzerinde ikili bir maddeciliğin iş gördüğüne tanık olacağız sıklıkla. Kimi hayallerde, her unsur sanki bir evlilik ya da bir çatışma arar, kendisini rahatlatacak ya da heyecanlandıracak birtakım maceralar arar. Kimi hayallerde ise, imgesel su, karışımların temel şeması gibi, uzlaşmaların unsuru olarak görünür bize. İşte bu yüzden suyla toprak bileşimine büyük bir önem vereceğiz; gerçekçi nedenini hamurun kendisinde bulan o bileşime. O zaman hamur maddeselliğin temel şemasıdır. Madde kavramının kendisi bile, öyle inanıyoruz ki, hamur kavramıyla sınıksı bir dayanışma içindedir. Hatta biçimsel nedenin ve maddesel nedenin gerçek, deneysel bağlarını iyi

bir şekilde ortaya koymak için uzun bir yoğurma ve taslak oluşturma incelemesinden yola çıkmak gerekecektir. İyi çizilmiş hatların üzerinde, adeta bitmiş bir işin denetimini yaparak, amaçsızca, okşarcasına gezinen bir el kolay bir geometrinin etkisiyle büyülenebilir. İşçinin çalıştığını gören bir felsefecinin felsefesine varır. Estetiğin egemenliği altında, bitmiş işin bu şekilde görsellik kazanması doğal olarak biçimsel imgelemin üstünlüğüne götürür. Tersine, çalışkan ve buyurgan el, seven ve başkaldıran bir et parçası gibi, hem direnen hem de kendini bırakan bir madde üzerinde çalışarak gerçeğin özündeki harekete geçirci etkeni anlar. Böylece bütün ikili karşıtlıkları bir araya toplar. İş üzerindeki böyle bir el, bir biçime yetkin bir maddenin, bir yaşama yetkin bir tözün ne olduğunu anlamak için doğru bir toprak su karışımına gereksinim duyar. Yoğuran adamın bilinçaltında, taslak yapıtın embriyonudur, kil tuncun anasıdır. Dolayısıyla, yaratıcı bilinçaltının ruh halini anlamak için hiçbir zaman akışkanlık, esneyebilirlik deneyimleri üzerinde fazla durmayacağız. Hamurlara ilişkin deneyimde su belirgin bir biçimde baskın madde olarak ortaya çıkacaktır. Onun aracılığıyla kilin uysallığından yararlandığında onu düşleyecektir insan.

Suyun diğer unsurlarla *birleşebilme* yeteneğini göstermek için başka bileşimleri de inceleyeceğiz, ama şunu unutmamalıyız ki, maddesel imgelem için gerçek bileşim türü su toprak bileşimidir.

Maddesel unsurların her bileşiminin bilinçaltı için bir evlilik olduğunu anladığımızda, suya saf imgelemle ve şiirsel imgelemle hemen hemen her zaman yüklenen *dışıl* niteliği ortaya çıkartabileceğiz. Böylece suların derin *analığını* göreceğiz. Su tohumları şişirir ve kaynakları fışkırtır. Su her yerde doğup büyüdüğünü gördüğümüz bir maddedir. Kaynak karşı konulmaz bir doğuştur, *sürekli* bir doğuştur. Böylesine büyük imgeler kendilerini seven bilinçaltını sonsuza dek etki altına alırlar. Sonu olmayan hayaller yaratırlar. Özel bir bölümde söylenlerle dolu bu imgelerin nasıl hâlâ doğal olarak şiirsel yapıtlara can verdiğini göstermeye çalıştık.

Bütünüyle özel bir maddeye bağlanan bir imgelem kolaylık-

la değer kazandırıcı niteliktedir. Su insan düşüncesinin en büyük değer kazandırma etkenlerinden biridir: arılığın değer kazanması. Duru ve berrak bir su imgesi olmadan, bize bir *arı su'*dan söz eden o güzel söz uzatımı olmadan arılık düşüncesi nasıl olurdu? Su arılığın bütün imgelerini içinde toplar. Dolayısıyla, bu simgeciliğin gücünü oluşturan bütün gerekçeleri düzene sokmaya çalıştık. Bu noktada, temel bir tözün derin biçimde düşünülmesi sonucunda öğrenilen bir tür doğal ahlak örneğimiz var.

Bu varlıkbilimsel arılık sorunuyla bağlantılı olarak, bütün söylenbilimcilerin tatlı suya deniz suyuna oranla verdikleri üstün konumu anlayabiliriz. Bu değerlemeye kısa bir bölüm ayırdık. Bu bölümü, düşünceleri tözlerin dikkate alınması üzerinde toplamak amacıyla gerekli gördük. Maddesel imgelem öğretisini ancak *deneyimler'*le *görünümler* arasındaki dengeyi yeniden kurduğumuzda iyice anlayacağız. *Somut güzelliği*, tözlerin güzelliğini ele alan pek az estetik kitabı somut maddesel imgelem sorununa çoğunlukla şöyle bir değinip geçer. Bir örnekle yetinelim. *Estetik* kitabında Max Schasler «die konkrete Naturshönheit»i incelemeyi amaçlar. Unsurlara yalnızca on sayfa ayırır, bunun da üç sayfasında sudan söz eder ve bu üç sayfanın ana paragrafının temel konusu denizlerin sonsuzluğudur. Dolayısıyla, daha genel doğal sulara, düş kuranı kendine çekmek için sonsuzluğa gereksinim duymayan sulara bağlanan hayaller üzerinde durmayı uygun gördük.

Son bölümümüz suyun ruhbilimi sorununu çok farklı yönlerden ele alacak. Bu bölüm, doğruyu söylemek gerekirse, bir *maddesel imgelem* incelemesi olmayacak; başka bir yapıtta ele almayı umduğumuz bir *devingen imgelem* incelemesi olacak. Bölümün başlığı *Şiddetli Su*.

Öncelikle su, şiddeti içinde kendine özgü bir öfkeye bürünür ya da başka bir deyişle, su kolaylıkla bir *öfke türü'*nün tüm ruhsal niteliklerini kendinde toplar. İnsan bu öfkeyi bir çırpıda bastırabiliyor olmakla gururlanır. Şiddetli su da böylelikle hemen şiddet uygulanan suya dönüşür. İnsanla dalgalar arasında birbirini kötülemeye yönelik bir düello başlar. Su kin tutar, cin-

siyet değiştirir. Kötülük yapmak istediği için artık eril nitelik kazanır. İşte unsurun bağrındaki bir ikili karşıtlığın yeni bir tarzda fethi, maddesel imgelemin bir unsurunun ilk değerinin yeni göstergesi!

Dolayısıyla, yüzen insanın içini kaplayan saldırma isteğini, sonra da dalganın öcünü, gürleyen ve yankılanan öfkenin akışını ve geri akışını göstereceğiz. İnsanoğlunun şiddetli sulara gire çıka edindiği, özgül harekete geçirici etkeni ortaya çıkartacağız. Bu, imgelemin temel organcılığının yeni bir örneği olacak. Böylece, eylemini Lautréamont'un enerjici üstşiiirinde gösterdiğimiz şu *kassal imgelemi* bulacağız. Ama suyla temasa geçildiğinde, maddesel unsurla temasa geçildiğinde, bu maddesel imgelem, Lautréamont'un hayvansallaştırılmış imgelemine göre hem daha doğal hem de daha insansal olarak belirecektir. Dolayısıyla bu, unsurların maddesel imgelemle seyrinde oluşan simgelerin doğrudan niteliğini bir kez daha kanıtlayacaktır.

Yapıtımızın başından sonuna dek, belki de bıktırıcı bir ısrarla maddesel imgelem izleklerinin altını çizmeyi kendimize yasa olarak belirlediğimiz için, bu izlekleri sonuç bölümümüzde özetleme gereksinimi duymadık. Bu yüzden, bu bölümü neredeyse yalnızca paradokslarımızın en uç noktalarına ayıracağız. Suyun seslerinin bile nerdeyse eğrilemeli olduğunu, suların dilinin doğrudan şiirsel bir gerçeklik olduğunu, dere ve ırmakların tuhaf bir bağlılıkla sessiz görünüşleri *seslendirdiklerini*, gürültülü suların kuşlara ve insanlara şarkı söylemeyi, konuşmayı, yinelemeyi öğrettiğini, sonuçta suyun sözülle insanın sözü arasında süreklilik olduğunu kanıtlamaya yönelecektir bu bölüm. Tersine, pek az fark edilmiş bir olgu üzerinde duracağız; insan dilinin organsal olarak bir *sivilliği*, bütünü içinde bir debisi, sessiz harflerin arasında bir suyu olduğu olgusu üzerinde duracağız. Bu *sivilliğin* özel bir ruhsal uyarım, suyun imgelerini çağırın bir uyarım getirdiğini göstereceğiz.

Böylece su bütün bir varlık olarak görünecek bize: bir bedene, bir ruha, bir sese sahip bir halde. Belki de başka hiçbir unsurun olmadığı kadar eksiksiz bir şiirsel gerçekliktir su. Bir su şiirselliği, suyun görünüşlerinin sunduğu onca çeşitliliğe

karşın, bir birlikle sağlanır. Su ozana yeni bir zorunluluğu telkin etmelidir: *unsur birliği*. Bu unsur birliği olmadan maddesel imgelem doyurucu olmaz, biçimsel imgelem de birbiriyle uyumsuz nitelikleri bağlamaya yetmez. Yapıt yaşamını kaybeder çünkü tözünü kaybeder.

VII

Son olarak bu genel girişi, savlarımızı desteklemek için seçilen birkaç örneğin yapısı üzerinde bazı gözlemler yaparak kapatmak istiyoruz.

Bu örneklerin çoğu şiirden alınmıştır. Çünkü bize göre, imgelemin her tür ruhbilimi, *güncel olarak* ancak esinlediği şiirlerle aydınlanabilir⁵. Kökenbilimin ileri sürdüğü gibi, imgelem gerçekliğin birtakım imgelerini oluşturma yetisi değildir; gerçekliği aşan, gerçekliği *mırıldanan* birtakım imgeler yetisidir. Bir insanüstülük yetisidir. Bir insan insanüstü bir konuma eriştiği ölçüde insandır. Bir insanı, onu *insanlık koşulu*'nu aşmaya iten bütün eğilimlerle tanımlamak gerekir. Eylem durumundaki ruhun ruhbilimi kendiliğinden ayrıcalıklı bir ruhun ruhbilimi, ayrıcalığın yönlendirdiği bir ruhun ruhbilimi olur: eski imgenin üzerine aşılanmış yeni imge. İmgelem olaylardan ve dramlardan fazlasını uydurur, yeni yaşamı uydurur, yeni ruhu uydurur; yeni görüş türleri olan gözler açar. "Görüşleri" varsa görecektir. Kendini deneyimlerden önce hayallerle yetiştirmişse, deneyimler sonradan hayallerinin kanıtları olarak geliyorsa görüşleri olacaktır. D'Annunzio'nun söylediği gibi:

En zengin olaylar bize ruh onların farkına varmadan çok önce gelirler. Görünen üzerinde gözlerimizi açmaya başladığımızda ise, çoktan görünmeze yapışmışsınız zaten⁶.

5 Özel olarak suyun ruhbiliminin *tarihi* konumuz değil. Bu konu Martin Ninck'in yapıtında ele alınmıştır: *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alien, Eine symbolgeschichtliche Untersuchung*, Philologus, 1921.

6 D'Annunzio, *Contemplazione della morte*; Fr. çev. *Contemplation de la mort* s. 19.

Bu görünmeze yapışma olgusu, işte ilk şiir, işte öz yazgımızdan tat almamızı sağlayan şiir. Bize durmaksızın hayranlık duyma yetisi vererek bir gençlik ya da gençleşme duyumu kazandırır. Gerçek şiir bir uyanış işlevidir.

Bizi uyandırır, ama önceki düşlerin anısını da korumalıdır. İşte bu yüzden şiirin anlatım eşiğini geçtiği anı geciktirmeye çalıştık kimi zaman; ne zaman birtakım işaretler görsək, şiire giden düşsel yolu yeniden çizmeyi denedik. Charles Nodier'in *Rêveries* adlı yapıtında (Renduel yay., s. 162) söylediği gibi: "İmgelenebilir dünyanın haritası ancak rüyalarda çizilir. Duyusal evren alabildiğine ufaktır." Rüyalar ve düşler kimi ruhlar için güzelliğin maddesidir. Adem Havva'yı bir düşten çıkarken buldu: İşte bu yüzden kadın o kadar güzeldir.

Bunca kanıt varken, cansız, güçsüz bir öğretilde sürüp giden kimi eskimiş bilgileri, biçimsel ve alegorik söylenleri soyutlayabilirdik. Yavan ozanların en çok çeşitlilik gösteren, en karışık yankıları bire bin katarak vermeye çalıştıkları, samimilikten uzak, sayısız şiiri de soyutlayabilirdik. Yer yer söylensel olgulara dayanmışsak, bunu o olgularda bugünün ruhları üzerinde sürekli bir eylem, bilinçsiz bir eylem gördüğümüz için yaptık. Bir sular söylenbilimi, bütünü içinde ele alındığında, bir tarih olurdu olsa olsa. Bir ruh halini yazmak istedik, yazınsal imgelerle rüyaları birbirine bağlamak istedik. *Renkliliğin* hem söylensel güçleri hem de şiirsel güçleri durdurduğunu fark ettik zaten çoğu zaman. Renklilik rüyaların gücünü dağıtır. Bir hayaletin, etkin olacak diye, rengârenk görünümlere hakkı olmaz. İyilik olsun diye betimlenen bir hayalet hareket etmeyi bırakan bir hayalettir. Maddelerine bağlı kaldıkları ölçüde ya da, hoş hemen hemen aynı kapıya çıkar ya, ilk düşlerine bağlı kaldıkları ölçüde güçlerini koruyan hayaletler farklı maddesel unsurlara denk düşer.

Yazınsal örneklerin seçimi, bu girişi bitirirken usulca itiraf etmek istediğimiz bir tutkuya da dayanır: Araştırmalarımız biraz olsun dikkat çekeceklerse, yazın eleştirisini yenileyecek birkaç yol, birkaç araç getirmelidirler. *Kültür kompleksi* kavramının yazın ruhbilimine girmesinin ardında yatan eğilim budur. Düşünme işinin kendisine bile kumanda eden *düşünülmemiş tavır*-

lar deriz biz buna. Sözgelimi imgelem alanında, dünyanın görünüşleri içinde tükenip gittiğini sandığımız ve karanlık bir ruhun *yansımaları*'ndan başka bir şey olmayan gözde imgelerdir bunlar. Kendimizi nesnel olarak yetiştirdiğimizi sanarak kültür komplekslerini yetiştiririz. Öyleyse gerçekçi, gerçekliğin içinden *kendi* gerçekliğini seçer. Tarihçi, tarihin içinden *kendi* tarihini seçer. Ozan duyumlarını bir gelenekle bağdaştırarak düzenler. İyi biçimiyle kültür kompleksi bir geleneği canlandırır ve gençleştirir. Kötü biçimiyle ise, kültür kompleksi imgelemsiz bir yazarın okuldan kalan bir alışkanlığıdır.

Doğal olarak, kültür kompleksleri ruhçözümlemesiyle gün ışığına çıkarılmış daha derin komplekslerin üzerine aşılarmıştır. Charles Baudouin'ın altını çizdiği gibi, bir kompleks özünde bir ruhsal enerji dönüştürücüsüdür. Kültür kompleksi bu dönüştürme işini sürdürür. Kültürel yüceleştirme doğal yüceleştirmenin devamıdır. Yüceleşen bir imge eğitilmiş insana hiçbir zaman yeterince güzel görünmez. O yüceleştirmeyi yenileştirmek ister. Yüceleştirme basit bir kavram işi olsaydı, imge kavramsal hatları içine hapis olur olmaz dururdu; ama renk taşar, madde genişler, imgeler kendi kendilerine yetişir; düşler onları ifade eden şiirlere karşın büyümeye devam ederler. Bu koşullarda, kendini imgelerin durağan dökümüyle sınırlı tutmak istemeyen yazın eleştirisi, ilk komplekslerle kültür kompleksleri arasındaki bağı izleyerek imgelemin devingen niteliğini canlandıran bir ruhbilim eleştirisiyle birlikte hareket etmelidir. Bize göre, yazınsal yapıtlarda eyleme geçen şiirleştirici güçleri ölçmenin başka yolu yoktur. Ruhbilimsel *betimleme* yetmez. Bu, biçimleri betimlemekten çok bir maddeyi tartmak olur.

Dolayısıyla, diğerlerinde olduğu gibi bu kitapta da, her ne kadar biraz dikkatsizce olsa da, birtakım yeni kompleksleri kültürel göstergeleriyle, her eğitilmiş insanın tanıdığı göstergeyle, kitaplardan uzakta yaşayan insana karanlık gelen, hiçbir şey ifade etmeyen göstergeyle adlandırmaktan çekinmedik. Okumayan bir insana Ophelia'nın gibi nehir boyunca çiçek açmış bir ölüm halinin dokunaklı büyüünden söz ettiğimizde onu çok şaşırtırız. Burada yazın eleştirisinin gelişimini yaşamadığı bir imge vardır. Böylesi –çok az doğal– imgelerin nasıl birer sözb-

lim betisine dönüştüğünü, bu sözbilim betilerinin bir şiir kültürü içinde nasıl etkin kalabildiğini göstermek ilginçtir.

Çözümlemelerimiz doğruysa, öyle sanıyoruz ki, sıradan hayalin ruhbiliminden yazınsal hayalin ruhbilimine geçişte; yazılan, yazıldıkça kendi kendisiyle işbirliği kuran, sistemli bir biçimde ilk düşünüyü aşan, ama aynı zamanda da temel düşsel gerçekliklere bağlı kalan o tuhaf hayalin ruhbilimine geçişte yardımcı olacaktır. Düşün bir şiiri doğuran bu kalıcılığına sahip olmak için gözlerimizin önünde gerçek imgelerden fazlasına sahip olmamız gerekir. İçimizde doğan, düşlerimizde yaşayan, maddesel imgelem için bitmez tükenmez bir besin kaynağı olan, zengin ve yoğun bir düşsel maddeyle yüklü bu imgeleri izlememiz gerekir.

Birinci Bölüm

*Berrak Sular, İlkbahar Suları ve Akan Sular.
Narsisizmin Nesnel Koşulları.
Aşk Suları.*

Kendi kendine boy atan çiçek, vah zavallı, tek zevkin
Boş gözlerle baktığın kendi gölgen suda.

MALLARMÉ, *Hirodias*.

... Hatta bir aynanın içinde boğulmuş çok insan vardır...

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA,

El incongruente; Fr. çev. *Gustave l'incongru*, s. 23.

I

Suyun gerekçesi ya da maddesi olduğu "imgeler" toprağın, kristallerin, metallerin ve değerli taşların ürettiği imgelerin kalıcılığına ve sağlamlığına sahip değildir. Ateşin imgelerinin şiddet dolu yaşamı yoktur onlarda. Sular "doğru yalanlar" kurmaz. Gerçekten nehrin seraplarına aldanmak için iyiden iyiye yıkık bir ruha sahip olmak gerekir. Suyun bu sakin hayaletleri genelde eğlenmiş bir imgelemin, eğlenmek isteyen bir imgelemin yapmacık yanılsamalarına bağlıdır. Bir ilkbahar güneşinin ışıklarıyla aydınlanan suyun olguları, alt düzeyde bir şiire yaşam veren ortak, rahat, alabildiğine bol miktarda eğretileme ge-

tirir böylece. İkincil ozanlar kötüye kullanırlar bunları. Genç su perilerinin epey eski imgelerle oynaşıp durdukları birçok dize bulabiliriz kolaylıkla.

Bu tür imgeler, doğal olsalar bile, bizi bağlamaz. Ateşin ve toprağın da ortak imgeleri olan kimi imgelerin yaptığı gibi bizde derin bir coşku uyandırmaz. Bunlar kaçak imgelerdir, ancak kaçan bir duyum verirler. Güneşli gökyüzüne şöyle bir bakışımız bizi ışığın kesinliklerine götürür; içten bir karar, ani bir istek bizi toprağın isteklerine, olumlu anlamda çukur kazma ve inşa etme işine götürür. Kaba maddenin yapısı gereği, toprak yaşamı, neredeyse kendiliğinden, suyun yansımalarında kendi boşluklarının ve kendi düşünün gerekçesinden başka bir şey bulamayan hayalciyi yeniden ele geçirir. Suyun maddesel imgelemi her zaman tehlike altındadır, toprağın ya da ateşin maddesel imgelemleri için içine karıştığında yok olup gidebilir. Dolayısıyla, suyun imgelerinin bir ruhçözümlemesi pek zorunlu değildir, çünkü bu imgeler neredeyse kendiliklerinden dağılıverirler. Bu arada herhangi bir hayalciyi büyülemesler. Ancak –daha sonraki bölümlerde göreceğiz– sulardan doğan kimi biçimlerin daha çok çekiciliği, daha çok ısrarı, daha çok kalıcılığı vardır: Daha maddesel ve daha derin hayaller girer işin içine, öz varlığımız daha derine iner, imgelemimiz yaratıcı edimleri daha yakından düşler. O zaman bir yansımalar şiirinde hissedilemeyen şiirsel güç beliriverir aniden; su ağırlaşır, koyulaşır, derinleşir, maddeleşir. İşte böylece maddeleştirici hayal su düşlerini daha az devingen, daha duyumsal hayallerle birleştirerek suyun üzerinde kurulmaya, suyu daha yoğun ve daha derin bir biçimde hissetmeye başlar.

Ama önce salt yüzeyde kalıp yanardöner biçimleri incelemişsek, suyun kimi imgelerinin “maddeselliğini”, kimi hayaletlerin “yoğunluğunu” yanlış ölçeriz. Yüzeysel bir şiiri derin bir şiirden ayıran bu *yoğunluğu*, *duyusal değerler*’den *duyumsal değerler*’e geçerken hissedeceğiz. Öyle sanıyoruz ki, imgelem öğretisi, duyumsal değerlerin duyusal değerlere göre iyi bir sınıflandırması yapılmadıkça aydınlanmayacaktır. Yalnızca duyumsal değerler “birtakım eşdeğerlilikler” verir. Duyusal değerler çevirilerden başka bir şey vermez. Duyusalı ve duyum-

salı karıştırarak birtakım *duyumlar*'ın (çok entelektüel unsurlar) eşdeğerliliğini ortaya koymakla, şiirsel coşkunun gerçek anlamda devingen bir incelemesine kapattık kendimizi. Duyumların en az duyumsal olanıyla, görmeyle başlayalım, sonra da nasıl duyumsallaştığını görelim. Suyu yalın görünüşünde incelemeye başlayalım. Sonra, adım adım, çok küçük belirtilerle *görünme isteği*'ni ya da en azından onu seyreden hayalcinin *görünme isteği*'yle nasıl simgeleştğini kavrayacağız. Ruhçözümleme öğretilerinin, narsisizm hakkında, diyalektiğin şu iki terimi üzerinde eşit ölçüde ısrarla durduğunu düşünmüyoruz: *görmek ve kendini göstermek*. Suların şiirselliği bu ikili incelemeye bir katkı sağlamamıza yardımcı olacaktır.

II

Bu basit bir kolay söylenbilim arzusu değildir, ruhçözümlemeyi insanın kendi imgesine, durgun bir suda yansıdığı biçimiyle o yüze duyduğu aşkı Narkissos göstergesiyle belirlemeye iten doğal deneyimlerin ruhsal rolünün gerçek anlamda önceden bilinmesidir. Gerçekte, insan yüzü her şeyden önce baştan çıkarma aracıdır. İnsan kendi yansımaları seyrederek o yüzü, o bakışı, tüm baştan çıkarma araç gereçlerini hazırlar, bilir, parlatır. Ayna saldırgan aşkın *Kriegspiel*'idir. Zaman yitirmeden, klasik ruhçözümlemenin büsbütün unuttuğu bu *etkin narsisizm*'i işaret ediyoruz. "Aynanın ruhbilimi"ni açmak için bütün bir kitabı bu konuya ayırmak gerekir. İncelemelerimizin daha başındayken, mazoşist çizgilerden sadist çizgilere geçen, pişmanlık dolu bir seyir ve umut dolu bir seyir, avutan bir seyir ve saldıran bir seyir gören narsisizmin derin ikili karşıtlığını belirtmek yeter bize. Aynanın karşısındaki varlığa iki soru sorulabilir her zaman: Kimin için seyre diyorsun kendini? Kime karşı seyre diyorsun kendini? Güzelliğinin mi yoksa gücünün mü farkına varıyorsun? Bu kısa gözlemler narsisizmin daha baştan karmaşık niteliğini göstermek için yeterlidir. Bu bölüm süresince narsisizmin her sayfada biraz daha karmaşıklaştığını göreceğiz nasıl olsa.

Öncelikle sular aynasının ruhsal yararını anlamak gerek: Su imgemizi *doğallaştırmaya*, içten seyrimizin onuruna biraz masumluk ve doğallık katmaya yarar. Aynalar fazla uygarlaşmış, fazla kullanışlı, fazla geometrik nesnelerdir; kendiliklerinden düşsel yaşama uyum gösteremeyecek kadar fazla belirgin düş araçlarıdır. Louis Lavelle ruhsal bakımdan alabildiğine heyecan verici kitabının imgeli girişinde suyun yansımasının doğal derinliği, oluşan bu yansımanın yarattığı düşün sonsuzluğu üzerinde durmuştur: "Narkissos'u aynanın önünde hayal edersek, camın ve metalin direnişi onun girişimlerine karşı bir engel oluşturur. Bu engele alınını ve yumruklarını çarpar; engelin arkasına geçse hiçbir şey bulamaz. Ayna onda, ondan kaçan, kendisini bir türlü yakalayamadan gördüğü ve onunla arasına daraltabileceği ama kesinlikle aşamayacağı sahte bir mesafe koyan bir art dünya yaratır. Oysa pınar onun için açık bir yoldur..."⁷ Öyleyse, pınarın yansıtıcılığı bir *açık imgelem* fırsatı yaratır. Biraz belli belirsiz, biraz soluk yansıma bir ülküelleştirmeyi getirir. İmgelerini yansıtan suyun karşısında Narkissos güzelliğinin *sürdüğünü*, daha tamamlanmadığını, tamamlanması gerektiğini hisseder. Camdan aynalar, içinde bulunan odanın canlı ışıklarında fazla durağan bir imge verirler. Canlı ve doğal bir suya benzetilebildiklerinde, *yeniden doğallaştırılmış* imgelem kaynağın ve nehrin görünümünün *katılımını* kabul edebildiğinde canlı ve doğal olurlar.

Burada *doğal düş*'ün unsurlarından birini, düşün derin bir biçimde doğaya bağlanma gereksinimini anlıyoruz. *Nesneler*'le derin düşler kuramayız. Derin düşler kurmak için *maddeler*'le düş kurmak gerekir. *Ayna*'yla yola çıkan bir ozan *bütün şiirsel deneyimi*'ni vermek istiyorsa *pınarın suyu*'na varmalıdır. Şiirsel deneyim bizim gözlerimizde düşsel deneyimin bağımlılığı altına konmalıdır. Mallarmé'nin aşağıdaki şiiri gibi onca çalışılmış bir şiirin bu yasaya uymadığı pek olmaz; bu şiir suyun imgelerinin aynanın imgeleri içine yavaşça girerek onları dönüştürüşünü gösterecek bize:

7 Louis Lavelle, *L'erreur de Narcisse*, s. 11.

Ey ayna!

Kendi çerçevede sıkıntıdan buz tutmuş soğuk su,
Kaç kez, saatler boyu, ruhumda düşlerin burukluğu,
Senin gayya kuyusu buzunun altında
Gözlerim yaprak benzeri anılarımı aradığında
Kendime göründüm uzak bir gölge gibi sende,
Ama eyvah! bazı akşam, vakur çeşmende,
Dağınık rüyamı cırlıçılak tanıdım ben!⁸

Georges Rodenbach'ın yapıtındaki, *aynalar* üzerine yapılmış sistemli inceleme de aynı sonuca götürecektir. *Casus*'u, yani her zaman açık, her zaman saldırgan meraklı gözü soyutlayarak Rodenbach'm bütün aynalarının örtülü olduğunu fark ederiz; tıpkı Bruges'ü çevreleyen kanalların suları gibi cansızdırlar. Bruges'de her ayna bir durgun sudur.

III

Narkissos ormanların içindeki gizli pınara gider. Yalnızca orada, *doğal olarak* çifti olduğunu hissederek; kollarını uzatır, ellerini kendi imgesine daldırır, kendi sesiyle konuşur. Ekho uzaklardaki bir nymphe değildir. Pınarın içinde yaşar. Hep Narkissos'la birliktedir. Odur hatta. Onun sesine sahiptir. Onun yüzü vardır onda. Narkissos onu büyük bir çılgınlıkta duymaz. Bir fısıltıda, kendi baştan çıkarıcı fısıltısında, baştan çıkarıcı biri olarak kendi sesinde duyar. Suların karşısında Narkissos kimliğinin ve ikiliğinin ortaya çıkışına, kendindeki eril ve dişil güçlerin ortaya çıkışına, özellikle de kendi gerçekliğinin ve kendi ülküselliklerinin ortaya çıkışına tanık olur.

Böylece pınarın orada *ülküselleştirici bir narsisizm* doğar, ki bu narsisizmin bir imgelem ruhbilimi için önemini hızlıca belirtmeden geçmek istemiyoruz. Klasik ruhçözümleme bu ülküselleştirmenin rolünü ne kadar hafife alıyorsa, biz de o kadar gerekli olduğunu düşünüyoruz. Gerçekte, narsisizm her zaman bir sinir hastalığını göstermez. Estetik yapıtta, hatta hızlıca ya-

8 Stéphane Mallarmé, *Hirodias*.

pılmış birtakım aktarmalarla yazınsal yapıtta bile olumlu bir rol de oynar. Yüceleştirme bir arzusun yadsınması değildir her zaman; içgüdülere *karşı* bir yüceleştirme olarak göstermez her zaman kendini. Bir ülkü *için* bir yüceleştirme de olabilir. O zaman Narkissos şöyle demez artık: "Ben kendimi olduğum gibi seviyorum." Şöyle der: "Ben sevdiğim kişiyim." İçim kaynıyor çünkü ateşli bir tutkuyla seviyorum. Görünmek istiyorum, öyleyse görünüşümü artırmalıyım. İşte yaşam böyle parlar, yaşam böylece imgelerle kaplanır. Yaşam büyür; varlığı dönüştürür; yaşam birtakım aklıklar kazanır; yaşam yeşerir; yaşam en uzak eğretilmelere açılır; bütün çiçeklerin yaşamına katılır. Bu çiçeksi devinimle gerçek yaşam yepyeni bir atılım kazanır. Gerçek yaşam kendisine doğru gerçekdışlıkları verildiğinde daha iyi görünür.

Bu ülküselleştirici narsisizm o zaman okşamanın yüceleştirilmesini gerçekleştirir. Suların içinde seyredilen imge büsbütün görsel bir okşamanın çerçevesi gibi belirir. Okşayıcı ele hiç gereksinimi yoktur. Narkissos çizgisel, sanal, biçimselleştirilmiş bir okşamadan büyük haz duyar. Bu narin ve kırılgan imgede maddesel hiçbir şey kalıcı değildir. Narkissos soluğunu tutar:

Ağzımdan çıkacak
En ufak bir iç çekiş
Beni hayran bırakacak
Tapındığım neyse ona
Mavi sarı suda
Gökte ve ormanda
Dalganın gülünde.

(Narkissos. Paul Valéry, *Mélanges*.)

Onca kırılganlık ve onca narinlik, onca gerçekdışılık Narkissos'u şimdinin dışına iter. Narkissos'un seyri neredeyse kaçınılmaz biçimde bir umuda bağlıdır. Narkissos güzelliği hakkında düşünürken derin derin, geleceği hakkında düşünür uzun uzun. Narsisizm *doğal* bir tür *yansıma yoluyla ileriye görme* (catoptromancie) durumunu gösterir öyleyse. Zaten suyla ileri-

yi görme (hydromancie) ve yansıma yoluyla ileriye görme arasında örtüşen pek çok nokta vardır. Delatte⁹ suyun yansımalarıyla kaynağın üstüne tutulmuş bir aynanın yansımalarının bağdaştırıldığı bir uygulama getirir. Kimi zaman, ileriye gösteren ayna suya daldırılarak yansıtıcı güçler gerçekten de birbirine eklenir. Öyleyse suyla ileriye görme yönteminin bileşenlerinden birinin narsisizmden kaynaklandığı yadsınmaz bir gerçektir bizce. İleriye görme olgusunun *ruhîsal* niteliklerine yönelik sistemli bir inceleme yapılacaksa, maddesel imgeleme çok büyük bir rol verilmelidir. Suyla ileriye görme yönteminde durgun suya ikili bir görüş verilir herhalde, çünkü durgun su kişiliğimizin bir çiftini gösterir bize.

IV

Ama Narkissos pınarda yalnızca kendi kendisini seyre dalmaz. Kendi imgesi bir dünyanın merkezidir. Narkissos'la birlikte, Narkissos için, bütün orman yansır suda, bütün gökyüzü görkemli imgesinin bilincine varır. Başlı başına uzun bir incelemeyi hak eden *Narcisse* adlı kitabında Joachim Gasquet hayranlık duyulacak bir yoğunluktaki bir formül biçiminde imgelemenin bütün bir fizikötesini verir bize (s. 45): "Dünya kendini düşünmekte olan dev bir Narkissos'tur." İmgelerinden başka nerede daha iyi düşünebilir ki kendini? Pınarların billurluğu içinde bir hareket imgeleri bozar, bir dinlenme onları geri getirir. Yansıtılan dünya sakinliğin fethidir. Eylemsizlikten başka bir şey istemeyen, düşücü bir tutumdan başka bir şey istemeyen olağanüstü yaratım! Ne kadar uzun süre hareketsiz kalınarak düşünülürse, dünya o kadar iyi açığa vurur kendini onun üstünde. Uzunca bir süre farklı biçimleri altında inceleyeceğimiz bir *evrensel narsisizm* bencil narsisizmi bütünüyle doğal olarak sürdürür öyleyse. "Ben güzelim çünkü doğa güzel, doğa güzel çünkü ben güzelim." Yaratıcı imgelemenin ve doğal örneklerinin sonsuz diyalogu böyledir işte. Genelleşen narsisizm bütün varlıkları çiçeklere dönüştürür ve bütün çiçeklerin kendi güzelli-

⁹ Delatte, *La Catoptromancie grecque et ses dérivés*, Paris, 1932, s. 111.

lerinin bilincine varmalarını sağlar. Bütün çiçekler kendi kendilerini *narsisleştirirler* ve su onlar için narsisizmin kusursuz aracı olur. Shelley'inki¹⁰ gibi bir düşünce ancak bu dolambaçlı yol izlendiğinde bütün gücünü, bütün felsefi etkisini kazanır: "Sarı çiçekler billur sakinlik içinde yansıyan kendi baygın gözlerine bakarlar sonsuza kadar." Gerçekçi bakış açısıyla kötü kurulmuş bir imgedir bu. Çiçeklerin gözü olmaz. Ama ozanın düşü bakımından, çiçeklerin görmeleri gerekir, çünkü arı suda yansılar. Keats de Narkissos'un önce insansal, sonra evrensel, sonra da çiçeksel söylenini aynı sayfada serin bir tatla birleştirir. Şiirinde Narkissos önce Ekho'ya konuşur, o sırada gölcüğün merkezinde yansıyan ormanın içinde küçük bir düzlükten mavi gökyüzünün boşluğunu ve duruluğunu görür; işte kıyıda çizilen güzellik, renklerin geometrik sanatı:

... bir çiçek buldu yapayalnız;
Terk edilmiş, gurursuz, alçakgönüllü,
Eğmiş güzelliğini dalganın aynasına
Sevgiyle yaklaşmak için hüznün dolu görüntüsüne.
Umursamadan hafif yeli, kımıltısız duruyordu öylece;
Ama bıkmayacak gibi görünüyordu eğilmekten, beklemekten ve sevmekten.

Her güzel şeyin, çiçeklerin en basitinin bile kendi güzelliğinin bilincine varmasını sağlayan kibirsiz bir narsisizmin ince farkı. Bir çiçek için dalgaların yanında doğmak gerçekten de kendini doğal narsisizme, nemli, alçakgönüllü, sakin narsisizme bırakmak demektir.

Özel bir gerçekliğin önündeki özel hayalleri, burada yapmaya çalıştığımız gibi bir ele alırsak, kimi hayallerin çok düzgün bir estetik yazgısı olduğunu fark ederiz. Suların yansımaları önündeki hayal için de böyledir. Derenin yanında, dere nin suyunun yansımalarında dünya güzelliğe yönelir. Bir güzelliğin ilk bilincine varılışı olan narsisizm, güzelliği ve estetik biçimi bütün düzenin dayanağı olarak gören bir felsefi öğretinin tohumudur öyleyse. Bu felsefi öğretiye gücünü veren, aşı-

10 Shelley, *Œuvres complètes*, Fr. çev. Rabbe, 1. cilt, s. 93.

ma aşama ilerlemeye dönük oluşudur, ayrıntılı oluşudur. Bu öğretiyi inceleyecek başka fırsatlarımız da olacak.

Evrensel narsisizmin farklı türlerini verelim önce. Sonbahar sularının seyrinde, aydınlık bir yansımanın kesin ve çözümlmeli narsisizmi yerine, örtülü, sisli bir narsisizmin çıktığını görürüz. Nesneler yansıma isteğini kaybetmiş gibi gelir. Geriye yalnızca, dramlarının tablosunu yapmak için bütün göle gereksinim duyan gökyüzü ve bulutlar kalır. Öfkeli göl sert rüzgârların getirdiği fırtınalara karşılık verdiğinde, ozanda bir tür öfke narsisizmi ağır basar. Shelley bu öfke narsisizmini hayranlık uyandıran bir imgeyle aktarır. Su o zaman, der, “üstüne gökyüzünün görüntüsünün kazındığı bir değerli taşa benzer” (s. 248).

Narsisizmin kısıtlı biçiminden dışarı çıkmazsak, onu genel anlamlarından ayrı tutarsak, nasıl bir önem taşıdığını bütünüyle anlayamayız. Kendi güzelliğine bel bağlayan varlık, güzelliği ve estetik biçimi bütün düzenin dayanağı olarak görme eğilimindedir. Bireysel narsisizmle evrensel narsisizm arasında diyalektik bir etkinlik gösterebiliriz; Ludwig Klages’ın uzun uzun geliştirdiği şu ilkeye dayanabiliriz bunu yaparken: Dünyada bir kutup olmazsa, ruhun kutupsallığı da oluşamaz¹¹. Göl önce benim portremini yapmasaydı, iyi bir ressam olamazdı, der bireysel narsisizm. Sonra, pınarın ortasında yansıyan yüz birden suyun kaçıp gitmesini engeller ve ona evrensel ayna işlevini verir. Eluard şöyle mırıldanır *Le Livre ouvert*’inin 30. sayfasında:

Burada kaybolamaz insan
Yüzüme gelince, arı sudadır, görürüm orada
Bir tek ağacın şarkı söylediğini
Çakılların yumuşadığını
Ufkun yansıdığını.

Güzellik yavaş yavaş bir çerçeve içine girer. Narkissos’tan çıkıp dünyaya yayılır ve Friedrich Schlegel’in kesin bir dille *vardığı* şu sonucu anlarız (*Lucinde*, yay. 1907, s. 16): “Şunu ke-

11 Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, 3 Band. I. cilt, s. 1132: “Ohne Weltpol fände der seelische Pol nicht statt.”

sinlikle biliyoruz ki, dünyaların en güzelinde yaşıyoruz.” Güzelliği ve estetik biçimi bütün düzenin dayanağı olarak gören felsefi öğreti içsel bir kesinliğe dönüşür.

Kimi zaman, bir ozanda bu evrensel serap karşısında bir tür direniş hissedilir. Öyle sanıyoruz ki, Eugenio d’Ors’ta durum böyledir. E. d’Ors “topraksal” bir ozandır. Ona göre, görünüm öncelikle “coğrafi” olmalıdır. Suyun şiirine karşı bir direnişin belirdiği bir sayfayı aktaracağız. Buna karşılık, bu sayfa bizim görüş açımızı aydınlatacak. Eugenio d’Ors¹² hava ve ışık koşullarının bize görünümün gerçek *tözünü* gösteremeyecek *sıfatlar* olduğunu kanıtlamak ister. Sözelimi bir *deniz görünümü*’nün “bir mimari dayanıklılık” sunmasını ister ve şöyle sonuca varır: “Örneğin, altüst edilebilecek bir deniz görünümü kötü bir tablo olurdu. Turner bile –ışık oyunlarında onca cesur olmasına karşın– hiçbir zaman altüst edilebilir bir deniz görünümünü, yani gökyüzünün su gibi görüldüğü, suyun da gökyüzü gibi görüldüğü bir görünümü resmetme riskini almaz. İzlenimci Monet kaypak *Nilüferler* dizisinde böyle yaptıysa, şunu söyleyebiliriz ki, tövbe ederken günah işlemiştir; çünkü Monet’nin *Nilüferler*’i sanat tarihinde hiçbir zaman normal bir ürün olarak görülmemiştir ve görülmeyecektir de: Daha çok, bir an için duyarlılığımızı okşasa da, belleğimizin değer artırıcı arşivlerinde kabul edilmesini sağlayacak her tür etkiden yoksun bir kapris olarak görülür. On beş dakikalık bir ara; daha şimdiden sinai sanat yapıtları arasında salt dekoratif nitelikli olanların hemen yanı başına konmuş, kullanıldıkça yıpranan bir nesne; arabesk süslemelerin, halıların, Faenza tabaklarının kardeşi; bakmadan görülen, düşünmeden kavranan, pişmanlık duyulmadan unutulmuş bir şey.” “Kullanıldıkça yıpranan bir nesne” için ne küçümseme ama! Öyle ya, kımıltısız bir güzelliğe ne gerek var ki! Oysa biz Eugenio d’Ors’un tersine, bir devinim yanılsaması veren, hatta bizi aldatan bir sanat yapıtını, eğer bu yanılgı bize bir hayalin yolunu açıyorsa, alabildiğine büyük bir memnuniyetle karşılarız. *Nilüferler*’e bakınca hissettiğimiz işte tam da bu. Suyun görünümüne ısındıkça, onun narsis işlevinden keyif almaya hazır duruma gelir insan. Bu işlevi yerine getiren yapıt suyun maddesel imgelemiyse hemen anlaşılır.

¹² Eugenio d’Ors, *El vivir de Goya*, Fr. çev. *La vie de Goya*, s. 179.

V

Belki de bencil narsisizmle evrensel narsisizm arasındaki bağlar üzerine yaptığımız bu gözlemler, söz konusu bağların fizikötesi niteliğini vurgularsak daha sağlam temellere oturuyor-muş gibi görünecek.

Schopenhauer'ın felsefesi estetik seyrin insanları isteğin dramından kopararak bir an için mutsuzluklarını hafiflettiğini göstermiştir. Seyirle istek arasındaki bu ayrım bizim altını çizmek istediğimiz bir niteliği ortadan kaldırır: seyretme isteği. Seyir de başlı başına bir isteği belirtir. İnsan görmek ister. Görmek doğrudan bir gereksinimdir. Merak insan ruhunu devingenleştirir. Ama doğanın içinde de *birtakım görüş güçleri* etkin gibidir. *Seyredilen doğa* ile *seyreden doğa* arasındaki ilişkiler sıkı ve karşılıklıdır. *İmgesel doğa*'nın yaptığı *natura naturans* ile *natura naturata* birliğini gerçekleştirmektir. Bir ozan düşünür ve şiirsel yaratımlarını görür, böylece bu doğal birliği gerçekleştirir. Öyleyse seyredilen doğa seyre yardım ediyor gibi görünür, öyle ya, seyir yollarını önceden içermektedir nasıl olsa. Ozan bizden "varolan ne varsa onları bizim adımıza seyrétmesini istediğimiz bu sulara yaklaşılabildiğimiz kadar yaklaşmamızı"¹³ ister. Peki ama, göl mü iyi seyreder yoksa göz mü? Göl, su birikintisi, durgun su kıyısında durdurur bizi. Şöyle der isteğe: Daha fazla ileri gitmeyeceksin; uzaktaki şeylere, ötedekilere bakma yükümlülüğüne teslim oldun! Sen daha koşarken burada bir şey gözlerini açmış bakıyordu. Göl büyük sakın bir gözdür. Göl bütün ışığı alır ve ondan bir dünya yapar. Onunla dünya seyredilmiş, gösterilmiştir zaten. O da şöyle diyebilir: Dünya benim gösterimimdir. Gölün yanında, eskilerin fizyolojik *etkin görüş* kuramını anlarız. Etkin görüşte, göz ışığı yansıtıyormuş, kendi imgelerini kendisi aydınlatıyormuş gibi düşünülür. Böylelikle gözün kendi görüşlerini görme isteği olduğu, seyrin de başlı başına bir istek olduğu anlaşılır.

Dolayısıyla evren şöyle ya da böyle narsisizmin etkisi altındadır. Dünya kendi kendini görmek ister. Schopenhauer'ın yaklaşımıyla ele alındığında istek seyretmek için, kendini güzellik-

13 Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, s. 230.

le beslemek için birtakım gözler yaratır. Zaten göz tek başına da parlak bir güzellik değil midir? Güzelliği ve estetik biçimi bütün düzenin dayanağı olarak gören felsefi yaklaşımın izlerini taşımaz mı? Güzeli görmek için güzel olmak gerekir. Gözün irisinin güzel renkli olması gerekir ki, güzel renkler gözbebeğinden içeri girsin. Mavi bir göz olmadan masmavi gökyüzü nasıl görülür gerçek anlamda? Kara bir göz olmadan nasıl bakılır geceye? Kısacası her güzellik göz gibi benek benektir. Görünenin ve görüşün birliğini, her şeyin dayanağını güzellikte arayan felsefi yaklaşım doğrultusunda sayısız ozan hissetmiş ve tanımlamadan yaşamıştır. Bu birlik imgelemin temel yasalarından biridir. Sözgelimi Shelley *Prometheus Unbound*¹⁴ adlı yapıtında şöyle yazar: "Bir menekşenin narin gözü açık mavi gökyüzüne, rengi baktığı şeyin rengini alıncaya dek bakar." Maddesel imgelemin tözsel benzeşleşme görevini yerine getirişi bundan daha iyi gösterilebilir mi?

Strindberg'in *Swanevit*'i, sevimli prensi beklerken tavuskuşunun sırtını ve kuyruğunu okşar: "Küçük Pavo! Küçük Pavo! Söyle bana, ne görüyorsun? Ne duyuyorsun? Biri mi gelecek? Kim gelecek? Yoksa küçük bir prens mi? Yakışıklı mı? Sevimli mi? Masmavi gözlerinle görebiliyor musun onu? (Bir tavuskuşu tüyünü havaya kaldırır ve tüyün beneğine bakar.)"¹⁵ Bu arada, şunu da hatırlatalım ki, tüylerdeki *beneğe* aynı zamanda *ayna*¹⁶ da denir. *Görülen* ve *gören* üzerinde etkin rol oynayan ikili karşıtlığa yeni bir kanıttır bu. İkili karşıtlıklı bir imgelemde tavuskuşu çoğalarak artan bir görüştür. Creuzer'e göre, *ilk tavuskuşu'nun* yüz gözü vardır¹⁷.

Genelleşen görüşte yeni bir ufak ayırım belirir, bu ayırım seyrin *gönüllü* niteliğini daha da güçlendirir. Strindberg'in periler âlemi bu niteliği iyiden iyiye gün ışığına çıkartır. Tavuskuşunun tüyündeki benek bir irise, kirpiksiz bir "göze" dönüşür ve bu *daimi* göz birden bir kalıcılık kazanır. Seyretmek yerine

14 Shelley, *Œuvres complètes*, Fr. çev. Rabbe, I. cilt, s. 23.

15 Strindberg, *Swanevit*, çev., s. 329.

16 Fransızcada ayna (*miroir*) sözcüğü aynı zamanda bir kelebeğin kanadındaki ya da bir kuşun tüylerindeki benek anlamına gelir (ç.n.).

17 Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, Fr. çev. Religion de l'Antiquité, çev. Guigniaut, I. cilt, s. 168.

gözlem yapmaya başlar. Bir *Gözcü ilişkisi* hayranlıkla seyre dalan kişinin aşk dolu büyülenme hissini bozar böylece: Az önce beni seyrediyordun, şimdi beni gözlüyorsun. Okşamalardan hemen sonra Swanevit *benekli yuvarlağın* ayak diremesini hissederek: "Sen buraya gözcülük yapmak için mi geldin... Pis gözcü! Salak şey! Perdeyi çekeyim de gör bakalım. (Tavuskuşunu gözlerden saklayan bir perde çeker, ama manzara hâlâ görünmektedir, sonra güvercinlere gider.) Beyaz, beyaz, bembeyaz kumrucuklarım benim, şimdi dünyanın en beyaz şeyini göreceksiniz." Sonunda Gözcü tavuskuşu dayanamayacak ve perdeyi çekecektir (s. 248). "Kim çekti perdeyi? Kim kuşa yüz gözüyle bize bakmasını söyledi?" Vay çok gözlü kuyruk vay!

Bu noktada, gerçekçi ve mantıklı bakış açısında sert bir eleştiri, tavuskuşunun tüylerindeki dairesel lekelerle –her ne hikmetse– göz demiş olduğumuz ve buna dayanarak birtakım sözcük oyunlarına yönelmiş olduğumuz için kolaylıkla suçlayacaktır bizi. Ama tavuskuşunun sunduğu seyir olanağına yapılan daveti gerçek anlamda kabul edebilecek okur, o yüz "bakışın" ortak yöneliminin yarattığı tuhaf izlenimi unutamayacaktır. Her koşulda, kuyruğun kendisi de büyülemek ister. Sergilenen yuvarlağa iyi bakmak gerek. Yüzeyi düz değildir. Bir kabuk gibi içe doğru oyulmuştur. Kümes hayvanlarından biri bu içbükey aynanın, bu içbükey görüşün merkezine geçerse, ki bir gazaba dönüşür, tüylerde bir öfke koşmaya başlar, yuvarlak kuyruk iyiden iyiye kabarır, baştan aşağıya titrer, hışırda. Seyirci o anda *doğrudan* bir güzellik isteği'nin, edilgin kalamayacak bir gösteriş gücünün karşısında olduğu izlenimine kapılır. Aptalca kibirlenilecek bir güzellikle bezeli insan ruhu, bir hayvan gözlemcisinin bilmezden gelemeyeceği bu *saldırgan güzellik* niteliğinden yoksundur. Bu örnek üzerine, Schopenhauer yanlısı bir felsefeci Schopenhauer'ın bölük pörçük derslerini bir sentezde toplamak gerektiği sonucuna varabilir: Seyrin büyüüsü istekle ilgilidir. Seyretmek isteğe karşı gelmek değildir, isteğin başka bir dalını izlemektir, genel isteğin bir unsuru olan güzeli istemeye katılmaktır.

Güzellik olgusunu görüş isteğine bağlayan bir etkin imgelem öğretisi olmaksızın, Strindberg'in gibi sayfalar anlaşılmaz ve sö-

nük kalır. Bu sayfalarda kolay simgeler aramaya kalkışıldığında-
sa, okunmaları daha da güçleşir. Bunları iyi okuyabilmek için, im-
gelemin hem biçimlerin yaşamına hem de maddelerin yaşamına
katılması gerekir. Canlı tavuskuşu işte bu sentezi kurar.

Evrensel narsisizm ile her şeyin temelinde güzelliği ve es-
tetiği arayan devingen felsefi yaklaşım arasındaki bu bağdaşım
Victor Hugo'nun gözünden de kaçmaz. Doğanın bizi seyretme-
ye zorladığını o da anlar. Rhin kıyısındaki büyük görünümünün
karşısında şöyle yazar: "Doğa denen şu muhteşem tavuskuşu-
nun kuyruğunu açtığını gördüğünü sanır insan böyle yerler-
de¹⁸." Öyleyse şunu söyleyebiliriz ki, tavuskuşu güzellik temeli
evrensel felsefi görüşün bir mikro evrenidir.

Böylelikle, birbirinden yabancı yazarlarda, birbirinden
farklı biçimlerde ve birbirinden farklı koşullarda görüşün görü-
nebilirle arasındaki, bitmek tükenmek bilmez değiş tokuşun yi-
nelendiğini görürüz hep. Gösteren her şey görür. Lamartine
Graziella'da şöyle yazar: "Şimşekler pencerelerimdeki kepenk-
lerin yarıkları arasından içeri dalıyorlar aralıksız, sanki odamın
duvarlarındaki ateşten bir göz, kırpıp duruyor¹⁹." Böylece oda-
yı aydınlatan şimşek bakar da aynı zamanda.

Nesnelerin bakışı biraz yumuşaksa da, suyun bakışı onla-
rından biraz daha ağır, biraz daha düşüncelidir. İmgelem
üzerinde yapılacak bir inceleme bizi şu paradoksa götürür: Ge-
nellesmiş görüşün imgeleminde su beklenmedik bir rol oynar.
Toprağın gerçek gözü sudur. Gözlerimizde, *sudur* düşleyen.
Gözlerimiz "Tanrının ta içimizde bir yerlere koyduğu şu el değ-
memiş sıvı ışık birikintisi²⁰" değil midir? Doğada, yine sudur
gören, yine sudur düşleyen. "Göl bahçeyi yaptı. Her şey bu dü-
şünen su çevresinde birleşir²¹." Kendimizi bütünüyle imgele-
min egemenliğine, düşün ve seyrin bir araya toplanmış gücüne
bıraktığımız anda Paul Claudel'in düşüncesinin derinliğini an-
lamaya başlarız: "Böylece su toprağın bakışı, onun *zamana* bak-
ma aracı olur...²²".

18 Victor Hugo, *Le Rhin*, II, s. 20.

19 Lamartine, *Confidences*, s. 245.

20 Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, s. 229.

21 agy.

22 agy.

VI

Bu fizikötesi yaklaşımdan sonra, şimdi de suların ruhbili-minin en yalın niteliklerine geelim.

İkisi de imgeleri yansıtan berrak suların ve ilkbahar sularının bütün oyunlarına, bu sulara bağlı şiirin bir bileşenini eklemek gerek: *serinlik*. Suyun hacmine ait bu nitelikte daha sonradan, arılığın söylenleri üzerine bir inceleme yaptığımızda yine karşılaşacağız. Bu serinliğin bir uyandırma gücü olduğunu göreceğiz. Ama daha şimdiden bu nitelikten söz etmemiz gerekiyor, çünkü öbür dolaysız imgelerle birleşiyor. Bir imgelem ruhbilimi yapacaksanız, estetik bilincin bütün dolaysız verilerini birlikte ele almalısınız.

Ellerimizi derede yıkarken hissettiğimiz bu serinlik bütün doğaya açılır, yayılır ve bir süre sonra da bütün doğayı içine alır. Hızla ilkbaharın serinliği, tazeliği olur. *İlkbahar* sözcüğünün niteleyen işlevini yerine getirdiği bir tamlama yaparsanız, nitelenen işlevini yerine getirecek en uygun sözcük su olur. Bir Fransız için kulağa ilkbahar suları tamlamasından daha serin ve taze gelecek bir tamlama daha yoktur. Serinlik, kışın ardından akmaya başlayan derelerle ilkbaharın içine girer: Bütün o yenileşme mevsimine değer katar. Oysa havanın imgelerinde serinlik olumsuz bir anlamı çağrıştırır. Serin bir rüzgâr soğuğu getirir. Coşkuyu soğutur. Her niteleyenin böyle ayrıcalıklı bir niteleneni vardır ve maddesel imgelem bu bağlantıyı hemen yakalar. Suyu niteleyen sözcüklerden biri de *serinlik*'tir. Su bir bakıma serinliğin bir türevidir. Şiirsel bir iklimi gösterir. İrlanda yeşiliyle İskoç kızılını, otları çalıyı diyalektik bir bağ içine sokar.

Şiirsel niteliğin nitelenen kökünü bulduğumuzda, tam anlamıyla niteleyen *maddesi*ni, maddesel imgelemin üzerinde çalıştığı maddeyi bulduğumuzda, kökü sağlam bütün eğretiler kendiliklerinden gelişir. Duyumsal değerler –ama duyumlar değil– birtakım tözlere bağlı olduklarından insanı şaşırtmayacak birtakım *denklikler* verirler. Sözelimi, otlaklar gibi yeşil kokular hiç kuşkusuz serin, taze kokulardır; taze ve parlak tenlerdir, çocukları gibi dolu etlerdir. Bütün *denkliği* destekleyen *ilk su*'dur, tensel bir sudur, evrensel unsurdur. Maddesel imgelem, bir eğretilen varlıkbilimsel değerini çıkartırken kendinden emindir. Oysa görüngücülük şiirde güçsüz bir öğretilerdir.

VII

Nehrin şarkısı da serin ve berraktır. Suların gürültüsü gerçekten de bütünüyle doğal olarak serinliğin ve berraklığın eğretilemelerini yansıtır. Kahkahalarla gülen sular, alaycı dereler, neşesini gürültüyle dışa vuran çağlayanlar birbirinden alabildiğine farklı yazınsal görünümelerde buluşur. Bu kahkahalar, bu cıvıltılar Doğanın çocuksu dilidir adeta. Derede çocuk Doğa konuşur.

Bu çocuksu şiirden güçlkle kopar ozan. Birçok ozanda dereler, çocuk ruhunu büyük çoğunlukla dada, bobo, lolo, koko gibi aynı ünsüzlerden oluşan iki heceli dizilere sıkıştıran, "yuvaya" özgü tonda söylerler gulu gulularını. Büyüklerin ürettiği çocuk masallarında da böyle şarkı söyler dereler.

Ama arı ve derin bir uyumun bu şekilde aşırıya kaçan ya-
lınlaştırılması, bu ısrarcı çocuksuluk, birçok şiirin kusuru olan bu şiirsi çocukluk suların gençliğini, canlı suların bize verdiği canlılık dersini hafife almamızı gerektirmez.

Çoğunlukla ağaçlık alanlarda gizlenmiş bu kaynaklar, bu "Waldquellen"ler görülmeden önce duyulurlar. Uyanılırken, düşler âleminden çıkılırken duyulurlar. Faust da Penios kıyılarında böyle duyar onları:

Scheint die Welle doch ein Schwätzen
(Dalga bir kuş cıvıltısı gibi gelir)

Nymphalar da cevap verirler:

Wir säuseln, wir rieseln
Wir flüsten dir zu.

"Senin için mırıldanıyoruz, derede akıyor, cıvıldıyoruz"
(*İkinci Faust*, II. Perde, *Penios*).

Peki ama bu söylencede hiç mi gerçeğe iten bir güç yok? Derenin serin şarkısıyla, yaşayan doğanın gerçek bir sesiyle uyandırılmış olan kişiye ne mutlu. Her yeni gün onda doğumun devingenliğini yaratır. Gün ağarırken derenin söylediği şarkı ona bir gençlik şarkısı, gençleştirici bir öğüt gibi gelir. Kim bize bu *doğal* uyanmayı, *doğanın içinde* uyanmayı sağlayacak?

VIII

Yeterince yüzeysel olan yansımalar şiirine büsbütün görsel, yapay ve çoğunlukla bilgiççe bir cinselleştirme katılır. Bu cinselleştirme naiadlar ve nymphalar gibi az çok kitabî su perilerinin çağrıştırılmasına yol açar. Böylelikle bir arzu ve imge yığını, gerçek bir kültür kompleksi oluşur ki, bunu *Nausikaa kompleksi* adıyla belirtmek çok yerinde olacaktır. Gerçekte nymphalar, nereidler, dryadlar ve hamadryaslar birer okul imgesinden başka bir şey değildir. Kentsoylu okulluların sınava hazırlanırken üzerinde alelacele çalıştıkları ürünlerdir. Okul anılarını kıra yansıtarak ve *i* harfi üzerine iki nokta koyup da bilgiçlik taslayarak yirmi kadar Yunanca sözcüğü yazılarında kullanan bir kentsoylu, su kaynağını nymphalar olmaksızın, gölgeli bir su kıyısını bir kralın kızı olmaksızın imgeleyemez.

Kültür kompleksi'ni, bu bölümün sonunda, geleneksel simgelerde *sözcüklerin* ve *imgelerin* bilançosunu çıkartırken daha iyi göstereceğiz. Şimdi, imgelemenin eğretilmelerinin kökenindeki gerçek görünümleri inceleyelim.

Ozanların betimledikleri ya da düşlerinde yarattıkları biçimiyle, ressamların çizdikleri biçimiyle *suya giren kadın* bizim kırlarımızda bulunamaz. Suya girmek sportif bir etkinlikten başka bir şey değildir. Bir spor olarak suya girmek kadınsı çekingenliğin tersidir. Suya girilen yer artık *kalabalık* olur. Bu, romancılara "bir ortam" sağlar. Ama bundan gerçek bir doğa şiiri çıkmaz.

Zaten ilk imge, suya giren ve suda vücudu yansıyan kadın imgesi gerçek değildir. Suya giren kadın, suları hareket ettirecek kendi imgesini de bozar. Suya giren kendini yansıtamaz. Öyleyse imgelemenin gerçeğin yerini doldurması gerekir. Dolayısıyla imgelem burada bir arzuyu yerine getirir.

Peki nehrin cinsel işlevi nedir? Kadın çıplaklığını çağrıştırmak. İşte berrak mı berrak bir su, der gezen kişi. Başka nasıl, böylesine büyük bir bağlılıkla yansıttı ki imgelerin en güzeli ni! Dolayısıyla, bu suya girecek kadın beyaz tenli ve genç olacaktır; dolayısıyla çıplak olacaktır. Su zaten *doğal* çıplaklığı, içinde bir masumluluğu barındırabilen çıplaklığı çağrıştırır. İmgelem evreninde gerçekten çıplak olan, tüysüz hatlı varlıklar

hep bir okyanustan çıkar. Sudan çıkan varlık yavaş yavaş maddeleşen bir yansımadır: Bir *varlık* olmadan önce bir *imge*dir, bir imge olmadan önce bir arzudur.

Kimi hayallerde, suda yansıyan her şey kadını bir iz taşır. İşte böyle hayallere güzel bir örnek. Jean-Paul'un su kıyısında düş kuran bir kahramanı, en ufak bir açıklama olmaksızın, birden şöyle der: "Göllerin berrak dalgalarının ortasından, sudan çıkan kadınlara benzeyen dağların ve tepelerin uçları yükseliyor...²³" Hangi gerçekçiye sorarsanız sorun, bu imgeyi açıklayamayacaktır. Hangi coğrafyacıya sorarsanız sorun: Düşler uğruna yeryüzünü dümdüz bir satha dönüştürmeyi bilmiyorsa, hiçbir zaman bir dağ profilini bir kadın profiliyle karıştırma olanğı olmayacaktır. Kadın imgesi Jean-Paul'e bir yansımanın hayaliyle gelmiştir. Bunu anlamının tek yolu, bizim önerdiğimiz uzun ruhbilimsel açıklamalardan geçmektir.

IX

Kuşu, yazında çıplak kadının yerine geçer. İzin verilen çıplaklıktır, lekesiz beyazlıktır ama aynı zamanda açıkça gösterilebilir. En azından kuşular çekinmeden gösterirler kendilerini! Kuşuya hayranlıkla bakan kişi, suya giren kadını arzular.

İkinci Faust'un bir sahnesi, çerçevenin nasıl olup da kişiyi ortaya çıkardığını ve düşünün arzusunun farklı maskeler altında nasıl geliştiğini ayrıntılı bir biçimde gösterecektir bize. İşte üç tabloda –manzara, kadın, kuşu– ele alacağımız sahne²⁴.

Önce kimselerin yaşamadığı manzara:

"Sular kalın çalıların serinliğinde, çalıları yavaşça hareket ettirerek kaymaktadırlar; çit çıkartmazlar, aktıkları bile anlaşılmaz adeta; dört bir yandan bin kaynak bir araya toplanmış da berrak ve parlak, durgun, içine girmek için derin havuzlar yaratmış."

"Zum Bade flach vertieften Raum."

Yani doğa suya girecek kadınları saklamak için birtakım gizli yerler yaratmış sanki. Hemen ardından, şiirde, suların imgelemi yasası uyarınca derin ve serin yer kalabalıklaşıyor. İşte ikinci tablo:

²³ Jean-Paul, *Le Titan*, Fr. çev. Chasles, I. cilt, s. 36.

²⁴ Goethe, *Faust*, 2. Bölüm, II. Perde, Fr. çev. Porchat, s. 342.

"Taze ve genç kadın vücutları, sıvı aynada yansıyan görünümleleriyle büyülenmiş gibi bakan gözlerle sunuluyorlar! Neşeyle hep birlikte atıyorlar kendilerini suya, utanıp sıkılmadan yüzüyorlar, kaygıyla yürüyorlar; nihayet bağırış çağırışlar ve dalgalar arasında bir mücadele!"

Böylece arzu giderek yoğunlaşıyor, kesinlik kazanıyor, içselleşiyor. Artık basit bir göz banyosu olmaktan çıkıyor. Bütüncül ve canlı imge hazırlanıyor:

"Bu güzeller bana yeterdi belki, gözlerim bu noktada dururlardı belki; ama arzum hep daha ileri gidiyor; bakışım o gizli güzelliğe dalıyor koşarcasına. Kalın yeşil yapraklar soylu kraliçeyi gizliyor." Düşçü tam anlamıyla gizlenen şeyi seyrediyor; gerçeği gizem üretmek için kullanıyor. "Örtü" imgeleri belirecek şimdi yavaş yavaş. Düşün tam çekirdeğindeyiz artık. İyiden iyiye örtülmüş çekirdek apaçık ortaya çıkacak şimdi; en uzak imgeleri yığacak önümüze bir bir. İşte önce kuğular, sonra da Kuğu:

"Ne muhteşem! Kuğular da geliyor gizli arkadaşlarının yanına yüzmeye, ağır ve görkemli hareketlerle; yumuşak ve rahat bir şekilde yavaşça ilerliyorlar suyun üzerinde: O kafaları ve gagaları nasıl da gururla ve ahenkle hareket ediyor... Hele içlerinde biri var ki, başını geriye çekerek gerdanını çıkartıyor havalı havalı, ardından hızla geçiyor ötekilerin arasından; tüyleri kabarıyor; arkasında bıraktığı dalgalar üzerine dalgalar katarak kutsal sığınağa doğru ilerliyor..."

Üç nokta işaretlerini -ki, klasik Almandada pek az kullanılır- tam yerine koymuş Goethe (7300. ve 7306. dizeler. Hermann Bohlau Yayınları, Weimar, 1888). Genelde olduğu gibi, üç nokta işaretleri metnin "ruhçözümlemesini yapar". Açıkça söylenmesi gereken bir şey olduğunu gösterir. Porchat'ın çevirisinde sıklıkla yer alan, buna karşın Almanca metinde bulunmayan ve zorlanmadan gerçekleştirilen kaçışları, özellikle de bir ruhçözümleme gerektiren kaçışlara kıyasla gerçekliği olmayan kaçışları göstermek için eklenmiş üç noktaları çıkarttık okumamızda.

Ruhçözümleme alanında daha yeni öğrenime başlamış biri için bile, bu son kuğu imgesinde *erkeksi* unsurları bulmak hiç de zor olmayacaktır kuşkusuz. Bilinçaltında eyleme geçen bütün imgeler gibi kuğu imgesi de çift cinsiyetlidir. Kuğu parlak

sularda seyredilirken kadındır; hareket halindeki imgesiyle erkektir. Bilinçaltında eylem bir edimdir. Bilinçaltı için yalnızca *bir edim* vardır... Bir edimi ortaya çıkartan bir imge bilinçaltında kadından erkeğe doğru değişmelidir.

İkinci Faust'un bu sayfası, bir *tam imge* ya da daha iyisi, tam olarak devingenleştirilmiş bir imge diyebileceğimiz şeye iyi bir örnek oluşturur. İmgelem bazen duyumsallık yönünde imgeler toplar. Önce uzak imgelerle beslenir; geniş bir panorama önünde düşler; sonra o panoramadan, daha insansal imgeler toplayacağı gizli bir alan çıkartır. Gözlerin aldığı keyiften en derin arzulara geçer. Sonunda baştan çıkarma düşünün doruğunda, görüşler cinsel hedeflere dönüşür. Bu hedefler birtakım edimlerin doğmasına yol açar. Böylece "tüyler kabarıp, kuğu kutsal sığınağa doğru ilerler..."

Ruhçözümlemede bir adım daha ileri gittik mi, kuğunun ölmeden önce söylediği şarkının, sevgilinin hoş sözlerle söylediği yeminler olarak, çapkının o yüce anın hemen öncesindeki, tam anlamıyla "bir aşk ölümü" denecek kadar ölümcül o yüceleştirme anının sonu gelmeden hemen önceki sıcak sesi olarak yorumlanabileceğini de anlarız.

Bu *kuğu şarkısı*, bu cinsel ölüm şarkısı, yavaşça denecek olan, doruğa çıkmış bu arzunun şarkısı kompleksli anlamında pek seyrek olarak ortaya çıkar. Bilinçaltımızda fazla yankı uyandırmaz çünkü *kuğu şarkısı* eğretilmesi diğerleri arasında eskimiş bir eğretilemedir. Yapaı bir simgeciliğin altında ezilmiş bir eğretilemedir. La Fontaine'in kuğusu aşcının büyük bıçağı altında "son şarkısını" söylerken, şiir yaşamdan kesilir, heyecan vermez olur, ya uzlaşımalsal bir simgeciliğin uğruna ya da geçerliliğini yitirmiş bir gerçekçi anlam uğruna kendi anlamını yitirir. Gerçekçiliğin parlak döneminde, kuğunun gırtlığının gerçek bir şarkı söylemeye, hatta bırakın şarkı söylemeyi, bir can çekişme çığı atmaya olanak tanıyıp tanımadığı merak edilirdi. Kuğu şarkısı eğretilmesi ne uzlaşmayla ne de gerçeklikle açıklanabilir. Diğer birçok eğretileme için olduğu gibi, bu eğretilemde de açıklamanın dayanak noktalarını bilinçaltında aramak gerek. Yansımalara getirdiğimiz yorum genelde doğruysa, "kuğu" imgesi her zaman bir *arzu*'dur. Öyleyse, bir *arzu* olarak şarkı söyler kuğu. Şu-

nu hatırlayalım ki, ölümlük şarkı söyleyen, şarkı söylerken ölen bir tek arzu vardır, o da cinsel arzudur. Bu durumda, kuğu şarkısı doruk noktasındaki cinsel arzudur.

Örneğin, bizce, Nietzsche'nin bu güzel sayfasının şiirsel ve bilinçaltına yönelik bütün yankılarını yalnızca bizim yorumlamamız ortaya koyabilir²⁵. Trajik söylen "görüngü dünyasını, kendi kendisini yadsıdığı ve tek doğru gerçekliğin içine girmeye çalıştığı yerin, tıpkı Isolde'de olduğu gibi, ağzından adeta şu fizikötesi kuğu şarkısının döküldüğü yerin sınırına kadar iter":

Zevk ve sefa denizinin
Gidip gelen akıntısı içine,
Kokulu dalgaların
Gürültüsü patırtısı içine,
Evrensel yürek çarpmasının
Hareketli birliği içine
Gömülmek – batmak
Bütünüyle bilinçsizlik içinde – doyasıya zevk işte!

Varlığı kokulu dalgalar içine batırarak yok eden, bir yürek gibi her an çarpan bir evrenle bütünleştiren ve bir dalga gibi sallayan bu kurban nedir? Hem kendini yitiriyor olmanın hem de mutluluğunun farkında olmayan –bu arada da şarkı söyleyen– bir varlığın sarhoşluğu içindeki bu kurban nedir? Hayır, kesin, tam bir ölüm değil. Bir akşamın ölümüdür bu. Doruk noktasındaki bir arzudur, parlak bir sabah onun yeniden doğuşuna tanıklık edecektir, tıpkı günün sular üzerinde yükselen kuğu imgesini yenilemesi gibi²⁶.

25 Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, Fr. çev. *La naissance de la tragédie*, çev. G. Bianquis, s. 112.

26 Mallarmé'nin *Cygne* (Kuğu) şiirinde aşkın narsisizmiyle aşk ölümünün narsisizminin birliği şaşırtıcı gelebilir belki okura. Claude-Louis Estève Mallarmé üzerine denemesinde (*Études philosophiques sur l'expression littéraire*, s. 146.) şu senteze varır: "Mallarmé'nin kuğusu, narsis güzelliği ve yok oluşuyla, can çekişmesini göstermek için sallanan ya da buzların içinde hareketsizleşen beyaz boynuyla (ayakları sallanmaz ama!) her zaman Saf ve Muhteşem kalır."

X

Kuşunun yukarıda belirttiğimiz kompleksi gibi bir kompleksin bütün şiirleştirici gücünü giyinmesi için ozanın kalbinde gizlice hareket etmesi gerekir, kuşuyu suların üzerinde uzun uzun seyreden ozanın kendisinin daha sevgi dolu bir macerayı arzuladığını bilmemesi gerekir. Öyle sanıyoruz ki, Goethe'nin hayalinde böyle olmuştur. Faust hayalinin doğallığını vurgulamak için, bu hayali, simgelerin bize açıkça üretilmiş, kabaca derlenmiş görüldüğü ikinci bir örnekle kıyaslayacağız. Bu örnekte, kültür kompleksleri açısından alabildiğine tipik olan şu döküntü Eski Yunanlılığın eyleme geçtiğini göreceğiz. Burada arzuyla simge birleşmez, ilk imgenin kendi yaşamı yoktur, öğrenilmiş bir söylenin anısıyla çok erken kaçırılmıştır ağızdan. Bu örneği Pierre Louys'in *Le Crépuscule des Nymphes* (Montaigne Yay.) adı altında derlediği öykülerden birinden alacağız. Sözü ettiğimiz bu kitapta gerçekten de birçok birbirinden güzel sayfa var. Yazınsal açıdan değerlendirmek değil zaten burada yapmaya kalkışacağımız. Bizi ilgilendiren ruhbilimsel yanı.

*Leda*²⁷ ya da *Mutlu Karanlıklara Övgü* adlı öyküde kuşunun kompleksi insansal, hatta fazlasıyla insansal çizgilerini hemen gösterir. Örtü imgeleri rollerini yerine getirmez. Fazlasıyla açık bir biçimde görülür bu. Şehvetli bir okur aradığını hemen bulur, doğrudan bulur. "Güzel kuş bir kadın gibi beyazdı, ışık gibi görkemli ve pembeydi" (s. 21). Ama bir kadın gibi beyaz kuş nymphanın çevresinde dönüp de ona "yandan baktığı" anda bütün simgesel değerini yitirecektir. Böylece yaklaşır Leda'ya (s. 22). Kuşu "(Leda'nın) yanı başına geldiğinde, biraz daha yaklaştı ona, geniş kırmızı ayaklarını kaldırarak kıvrımlı muhteşem boynunu, hafif mor renkli genç bacakların önünde kalçanın yumuşak kıvrımına kadar uzattı. Leda'nın şaşkın elleri özenle küçük kafaya uzandı, yumuşak okşamalarla sardı onu. Kuşun bütün tüyleri titriyordu. Derin ve yumuşacık kanatları içinde çıplak genç bacakları sıkıyor, nymphayı eğilmeye zorluyordu. Leda daha fazla dayanamayıp yere bıraktı kendisini." İki sayfa ileride her şey söylenmiştir: "Leda ırmağın mavi bir

27 Alıntılarda yazarın seçtiği yazımı olduğu gibi bırakıyoruz.

çiçeği gibi açılıyordu ona. Soğuk dizlerinin arasında kuşun bedeninin sıcaklığını hissediyordu. Birden bağırmaya başladı: Ah!... Ah!... ve kolları kuru dallar gibi titredi. Gaga alabildiğine dalmıştı içeriye ve Kuğunun kafası hırsla nymphanın içinde bir sağa bir sola hareket ediyordu, iç organlarını yiyordu sanki büyük bir iştahla.”

Bu tür sayfalar bütün gizemlerini yitirmişlerdir ve bunları açıklamak için bir ruhçözümlemeciye ihtiyaç yoktur. Kuğu burada bütünüyle gereksiz bir örtmecedir. Suların bir sakini değildir. Leda “ırmağın mavi bir çiçeği” imgesiyle hiç bağdaşmaz. Suyu niteleyen sıfatlardan hiçbiri yerinde değildir burada. Pierre Louys’in büyük yazınsal yeteneğine karşın *Leda*’nın şiirsel gücü yoktur. *Leda ya da Mutlu Karanlıklara Övgü* adlı bu öykü değişik imgelerin temel bir imgeye bağlı olması gerektiğini söyleyen maddesel imgelem yasalarına uymaz.

Pierre Louys’in diğer birçok sayfasında, kuğu imgesinin altında gizlenmiş bu yazınsal çıplaklığın birtakım örnekleri bulunabilir. *Ruh* adlı öyküde, hazırlıksız, çerçevesiz, güzel kuşu ya da yansıtan suyu düşündüren bir şey olmaksızın, Pierre Louys şöyle yazar (s. 63): “Araceli çırlıçıplak İmparatorluk tarzı komodininin üst çekmecesine oturmuştu ve kanatlarını açmış duran büyük kuğu biçimindeki sarı bakırdan kilitle Leda’yı andırıyordu.” Araceli’nin “yeniden, daha yakışıklı doğmak için kollarında ölen” sevgilisinden söz ettiğini belirtmeye gerek var mı ayrıca?

Folklor da kuğuların “çıplaklığından” etkilenmiştir. Bu çıplaklığın söylenbilimsel bir aşırı yük olmaksızın kendini gösterdiği bir tek örnekle yetinelim: “Ouessant adasının genç bir çobanı, bir gün, sürüsünü bir gölün kenarında gezdirirken, gölde beyaz kuğuların dinlendiğini görmüş, gölden güzel genç kızlar çıkıyorlarmış çıplak bir halde, sonra birden yine üzerlerine kuğu derilerini geçirip uçuyorlarmış. Gördüklerini büyükannesine anlatmış; büyükannesi ona gördüklerinin aslında kuğu-kızlar olduğunu söylemiş ve onların giysilerini ele geçirmeyi başaran kişinin, kendisini dört altın zincirle bulutlara bağlı saraylarına götürmeleri için onları zorlayabileceğini anlatmış.” Suya giren kızların giysilerini çalmak, delikanlıların eşek

şakası! Düşlerde bu tür tersliklere sıklıkla rastlanır. Kuğu burada tam anlamıyla bir örtü simgesidir. *Kuşu-kız*, uykudayken görülen düşlerden daha çok bir hayalin ürünüdür. Suların hayalinde en ufak bir bahane buldu mu, çıkıverir ortaya. Kimi zaman yalnızca bir özelliğiyle gösterir kendini, ki bu da bütün özelliklerinin birbirini tuttuğunu kanıtlar. Jean-Paul'un de, lekesiz beyazlıkları bir araya toplayan bir düşünde, "kollar gibi açılmış kanatlarıyla beyaz kuğular" böyle beliriverir işte. Bu imge, yalın biçimiyle daha fazla şey söyler. İtkisel bir imgelemenin, yani bir itki olarak anlaşılması gereken bir imgelemenin izini taşır: Açık kollar gibi kanatlar toprağın mutluluğunu gösterir. Kanatlar gibi kollar imgesinin tersidir, kanatlar gibi kollar bizi gökyüzüne çıkartır.

XI

Pierre Louys'in imgelerine söylensel yük katmakta aşırıya kaçtığı *kuğu* örneği bir *kültür kompleksi*'nin ne olduğunu daha kesin anlamamızı sağlar böylece. Büyük çoğunlukla kültür kompleksi bir okul kültürüne, yani geleneksel bir kültüre bağlanır. Öyle görünüyor ki, Pierre Louys'de, birçok yazında söylen ve masalları okuyup Kuğu simgesinin birliğini ve çoğulluğunu ortaya koyan Paulus Cassel²⁸ gibi bir bilgenin sabrı yokmuş. Pierre Louys, öyküsünü yazmak için okuldan kalma söylenlere başvurmuş. Onu yalnızca söylenleri *okul çerçevesinde* bilen "acemiler" okuyabilir. Ama böyle bir okur okuduğundan tatmin olsa bile, tatminkârlığı belirsiz kalır. İçeriği mi yoksa biçimi mi sevdiğini bilemez; kafasında imgeleri mi yoksa tutkuları mı birbirine bağladığını bilmez. Simgeler çoğunlukla simgesel değişimlerinden kaygı duyulmaksızın birleştirilir. Leda'dan söz eden, kuğudan ve yumurtadan söz etmelidir. Aynı anlatı, yumurtanın söylensel niteliğine girmeksizin iki öyküyü birleştirecektir. Pierre Louys'in öyküsünde Leda "Satyrlerin yaptığını gördüğü gibi sıcak külde yumurta pişirtebileceğini" bile düşünür. Ayrıca kültür kompleksinin derin ve samimi komplekslerle

28 Paulus Cassel, *Der Schwan in Sage und Leben*, Berlin, 1872.

bağlantıyı kaybettiği de görülür sıklıkla. Bu bakımdan, kötü anlaşılmış ya da, hoş aynı kapıya çıkar ya, safça ussallaştırılmış bir geleneğin eşanlamlısı olur hemen. M^{me} Marie Delcourt'un²⁹ gayet iyi gösterdiği gibi, klasik bilgelik söylenlere, taşıyamadıkları ussal ve yararcı bağlar yükler.

Demek ki, bir kültür kompleksinin ruhçözümlemesi her zaman *bilinen*'le *hissedilen*'in birbirinden ayrılmasını gerektirir, tıpkı bir simgenin çözümlemesinin görülenle arzulananın birbirinden ayrılmasını gerektirdiği gibi. Bu çıkarım ışığında, eski bir simgenin hâlâ simgesel güçlerin etkisi altında olup olmadığı merak edilebilir, bazen eski imgeleri yeniden harekete geçiren birtakım estetik dönüşümler fark edilebilir.

Böylece kültür kompleksleri gerçek ozanların elinde yoğularak uzlaşımsal biçimlerini unutturabilirler. O zaman da birtakım çelişik imgeleri desteklerler. Gabriel D'Annunzio'nun *Kuşusuz Leda* figürü de aynen böyledir. İşte başlangıç imgesi (Fr. çev., s. 51): "Şimdi, kuşusuz Leda orada duruyordu, o kadar pürüzsüzdü ki teni, elinin ayasında bile çizgi yoktur diyeceği geliyordu insanın, üstelik Eurotas'ın sularıyla temizlenmişti." Kuğu suların üzerinde çalıştığı, akıntının pürüzsüzleştirdiği bir güzelliği andırır. Uzun zaman teknelerin ilk modeli, yelkenli kayığın en uygun profili olduğu düşünülürdü. Yelkenler esintide açılan kanatlar gibi görünürdü.

Ama D'Annunzio'nun eğretilmesinin ilk gerekçesi gibi görünen çizgilerdeki bu arılık ve yalnlık fazlasıyla biçimsel bir imgelemi yansıtır. Kuğunun imgesi bir biçim olarak imgelemde kendini gösterir göstermez, su kaynamalıdır, kuğuyu çevreleyen ne varsa, suyun maddesel imgelemine itkisini izlemelidir. Aynı anlamda, Gabriel D'Annunzio'nun şiirini harekete geçiren dönüşümlerin şiddetini izleyelim bakalım. Kadın dalgaların içinde belirmez. Beyaz tazılarıyla çevrili bir halde belirir. Ama kadın o kadar güzeldir, o kadar arzulanır ki, karma Leda ve kuğu simgesi toprakta oluşur (s. 58): "Dönüşümün antikçağdaki ritmi hâlâ dolaşmaktadır dünyada." Su her yerde, hem varlığın içinde hem de varlığın dışında kaynayacaktır. "Genç kadın do-

29 Marie Delcourt, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique*, 1938, yapının çeşitli yerlerinden.

ğanın gençliğinde yenilenmiş ve yeniden yaratılmış gibi görünüyordu, hatta billur gözlerinin ardında bir kaynak köpürüyordu. Kendi kendisinin kaynağı, nehri ve kıyısıydı; çınarın gölgesi de, sazların titremesi de, köpüğün kadife gibi yumuşaklığı da oydu hep; kanatsız büyük kuşlar üzerine çullandılar; hiç kuşku yok, içlerinden birine elini uzatıp da onu tüylü boynundan aldığı anda, Thestios'un kızı ne yaptıysa tam olarak aynısını yapıyordu." *Düşsel bir suyun* içkinliği bundan daha iyi nasıl söylenir? Köpekler, bir kadın – İtalyan bir gök altında, İtalyan topraklarında, işte veri. Bununla birlikte, orada bulunmayan, silik, sanal, adlandırılmak istenmeyen bir kuğu imgesinin ardında, *Kuşusuz Leda'nın suyu* sahneyi doldurur, kişileri bir bir yıkar, her şeye rağmen kendi söylensel yaşamını anlatır. Basit bir "fikir çağrışımı" ya da "imge çağrışımı" yoluyla bu tür sayfaları ancak yalan yanlış değerlendirebiliriz. Daha doğrudan bir itiş, derinlemesine türdeş birtakım imgelerin üretimi söz konusudur burada, çünkü bu imgeler maddesel imgelemen temel bir gerçekliğine katılır.

XII

Kuğu imgesi kadar etkin imgeler bütün büyümeler için elverişlidir. Evrensel bir narsisizmden söz etmiş olduğumuz gibi, kimi sayfalarda evrensel bir kuğu görmek de mümkündür. Pierre Reverdy'nin söylediği gibi: "evrensel dram ve insan dramı birbiriyle eşitleşmeye doğru gider³⁰." Büyük bir arzu evrensel bir arzu gibi gösterir kendini.

Albert Thibaudet'nin bir gençlik yapıtında, suların yansıttığı Kuğu izleği üzerinde bu yüceleştirmenin doruğa varan bir örneği bulunacaktır: *Kırmızı Kuğu*. Yapıt *dramatik bir söylen'*dir, geliştirilmiş bir güneş söylenidir (s. 175): "Ufukta, alacakaranlıkta Kırmızı Kuğu ebedi meydan okumasını yayar hep... Uza-mın kralıdır o ve deniz onun parlak tahtının ayaklarında bir köle gibi kendinden geçer. Ama ben nasıl ettensem, o kral da yalandandır..." Böyle konuşur savaşçı ve kadın şöyle karşılık

³⁰ Pierre Reverdy, *Le gant de crin*, s. 41.

verir (s. 176): “Pembe sedeften bir halenin ortasında yavaşça kayıyordu çoğunlukla Kırmızı Kuğu, ardından gölgesi, ne var ne yoksa üzerlerini uzunlamasına bir sessizlik örtüsüyle kaplıyordu... yansımaları yumuşak öpücüklerin dokunup geçmesi gibi denize düşüyordu.” İki kişi de simgeyle yaşam bulmuş olmalarına karşın, imgeler tutarlıdır. Yazar imgelerinin savaşçı gücüne bağlandığını düşünür. Gerçekte, cinsel kanıtlar hiç de az değildir: Kırmızı Kuğu sahip olunacak, fethedilecek kadındır. Yani Thibaudet’nin kurduğu söylen *çifte simgecilik*in iyi bir örneğidir: Bir yanda açıkça dile getirilen imgelerin simgeciliği, öte yanda bu imgelerin cinsel anlamlarının simgeciliği. Bu *çifte simgecilik*in içine girdikçe, kalbin arzuları bir bütün haline getirmesi gibi, görüşün de imgeleri bir araya topladığı izlenimine kapılır insan. Biçimlerin imgelemi altında duygusal bir imgelemin etkisi sezilir. Bir simgecilik gücünü kalbin içinde kullandığında görüşler alabildiğine büyür! O zaman görüşler *düşünüyormuş* gibi gelir insana. *Kırmızı Kuğu* gibi yapıtlarda derin bir düşünüşün seyri sürdürdüğü hissedilir. İşte bu yüzden eğretilmeler genelleşir. İşte bu yüzden eğretilmeler gökyüzünü kaplar.

C. G. Jung, evrensel düzlemde *kuğu*’nun neden hem sular üzerindeki bir ışığın hem de bir ölüm ilahisinin simgesi olduğunu anlamamızı sağlayacak birçok kanıt getirir. Kuğu gerçekten de batan güneş söylenidir. Almanca *Schwan* [kuğu] sözcüğü *Swen* kökünden gelir, tıpkı *Sonne* sözcüğü gibi: güneş ve ton³¹; başka bir sayfada da (s. 156) Jung, şarkı söyleyen kuğunun ölümünün *sular altında bir kayboluş* gibi betimlendiği bir şiiri anar:

Su birikintisinin üzerinde şarkı söyler kuğu,
Boydan boya, ileri geri kayarak suda,
Bir de hep daha pes tonlara inerek,
Sonunda dalar ve verir son nefesini.

Evrensel düzeye yükselmiş kuğu eğretilmesine ilişkin başka örnekler de bulunabilir kolaylıkla. Güneş gibi ay da bu

31 C. G. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido*, Fr. çev. *Métamorphoses et symboles de la Libido*, s. 331.

imgeyi çağrıştırabilir pekâlâ. Jean-Paul'ün bir imgesinde olduğu gibi: "Ay, gökyüzünün o güzel kuğusu gezdiriyordu Vezüv'ün beyaz tüylerini gök kubbenin doruklarında..."³² Jules Laforgue için ise, tersine, kuğu gündüz ayın "yerini alan" bir imgedir³³.

Moralités légendaires adlı yapıtında Laforgue şunu yazmıştır ayrıca (s. 115): "Kuğu açar kanatlarını ve baskın, yeni bir titre-meyle dimdik yükselir kanatlarının var gücüyle, ardından Ayın arkasında siliniverir her şey.

Ne yüce bir geri dönüşü olmayan yol! Soylu nişanlı."

Gerçekçi bir eğretileme öğretisiyle kesinlikle açıklanamayacak olan bu alabildiğine çelişik imgeler ancak yansımalar şiiriyle, sular şiirinin en temel izleklerinden biriyle gerçek birliklerini bulurlar.

32 Jean-Paul, *Titan*, Fr. çev. Chasles, II. cilt, s. 129.

33 Jules Laforgue, *Lettres*, N.R.F., Mart 1941, s. 432.

İkinci Bölüm

*Derin Sular – Durgun Sular – Ölü Sular.
Edgar Poe’nun Hayalindeki “Ağır Su”.*

İmgeyi anlamak için ressamını tahmin etmeli.
NIETZSCHE, *Shopenhauer*.

I

Değişken, devingen, imgelem gibi çeşitlilik içeren bir yetiyi incelemeye girişmiş bir ruhbilimci için bir ozanla, en az bulunan birliklerden birine, yani *imgelem birliğine* sahip bir dehayla karşılaşmak büyük bir avantajdır. İşte Edgar Poe böyle bir ozandır, böyle bir dehadır. Onda imgelem birliği kimi zaman birtakım düşünsel yapıların, mantıksal çıkarımlara olan düşkünlüğün, bir matematik düşünce arzusunun arkasına gizlenir. Kimi zaman, birbirinden çok farklı dergiler okuyan Anglosakson okurların aradıkları mizah, yaratıcı hayalin derin biçimini örter ve saklar. Ama şiir kendi hukukuna, kendi özgürlüğüne, kendi yaşamına kavuşur kavuşmaz, Edgar Poe’nun imgelemi de o tuhaf birliğini buluverir.

M^{me} Marie Bonaparte, Edgar Poe’nun şiirleri ve öyküleri üzerine yaptığı titiz ve derin çözümlemeye, sözünü ettiğimiz bu birliğin baskın ruhbilimsel nedenini bulmuştur. Bu imgelem birliğinin unutulmaz bir anıya bağlılık olduğunu kanıtlamıştır. Tüm hastalık öykülerini aşır mantıksal ve bilinçli ruhbilimin

de ötesine geçen böylesi bir çalışmanın nasıl gerçekleştirilebildiğini anlamak olanaksız. Bu yüzden M^{me} Bonaparte'ın kitabındaki ruhbilimsel dersleri olduğu gibi kullanacağız.

Ama bilinçaltına inerek bulgularanan bu birliğin yanı sıra, Edgar Poe'nun yapıtında bir anlatım araçları birliği, kendine özgü bir söz biçimi de olduğunu düşünüyoruz ki, bu özellik yapıta *dâhice bir tekdüzelik* kazandırıyor. Büyük yapıtlarda hep şu iki gösterge vardır: Ruhbilim onlarda gizli bir yuva bulur, yazın eleştirisi de özgün bir söz. Edgar Poe gibi büyük bir ozanın dili kuşkusuz zengindir, ama bir hiyerarşisi vardır. İmgelem bin bir biçimi altında, ayrıcalıklı bir töz, anlatımın birliğini ve hiyerarşisini belirleyen etkin bir töz gizler. Poe'da bu ayrıcalıklı maddenin su olduğunu ya da daha doğru bir deyişle, özel bir su, *ağır bir su*, doğada bulunan bütün durgun sulardan, bütün ölü sulardan, bütün derin sulardan daha derin, daha ölü, daha durgun bir su olduğunu kanıtlamakta güçlük çekmeyeceğiz. *Su*, Edgar Poe'nun imgeleminde bir üstünlük derecesidir, bir tür tözün tözüdür, bir ana tözdür. Öyleyse, imgeleri, her birinin iç hayal ağırlığını, özündeki maddesini belirleyerek inceleyebileceğini düşünen bu *Şiirsel Kınıya*'nın önemli bir unsurunun özelliklerini göstermek için Edgar Poe'nun şiirini ve hayatını örnek alabiliriz.

II

Fazla dogmatik görünmekten korkmuyorsak, bunun nedeni hemen iyi bir kanıt bulmuş olmamızdır: Edgar Poe'da suyun imgelerinin yazgısı başlıca hayal olan ölüm hayalinin yazgısını adım adım izler. Gerçekten de, M^{me} Bonaparte'ın en açık biçimde göstermiş olduğu şey, Edgar Poe'nun şiirinde *egemen olan* imgenin ölen annenin imgesi olduğudur. Helen olsun, Frances olsun, Virginia olsun, sevilen tüm öteki kadınlar ilk imgeyi yenileyecek, başlangıçtaki acıyı, zavallı öksüzü sonsuza kadar etkileyen o acıyı yeniden canlandıracaklardır. İnsansal olan, Poe'da ölümdür. Bir yaşam ölümlle betimlenir. *Manzara* –göstereceğimiz bunu– da temel düşünle, durmaksızın ölen anneyi gören hayalle

belirlenir. Üstelik bu belirleme o kadar öğreticidir ki, hiçbir gerçeğe uymaz. Gerçekten de, Edgar Poe'nun annesi Elisabeth, tıpkı dostu Helen gibi, tıpkı kendisini evlatlık edinen annesi Frances gibi ve tıpkı eşi Virginia gibi, yatağında ölmüştür. Mezarları mezarlığın, Lélia'nın yatacağı romantik Camaldule mezarlığıyla hiçbir ortak yönü bulunmayan bir Amerikan mezarlığının bir köşesindedir. Edgar Poe, Lélia gibi gölün sazlıklarında sevilen bir beden bulamamıştır. Ama bu arada, bütün bir ülkedir ölü bir kadının çevresinde, ölü bir kadın için harekete geçen, bir sonsuzluk uykusuna girmişçesine, uyuyarak harekete geçen; bütün bir vadidir oyulan ve karanlıklara gömülen, insansal kötülüğü bütününüyle gömmek, insansal ölümün yurdu haline gelmek için ulaşılmaz bir derinlik kazanan. Son olarak, ölümü kendi özünde kabul eden maddesel bir unsurdur, tıpkı bir öz gibi, tıpkı canı alınmış bir yaşam gibi, tıpkı bütünsel bir anı gibi, hem de öyle bütünsel ki, rüyaların gücünü aşmaksızın bilinçaltında sonsuza dek yaşayabilecek kadar.

Öyleyse, ilkin parlak olan her su Edgar Poe için koyulaşması gereken bir sudur, kara acıyı içine alacak bir sudur. Her tür canlı su yazgısı yavaşlamak, ağırlaşmak olan bir sudur. Her tür canlı su ölmek üzere olan bir sudur. Zaten *devingen şiir*'de nesneler oldukları şey değil, dönüştükleri şeylerdir. Hayalimizde, sonu gelmek bilmeyen rüyalarımızda dönüştükleri şeye dönüşürler imgelerde de. Suyu seyretmek akıp gitmektir, eriyip gitmektir, ölüp gitmektir.

İlk bakışta, Edgar Poe'nun şiirinde, ozanların onca evrensel bir biçimde söyledikleri suların çeşitliliğine inanası gelir insanın. Özellikle de iki suyu keşfettiğini düşünür insan, sevincin suyu ve acının suyu. Ama yalnızca bir anı vardır. Ağır su hiçbir zaman hafif bir suya dönüşmez, karanlık bir su hiçbir zaman aydınlanmaz. Hep tersi olur. Suyun öyküsü, ölen bir suyun insansal öyküsüdür. Hayal bütününüyle devasa yansımalar biçiminde, arı bir ezginin sesleriyle berrak suyun önünde başlar kimi zaman. Üzgün ve karanlık bir suda, tuhaf ve kasvetli fısıltılar yayan bir suyun bağrında sona erer her zaman. Suyun yanındaki hayal, suyun ölümlerini bularak kendisi de ölüverir, tıpkı suların altında kalan koca bir evren gibi.

III

İmgelenmiş bir suyun yaşamını, güçlü bir maddesel imgelemle iyice kişileştirilmiş bir tözün yaşamını ayrıntılarında izleyeceğiz; ölümün kendine doğru çektiği yaşamın, ölmek isteyen yaşamın şemalarını topladığını göreceğiz bünyesinde. Daha doğru bir deyişle, suyun özel bir ölüme doğru çekilen özel bir yaşamın simgesini sunduğunu göreceğiz.

Öncelikle, başlangıç noktasında, Edgar Poe'nun *temel bir su'ya, yansımanın mutlaklığı* diye adlandırılabilir bir şeye sahip olduğu için yaratıcı bir hayalin ülküsünü gerçekleştiren imgesel bir suya duyduğu aşkı gösterelim. Gerçekten de, kimi şiirleri, kimi öyküleri okuduğunda yansıma, insana gerçeğin kendisinden daha gerçek gibi görünür, çünkü daha arıdır. Mademki yaşam bir düş içinde bir düş ve evren de bir yansıma içinde bir yansıma; öyleyse evren sonuçta *mutlak bir imge'*dir. Göl, gökyüzünün imgesini hareketleştiren kendi bünyesinde bir gökyüzü yaratır. Su, genç berraklığında yıldızların yepyeni bir yaşama büründükleri ters çevrilmiş bir gökyüzüdür. Poe da, suların kenarında seyre dalarak, şu tuhaf ada-yıldız (*star-isle*) çifte kavramını kurar; bu kavramda gölün tutsağı durumunda sıvı bir yıldız, gökyüzünün bir adası olabilecek bir yıldız söz konusu edilir. Yitirilmiş değerli bir varlığa şöyle fısıldar Edgar Poe:

Away, then, my dearest

Oh! hie thee away.

.....

To lone lake that smiles

In its dream of deep rest,

At the many star-isles

That enjewel its breast.

Uzağa, o zaman, sevgilim

Ah! Uzağa git,

.....

Derin uykusunda gördüğü düşünde,

Bağrında tomurcuklanan

Sayırsız ada-yıldızlara
 Gülümseyen yapayalnız bir göle doğru.
 (Al Aarcif, Fr. çev. Mourey, s. 162)

Gerçek nerede: Gökyüzünde mi yoksa suların dibinde mi? Rüyalarımızdaki sonsuzluk, gök kubbede de, dalgaların altında da aynı ölçüde derindedir. Yıldız-ada [*aynen*] imgesi türünden bu çifte imgeler hiçbir zaman fazla dikkat çekmeyecektir bir imgelem ruhbiliminde. Düşün bağlantı noktaları gibidir bu imgeler, düş bunlarla anlatım dili değiştirir, madde değiştirir. Burada, bu bağlantı noktasında su gökyüzünü alır. Düş suya en uzak yurt, göksel bir yurt anlamını verir.

Öykülerde bu *mutlak yansıma* yapısı daha da öğreticidir, çünkü öyküler çoğunlukla bir gerçeğe uygunluk, bir mantık, bir gerçeklik gerektirir. Arnheim toprağına giden kanalda: "Gemi, deniz ötesi atlas, üstelik de iç düzlemsiz bir tavanla, aşmaz, içine girilmez yaprak duvarlardan oluşan büyülü bir çerçevenin içine hapsolmuş gibiydi, – kararsız omurgası, hayran olunacak bir simetriyle, yukarıdan aşağıya dönmüş de sanki gerçek kayığı desteklemek için onunla birlikte suda duracak gerçekdışı bir kayığın omurgası üzerinde sallanıyordu³⁴." Böylece su, yansımalarıyla dünyayı çiftleştirir, nesneleri çiftleştirir. Düşüğü de çiftleştirir, hem de yalnızca boş bir imge olarak değil, aynı zamanda onu yeni bir düşsel imgenin içine çekerek.

Gerçekte, dikkatsiz bir okur burada diğer hepsi arasında kullanılmış bir imgeden başka bir şey göremeyecektir. Bunun nedeni, yansımaların tadına doyum olmaz *görünürlüğü*'nün gerçek anlamda zevkini almamış olmasıdır. Bu doğal resmin, en parlak renklere nemlilik veren bu tuhaf suluboya resmin imgesel rolünü yaşamamıştır. Peki, böyle bir okur öykücüyü, olağandışı olanı maddeleştirme görevinde nasıl izleyebilecektir? Hayaletler kayığına, birdenbire –imgesel yer değiştirme gerçekleştğinde– gerçek kayığın altına kayıveren o kayığa nasıl binebilecektir? Gerçekçi bir okur yansımaların görünümünü düşsel bir davet olarak kabul etmek istemez: Düşün devinimini ve şaşırtıcı hafiflik izlenimlerini nasıl hissedecektir öyleyse? Ama

34 Edgar Poe, Fr. çev. *Histoires grotesques et sérieuses*, çev. Baudelaire, s. 280.

okur ozanın bütün imgelerini gerçekleştiriyorsa, kendi gerçekçiliğini bütününü soyutlayabiliyorsa, o zaman fiziksel olarak yolculuğa davet hissini duyacaktır içinde, çok geçmeden onu da kaplayacaktır “eşsiz bir tuhaflık duygusu. Doğa fikri hâlâ vardı, ama çoktan farklılaşmış ve yapısında ilginç bir değişime uğramıştı; gizemli ve görkemli bir simetriydi, heyecan uyandıran bir tekdüzelikti, o yeni işlerinde büyümlü bir düzeltme vardı sanki. Bir tek ölü dal, bir tek kuru yaprak göstermiyordu kendini; yolundan çıkmış tek bir çakıl taşı yoktu, tek bir kara toprak yığını görülüyordu. Billur su kaygan granit üzerinde ya da pırl pırl köpük üzerinde, gözü korkutan ama aynı zamanda da gözde hayranlık uyandıran bir çizgi keskinliğiyle kayıyordu” (s. 282). Burada yansıtılan imge sistemli bir ülküselleştirmenin etkisi altındadır: Serap gerçeği düzeltir; kusurlarını ve eksikliklerini atar. Su böylece yaratılan dünyaya Platoncu bir görkemlilik getirir. Ayrıca, Shopenhauer’ci bir biçimi ortaya çıkartan *kişisel* bir özellik getirir: Böylesine arı bir aynada dünya benim görüşümdür. Yavaş yavaş, tek başıma gördüğüm şeyin, kendi bakış açımdan gördüğüm şeyin mimarı olduğum duygusuna kapılırım. *Perrin Adası*’nda Edgar Poe, yansımaları yalnız başına görmenin bedelini öğrenir: “Öyle bir ilgiyle... seyrettim ki bir sürü berrak gölden oluşan *gökyüzünü*... tek başıma seyrediyor olduğum düşüncesiyle daha da artıyordu bu ilgi³⁵.” Salt görüş, yalnız görüş, işte yansıtan suların iki özelliği. Tieck, *Les Voyages de Sternbald* adlı yapıtında yine yalnızlık anlamının altını çizer.

Sayırsız kıvrımla dolu nehir üzerinde Arnheim toprağına giden yolculuğu izlersek yeni bir görsel özgürlük izlenimi ediniriz. Gerçekten de, yansımanın ve gerçeğin ikiliğinin bütününü birbirini dengeleyeceği merkezi bir havzaya varırız. Öyle sanıyoruz ki, Eugenio d’Ors’un resimde yasaklanmasını istediği şu kaynağına geri dönme olgusuna, yazın tarzı olarak bir örnek sunmak büyük önem taşıyor bu noktada: “Bu havza alabildiğine derindi, ama suyu o kadar saydamdı ki, küçük yuvarlak kaymaktaşlarından oluşan kalın bir katmanla örtülüyümüş gibi görünen dibi, ani parıltılarla –yani ne zaman göz, ters dönmüş gökyüzünün ta derinliklerinde tepelerden gelen çiçekleri gör-

35 Edgar Poe, Fr. çev. *Nouvelles histoires extraordinaires*, çev. Baudelaire, s. 278.

*meme*¹ noktasına ulaşsa-, en ufak ayrıntısına kadar ayırt edilir duruma geliyordu" (agy., s. 283).

Burada da, benzer metinleri okumanın iki biçimi vardır: Olumlu bir deneyimi izleyerek, olumlu bir ruh halinde, yaşamın bize tanıttığı görünümüler arasından anlatıcının tarzında yaşayıp düşünebileceğimiz bir alanın içine girmeye çalışarak okuyabiliriz bu metinleri. Bu tür okuma ilkeleriyle mevcut metin o kadar yoksul bir hal alır ki, okumayı bitirmekte epey güçlük çekeriz. Ama aynı sayfaları yaratıcı hayalle özdeşleşmeye çalışarak, yazınsal yaratımın düşsel çekirdeğine kadar girmeye çalışarak, bilinçaltında ozanın yaratma isteğiyle iletişim kurarak da okuyabiliriz. O zaman, *öznel işlevlerine* terk edilen o betimlemeler, durağan gerçeklikten koparak dünyanın bambaşka bir görünümünü, hatta daha da iyisi, bambaşka bir dünyanın görünümünü verirler. Edgar Poe'nun dersini izlersek maddeleştirici hayalin -maddeyi düşleyen şu hayalin-, biçimlerin hayalinin ötesinde bir şey olduğunu fark ederiz. Daha kısa söyleyecek olursak, *maddenin, biçimin bilinçaltı olduğunu* anlarız. Suyun bütün kütlesiyle kendisidir bize yansımalarının ısrarlı iletişimini gönderen, yüzeyi değildir. Yalnızca bir madde izlenimlerin ve çeşitli duyguların yükünü kaldırabilir. O duygusal bir *varlık*'tır. Ayrıca Poe böylesi bir seyirde bize "gözlemcide oluşan izlenimlerin zenginlik, sıcaklık, renk, dinginlik, tekdüzelik, yumuşaklık, incelik, şıklık, şehvet ve mucizevi bir kültür çılgınlığı izlenimleri" (agy., s. 283.) olduğunu söylerken samimidir.

Bu derinlemesine seyirde özne de kendi özünün bilincine varır. Bu seyir doğrudan doğruya bir *Einfühlung*, yani kendini tutmadan gerçekleşen bir kaynaşma değildir. Daha çok, dünya ve kendi kendimiz için bir derinleşme perspektifidir. Bizim dünyaya karşı mesafeli durmamızı sağlar. Derin suyun karşısında kendi görüşünü seçersin; ister kımıltısız dibi ister akıntıyı, ister kıyıyı ister sonsuzluğu görürsün; anlaşılabilir bir hak olan görme ve görmeme hakkı elindedir; ister kayıkçıyla birlikte yaşarsın ister "harika, muhteşem ve inceden inceye düşünülmüş bir beğeni sahibi, çalışkan perilerin oluşturduğu yepyeni bir ırk"la birlikte yaşarsın, seçim hakkın vardır. Suların perisi, serabın bekçisi gökyüzünün bütün kuşlarını elinde tutar. Bir su

birikintisi koca bir evreni içine alır. Bir anlık düş koca bir ruhu bütünüyle içine alır.

Böyle bir düşsel yolculuğun ardından Arnheim toprağına vardığında, kurucu düşlerin dört mimarının, temel düşsel unsurların dört büyük ustasının inşa ettiği *İç Şato*'yu görür insan: "Sanki bir mucize eseri, havada duruyormuş gibidir –güneşin kırmızı parlaklığı altında cumbalı pencerelerini, çatı katlarını, minarelerini ve kulelerini ışıldatarak– ve Elflerin, Perilerin, Cinlerin ve Cüce Cinlerin bir aradaki fantastik yapıtını andırır." Ama bütünüyle suyun havadaki yapılarının onuruna yapılan ağır giriş, Doğanın duygulandırıcı yansımalarla düşün şatolarını hazırladığı maddedir su, der yeterince açık biçimde.

Kimi zaman yansımaların kurulumu daha az görkemli olur; o zaman, gerçekleştirme isteğı daha da şaşırtıcıdır. Sözgelimi *Landor'un Yazlığı*'ndaki küçük göl "kendisine egemen olan bütün nesneleri öylesine net bir biçimde yansıtıyordu ki, gerçek kıyının nerede bittiğini ve yansıyan kıyının nerede başladığını belirlemek gerçekten de zordu³⁶. Alabalıklar ve bu göle özgü olduğu düşünülen başka birkaç balık türü daha, tam anlamıyla gerçek birer uçan balık gibi görünüyordardı. Havada asılıp kalmayacaklarını hayal etmek neredeyse olanaksızdı." Böylelikle su evrensel bir yurda dönüşür; balıklarıyla gökyüzünü doldurur. İmgelerin ortak yaşam biçimi derin sudaki kuşu ve gök kubbedeki balığı doğurur. Cansız bulanık *ada-yıldız* kavramı üzerinde etkili olan yer değiştirme burada da canlı bulanık *balık-kuş* kavramı üzerinde etki yaratır. Bu bulanık kavramı imgeleminde kurmak için biraz çaba gösterdi mi insan, yoksul mu yoksul bir imgenin birdenbire tadına doyumaz bir ikili karşıtlığa dönüştüğünü de görecektir. Özel bir *kaynağına geri dönme* durumuyla ilgili olarak suyun büyük manzaralarından yararlanacağız. Ani imgeleri yaratan bu oyunlar üzerinde biraz düşünüldüğünde, imgelemin her an diyalektiğe gereksinim duyduğu anlaşılabacaktır. İyi ikileştirilmiş bir imgelem için *kavramlar*, benzeşime göre bir araya toplanan imgelerden oluşmuş merkezler değildir; imgelerin kesişme noktalarıdır, hem de birbirleriyle dik açıyla, keskin ve kararlı bir biçimde kesiştikleri nokta-

36 Aynı imge düzeni *Peri Adası*'nda da yinelenir, s. 279.

lardır. Kesişmeden sonra kavram ek bir nitelik daha kazanır: Balık uçar ve yüzer.

Bir örneğini, kaotik biçimiyle, *Maldoror Şarkıları*'nda daha önce incelediğimiz³⁷ bu uçan balık düşü Edgar Poe'da bir kâbus içinde ortaya çıkmaz. Hayallerin en yumuşağının, en yavaştının bir getirisidir. *Uçan alabalık*, dramsız bir anlatıda, gizemsiz bir öyküde, samimi bir hayalin doğallığıyla belirir. Hatta bir anlatı var mıdır, *Landor'un Yazlığı* başlığıyla bir öykü var mıdır? Bu örnek hayalin nasıl Doğadan çıktığını, hayalin nasıl doğaya ait olduğunu; bağlılıkla seyredilen bir maddenin nasıl birtakım düşler ürettiğini gösterir açıkça bize.

Birçok başka ozan daha *hem* yansımalarında *hem de* derinliğinde seyredilen bir suyun eğretileme zenginliğini hissetmiştir. Sözgelimi Wordsworth'un *The Prelude* adlı yapıtında şunu okuruz: "Ağır giden bir kayığın üzerinden durgun bir suyun bağına doğru eğilen kişi, gözünün suların dibinde bulguladıklarının keyfini çıkartarak bin bir güzel şey görür –otlar, balıklar, çiçekler, mağaralar, yassı çakıl taşları, ağaç kökleri– ve daha nice-lerini düşler" (IV, s. 256-273, Fr. çev. E. Legouis). Daha nicelerini düşler çünkü bütün bu yansımalar ve derinliğin-bütün bu nesneleri onu imgelerin yolu üzerine koyar, çünkü gökyüzüyle derin su arasındaki bu evlilikten hem sonsuz hem de kesin birtakım eğretilmeler doğar. Wordsworth şöyle devam eder: "Ama çoğunlukla şaşkındır ve gölgeyi tözden ayıramaz, kayaları ve gökyüzünü, dağları ve bulutları, açık akıntının derinliklerinde yansıyanları orada yaşayan, gerçek mekânları orası olan şeylerden ayıramaz her zaman. Kimi zaman kendi imgesinin yansımalarına kapılır, kimi zaman bir güneş ışınına, kimi zaman da nereden geldiğini bilmediği dalgalanmalara; bunların hepsi de görevinin yumuşaklığına yumuşaklık katan engellerdir." Suyun imgeleri *kesiştirdiği* bundan daha iyi nasıl söylenebilir ki? Onun eğretileme gücü bundan daha iyi nasıl anlatılır ki? Wordsworth bu uzun imge dizisini bize *derinliğin* temel eğretilmesi gibi görünen ruhbilimsel bir eğretileme hazırlamak için geliştirmiştir zaten. "İşte böyle," der, "aynı belirsizlikle, akan zamanın yüzeyi üzerine eğilmek de hoşuma gitmiştir uzun zaman." Bir

37 Karş. Bachelard, *Lautréamont*, José Corti Yay., s. 64.

geçmiş, derinliğin imgeleri olmadan betimlenebilir mi gerçekten? Dahası, derin bir suyun kenarında derin düşüncelere dalmamışsanız hiç, bir *dolu derinlik* imgesi oluşturabilir miydiniz kafanızda? Ruhumuzun geçmişi derin bir sudur.

Üstelik, bütün yansımaları gördüğünde insan, aniden suyun kendisine bakar; güzelliği üretirken yakaladığı için şaşırttığını sanır onu; kendi hacminde onun da güzel olduğunu, bir iç güzelliği, etkin bir güzelliği bulunduğunu fark eder. Hacme bağlı bir tür narsisizm maddenin kendisinin bile içine işler. İşte o zaman düşün bütün gücüyle Palomides ve Alladine arasındaki Maeterlinckçi diyalogu izler insan:

Mavi su "hareketsiz ve tuhaf çiçeklerle dolu... Diğerlerinin altında açan şu en büyük olanını gördün mü? Ahenkli bir yaşam sürüyor diyeceği geliyor insanın... Ya su... Su mu gerçekten?... toprağın suyundan daha güzel, daha arı ve daha mavi görünüyor...

– Ona bakmaya cesaret edemiyorum artık."

Bir ruh da böylesine büyük bir maddedir işte! Ona bakmaya cesaret edemez insan.

IV

Edgar Poe'nun şiirinde suyun imgeleminin ilk durumu da böyledir. Bu durum bir berraklık ve saydamlık düşüne, bir açık ve mutlu renkler düşüne denk düşer. Yapıt içinde ve mutsuz anlatıcının yaşamı içinde gelip geçici bir düşür.

Şimdi de Edgar Poe'nun şiirinde *suyun yazgısı'nı* takip edeceğiz. Suyun yazgısının, maddeyi derinleştiren, insansal acıyla doldurarak onun tözünü artıran bir yazgı olduğunu göreceğiz. Hacmin, "Kadiri Mutlak olanın gözlerinde önemli bir lütuf" (*Peri Adası*) olan –şaşırtıcı bir tanımlama!– hacmin niteliklerinin yüzeyin niteliklerine karşılaştığını göreceğiz. Su koyulaşacak. Bu yüzden de maddesel olarak gölgeleri yutacak.

Güneşli göllerden yola çıkalım ve gölgelerin bu göller üzerinde ani hareketlerle nasıl çalıştıklarını görelim. *Peri Adası'nın* çevresinde genel görünümün bir yanı berrak kalır. Buradan, su-

yun yüzeyi "gökyüzünün batısındaki pınarların kustuğu, altın ve erguvan kırmızısı rengine, görkemli bir çağlayan" ile aydınlanır (s. 278). "Diğer yan, ada tarafı, en karanlık gölgenin içine batmıştı." Ama bu gölge yalnızca gökyüzünü gizleyen ağaç perdesinden kaynaklanmaz: Daha gerçektir, maddesel imgelem aracılığıyla daha maddesel olarak gerçekleştirilmiştir. "Ağaçların gölgesi ağır bir biçimde suyun üzerine çöküyordu ve derinliklerine karaltılarla sızarak suyun içine gömülüyor gibiydi" (s. 280).

Bu andan başlayarak, biçimlerin ve renklerin şiiri madde-nin şiirine yer açar; bir tözler düşü başlar; maddesel unsurun içinde, bir düşçünün sırlarını maddesel olarak almak üzere *nesnel* bir iç dünya oyulur. O zaman, karanlık da, tıpkı suyun töz olduğu gibi, tözdür. Karanlık tözü özünde sıvı töze karışacaktır. Hava dünyası gölgelerini *verecektir* dereye.

Vermek eylemini burada, düşte ifade edilen her şey gibi, so-mut bir anlamda almak gerek. Bir yaz günü gölge veren ve bir uykucunun *siesta*'sını koruyan gür yapraklı bir ağaçtan söz etmekle yetinmemek gerek. Edgar Poe'nun hayalinde, Edgar Poe gibi canlı, düşün ileri görüşlülüğüne bağlı bir düşçü için bitki-sel olanın işlevlerinden biri de, tıpkı mürekkepbalığının mürekkep üretmesi gibi, gölge üretmektir. Orman yaşamının her anunda karanlığa dünyayı karartmakta yardım etmelidir. Ağaç her gün bir gölge üretip bırakır, tıpkı her yıl bir sürü yaprak üretip bıraktığı gibi. "Her gölgenin, güneş aşağıya, giderek daha da aşağıya indikçe, kendisini doğurmuş olan ağaç gövdesinden üzülmeye ayrıldığını ve derenin içine doğru yutulduğunu, bu sırada da her an ağaçlardan başka başka gölgelerin çıkıp gömülen büyüklerinin yerini aldıklarını hayal ediyordum" (s. 280). Ağacı tuttukları sürece yaşar gölgeler: Ondan ayrılırken ölürler; ölürken, daha karanlık bir ölçüm içine gömülüyormuşçasına suyun içine gömülürken ayrılırlar ondan.

Bu şekilde her gün kendisinden bir parçayı verircesine bir gölge vermek Ölümle anlaşmaya çalışmak değil midir? O zaman ölüm uzun ve acı dolu bir öyküdür, yalnızca bir son saatin dramı değil, "bir tür melankolik çürüyüp gitmedir". Düşçü de, derenin karşısında, varlıkların adım adım yok oluşunu düşü-

nür; bu varlıklar, “tıpkı birbiri peşi sıra gölgelerini teslim eden şu ağaçlar gibi, tözlerini ölüme kadar ağır ağır tüketerek, varoluşlarını yavaş yavaş Tanrıya bırakırlar. Tükenen ağaç neyse kendisinden çıkan gölgeyi içen ve böylelikle yuttuğu avından daha da kara bir hal alan su için, Perinin de yaşamı kendisini yutan Ölüm için aynı şey olamaz mı pekâlâ?”

Bu arada, maddesel unsura insansal eylem kazandıran bu yeni *yer değiştirme*’den de söz etmek gerek. Su artık içilen bir töz değildir; içen bir tözdür; gölgeyi kara bir şurupmuş gibi *yutar*. Bu, ayrıcalıklı bir imge değildir aslında. Susuzluk düşlerinde kolaylıkla bulabiliriz bu imgeyi. Şiirsel bir anlatıma, bilinçaltının derinliklerinde yer alan niteliğinin kanıtı olan özel bir güç kazandırabilir. Sözgelimi Paul Claudel şöyle haykırır: “Tanrım... İçimde susuzluktan ölen şu sulara acıyın³⁸!”

Gölgelerin, sözcüğün bütün gücüyle bu yutulma işlemini *gerçekleştirdikten* sonra, Edgar Poe’nun şiirlerinde bitümlü nehrin –*For Annie*’de “*the naphthaline river*”–, kükürtlü akıntıları olan maden posalı nehrin (*Ullalume*) ya da safranlı nehrin geçtiğini gördüğümüzde, bunları evrensel canavarlıklar olarak görmemeliyiz. Hele cehennemlerin ırmağının az çok yenilenmiş okul imgeleri olarak hiç görmemeliyiz. Bu imgeler basit bir kültür kompleksine dair hiçbir iz taşımazlar. Kökenlerini ilk imgeler dünyasında bulurlar. Maddesel düş ilkesini takip ederler. Bunların suları temel bir ruhbilimsel işlevi yerine getirmiştir: gölgeleri yutmak, her gün içimizde ölen her şeye bir mezar sunmak.

Su böylelikle ölmeye davettir; temel maddesel sığınaklardan birine kavuşmamızı sağlayan özel bir ölüme davettir. Sonraki bölümde, *Ophelia kompleksi* üzerine düşünürken bunu daha iyi anlayacağız. Bununla birlikte, şu andan başlayarak, Poe’yu bir tür ölüme doymama hastalığı içinde bir tür *daimi intihar*’a sürükleyen bu türden sürekli baştan çıkışı bir kenara not etmeliyiz. Onda derin düşüncelere dalarak geçirilen her saat pişmanlıkların suyuna kavuşacak canlı bir gözyaşı gibidir; zaman doğal saatlerden damla damla akar; zamanın canlandırdığı dünya ağlayan bir melankolidir.

Üzüntüyle duyduğumuz acı her gün öldürür bizi; bu acı

38 Paul Claudel, *Les cinq grandes Odes*, s. 65.

dalgaya düşen gölgedir. Edgar Poe Perinin ada çevresindeki uzun yolculuğunu izler. Peri önce dimdik ayakta, "tek başına, hassas bir kano üzerinde duruyor ve bir kürek hayaletiyle onu hareket ettiriyordu. Gecikmiş güzel ışınların etkisi altında kaldıkça, bütün davranışı sevinci anlatıyor gibiydi; – ama gölgede kalan bölgeye geçtiğinde acı, görünümünü değiştirdi birden. Ağır ağır süzüldü, yavaş yavaş adanın çevresini dolandı ve yine ışık alan bölgeye girdi."

"– Perinin tamamladığı devrim –diye devam ettim düşümde– yaşamının kısa bir yılının döngüsüydü. Kendi kışını ve kendi yazını geçti. Ölümüne bir yıl yaklaştı; çünkü çok iyi gördüm, karanlığa girdiğinde gölgesi ondan kopup koyu renk suya gömülüyor, suyun karalığını daha da kara yapıyordu."

Anlatıcı hayali süresince Perinin bütün yaşamını izler. Her kış, bir gölge kopar ve "sıvı abanozun içine" düşer; karanlıklar yutar onu. Her yıl, mutsuzluk ağırlaşır, "daha karanlık bir spektrum daha kara bir gölgeye gömülür". Son geldiğinde, karanlıklar yüreğin içine ve ruhun içine girdiğinde, sevilen varlıklar bizi terk ettiğinde ve sevincin bütün güneşleri yeryüzünden ayrılıp gittiğinde, gölgelerle iyiden iyiye şişmiş, karanlık üzüntü ve pişmanlıklarla iyiden iyiye ağırlaşmış abanoz ırmak da ağır ve sağır yaşamına başlar. O artık ölüleri anımsayan *unsur*'dur.

Edgar Poe bilmeden, dâhice düşünün gücüyle, suyun dönüşümünde ölümü gören Herakleitosçu sezgiyi bulur. Efesli Herakleitos, ruhun daha uykuda canlı ve evrensel ateşin kaynaklarından koparak "anlık olarak nemliliğe dönüşmeye yöneldiğini" düşünüyordu. O zaman, Herakleitos'a göre ölüm suyun kendisidir. "Ölümdür ruhlar için suya dönüşmek" (*Herakleitos*, parça 68). Bize öyle geliyor ki, Edgar Poe bir mezara kazınmış şu dileği anlamış:

Osiris dikkat et de serin su sunasın kendine³⁹.

Böylece, salt imgelerin egemenliğinde, Ölüm imgesinin Poe'nun ruhundaki baskın etkisini kavırıyoruz aşama aşama. Bu şekilde, M^{me} Bonaparte'ın kanıtladığı sava ek bir katkı ge-

39 Bkz. Maspero, *Études de Mythologie et d'Archéologie*, I, s. 336 ve sonrası.

tirdiğimizi düşünüyoruz. M^{me} Bonaparte'ın keşfetmiş olduğu gibi, ölen annenin anısı Edgar Poe'nun yapıtında dâhice bir etkinlik içindedir. Bu anının özel bir özümleme ve anlatım gücü vardır. Bununla birlikte, bunca farklı imge bilinçaltındaki bir anıya bunca sıkı bir biçimde bağlanıyorsa, bunun nedeni, bu imgelerin kendi içlerinde zaten doğal bir tutarlılıklarının bulunuyor olmasıdır. En azından bizim savımız budur. Söz konusu tutarlılık elbette ki mantıklı değildir. Doğrudan gerçek de değildir. Gerçeklikte, dalgaların ağaçların gölgelerini sürükleyip götürdüğü görülmez. Ama *maddesel imgelem* imgeler ve hayaller arasındaki bu tutarlılığı pekâlâ açıklar. M^{me} Bonaparte'ın ruhbilimsel araştırmasının değeri ne olursa olsun, imgeler düzleminde de, hatta anlatım yolları düzeyinde de, imgelemen tutarlılığına ilişkin bir açıklama geliştirmek yararsız olmaz. İşte, sürekli yineleyip durduğumuz gibi, bizim bu çalışmamız imgelerin bu şekilde daha yüzeysel bir ruhbilimine adamaktadır kendini.

V

Zenginleşen ağırlaşır da. Bunca yansıma ve bunca gölgeyle zenginleşen bu su da artık *ağır bir sudur*. Bu, gerçekten de Edgar Poe'nun üstsiirinin tipik suyudur. Bütün sular arasında en ağır olanıdır.

İmgesel suyun maksimum yoğunluk düzeyinde olduğu bir örnek vereceğiz hemen. Örneğimizi *Nantucketli Arthur Gordon Pym'in Öyküsü*'nden alacağız. Bu yapıt, bilindiği gibi, bir yolculuk anlatısı, bir deniz kazaları anlatısıdır. Denizcilik yaşantısı hakkında bir yığın uygulamısal ayrıntıyla doludur. İyi kötü sağlam bilimsel fikirlere düşkün anlatıcının yorucu bir uygulamısal gözlem aşırılığına kaçtığı sayfalar çoktur. Kesinlik kaygısı öyle bir boyuttadır ki, aklıktan ölen kazazedeler acılarının öyküsünü takvimden izlerler. Öğreniminin ilk yıllarında bu yapıtta iç sıkıntısından başka bir şey bulamamıştım, sonra da, yirminci yaş gününden itibaren bir Edgar Poe hayranı olur olmaz, bu bitmek tükenmek bilmez tekdüze serüvenleri okumayı bitirecek cesaretim

olmadı. Ne zaman ki yeni ruhbilimlerin yaptığı devrimlerin önemini anladım, bütün eski okumalarımı tekrarladım, öncelikle de olumlu, gerçekçi, bilimsel okumalar sonucunda bozulmuş bir okur olduğum yıllarda canımı sıkmuş olanlardan başladım; özellikle Gordon Pym'i okudum bir daha, ama bu kez felaketi olduğu yerden alıp –her felaketin olabileceği yeri değiştirerek– bilinç ile bilinçaltı arasındaki sınıra koydum. O zaman anladım ki, görünüşte iki okyanusta geçen bu serüven gerçekte bilinçaltının bir serüveni, bir ruhun karanlığında hareket eden bir serüven. Üstelik, sözbilim kültürü kılavuzluğundaki bir okurun yoksul ve tamamlanmamış olarak değerlendirebileceği bu kitabı, tersine benzersiz bir birlik gösteren bir düşün, bütünyle tamamlanmış hali olarak görmeye başladım. Ondan sonra, Pym'i Edgar Poe'nun büyük yapıtları arasına koydum. Bu örnek üzerine, yeni ruhbilim okullarının *tamamınca* getirilen *yeni okuma yöntemleri*'nin değerini hiç olmadığı kadar açık bir biçimde anladım. İnsan bir yapıtı bu yeni çözümleme araçlarıyla okuduğunda, uzak imgeleri kabul eden ve imgeleme, farklı birçok yolda hız kazandıran çok çeşitli yüceleştirmelere katılır. Klasik yazın eleştirisi bu farklı atılımın önünü keser. İçgüdüsel bir ruhbilimsel bilgi, öğrenilmeyen, doğuştan gelen bir ruhbilimsel sezgi iddialarıyla, yazın yapıtlarını geçerliliği kalmamış bir ruhbilimsel deneyime, aynı şeyi tekrarlayıp duran bir deneyime, *kapalı bir deneyim*'e dayandırır. Şiirsel olarak ancak durmaksızın yeniden imgelendiğinde varolan dünyaya yeni bir biçim vermeyi amaçlayan şiirsel işlevi unuttur açıkça.

İşte hiçbir gezginin, hiçbir coğrafyacının ve hiçbir gerçekçinin yeryüzü üzerinde bulamayacağı bir sudan söz eden şaşırtıcı sayfa. Bu olağanüstü suyun bulunduğu ada anlatıcıya göre, "83°20' enlem ve 43°5' batı boylamında" bulunuyor. Adanın bütün yabanıl canlıları bu sudan içiyor. Susuzluğu giderip gideremediğini, büyük şiir "Annabel Lee"nin suyu gibi "her tür susuzluğu dindirip" dindiremediğini göreceğiz.

"Bu suyun niteliği gereği", diyor anlatı⁴⁰, "bozulmuş olabileceği düşüncesiyle, ondan tatmayı reddettik; ancak bir süre geçtikten sonra bütün bu takımadalarda bulunan akarsuların

hepsinin görünümünün böyle olduğunu anlayabildik. Bu sıvının yapısı hakkında net bir fikir verebilmek için nasıl bir yol izlemem gerektiğini bilmiyorum gerçekten de; sanırım, bunu bir yığın sözcük kullanmadan yapamayacağım. Bu su, olağan her suyun yapacağı gibi, her tür eğimden aşağı hızla akmasına karşın, bir yerden düştüğü durumlar ve çağlayan durumu dışında hiç alışıldık *berraklık* görünüşüne sahip değildi. Bununla birlikte, şunu söylemeliyim ki, mevcut kireçli suların hiçbirinin olmadığı kadar da berraktı, fark yalnızca görünüşteydi. İlk bakışta ve özellikle aşağı doğru eğimin pek az hissedildiği durumlarda, kıvamı bakımından, herhangi bir sudaki kalın bir Arap zıncı çözeltisine benziyordu. Ama bu, olağanüstü nitelikleri arasında en az fark edileniydi. Renksiz değildi; herhangi bir rengin tekdüzeliği de yoktu üzerinde, akarken göze erguvan kırmızısının bütün çeşitlerini sunuyordu, tıpkı yanardöner pırlıtlar ve değişen ipek yansımaları gibi... Bir kabı tıka basa bu suyla doldurup durulmasını beklerken, bütün sıvı kütlenin belli sayıda birbirinden ayrı damarlardan oluştuğunu fark ettik, her birinin kendine özgü bir rengi vardı; bu damarlar birbirlerine karışmıyorlardı; onları oluşturan moleküller bakımından kusursuz bir bütünlükleri vardı, ama yanlarındaki diğer damarlara göre böyle bir bütünlükleri yoktu. Bir bıçağın ucunu dilimlerin arasından geçirdiğimizde, su bıçağın ucunun arkasından hemen kapanıyordu ve bıçağı geri çektiğimizde, metalin bıraktığı bütün geçiş izleri hemen kapanıyordu. Ama bıçak usulca damarı ikiye keserse, kusursuz bir ayrılış meydana geliyor, bütünlük gücü hemen düzeltmiyordu damarları. Bu suyun özellikleri, baştan aşağı çevremi sardığını düşündüğüm bu uzun görünür mucizeler zincirinin tanımlı ilk halkasını oluşturdular.”

Mme Marie Bonaparte bu iki olağanüstü sayfayı alıntılama-yı ihmal etmemiştir. Kitabında⁴¹, önce anlatıcıyı sürükleyen egemen düşler sorununu çözer, sonra da bu sayfaları anar. Sadece şunu ekler: “Bu suda kanı bulmak pek de zor değil doğrusu. Su içinde damar fikri apaçık bir biçimde verilmiş ve bir de ‘özünde, uygar insanların bugüne kadar ayak basmış oldukları

toprakların hepsinden ayrı olan', orada gözlemlenen hiçbir şeyin 'tanıdık' olmadığı, ama bütün insanların en yakından tanıdıkları şu toprak: Bir beden, öyle ki kanı, süttten bile önce, kendi zamanı çerçevesinde bizi besliyor; bu, bizi dokuz ay taşıyan annenin bedeni. Yorumlamalarımızın basmakalıp olduğunu ve durmaksızın aynı noktaya geldiğini söyleyeceksiniz belki. Ama suç bizim değil, insanların bilinçaltının, sonsuz izlekleri kendi tarihöncesi evresinden alıp kullanan, sonra da bin bir farklı çeşitlemeyle süsleyen bilinçaltının. Bu çeşitlemeler karmaşasının ardında hep aynı izlekler beliriyorsa, bunda şaşırarak ne var?"

Bu ruhçözümsel açıklamayı ayrıntısıyla aktarmaya özen gösterdik. Giriş bölümümüzde belirttiğimiz gibi, bilinçaltında alabildiğine etkin olan *organsal maddeciliğe* aydınlatıcı bir örnek veriyor. M^{me} Bonaparte'ın büyük yapıtını sayfa sayfa incelemiş bir okur için, önce anneyi, sonra da Edgar Poe'nun bağlılıkla sevdiği bütün kadınları ölüme sürükleyen kan tükürmelerin, ozanın bilinçaltını ölene dek etkilediğinden kuşku yoktur. Hatta Poe'nun kendisi bile şöyle yazmıştır: "Üstelik bu sözcük, –kan– bu ulu sözcük, sözcüklerin kralı olan bu sözcük – her zaman gizem, acı ve korku bakımından alabildiğine zengin bu sözcük –, o zaman bana üç kat daha geniş anlamlı göründü! – Bu belli belirsiz hece (*blood*) –, kendisini niteleyen ve ayrı kılan önceki sözcük dizisinden kopmuş bir biçimde, – ağır ve donuk halde esaretimin en derin karanlıkları arasına, ruhumun en gizli bölgelerine nasıl da düşüyordu!" (*Pym*, s. 47). Öyleyse, bunca etki altında kalmış bir ruh hali için, doğada ağır, acıyla ve gizemli bir biçimde akan ne varsa, hepsi lanetli bir kan gibidir, ölümü önüne katmış bir kan gibidir. Bir sıvı belli bir değer kazandığında, organsal bir sıvıyla bağdaşır. Öyleyse, kanın bir şiirselliği vardır. Bu, felaketin ve acının şiirselliğidir, çünkü kan hiçbir zaman mutlu değildir.

Bununla birlikte, *değerli* kanın da bir şiirselliğinden söz etmek mümkün. Paul Claudel, Edgar Poe'nun şiirinden alabildiğine farklı şu *yaşayan kan*'ın şiirselliğini canlandıracaktır. Kanın böylece değerlenen bir su olduğu bir örnek verelim: "Her su bizim için arzulanabilirdir; üstelik, kuşkusuz bakir ve mavi denizden daha fazla öyledir, çünkü etimizle ruhumuz arasındaki

şeyi çağrıştırır, erdem ve usla dolu insan suyunu, yakıcı, karanlık kanı getirir akla⁴².”

Gordon Pym ile birlikte, görünüşte iç yaşamın çok uzaklarındayızdır: Serüvenler coğrafi nitelikte olma arzusundadır. Ama betimleyici bir anlatımla söze başlayan anlatıcı bir tuhaflık izlenimi verme gereksinimi içindedir. Dolayısıyla, bir şeyler bulması gerekir; bilinçaltından bir şeyler çıkarması gerekir. Neden su da, şu evrensel sıvı da tekil bir özellik almasın ki? Öyleyse coğrafi anlamda bulunan su aslında icat edilen su olacaktır. Bu icat, bilinçaltı yasaları çerçevesinde, organsal bir sıvının varlığını gerektirir. Bu pekâlâ süt de olabilirdi. Ama Edgar Poe’nun bilinçaltı özel, karşı konulmaz bir iz taşır: Değerleme işlemi kan ile gerçekleşecektir. Burada bilinç girer işin içine: *Kan* sözcüğü bu sayfada yazılmayacaktır. Yoksa sözcük dile getirildiği anda her şey ona karşı birleşip harekete geçecektir: Bilinç mantığıyla bir saçmalık gibi görerek, deneyimleriyle bir olanaksızlık gibi görerek ve özünde lanetli bir anı gibi görerek yadsıyacaktır onu. Bu durumda, olağanüstü su, gezgini şaşırtan su adlandırılmamış kan, adlandırılmayacak kan olacaktır. İşte yazar açısından çözümleme. Peki ya okur açısından? Ya okurun bilinçaltı kan değerlemesine sahiptir –ki bu genel durumu yansıtmaz–: sayfa okunurdur; hatta iyi bir yönlenmeyle heyecan bile yaratabilir; ama pekâlâ hoş gitmeyebilir de – hatta tiksiniç bile gelebilir; bu, değerlemenin izini taşıyor demektir. Ya da sıvının bu şekilde kanla değerlendirilmesini okur bilmez: O zaman sayfa bütün değerini yitirir; anlaşılmaz olur. İlk okumamızda, “olumlu” ruh hali çağlarımızda, bu sayfadaki keyfiliği fazlasıyla kolayca kaçma durumu olarak görmüştük. O zamandan sonra, bu sayfada hiçbir *nesnel* doğru olmadığını, sayfanın en azından *özel* bir anlam içerdiğini anladık. Bu özel anlam, yapıtların öncesinde kurulan düşleri bulmaya odaklanmış bir ruhbilimcinin ilgisini zorlar.

Bununla birlikte, bu özel yorumlamada bazı derslerini izlediğimiz klasik ruhçözümleme bütün imge düzenini ortaya koymuş gibi görünmüyor. Kanla su arasındaki, adlandırılmayanla adlandırılmış olan arasındaki ara bölgeyi incelemeyi göz

ardı etmiş. Oysa Edgar Poe'nun sayfası, tam da anlatımın "bir yığın sözcük" istediği bu ara bölgede gerçek anlamda denenmiş sıvıların izini taşır. Olağanüstü suyun damarları arasında kaydırılan çakı deneyimini ortaya atan bilinçaltı olamaz. Bunun için, biçimden yoksun olmasına karşın, bir iç yapısı bulunan ve böylelikle de maddesel imgelemi sınırsızca oyalayan bir sıvının "lifsi suyunu" gerçekten denemiş olmak gerek. Bu yüzden, pelte ve Arap zamklarının, çocukluğunda Edgar Poe'nun ilgisini çekmiş olduğunu kesin biçimde söyleyebileceğimizi düşünüyoruz; kalınlaşan bir Arap zamkının lifli bir yapıya büründüğünü görmüş ve bir bıçağın ucunu liflerin arasında kaydırmış. Madem böyle söylüyor, neden inanmayalım ki? Kuşkusuz kanı düşlemiş Arap zamkları üzerinde oynarken, ama Arap zamklarıyla –ve daha niceleriyle– oynadığı için *gerçekçi* bir öyküye ağır akan, kalın bir su gibi damarlara uygun olarak akan ırmakları sokmakta duraksamamış. Edgar Poe, etkin imgelemin daha önce belirtilen yasasını izleyerek kısıtlı deneyimleri evrensel düzeye geçirmiştir. Çocukken oynadığı ambarlarda melas da vardı. Bu da "melankolik" bir maddedir. Tatmaya çekinir insan, hele bir de John Allan gibi sert bir babalığı varsa, daha da çekinir. Ama tahta kaşıkla karıştırmak hoşuna gider. Hatmi çiçeğini çekip çekip kesmek de ne eğlencedir ama! Tanıdık maddelerin doğal kimyası, evrensel şiirler yazmaya çekinmeyen düşçülere bir ilk ders verir. Edgar Poe'nun üstşiiirinin ağır suyunun, kuşkusuz ta çocukluk dönemlerinden kalma bir fizik bilgisinden doğan "bir bileşeni" var. Daha insansal, daha dramatik "bileşenlerin" incelenmesine geri dönmeden önce bunu belirtmemiz gerekiyordu.

VI

Eğer su, ileri sürdüğümüz gibi, Edgar Poe'nun bilinçaltı için temel maddeyse, toprağa egemen olmalıdır. Toprağın kanıdır zaten. Toprağın yaşamıdır. Bütün manzarayı kendi yazgısına doğru sürükleyecek olan sudur. Su nasılsa, vadi de öyledir. Edgar Poe'nun şiirinde en aydınlık vadiler kararır:

Once it smiled a silent dell
Where the people did not dwell

.....

Now each visitor shall confess
The sad valley's restlessness.

Bir zamanlar gülümserdi sessiz bir küçük vadi
İçinde kimsecikler yaşamazdı

.....

Şimdilerde her ziyaretçi itiraf edecek
Hüzünlü vadinin kışkırtışını.

(The valley of unrest, Fr. çev. Mourey.)

Kaygı vadide er geç yapışacaktır yakamıza. Vadi suları ve tasaları biriktirir, bir yeraltı suyu kazar onu ve üzerinde çalışır. İşte bu gizli yazgı, işte insana "şiiirsel manzaraların hiçbirinde yaşamak istemezdim" dedirtecek şey, tıpkı M^{me} Bonaparte'ın belirttiği gibi: "İç karartıcı manzaralar için, her şey kendiliğinden yürür zaten; Usher Evi'nde kim oturmak isterdi ki? Ama Poe'nun gülen manzaraları aynı zamanda iticidir de neredeyse; bile isteye yumuşak olmuşlardır, fazla yapaydırlar, taze doğa hiçbir yerde solumaz onda" (s. 322).

Her güzelliğin hüznünü daha iyi vurgulamak amacıyla, Edgar Poe'da güzelliğin ölümle bedelini ödediğini ekleyeceğiz. Bir başka deyişle, Poe'da *güzellik bir ölüm nedenidir*. Kadının, vadinin ve suyun ortak öyküsü budur işte. Güzel küçük vadi, genç ve aydınlık bir an olarak kaçınılmaz bir biçimde bir ölüm çerçevesine, tipik bir ölümün çerçevesine dönüşmelidir. Vadinin ve suların ölümü Poe'da bir sonbahar manzarası değildir. Ölü yapraklardan oluşmamıştır. Ağaçlar sararmaz. Yalnızca yapraklar açık yeşilden bir koyu yeşil tonuna, maddesel bir yeşile, yağlı bir yeşile dönüşür ki, bizce bu, Edgar Poe'nun üstsiirinin temel rengidir. Karanlıklar bile, şiiirsel görüşte, çoğunlukla bu yeşile bürünürler: "İsrafil'in gözleri bu dünyanın karanlıklarını gördüler: güzelliğin tabutu için Doğanın yeğlediği şu grimsi yeşili (the greyish green)" (Al Aaraaf, Fr. çev. Mourey). Bu şu

anlama gelir: Renklerin göstergesi altında bile Ölüm Poe'da kendine özgü bir ışık içine konmuştur. Yaşamın renkleriyle boyanmış ölümdür bu. M^{me} Bonaparte birçok sayfasında *Doğa* kavramının ruhçözümleme bakımından anlamını belirlemiştir. Böylelikle de Doğanın özellikle Edgar Poe'daki anlamını çıkartmıştır: "Her birimiz için doğa, başlangıçta süt veren ve kucaklayan anneye bağlanan ilk narsisizmimizin bir uzantısıdır yalnızca. Poe için de olduğu gibi, anne erkenden bir cesede dönüşür, evet doğru, cesettir artık, genç ve güzel bir kadının cesedi; öyleyse en çiçekli şiirsel manzaraların bile boyalı bir cesedi andıran bir şeyler içermesinde şaşırarak ne var?" (s. 322).

Geçmişin ve şimdinin birbirine karıştığı, ruhun ve nesnelerin birbirine karıştığı böyle bir doğadadır işte *Auber Gölü*; bütün göller arasında şiirsel bir göldür. Ancak iç coğrafyada, öznel coğrafyada çıkar ortaya. Onun yeri "seven insan haritası"nda değil, "melankolik insan haritası"ndadır, "insansal kötülüğün haritası"ndadır.

"Sisli orta Weir bölgesinde, karanlık Auber gölünün çok yakınındaydı – oradaydı, Weir'in dişi cinlerinin dolaştığı ormanda, nemli Auber batağının yakınında" (*Uthalume*, Fr. çev. Mallarmé).

Başka yerde, *Rüyalar Ülkesi*'nin gölünde aynı hayaletler, aynı dişi cinler yine ortaya çıkacaktır. Öyleyse, aynı göl, aynı su, aynı ölümdür söz konusu olan. "Yalnız, yalnız ve ölü suları böylece taştan göllerden – hüznü, hüznü ve boynu bükük beyaz zambakların karıyla donmuş sulardan – dağlardan – gri ormanlardan – kurbağanın ve kertenkelenin mekânları bataklıktan – iç karartıcı su birikintileri ve gölcüklerden – ki orada yaşar Dişi Cinler – en çok kötülenen yerlerin her birinde – en melankolik köşelerin her birinde: gezginin her yerde karşısına çıkan, Geçmişin Hayal Meyal Hatırlanan ürkek anıları" (Fr. çev. *Terre de Songe*, çev. Mallarmé).

Bu sular, bu göller bütün doğadan aşağı düşen evrensel gözyaşlarıyla beslenir: "Kara vadicik –ve karaltılı akarsular– ve bulutları andıran, her yandan damla damla akan gözyaşları yüzünden biçimleri fark edilemeyen ormanlar." Güneş bile suların üzerinde ağlar: "Pembemsi, yatıştırıcı, belli belirsiz bir etki

akar damla damla o altın taçtan" (*Irene*, Fr. çev. Mourey). Gerçekten de bir kötülük *etkisi*'dir gökyüzünden suların üzerine düşen; yıldızbilimsel bir etkidir, yani fiziksel ve maddesel bir kötülük gibi ışınlarca taşınan küçük boyutlu ve inatçı bir maddedir. Bu *etki* suya, simyanın biçimini andırırcasına, *evrensel acının boyasını*, gözyaşlarının boyasını getirir. Bütün o göllerin, bütün o batakların suyunu insansal acının ana-suyu, melankolinin maddesi yapar. Belli belirsiz, genel izlenimler değildir burada sözü edilen; maddesel bir katılımdır. İmgeleri düşlemez artık düşçü, maddeleri düşler. Ağır gözyaşları dünyaya insansal bir anlam, insansal bir yaşam, insansal bir madde getirir. Romantizm burada tuhaf bir maddeciliğe bağlanır. Ama öte yanda, maddesel imgelemlerle imgelelenmiş maddecilik o kadar keskin, o kadar acılı bir duyarlılığa bürünür ki, ülkücü ozanın bütün acılarını anlayabilir.

VII

Edgar Poe'nun üstşiiirinde imgesel suyun ruhbilimsel dönüşümünü bütün evrene benimsettiğini kanıtlamak için birçok belge sunduk az önce – ve bunları daha da çoğaltmak olası. Şimdi de bu *ölü su*'yun özüne inmemiz gerek. İşte o zaman suyun ölümün gerçek maddesel *dayanağı* olduğunu anlayacağız, ya da bilinçaltının ruhbiliminde bütünüyle doğal bir yer değiştirmeye, suyun damgasını vurduğu maddesel imgelem adına ölümün hangi derin anlamda evrensel Hydra olduğunu anlayacağız.

Önerdiğimiz bilinçaltı ruhbilimi kuramı yalın biçimiyle, sıradan görünür ama öyle inanıyoruz ki, bu kuramın kanıtlama yöntemi yeni birtakım ruhbilimsel dersler çıkartacaktır. İşte kanıtlanacak önerme: Ölü sular durgun sular olduğuna göre hareketsiz sular ölüleri çağırıştırır.

Gerçekten de yeni bilinçaltı ruhbilimleri ölülerin, aramızda kaldıkları sürece, bilinçaltımız için, uyuyan varlıklar olduğunu öğretir bize. Dinlenmektedirler. Cenaze töreninden sonra, bilinçaltı için, çevremizde bulunmayanlar olurlar, yani daha gizli,

daha örtülü, daha derin uyuyan varlıklara dönüşürler. Ancak kendi uykumuz gözümüzün önüne anıdan daha derin bir düşünce çıkarttığına yeniden uyanırlar; kendimizi, kaybolmuş varlıklarla birlikte Gecenin ülkesinde buluveririz. Kimileri çok uzağa, ta Ganj kıyılarına, “denizin yakınındaki bir krallığa”, “vadilerin en yeşiline”, anonim ve düşçü suların yanına gider uyumaya. Ama hep uyurlar:

... hepsi uyur ölülerin
en azından Aşkın ağladığı kadar uzun bir süre.

.....
anının gözlerinde kaldığı kadar uzun süre gözyaşlarının.
(Irene, Fr. çev. Mourey, s. 218.)

Durgun, uyuyan suları olan göl bu deliksiz uykunun, bu uyanılmak istenmeyen uykunun, canlıların sevgisiyle korunan, anının ilahilerinin beşik olduğu bu uykunun simgesidir:

Göle bakın! Lethe gibi,
bilinçli bir uykuya dalmış görünüyor
ve ne olursa olsun uyanmak istemiyor şanki;
ladin ağacı uyuyor mezarın üzerinde
zambak uzanıyor suyun kıpırtısında

.....
Uykuda bütün Güzellik.
(Irene, Fr. çev. Mourey, s. 218.)

Bu gençlik dizeleri, Edgar Poe'nun yazdığı son şiirlerden biri olan *Uyuyan Kadın*'da tekrar kullanılacaktır. Irene, bilinçaltının evrimine uygun olarak, bu son şiirde anonim uyuyan kadın olur, yani “gizemli ayın altında... evrensel vadide” uyuyan iç ölüme dönüşür ama adsızdır. “Ladin ağacı mezarı selamlar, zambak suyun kıpırtısında dalgalanır; çevresini saran sisin bağrında birikir yıkıntı uykuda; Lethe gibidir, bakın! göl bilinçli uykunun tadına varıyor gibi görünür ve ne olursa olsun uyanmayacaktır. Uykudadır bütün Güzellik” (Fr. çev. Mallarmé).

Burada Edgar Poe'nun fizikötesi dramının tam merkezindeyiz. Yapıtının ve yaşamının sloganı işte burada kazanır tüm anlamını:

Yalnızca bir yerde sevebildim, Ölüm nerede
Soluğunu Güzelliğine karıştırıyorsa orada...

*I could not love except where Death
Was mingling his with Beauty's breath...*

Yirmi yaşında söylenmiş, o kadar kısa bir geçmişin ardından yine de geçmişten söz eden, hem de bütün bir yaşamın derin anlamını ve o yaşama bağlılığı veren ilginç bir slogan⁴³.

Bu durumda, Edgar Poe'yu anlamak için, şiirlerin ve öykülerin bütün kritik noktalarında Güzellik, Ölüm ve Suyun sentezini yapmak gerek. Biçim, Olay ve Tözün bu sentezi felsefeciye yapay ve olanaksız görünebilir. Bununla birlikte, bu sentez her yere yayılır. İnsan sevdi mi, hemen ardından *hayranlık duyur*, *korkuya kapılır* ve *korur*. Hayal dünyasında, biçime, dönüşüme ve maddeye egemen olan üç neden birleşir, hem de öylesine birleşir ki, birbirinden ayrılmaz olur. Edgar Poe gibi derinlemesine düş kuran bir düşçü bunların hepsini tek bir simgesel güçte toplar.

İşte bu yüzden su güzelliği ve bağlılığı içeren ölümün maddesidir. Yalnızca su güzelliği koruyarak uyuyabilir; yalnızca su yansımalarını koruyarak ölebilir, hareketsizleşebilir. Su Büyük Anıya, Tek Gölgeye bağlı düşcünün yüzünü yansıtarak bütün gölgelere güzellik verir, bütün anıları yeniden yaşama getirir. Böylelikle, sevdiğimiz her şeye güzellik katan temsili ve yinelemeci bir tür narsisizm doğar. İnsan kendi geçmişinde yansır, her imge onun için bir anı olur.

Ardından, suların aynası donuklaştığında, anı silikleştiğinde, uzaklaştığında, boğulduğunda:

43 M^{me} Bonaparte'ın belirttiğine göre (s. 28) "bu satırları Poe'nun kendisi karalamış ve bunun üzerine, Mallarmé de bunları çevirmemiştir". Bu karalama, satırlardaki ifadenin olağanüstü öneminin bir güvencesi değil midir? Dehasının gizini saklaması gerektiğini düşünen Poe'nun ileri görüşlülüğünü göstermez mi?

... bir iki hafta geçtikten sonra
 ve hafif kahkaha mezarın gücenmiş
 iç çekişini boğduğunda, yeniden anımsanmış
 birkaç göle doğru yönelir, ki
 orada – birkaç dostuyla birlikte – yaşamdadır –,
 arı unsurda yıkanmıştır az önce
 ve orada, üzerine ayak basılmamış ot
 gelip geçen gece rüzgârlarına (ah, dinle onları şimdi!)
 "Ay! Ay! Yazık! – Yazık!"
 diyen şu çiçekleri,
 saydam alnı için çelenk biçiminde örerken,
 inceler derinlemesine bir an için, ayrılmadan önce,
 oraya akan berrak suları,
 sonra da dalar (iyiden iyiye acı dolu bir halde)
 belirsiz ve karanlık gökyüzüne.
 (Irene, Fr. çev. Mourey.)

Ey suların hayaleti, yüreği benden hiçbir şey gizlemeyen
 tek saydam hayalet, tek "saydam alınlı" hayalet, ey nehrimin
 ruhu! olur uykun

böylesine derin, sürdüğünce.

VIII

Son olarak Edgar Poe'nun şiirinin sularına tuhaf, unutulmaz bir nitelik veren bir ölüm göstergesi vardır. Bu, suların sessizliğidir. İmgelemin, yaratıcı biçimi altında, yarattığı her şeyi bir dönüşüme soktuğuna inandığımız için, sessizlik izleği üzerinden, Edgar Poe'nun şiirindeki suyun sessizleştiğini göstereceğiz.

Poe'da suların sevinci gelip geçicidir! Peki Edgar Poe hiç gülmemiş midir? Nehirler, kaynaklarının yanı başındaki birkaç neşeli derenin ardından hemen susarlar. Sesleri hızla kısılır, aşamalı olarak önce fısıltıya dönüşür, sonra da sessizliğe. Karışık yaşamlarını hareketlendiren söz konusu fısıltı bile tu-

haftır; kaçan dalgaya yabancıdır sanki. Yüzeyde biri ya da bir şey konuşuyorsa, bu bir rüzgâr ya da bir yankıdır, kıyıda bir takım şikâyetlerini dile getiren ağaçlardır, soluk alıp veren, alabildiğine sessizce soluk alıp veren hayalettir. “Bu yatağı balçıkla örtülü nehrin her yanında, birkaç millik bir mesafe boyunca, dev nilüferlerden oluşan donuk, ıssız bir çöl uzanır. Bu yalnızlık içinde birbirlerine karşı iç çekerler ve uzun, cansız boyunlarını gökyüzüne doğru uzatıp ebedi başlarını sağa sola sallarlar. Bir yeraltı selini andıran anlaşılmaz bir fısıltı gelir onlardan. Birbirlerine karşı iç çeker dururlar⁴⁴.” İşte nehrin yanında duyulan şey; onun sesi değil bu, bir iç çekiş, cansız bitkilerin iç çekişi, yeşilliğin hüznü ve incinmiş okşamaması. Zamanı gelince bitki bile susacaktır, sonra da hüznün taşları vurduğunda, bütün evren dilsizleşecektir, hem de anlatılmaz bir boyutta dilsizleşecektir. “O zaman öfkelenirim ve sessizlik lanetiyle lanetledim nehri, hem nehri, hem nilüferleri, hem rüzgârı, hem ormanı, hem gökyüzünü, hem gökgürültüsünü, hem de nilüferlerin iç çekişlerini. Böylece lanetimle lanetlendi ve dilsizleşti hepsi” (s. 273). Çünkü varlıkların özünde, varlıkların özünden konuşan, suların bağrından seslenen, bir vicdan azabının sesidir. Bunları susturmak gerek, kötülüğe lanetlerle karşılık vermek gerek; içimizde ve dışımızda inleyip duran ne varsa, onları sessizlik lanetiyle vurmak gerek. Evren de yaralı bir ruhun suçlamalarını anlar ve susar, söz dinlemez dereye gelince, gülmeyi keser; çağılayan mırıldanmayı durdurur, nehir artık şarkı söylemez.

Seninse, düşçü, sessizlik içine girsin! Suyun yanında ölümlerin düş kurmasını dinlemek bile onların uyumasını engellemektir.

Hatta mutluluk bile, hiç konuşur mu acaba? Gerçek mutluluk hiç şarkı söyler mi? Eleonora’nın mutlu zamanlarında bile nehir sonsuz sessizliğin ağırlığını kuşanmıştır çoktan. “Ona sessizliğin nehri adını verdik; çünkü akışında yatıştırıcı bir etki varmış gibi görünüyordu. Yatağından hiçbir fısıltı yükselmiyordu ve dolaştığı her yerde öyle usulca ilerliyordu ki, bağrının derinliklerinde hayranlıkla seyrettiğimiz, birer inci andıran o kum tanecikleri, ilk yerlerinde, eski yerlerin-

de ebedi bir pırıltıyla ışıldayarak yerlerinden bile kımıldamıyorlardı⁴⁵.”

Sevgililer işte bu hareketsiz ve sessiz sudan beklerler tutkunun örneklerini: “Bir zamanlar tanrı Eros’u bu dalgadan çekip almıştık, şimdi de içimizde atalarımızın ateşli ruhlarını yeniden canlandırdığını hissediyorduk... tutkular, Alacalı-Çim Vadi üzerinde, hep bir ağızdan baş döndürücü sonsuz mutluluklarını fısıldadılar⁴⁶” (s. 173). Öyleyse, ozanın ruhu suyun esinine öylesine bağlıdır ki, *aşkın alevleri* bile sudan doğmalıdır, “ataların ateşli ruhlarını” bile su korur. Suların güçsüz bir Eros’u bir an için iki geçici ruhu “yeniden canlandırdığında”, suların da bir an için söyleyecek bir şeyleri olur: Nehrin bağrından “bir fısıltı yükseldi, Eole harpından daha tanrısal, Eleonora’nın sesi olmayan her şeyden daha yumuşak bir ninni ezgisine dönüşerek ağır ağır” (s. 174).

Ama Eleonora “Ölümün parmağının kendi bağrında olduğunu ve kelebek gibi, yalnızca ölmek için kusursuzca olgunlaştığını görmüştü” (s. 175). O zaman yeşil örtünün renkleri zayıfladı, çirişotları yerlerini koyu menekşelere bıraktılar, “gümüş ve altın balıklar boğazdan yüzerek, bölgemizin aşağı sınırlarına kaçtılar ve güzelim nehre güzellik katmaz oldular.” Son olarak, ışınlar ve çiçeklerin ardından uyumlar da kaybolur. Son olarak, varlıkların ve seslerin krallığında, Edgar Poe’nun şiirinin alabildiğine tipik özelliği olan, suların yazgısı tamamına erer: “Okşayan müzik... ölüyordu yavaş yavaş, fısıltılara dönüştü, adım adım zayıfladı, ta ki dere ilk sessizliğinin yalnızlığına büsbütün geri dönene dek.”

Sessiz su, karanlık su, uyuyan su, dibine inilemeyecek su: ölüme ilişkin derin bir düşünüş için bir sürü maddesel ders. Ama bu, Herakleitosçu bir ölümün, bir akımmışçasına akıntıyla

45 Poe, *Eleonora, Histoires grotesques et sérieuses*’de, Fr. çev. Baudelaire, s. 171.

46 Çayır, nehrin eseri olarak, kimi ruhlar için başlı başına bir hüznün izleğidir. Gerçek ruhlar çayırında çirişotundan [çirişotu, eskilerde ölümlerin en çok hoşlandığı yiyecek olarak mezarların çevresine ekilen kutsal bir bitkiydi; ç.n.] başka bir şey bitmez. Rüzgârlar şarkı söyleyen ağaçları değil, yalnızca tekbiçimli yeşilliklin sessiz dalgalarını bulurlar orada. Çayır izleği’ni inceleyerek, hangi iblisin Edgar Poe’yu, bir zamanlar Empedokles’in ziyaret ettiği “kötülüğün çayırını”na sürüklediğini merak eder insan.

bizi uzaklara sürükleyen bir ölümün dersi değil. Hareketsiz bir ölümün, derinlikte yaşanan bir ölümün, bizimle kalan, yanı başımızda, içimizde duran bir ölümün dersi.

Suskinluğa gömülmüş suyun yeniden bizimle konuşması için ancak bir akşam rüzgârı gerek... Hayaletin yeniden dalgalar üzerinde yürümesi için hafif mi hafif, donuk mu donuk bir ay ışığı gerek.

Üçüncü Bölüm

*Kharon Kompleksi.
Ophelia Kompleksi.*

Sessizlik ve ay... Mezarlık ve doğa...

JULES LAFORGUE

Moralités légendaires, s. 71.

I

Amatör söylenbilimciler bazen yararlı oluyorlar. İyi niyetle ilk ussallaştırma bölgesinde çalışıyorlar. Dolayısıyla “açıkladıklarını” açıklanmamış halde bırakıyorlar, çünkü us düşleri açıklamaz. Ayrıca masalları biraz hızlı sınıflandırıp dizgelileştiriyorlar. Ama bu çabukluğun iyi tarafları da var. Sınıflandırmayı yalınlaştırıyor. Üstelik, alabildiğine kolaylıkla kabul gören bu sınıflandırmanın, söylenbilimcinin ve okurunun kafasında etkin olan gerçek eğilimlere denk düştüğünü gösteriyor. Bu çerçevede, *Picciola* ve *Chemin des Écoliers*’nin yazarı, yumuşak biçimli ve sözü uzatmayı seven Saintine, fikirlerimizi hızla sınıflandırmanızı için temel bir ders verebilecek bir kitap yazmıştır: *Mythologie du Rhin*. Saintine, yaklaşık bir yüzyıl önce ağaçlar kültürünün temel önemini anlamış⁴⁷. İşte bu ağaçlar kültürüne ölü-

⁴⁷ Saintine iyi yetişmiş bir felsefeciydi. İlk bölümün sonunda, bizim de üzerinde epey düşündüğümüz şu sözleri okursunuz: “Ne yani, bir söylenbilimci olarak, ne olursa olsun, her şeyi kanıtlamak zorunda mıyım?”

ler kültünü bağlar. Böylelikle Saintine, *Ölümün Dört Yurdu Yasası* diye adlandırabileceğimiz, dört temel maddenin imgelem yasasıyla apaçık bir biçimde bağlantılı olan bir yasa koyar ortaya:

“Keltler⁴⁸ insan cesetlerini imha etmek için çeşitli ve tuhaf yollar kullanırlardı. Kimi ülkelerde, cesetler yakılırdı ve bu işlemde kullanılacak odunlar ölünün doğduğu yerdeki ağaçlardan elde edilirdi; kimi ülkelerde de, baltayla oyulmuş *Todtenbaum*’dan (ölüm ağacı) sahibine tabut yapılırdı. Bu tabut da ya toprağa gömülür ya da ırmağın akıntısına bırakılırdı ve nereye gittiğini Tanrıdan başka kimse bilemezdi! Son olarak bazı kantonlarda da, ölü bedeni avcı kuşların oburluğuna teslim etmeye yönelik bir gelenek vardı –korkunç bir gelenek!–; bedenin bu şekilde sergilendiği iç karartıcı yer ise, yine ölünün doğumunda dikilen, ancak bu kez onunla birlikte hayattan ayrılmayacak olan ağacın tepesi, doruğuydu.” Saintine, yeterince kanıt ve örnek vermeden ekler: “Peki, insan cesetlerini havaya, suya, toprağa ve ateşe geri vermeye yönelik bu dört yolda ne görüyoruz? Hindularda Brahma, Buda ya da Zerdüşt tarikatlarının mensupları tarafından hep, hatta bugün bile uygulanan dört cenaze türünü. Bombaylı sadık Zerdüşt mensupları, Ganj’a girerek ibadet eden dervişler gibi bir şeyler biliyorlar bu konuda.” Son olarak Saintine şunu belirtir: “1560 yılına doğru, Zuiderzee’de bir kum düzlüğü kazmakla meşgul Hollandalı işçiler epey derinde, mucizevi bir biçimde taşlaşarak korunmuş bir sürü ağaç gövdesine rastladılar. Bu gövdelerin her birinde bir insan, daha doğrusu neredeyse fosilleşmiş birtakım insan kalıntıları vardı. Kuşkusuz Almanya’nın Ganj’ı şu Rhin’di, içinde insan cesedi taşıyan o ağaç gövdelerini oraya kadar sürükleyen.”

Doğumundan itibaren insanoğlu bitkiye adanmıştı, kendi kişisel ağacı vardı. Ölümün de yaşamın sahip olduğu aynı korumaya sahip olması gerekiyordu. Böylece, bitkinin bağrına, ağacın bitkisel işlevlerinin merkezine konan ceset ya ateşe teslim ediliyor; ya toprağa veriliyor; ya da ormanların tepesinde, yapraklı dallarda, Gece kuşlarının, Rüzgârın bin bir hayaletinin yardımıyla havada çözölmeyi bekliyordu. Ya da son olarak, da-

48 X.-B. Saintine, *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand*, 1863, s. 14-15.

ha içsel olarak, *doğal* tabutu içinde, bitkisel *ikizi* içinde, obur ve canlı et yiyicisi içinde, Ağacın içinde –iki düğüm arasında– suya veriliyor, dalgalara terk ediliyordu.

II

Ölümün böyle dalgalar arasında yola çıkışı bitmek tükenmek bilmez ölüm hayalinin yalnızca bir özelliğidir. Yalnızca bir *görünür* tabloyu yansıtır ve ölüm hakkında düşünen maddesel imgelemin derinliği konusunda, sanki ölümün kendisi bir töz-müş, yeni bir töz içinde bir yaşamış gibi yanılgıya düşürebilir insanı. Yaşamın tözü olan su aynı zamanda, çift görünümlü hayal için ölümün de tözüdür. Ölüm ağacı “*Todtenbaum*”u iyi yorumlayabilmek için, C. G. Jung⁴⁹ ile birlikte ağacın her şeyden önce bir ana simgesi olduğunu anımsamak gerek; şu halde, su da bir ana simgesi olduğuna göre, *Todtenbaum*’da tohumların birbirinin içine geçişinin tuhaf bir imgesi düşünülebilir. Ölünün ağacın gövdesine koyulmasıyla, ağacın da suların bağrına bırakılmasıyla, analık güçleri bir anlamda ikiye katlanır, C. G. Jung’ın söylediği gibi “ölünün yeniden doğrulmak üzere anneye teslim edilişini” imgelememizi sağlayan şu kefene sarma söyleni iki kez yaşanır. Sularda ölüm bu hayal için ölümlerin en anacı olacaktır. İnsanın arzusu, der başka bir yerde Jung, “ölümün karanlık sularının yaşamın sularına dönüşmesidir, ölüm ve onun soğuk bağrının ana kucağı olmasıdır, tıpkı güneşi yutan denizin, ta derinliklerinde onu yeniden doğurması gibi... Yaşam asla Ölüme güvenememiştir!” (s. 209).

III

Bu noktada bir soru kafamı kurcalıyor: Ölüm ilk *Denizci* olmamış mıdır?

Canlılar kendilerini dalgalara atmadan çok önce, tabut denize, sele konmamış mıydı? Öyleyse, bu söylensel varsayımda,

49 C. G. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido*, Fr. çev. *Métamorphoses et symboles de la Libido*, s. 225.

tabut *son* kayık olamazdı. İlk kayık olurdu ancak. Ölüm de *son* yolculuk olamazdı. İlk yolculuk olurdu ancak. Bazı derin düşümler için ilk gerçek yolculuk olacaktır zaten.

Elbette ki böyle bir deniz yolculuğu anlayışı daha ilk ağızda yararlı açıklamaların eleştirilerini çeker üzerine. Öyle ya, ilk insanın doğuştan usta olmasını isteriz hep. Tarihöncesi insanının varlığını sürdürme sorununu akıllıca çözmüş olmasını isteriz hep. Özellikle de, yarar olgusu fikrinin belirgin bir fikir olduğunu, yarar olgusunun her zaman kesin ve doğrudan bir açıklık değeri taşımış olduğunu kabul ederiz kolaylıkla. Oysa yararlı bilgi zaten *ussallaşmış* bilgidir. Tersten yaklaşırsak, bir *ilk fikri* bir *yararlı fikir* olarak anlamak, bugün yarar olgusunun içinde bulunduğu bütünüyle eksiksiz, bütünüyle türdeş, bütünüyle maddesel, bütünüyle kapalı bir yararcılık dizgesinden çok daha aldatıcı bir *ussallaştırma* içine girmektir. Yazık ki, insanoglu o kadar kusursuz bir usa sahip değil! Yararlı olanı da en az doğru olan kadar güç keşfediyor...

Her durumda, bizi ilgilendiren sorun hakkında, biraz düş gücümüzü kullanacak olursak, şunu fark ederiz ki, *denize açılmak yararlılığı* tarihöncesi insanın bir kano oymasını yeterince açık bir biçimde anlatmaz. Hiçbir yararlılık dalgalarla çarpışma riskini göğüslemeyi meşrulaştırmaz. Denizciliğe atılmak için güçlü ilgi odakları gerekir. Gerçek güçlü ilgi odakları ise, hayali ilgi odaklarıdır. Bunlar da düşlenen ilgi odaklarıdır, hesaplanan ilgi odakları değil. Masalsı ilgi odaklarıdır. Denizin kahramanı ölümün kahramanıdır. İlk tayfa, en az bir ölü kadar cesur yaşayan ilk insandır.

Böylece, canlıları kesin ölüme, geri dönüşü olmayan ölüme teslim etmek istersek, bundan böyle dalgalara terk ederiz onları. Mme Marie Delcourt, geleneksel antikçağ kültürünün usçu maskesi altında, uğursuz çocukların söylensel anlamını keşfetmiştir. Birçok durumda, toprağa değmelerini engellemeye çalışırız. Onu kirletebilir, verimliliğine zarar verebilir ve kendi "mikroplarını" yayabilirler. "Olabilirdiğince çabuk denize ya da ırmağa taşırırlar [onları]⁵⁰." "Öldürülmemesi tercih edilen ve toprakla temasa geçmesi istenmeyen geri zekâlı bir varlık bat-

50 Marie Delcourt, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique*, 1938, s. 65.

sın diye yapılmış küçük bir sandal içinde suya yerleştirilmekten başka ne yapılabilirdi ki?" Biz ise, M^{me} Marie Delcourt'un getirdiği bu alabildiğine derin söylensel açıklamayı bir ton daha yukarı çıkartmayı önerirdik. Uğursuz bir çocuğun doğuşunu, Toprağın normal verimliliğine ait olmayan bir varlığın doğuşu olarak yorumlardık; o zaman hemen *kendi unsuruna*, hemen yanı başındaki ölüme, uçsuz bucaksız deniz ya da gürüldeyerek akan ırmak olan kesin ölüm yurduna teslim edilir bu varlık. Yalnızca su kurtarabilir toprağı.

Bu çerçevede, kıyıda canlı olarak suya atılmış böyle çocukların "sulardan kurtulduklarında", neden bir anda mucizevi varlıklara dönüştükleri anlaşılabilir. Suları geçerek ölümü de geçmiş olurlar. Böylelikle kentler kurabilir, halkları kurtarabilir, dünyayı yeniden yaratabilirler⁵¹.

Ölüm bir yolculuktur ve yolculuk da bir ölümdür. "Gitmek, ölmektir biraz." Ölmek gerçekten de gitmektir ve insan en iyi, en cesur biçimde, en açık biçimde suyun akışını, geniş ırmağın akıntısını izleyerek gider. Bütün ırmaklar Ölüler Irmağına akar. Yalnızca bu ölüm hayalidir. Yalnızca bu yola çıkış bir serüvendir.

Eğer gerçekten bir ölü, bilinçaltı için, çevremizde bulunmayan biriye, yalnızca ölüm denizcisi hakkında sınırsız biçimde düş kurulabilecek bir ölüdür. Anısının her zaman bir geleceği varmış gibi gelir... Yeraltı mezarlığında oturan ölüden baştan aşağı farklı olacaktır. Yeraltı mezarlığındaki ölü için kabir hâlâ bir konuttur, canlıların saygı ve sevgiyle ziyarete geldikleri bir konuttur. Böyle bir ölü tam anlamıyla çevremizde bulunmayan biri değildir. Duyarlı ruh bunu bilir zaten. Biz yedi kişiyiz, der Wordsworth'un şiirindeki küçük kız, beşimiz hayatta, diğer ikimiz hep mezarda; onların yanına, onlarla birlikte söküp dikmeye gidilir.

Denizde ölenlere başka bir rüya, özel bir hayal daha bağlanır. Onlar köyde diğerleri gibi olmayan dul kadınlar, Oceano Nox'u⁵² düşleyen "ak alınlı dul kadınlar" bırakırlar arkaların-

51 Bütün öbür dünya anlayışı bir geçişin imgesiyle bağdaşır. Burada yalnızca bir batı geleneği yoktur. Bunun bir örneğini, Erwin Rousselle'in bir makalesinde anlattığı gibi, Çin geleneğinde de görebiliriz, *Das Wasser als mythisches Ereignis chinesischen Lebens, Die Kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie*'de, 1935.

52 Latince, Gece Okyanusu; ç.n.

da. Ama denizlerin kahramanına duyulan hayranlık yakınmaları durdurmaya yetebilir mi? Peki, kimi sözbilim etkilerinin ardında Tristan Corbière'in beddualarındaki samimi bir düşün izi yok mudur hiç⁵³?

Böylelikle, deniz kıyısındaki vedalaşma vedalaşmaların hem en yürek parçalayıcısıdır hem de en yazınsalıdır. Vedalaşma şiiri eski bir düş ve kahramanlık kaynağını kullanır. Kuşkusuz içimizde en acılı yankıları uyandırır. Karanlık ruhumuzun bir bölümü su üzerinde bir yola çıkış olarak anlaşılan ölüm söyleniyle açıklanır bütünüyle. Düşçü için bu yola çıkışla ölüm arasındaki yer değiştirmeler sürekli. Kimi düşçülere göre, su bizi hiç yapılmamış bir yolculuğa davet eden yeni harekettir. Bu maddeleşmiş yola çıkış toprağın maddesinden çekip alır bizi. İşte Baudelaire'in şu dizesi de şaşırtıcı olduğu kadar, doğrudan gizemimizin kalbine inen bir imge sunar:

Ey ölüm, yaşlı kaptan, zaman geldi! Hadi demir alalım⁵⁴!

IV

Cenaze olgusu çerçevesinde su üzerinde yolculuk imgesiyle birikmiş bütün bilinçaltı değerlerini ilk düzeylerine geri getirsek, cehennemlerin ırmağının anlamını ve bütün iç karartıcı yolculuk söylencelerini daha iyi anlarız. Çoktan ussallaşmış kimi gelenekler ölüleri mezara ya da odunlar arasında yakılmaya verebilir pekâlâ, ama suyun izini taşıyan bilinçaltı, mezarın da odunların da ötesine geçip dalgaların arasında bir yola çıkışın düşünüyü kuracaktır. Ruh, toprağı geçtikten sonra, ateşi geçtikten sonra suyun kıyısına varacaktır. Derin imgelem, maddesel imgelem *su*'yun da ölümden payım almasını ister; ölümün yolculuk anlamını koruyabilmek için gereksinimi vardır suya. İşte bu noktada, böyle sonsuz rüyalar için, cenazesi hangi yolla kaldırılmış olursa olsun, bütün ruhların *Kharon'un kayığına* binmesi gerektiği anlaşılır. Usun berrak gözleriyle seyredilmesi gere-

53 Bkz. Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, *La Fin*.

54 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *La Mort*, s. 351.

kiyorsa hep, ilginç bir imgedir bu. Ama tersine, düşlerimizi sorgulamasını biliyorsak, bütün diğerleri arasında bilindik bir imgedir! Ölümün bu deniz yolculuğunu uykuda yaşamış birçok ozan vardır: “Yola koyulduğun patikayı gördüm! Uyku ve ölüm daha fazla ayıramayacak artık bizi birbirimizden... Dinleyin! Hayali sel uzaklardan gelen kükreyişini ezgi dolu ormanlarda fısıldayan esintiye karıştırıyor⁵⁵.” Shelley’in düşünü yeniden yaşayarak *yola çıkış patikası*’nın nasıl yavaş yavaş *hayali sel’e* dönüştüğünü anlarız.

Hem zaten, birtakım bilinçaltı değerleri onları desteklemeydi iç karartıcı bir şiiri uygarlığımızdan bunca uzak birtakım imgelere nasıl bağlayabilirdik? Ussal olarak eskimiş, böyle sah-te bir imgenin şiirsel ve dramatik anlamda ilgi odağı olmayı sürdürebilmesi, bir kültür kompleksinde birtakım doğal düşlerin ve birtakım öğrenilmiş geleneklerin birbiriyle birleştiğini gösterir bizce. Bu çerçevede, bir *Kharon kompleksi*’ni ortaya koyabiliriz. Kharon kompleksi çok kesin değildir; imge bugün için özelliklerini büyük ölçüde kaybetmiştir. İyi eğitilmiş birçok zihinde, ölü bir yazına yapılan nice göndermelerin yazgısına mahkûm olmuştur. Artık yalnızca bir simgedir. Ama zayıflığı ve özelliklerini yitirmiş olması aslında, kültürle doğanın her şeye karşın bağdaşabileceğini hissettirmesi bakımından yeterince elverişli bir durum oluşturur.

Öncelikle, kuşkusuz klasik imgeyle bir ilintisi olmayan Kharon imgelerinin doğadaki –yani doğal söylencelerdeki– oluşumuna bakalım. Halk geleneklerinde şu bin bir biçim altında yayılan ölümler gemisi söylencesi de böyledir. P. Sébillot şu örneği veriyor: “Ölümler gemisi söylencesi kıyılarımızda keşfedilmiş ilk söylencelerden biridir: Kuşkusuz Roma istilasından çok önce de vardı; hatta VI. yüzyılda Prokopios şu sözlerle aktarıyordu onu: Galya’nın, Britanya adasının karşısında bulunan balıkçıları ve diğer sakinleri ruhları adaya geçirmekle görevlidirler, bu yüzden de haraçtan muaftırlar. Gece yarısında kapılarının vurulduğunu duyarlar; ayağa kalkarlar ve kıyıda, içinde hiç kimseyi göremedikleri yabancı kayıklar bulurlar, ama kayıklar neredeyse batacak kadar dolu gibidir, suyun yüzeyinden

yalnızca bir parmak yukarıdadırlar; bir saatte alırlar o yolu, oysa kendi tekneleri olsa, gece karanlığında böyle bir şeyi kolay kolay yapamazlar" (*Guerre des Goths*, I, IV, 20)⁵⁶.

Émile Souvestre 1836'da bu öyküyü yeniden kullanır: böyle bir söylencenin yazınsal anlatımın ilgisinden bir türlü uzaklaşmadığının kanıtı. Bu söylence bizim *ilgimizi çeker*. Bin bir farklı biçime bürünebilecek temel bir izlektir. En farklı, en beklenmedik imgeler altında izleğin sürekliliği sağlanır, çünkü bu izlek olabilecek en sağlam bütünlüğe sahiptir: *düşsel bütünlük*. Sözelimi eski Bröton söylencelerinde durmadan hayalet gemiler, Hayalet Gemi gibi cehennem gemileri geçer hep. Çoğunlukla da batmış gemiler "geri gelirler"; geminin bir anlamda beden ve ruhtan oluştuğunun kanıtı. İşte bu izleğin derin düşsel kökenini yeterince ortaya çıkartan ek bir imge: "Bu tekneler büyüdüler, öyle ki, küçük bir sandal birkaç yıl içinde, iki direkli güçlü bir yelkenlinin boyutlarına erişti." Bu tuhaf *büyüme* düşler için tanıdıktır. Su düşlerinde sıklıkla görürüz bu büyümeyi; kimi düşlerde su içine dolduğu her şeyi besler. Bunu Edgar Poe'nun *Şişede Bulunan Elyazması* adlı öyküsünde her sayfada bolca yer alan fantastik imgelerle karşılaştırabiliriz: "Geminin de bir denizcinin canlı bedeni gibi büyüdüğü bir deniz olması olumludur"⁵⁷. Bu deniz, düşsel suyun denizidir. Ayrıca Edgar Poe'nun öyküsünde cenaze suyunun denizi de bulunur: "artık köpürmeyen su" (s. 219). Gerçekten de, yıllar geçtikçe genleşen tuhaf gemiyi çok eski zamanlarda yaşamış ihtiyarlar sürer. Öykülerin en güzellerinden biri olan bu öyküyü bir kez daha okuyunca, şiirle söylencelerin iç içe geçişine tanık olur insan. Çok derin bir düşten çıkar: "Bazen, bana yabancı olmayan nesnelerin izlenimi, tıpkı bir şimşek gibi zihnimden geçer sanki, belleğin su üstünde kalmış bu karaltılarına hep ihtiyar yabancı söylencelerin ve çok eskilerde kalmış yüzyılların açıklanamaz bir anısı karışır" (s. 216). Uykumuzda söylencelerdir düş gören...

Bir de, içinde gelip geçici Kharon'ların, özellikle de kendilerine rağmen kendilerinin yerini dolduracak birilerini arayan Kharon'ların yaşadığı söylenceler vardır. Halkın bilgisi deniz-

56 P. Sébillot, *Le Folklore de France*, II, s. 148.

57 Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, Fr. çev. Baudelaire, s. 216.

cilere bilinmedik bir gemiye binmemelerini öğütler. Bu sakınım, söylensel anlamı içinde değerlendirilip genelleştirilebilir pekâlâ. Bunu yapmaktan korkmamalı. Sonuçta, deniz romanlarında bolca yer alan bütün gizemli gemiler *ölüler gemisi'*ne katılır. O halde, öyküsünde bu tür gemileri kullanan romancının, az çok saklı bir biçimde bir Kharon kompleksine sahip olduğundan emin olabiliriz neredeyse.

Özellikle, basit bir salcının işlevi, salcı yazınsal bir yapıtta yer bulduğu andan itibaren, kaçınılmaz bir biçimde Kharon simgeciliğinden etkilenir. Basit bir nehri geçmekle kalmaz artık, bir öbür dünya simgesini taşıyordur üzerinde. Salcı bir gizemin bekçisidir:

Bakıyordu ihtiyar gözleri sanrılı sanrılı
Görüyordu ta uzakları ışıklı ışıklı
Geliyordu ta ona kadar o ses oradan
İçler acısı tınısıyla soğuk göklerin altından⁵⁸.

"Bir de", diyor Émile Souvestre⁵⁹, "suların bu kavşaklarında işlenmiş suçları, romansı aşk serüvenlerini, azizlerle, perilerle ya da iblislerle mucizevi karşılaşmaları ekleyin, o zaman anlarsınız işte salcıların öyküsü... nasıl oluyor da halk imgelemiyse ebedi bir güzelliğe bürünen bu büyük şiirin en dramatik bölümlerinden birini oluşturuyor."

Uzakdoğu da aynı Britanya gibi tanışmıştır Kharon'un kayığıyla. Paul Claudel şu heyecan verici Ölülerin Bayramı adlı şiiri, Çin yaşantısında yedinci ay geldiğinde çevirir: "Flüt ruhlarına kılavuzluk eder, gonk vuruşu tıpkı arılar gibi bir araya toplar onları... Kıyı boyunca, kayıklar hep hazır bekler karanlığın çökmesini." "Kayık gider ve arkasında dümeninin geniş hareketiyle ateşten bir iz bırakarak döner: Biri ufacık lambalar serpiştirir. Saydam suların geniş akışı üzerindeki eğreti ısıtılar bir an parlayıp sönüverirler. Bir kol, altından kumaş parçasını, eriyip giden ve kendi dumanında ısıldayan ateş demetini kavrar, onun sulardan mezarına dokunur: Işığın, birkaç balıkmış gibi

58 Verhaeren, *Les Villages illusoires. Le Passeur.*

59 Émile Souvestre, *Sous les filets, Le passeur de la Vilaine*, s. 2.

görünen yanıltıcı pırıltısı sulara gömülü soğukları büyüler." Böylece bayram hem sönen yaşamı hem de giden yaşamı yansıtır. Su ateşin ve insanların mezarıdır. Arka planda Gece ve Deniz birlikte ölümün simgecilliğini tamamlamış gibi görünürken, düşücü de "vurmalı kabir çalgısının sesini, yoğun karaltı içinde korkunç bir darbeye vurulan demir tamburun uğultusu"nu⁶⁰ duyacaktır.

Ölümün ağırlığa, yavaşlığa ilişkin nesi varsa hepsi Kharon figüründe de yer alır. Ruh dolu kayıklar hep batmanın eşiğindedir. Ölümün ölmekten korktuğunun hissedildiği, boğulanın hâlâ denize batmaktan korktuğu şaşırtıcı bir imge! Ölüm hiçbir zaman bitmeyen bir yolculuktur, sonsuz bir tehlikeler perspektifidir. Kayığı tepeleme dolduran ağırlık bu kadar büyükse, bunun nedeni ruhların kusurlu olmasıdır. Kharon'un kayığı her zaman cehennemlere doğru gider. Mutluluğun kayıkçısı olmaz.

Kharon'un kayığı, böylelikle, insanoğlunun önüne geçilmez mutsuzluğuna bağlı kalacak bir simge olacaktır. Acı dolu çağları geçecektir hep. Saintine'in söylediği gibi (*metinde agy.*, s. 303): "Kharon'un kayığı, ilk sofuların (Hristiyan sofular) önünde kaybolup gittiğinde bile hâlâ görevdeydi. Biraz sabır! Yeniden ortaya çıkacak. Nerede mi? Her yerde... Galyalılar Hristiyan olduktan hemen sonra, Saint-Denis Manastırında, Dagobert'in mezarı üzerinde; bu kralı, daha doğrusu ruhunu geleneksel kayığın içinde *Kokyos*'u geçerken tasvir etmişlerdir; XIII. yüzyılın sonunda, Dante, bütün otoritesiyle, ihtiyar Kharon'u kendi Cehenneminin kayıkçısı olarak yeniden ortaya çıkartmıştı. Ondan sonra, yine aynı İtalya'da, hatta daha da iyisi, özellikle Katolik bir kentte bir Papanın gözü önünde çalıştığı sırada Michelangelo... onu Tanrı, İsa, Meryem ve azizlerle birlikte Son Yargı freskinde gösteriyordu." Saintine sonuç olarak şöyle der: "Kharon olmadan cehennem de olmaz."

Fransa'daki Champagne bölgesinin o düş kurmak nedir pek bilinmeyen kırlarında bile ihtiyar kayıkçının izlerine rastlanır yine de. Kimi köylerde, kilisenin dışında, sadaka verilir ölüm sonrasında. Cenaze töreninden önceki gün, ölenin akrabalarından biri bütün aileleri ziyaret ederek "ölülerin parasını" öder.

Uzun sözün kısası, gerek halk adamı ve ozan, gerekse de Delacroix gibi bir ressam düşlerinde hep bizi "ölüme sürükleyecek" bir rehber imgesi bulurlar. Görülen söylen ardında yaşayan söylen çok belirgin bir imgeyle bağdaşan çok yalın bir söylendir. İşte bu yüzden kalıcıdır. Bir ozan Kharon imgesini kullandığında ölümü bir yolculuk gibi görür. Tarihin ilk cenaze törenlerini yeniden yaşar.

V

Ölümün içinde su buraya kadar *kabul edilmiş bir unsur* olarak göründü bize. Şimdi suyun bize ölümün içinde *istenen bir unsur* olarak görüldüğü imgeleri gruplandıracağız.

Gerçekte, maddesel unsurların çağırısı kimi zaman öylesine güçlü olur ki, çok farklı intihar türlerini belirlememizde bize yardım eder. Başka bir deyişle, madde insan yazgısını belirlemeye yardım ediyor gibi görünür. M^{me} Bonaparte trajik olanın çifte yazgısallığını, daha doğrusu, yaşamın trajikliğiyle yazınsal trajikliği birleştiren sıkı bağları çok iyi göstermiştir: "İnsanların seçtiği ölüm türü, ister intiharla, kendileri için gerçeklik düzleminde olsun, ister kahramanları için kurgu düzleminde olsun, gerçekte hiçbir zaman rastlantıların zorla benimsettiği bir şey değildir, tersine her durumda ruhsal bakımdan sıkı bir biçimde belirlenmiştir" (*agy.*, s. 584). Bu noktada, anlamaya çalışacağımız bir paradoks doğar.

Hatta kimi yönleriyle, ruhbilimsel belirlemenin kurgu düzleminde gerçeklik düzleminde olduğundan *daha güçlü* olduğunu söylemek mümkündür, çünkü gerçeklik düzleminde düşünme *araçları* yetersiz kalabilir. Kurguda erekler de araçlar da romancının kullanımındadır. Zaten bu yüzden romanlarda cina-yetlerin ve intiharların sayısı yaşamda olduğundan daha fazladır. Öyleyse dram, özellikle de dramın yerine getirilişi, ki buna dramın yazınsal güdümü de diyebiliriz, romancıyı derinlemesine etkiler. Romancı, istese de istemese de, her ne kadar kendini kimi kişilerle tam anlamıyla örtse de, varlığının derinliklerini açık eder bize. Boşuna yararlanacaktır "bir gerçeklikten" bir ek-

ran gibi. Sonuçta odur bu gerçekliği yansıtan, dahası bir zincirin birer halkası gibi birbirine ekleyen. Gerçeklik düzleminde, her şeyi söyleyemezsin, yaşam zincirin halkalarını kırar ve devamlılığını gizler. Romanda, yalnızca söylenen vardır, roman onun devamlılığını gösterir, belirlenimini sergiler. Roman ancak yazarın imgelemi güçlü bir biçimde belirlenmişse, insan doğasının güçlü belirlenimlerini buluyorsa sağlamdır. Belirlenimler dramda hız kazanıp çoğaldığına göre, yazar da dramatik unsurla kendini en derin biçimde açık eder.

Yazında *intihar* sorunu dramatik değerlerin saptanması bakımından temel nitelikli bir sorundur. Bütün yazınsal ustalıklara karşın, cinayet iç nedenlerle açıklanmaz pek. Fazlasıyla açık bir biçimde dış etkenlerin sonucu olur. Her zaman katilin kişiliğine dayanmayan bir olaymış gibi patlak verir. İntihar ise, yazında, tersine, içe bağlı uzun bir yazgıymış gibi hazırlanır. Yazınsal bakımdan en iyi hazırlanmış, üzerinde en çok düşünülmüş, en eksiksiz ölümdür. Bir bakıma, romancı kahramanının intiharına bütün Evrenin katılmasını ister gibidir. Öyleyse yazında intihar *ölüm imgelem*ini bize kolaylıkla verebilecek niteliktedir. Ölümün imgelerini düzene sokar.

İmgelemin egemenliğinde ölümün dört yurdunun da kendi sadık üyeleri, kendi tutkunları vardır. Biz yalnızca suların trajik çağrısını ele alacağız.

Canlı nymphaların yurdu olan su aynı zamanda ölü nymphaların da yurdudur. Bütünüyle dişil ölümün gerçek maddesidir. Hamlet ile Ophelia arasında geçen ilk sahnede Hamlet –intiharın yazınsal hazırlığı kuralını izleyerek–, yazgıyı bildiren bir kâhinmişçesine, derin düşünden çıkarak söylenmeye başlar: “İşte güzel Ophelia! Dualarında bütün günahlarımı hatırla, Nympha” (*Hamlet*, III. perde, I. sahne). O andan sonra, Ophelia başkasının günahları için ölmelidir, nehirde ölmelidir, yavaşça, gürültüsüz patırtısız. Kısacık yaşamı şimdiden ölü bir kadının yaşamına dönüşmüştür. Bu neşesiz yaşam boşuna bir bekleyiş değildir de nedir, Hamlet’in monologunun zayıf yankısı değildir de nedir? Hemen bakalım nehrindeyken Ophelia’ya (IV. perde, VII. sahne, Fr. çev. Jules Derocquigny):

KRALİÇE

Büyük bir söğüt eğilir bir derenin üzerine
 Yansıtır sular da gümüşi yapraklarını.
 Çılgın çelenklerin altına işte oradan gelir
 Papatya, fulya, ısırganotu ve bir de o,
 Bizim çobanların konuşma dilinde
 Kaba bir ad almış, ama utangaç kızlarımızın
 Kurtayağı⁶¹ dedikleri şu çiçek. Orada tutunuyordu
 Düşen dallara, çiçekten tacını asmak isteyerek
 Üzerlerine, tam o sırada kırılır kötü bir ince dal
 Neşe saçan tacıyla birlikte onu da sürükleyerek
 Ağlayan dereye. Elbisesi açılır,
 Bir denizkızı gibi su üstünde tutar onu;
 Eski havalardan bir iki ezgi mırıldanır o zaman,
 Başına gelen felaketin farkına varmıyormuşçasına
 Ya da öylesine orada, kendi öz unsurunu bulan
 Bir varlıkmuşçasına. Ama bu uzun sürmez.
 Giysileri nihayet ağırlaşır onca içtiklerinden.
 Çekerler aşağı zavallılığı ve tatlı mırıltısı son bulur
 Çamurlu bir ölümde...

LAERTES

Ah! Zavallı Ophelia! O kadar çok su var ki sende! Bir de
 Ben ağlamayacağım artık. Ama ne yapalım ki, böyle yapılmışız;
 Edep boşuna konuşuyor: doğa akışını
 İzlemeli diyerek. Bu ağlamalar dindiğinde,
 Bende kadın olan şey de susacak...

Bu romanlaştırılmış ölümde kazanın, deliliğin ve intiharın payını aramaya kalkışmak gereksiz görünür bizlere. Ruhçözümlemesi kazaya ruhbilimsel rolünü vermeyi öğretmiştir zaten. Ateşle oynayan yanar, yanmak ister, başkalarını yakmak is-

61 Kurtayağı kibritotu bitkisinin halk arasındaki adıdır. Kimi çevirmenler İngilizce-deki anlamını olduğu gibi aktararak "ölü adam parmakları" (dead men's fingers) demeyi uygun görmüşlerdir, ki bu kullanımda erkeklik organı anlamı yeterince açıktır.

ter. Hain suyla oynayan da boğulur, boğulmak ister. Öte yandan, deliler, yazında, dramla bağdaşacak, dramın yasasını izleyecek kadar us –belirlenim– sahibidirler. Eylemin sınırı dışında eylem birliğine uyarlar. Öyleyse Ophelia bizim için dişil intiharın simgesi olabilecektir. Gerçekten de suda ölmek için doğmuş bir yaratıktır o, tıpkı Shakespeare'in de söylediği gibi orada "kendi öz unsurunu" bulur. Su genç ve güzel ölümün, çiçek açmış ölümün *unsuru*'dur ve gerek yaşamın gerekse de yazının dramlarında gurursuz, intikamsız ölümün, mazoşist intiharın *unsuru*'dur. Su, acılarına *ağlamak*'tan başka şey bilmeyen ve gözleri alabildiğine kolaylıkla "gözyaşlarına boğulan" kadının derin, organsal simgesidir. Adam ise, dişil bir intihar karşısında, Laertes'te olduğu gibi, kendisinde kadın olan ne varsa, onunla anlar bu ölüm sonrası acıyı. Gözyaşları dindiğinde –yeniden "kuru" hale geldiğinde– yeniden erkek olur.

Nehrinde Ophelia imgesi kadar zengin biçimde ayrıntılarına inilerek anlatılmış imgelerin hiçbir *gerçekçiliği* bulunmadığını vurgulamak gerekli midir hâlâ? Shakespeare suyun akışı boyunca aşağı batan *gerçek* bir boğulmuş kadını gözlemlememiştir. Böyle bir gerçekçilik, birtakım imgeleri uyandırmak şöyle dursun, şiirsel atılımın önünü keserdi olsa olsa. Belki de böyle bir manzarayı hiç görmemiş okur, hemen canlandıracaktır onu kafasında ve heyecan duyacaktır, çünkü bu manzara ilk imgesel doğaya aittir. Bilindik yaşamında düşlenen sudur, kendi kendine "Ophelialaşan", kendini doğal olarak usulca ölen varlıklarla, uyuyan varlıklarla, kendilerini bırakıp yüzen varlıklarla örten gölün suyudur. Öyleyse, ölümden, yüzen boğulmuşlar düş kurmaya devam eder gibi görünür... *Délires II*'de⁶² Arthur Rimbaud şu imgeyi bulmuştur:

suya değdiği yer solgun

Ama hoşnut da, düşünceli bir boğulmuş iniyor bazen aşağıya...

62 Bu dizeler aslında Rimbaud'nun *Sarhoş Gemi* şiirinden alınmıştır (ed.n.).

VI

Ophelia'dan kalanlar boşuna taşınacaktır toprağa. Malarmé'nin söylediği gibi (*Divagations*, s. 169), "hiç boğulmamış bir Ophelia... felaketin altında kirlenmemiş mücevher"dir gerçekten de. Yüzyıllar boyunca, deresi üzerinde, dalgaya yayılmış çiçekleri ve saçlarıyla görünecektir düşçülere ve ozanlara. En açık şiirsel kapsamlayışlardan birine araç olacaktır. Yüzen bir saç, dalgaların açtığı bir saç olacaktır. Ayrıntının hayal içindeki yaratıcı rolünü iyi anlamak için, şimdilik yalnızca şu yüzen saç görünümünü tutalım akılda. Tek başına bütün bir sular ruhbiliminin simgesini harekete geçirdiğini, tek başına Ophelia kompleksini neredeyse baştan aşağıya açıkladığını göreceğiz.

Pınarlardan gelen Kadınların uzun sarı saçlarını durmadan taradıklarını anlatan sayısız söylence vardır (karş. Sébillot, *agy.*, II, s. 200). Çoğunlukla kıyıda unutulur altın ya da fildişi taraklarını: "Gers'in deniz kızlarının saçları ipek gibi uzun ve incedir, altın taraklarla taranır" (s. 340). "Büyük Brière'in kıyılarında uzun beyaz bir elbise giyinmiş saç başı dağınık bir kadın, elbisesinde boğuluyordu sanki." Her şey suyun akışıyla uzar: elbise ve saçlar; akıntı saçları düzleştirip tarıyordur sanki. Geçit yerinin taşları üzerinde nehir canlı bir saç gibi oynar zaten.

Su perisinin saçları bazen yapacağı kötülüklere araç olur. Bérenger-Féraud, Aşağı-Lusace'tan bir masal aktarıyor: Su perisi bir köprünün korkuluğu üzerinde "muhteşem saçlarını taramakla meşguldür. Kim ki dikkatsiz davranıp da ona fazla yaklaşmaya kalkışırsa, yazık olur ona, perinin saçları dolandır bedene ve doğruca suya fırlatır onu⁶³."

En uydurma öyküler bile bu imge yaratıcı ayrıntıyı unutmamışlardır. M^{me} Robert'in bir öyküsünde Tamarine korku ve pişmanlık içinde denize doğru koştuğunda, birdenbire su perileri alır onu ve hemen üzerine "gümüşi buzlu deniz yeşili tülden bir elbise" giydirip "dalga dalga göğüslerine düşecek olan" saçlarını açarlar⁶⁴. Her şey insanın kendi varlığı üzerinde dalgalanmalıdır ki, insanın kendisi de sular üzerinde dalgalanabilsin.

63 L. J. B. Bérenger-Féraud, *Superstitions et Survivances*, 1896, II. cilt, s. 29.

64 M^{me} Robert, *Les Ondins*, Ahlak dersi veren öykü, *Voyages imaginaires*'de, Amsterdam, 1788, cilt XXXIV, s. 214.

İmgelem egemenliğinde her zaman olduğu gibi, imgenin yer değiştirmesi imgenin önemini kanıtlar; onun bütünsel ve doğal niteliğini kanıtlar. Sular simgesinin bütünüyle yeniden canlanması için çözülmüş saçların çıplak omuzlar üzerine düşmesi –akması– yeterlidir. O ağır, yalın, muhteşem Annie için şiirinde şu satırları okuruz:

*And so it lies happily
Bathing in many
A dream of the truth
And the beauty of Annie
Drowned in a bath
Of the tresses of Annie.*

“Böyle yatar, neşeyle yıkanmış halde – kalıcılığın ve Annie’nin güzelliğinin sayısız düşüyle – Annie’nin örgülerinden bir banyoda boğulmuş halde” (Edgar Poe, *For Annie*, Fr. çev. Mallarmé).

Ophelia kompleksinin bu şekilde yer değiştirmesi Gabriel D’Annunzio’nun *Forse che si, Forse che no* (Fr. çev. Donatella Cross) adlı romanında da hissedilir. Hizmetçi kadın Isabella’nın saçlarını tarar aynası önünde. Bu arada, sevilen bir kadının saçlarını yabancı ellerin taradığı çocuksu bir sahnede, kadın her şeye karşın ateşli ve istekli gösterilir. Bu çocuksu hava kompleks hayalini daha da güçlendirir: “Saçları kayıyor, kayıyordu, tıpkı ağır bir su gibi, yaşamından unutuş ve hatırlayış arasında kalmış, herhangi bir biçime sığmayan, karanlık, değişken binlerce şey de onlarla birlikte. Birden, bu akışın üzerinde...” Bir hizmetçinin taradığı saçlar nasıl bir gizemle dereyi, geçmiş ve bilinci çağırıştırır? “Neden yaptım bunu? Neden yaptım bunu? O sorunun yanıtını içinde bir yerlerde ararken, her şey biçim değiştiriyor, çözülüyor, yine akıyordu. Tarağın saç yığını içinde yinelenen geçişi, hep sürmüş ve sonsuza dek devam edecek bir büyü yapma işlemi gibiydi. Yüzü, aynanın derinliklerinde uzaklaşıyor, sınırlarını kaybediyor, sonra yine yaklaşıyor, derinliklerden geri geliyordu, ama artık onun yüzü değildi.” Dere görülür apaçık, her şeyiyle, sonsuz kaçışıyla, de-

rinliğiyle, değişen ve değiştiren ayna özelliğiyle oradadır. Kızın saçlarıyla, saçlarla oradadır. Böyle imgeler düşünülürken, gerçek doğal imgeler ayrıntılarıyla belirlenmedikçe, imgelem ruhbiliminin taslağının bile yapılamayacağı fark edilir. İmgeler doğal tohumlarıyla, maddesel unsurların gücünün beslediği tohumlarıyla çoğalıp birleşirler. Temel imgelerin oluşumları çok uzaklarda kalır; tanınmaz olurlar; yenilik istekleri uğruna kendilerini tanınmaz duruma getirirler. Ama bir kompleks öylesine belirgin bir ruhbilimsel olgudur ki, en ufak bir izi bile bütünüyle ortaya çıkartılması için yeter de artar. Kendine özgü özelliklerinden biriyle yaşayan bir genel imgenin ortaya çıkartıcı gücü, biçimler üzerine yapılan bir incelemede soğurulan bir imgelem ruhbiliminin kısmi niteliğini anlatmaya tek başına yeter. Birçok imgelem ruhbilimi, biçim sorununa tek yanlı bakışlarıyla, bir kavram ya da şema ruhbilimi olmaktan öteye geçemez. Olsa olsa bir *imgelenen kavram* ruhbilimi olarak kalırlar, o kadar. Son olarak, *imge imgesinin* egemenliğinden başka yerde gelişemeyen, biçimleri çevirmesi gereken yazınsal imgeleme gelince, imgeleme gereksinimimizin incelenmesi bakımından resim imgelemine göre daha elverişlidir.

İngelemin ayrı bir incelemede ele almayı umduğumuz bu devingen niteliği üzerinde duralım biraz. Geliştirdiğimiz izlekte, saçlarının biçiminin değil de hareketinin akan suyu düşündürdüğü apaçık bir biçimde görülmektedir. Saçlar, gökyüzünden bir meleğin saçları olabilir; *dalgalandığı* an, doğal olarak kendindeki su imgesini de getirir beraberinde. Séraphita'nın meleklerinde olan da budur. "Saçlarından ışık dalgaları çıkıyordu ve saçlarının hareketleri yakamozlu bir denizin dalgalarını andıran dalgalı titremelere yol açıyordu⁶⁵." Su eğretilmeleri güçlü bir biçimde değer kazanmış eğretilmeler olmasaydı, bu tür imgelerin ne denli zayıf görünecekleri anlaşılıyor zaten.

Bir ozanın dile getirdiği canlı saçlar da aynı şekilde bir hareketi, gelip geçen bir dalgayı, titreyen bir dalgayı çağırıştırır. "Sürekli dalgalanmalar", o düzenli buklelerden oluşan başlık, doğal dalgalanmaları hareketsizleştirerek, kışkırtmak istedikleri hayalleri engellerler.

Suların kıyısında her şey saçtır: "Suların serinliğine kapılan bütün hareketli yapraklar bırakıyorlardı kendilerini suların saçlarına asılmaya" (*Séraphita*, s. 318). Balzac doğanın "evlilikleri için yeşilimsi saçlarına koku verdiği" bu nemli ortamı dile getirir işte.

Kimi zaman fazlasıyla felsefi bir hayal, kompleksi uzaklaştıracakmış gibi görünür. Sözelimi derenin alıp götürdüğü saman çöpü yazgımızın anlamsızlığının ebedi simgesidir. Ama içine dalınan derin düşünüşte biraz daha az bir berraklık olduğunda, düşünün yüreğinde biraz daha fazla bir hüznün olduğunda, hayalet yeniden belirecektir her şeyiyle. Sazların tuttuğu otlar ölü bir kadının saçları değil midir zaten? Lélia derin düşüncelerle yaşadığı hüznün duygusu içinde bu otları seyrederek şöyle mırıldanır: "Şurada suyun üzerinde dalgalanarak, boğulmuş bir kadının saçlarını andıran şu üzgün, sarkık kurumuş otlar gibi bile yüzemiyoruz⁶⁶." Görüldüğü gibi, Ophelia imgesi en ufak bir fırsatta oluşmaktadır. O, sular hayalinin temel imgesidir.

Jules Laforgue boşuna oynayacaktır duyarsızlaşmış bir Hamlet kişiliğini: "Ophelia, yaşam değil bu! Bir Ophelia daha iksirime!"

Ophelia, Ophelia

Ne de güzel durur bedeninin suda

Bastonlardır yüzen orada

Sopa gibi gelir yaşlı çılgınlığıma.

Söylediği gibi, bir bedeli vardır "Bilinçaltının meyvesinden yemenin". Hamlet, Laforgue'a göre, "suda, ama gökte der gibi suda halkalar" yapmış tuhaf kişi olarak kalır. Suyu, kadını ve ölümü içinde sentezleyen imge dağılamaz⁶⁷.

Jules Laforgue'un imgelerinde görünürlük kazanan alay nüansı yalnızca ona özgü değildir. Guy de Pourtalès, *La vie de Franz Liszt* adlı yapıtında "elli sekiz mezürde betimlenen Ophelia imgesinin 'alaycı biçimde' insanın ruhuna girdiğini" (sözcü-

66 G. Sand, *Lélia*, s. 122.

67 Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, 16. basım, s. 19, 24, 29, 55.

ğü sanatçının kendisi yazar allegro'nun başına) belirtiyor (s. 162). Aynı izlenime, biraz kabaca vurgulanmış biçimiyle Saint-Pol-Roux'un *La lavandière de mes premiers chagrins* adlı öyküsünde de kapılırız:

Bir gün ruhum Ophelialar nehrine atladı
Oysa bu, çok saf olduğum zamanlarda olurdu.

.....
Alnının mısırları suyun iki sayfası da kapanana dek kırmızı bir kurdele gibi dalgalanır kısa kısa...

.....
Garip koma halim üzerinde kuğu karınları kayar...

.....
Ey Opheliaların nehrinde boğulan budala kızlar⁶⁸!

Ophelia imgesi, büyük ozanların silmesini bildikleri iç karartıcı bileşenine bile direnir. Bu bileşene karşın, Paul Fort'un baladı yumuşaklığını korur: "Ve suya batmış beyaz yeniden çıkacak yarın, gül sabahın yumuşak şapırtılarına açacak. Gümüşü çanların seslerinde ilerleyecek suda. Ne kibar deniz⁶⁹."

Su ölümü insansallaştırıp en sağır inlemelere berrak birkaç ses karıştırır.

Kimi zaman büyük bir yumuşaklık, en ustaca birkaç gölge ölümün gerçekçiliğini son derece hafifleştirir. Ama suların bir sözü, tek bir sözü yeter Ophelia'nın derin imgesini göstermeye. Tıpkı Prenses Maleine'in odasında yalnız başına, yazgısını sezerek şöyle mırıldanması gibi: "Of! Nasıl da bağıyorlar odamın sazları!"

VII

Bütün büyük şiirleştirici kompleksler gibi Ophelia kompleksi de evrensel düzeye dek çıkabilir. O zaman *Ay ile dalgalar arasındaki bir birliği* simgeler. Su yüzündeki dev bir yansıma,

68 Saint-Pol-Roux, *Les Féeries intérieures*, s. 67, 73, 74, 77.

69 Paul Fort, *Ermilage*, Temmuz 1897.

solmakta ve ölmekte olan koca bir dünya imgesi verir. Joachim Gasquet'nin *Narcisse*'i de işte böyle toplar sisli ve melankoli dolu bir akşamda, suların gölgesi arasında, aydınlık göğün yıldızlarını. İmgelemenin karşı konulmaz itişinin kesin kanıtı olarak, evrensel Narkissos'un evrensel Ophelia ile birleşmesiyle, birlikte evrensel düzeye çıkan iki imge ilkesinin bir araya gelişini gösterecektir bize⁷⁰. "Ay konuştu benimle. Şefkat dolu sözleri karşısında rengim soldu. – 'Ver elindeki demeti bana (solgun gökten toplanmışlarla yapılmış demeti), dedi bana âşık bir kadın gibi.' Ben de, mor ve geniş elbisesi içinde büsbütün solgun gördüm onu tıpkı Ophelia gibi. Gözleri ateşli ve narin çiçeklerin rengindeydi ve titriyordu. Elimdeki yıldız demetini uzattım ona. O anda doğaüstü bir koku yayıldı ondan. Bir bulut pusuya yatmış bizi gözetliyordu..." Gök ile su arasındaki bu aşk sahnesinde hiçbir şey eksik değildir, aralarındaki ilişkiyi gizlice gözetleyen biri bile vardır.

Ay, gece ve yıldızlar, birer çiçek atıyorlarmışçasına yansımalarını atarlar nehrin üzerine. Biz dalgaların içinden olanları hayranlıkla izlerken, yıldızlı dünya kendini akıntıya bırakıverir. Suların yüzeyinde gelip geçen pırıltılar avutulamaz varlıklar gibidir; ışık bile ihanete uğramış, tanınmaz olmuş, unutulmuştur (s. 102). Gölgede "parlaklığını kırmıştı. Ağır elbisesi düştü. Of! Zavallı Ophelia! Bir deri bir kemik! Nehre battı. Yıldızlar nasıl kendilerini akıntıya bırakmışlarsa bir bir, o da suyun eline teslim etti kendini. Bense, ağlayıp kollarımı uzatıyordum ona. Şöyle bir doğruldu, arkaya doğru, başı iyiden iyiye küçülmüştü, çünkü zavallı saçları akıyordu, sonra beni daha da kötü etkileyen bir sesle şöyle fısıldadı: 'Biliyor musun, ben kimim. Ben senin aklınım, aklın, anlıyor musun. Bak, şimdi de gidiyorum işte, gidiyorum...' Bir an, suyun üzerinde Primavera'nın⁷¹ ayakları kadar saf ve hafif ayaklarını gördüm... Kayboluverdiler sonra, tuhaf bir dinginlik aktı kanımda..." İşte Ay ile dalgayı evlendirip birliktelik öykülerini bütün akıntı boyunca izleyen bir hayalin iç oyunu. Böyle bir hayal, gecenin ve nehrin melankolisini *gerçekleştirir* sözcüğün bütün gücüyle. Yansımala-

70 Joachim Gasquet, *agy.*, s. 99.

71 İtalyanca, ilkbahar; ç.n.

rı ve gölgeleri insansallaştırır. Onlardaki dramı, acıyı tanır. Bu hayal ay ile bulutlar arasındaki savaşıma katılır. Onlara bir savaşma isteği verir. Bütün düşlere, hareket edip değişen bütün imgelere istenç kazandırır. Sıra dinlenmeye geldiğinde ise, gökyüzünün varlıkları çok basit ve nehre çok yakın hareketleri kabul ettiklerinde ise, bu dev hayal suyun üzerinde dalgalanan ayı ihanete uğramış bir kadının işkence görmüş bedeni gibi görür; saldırıya uğramış ayda Shakespeare'in Ophelia'sını bulur.

Böyle bir imgenin özelliklerinin kesinlikle gerçekçi bir kaynağa dayanmadığını vurgulamak gerekli midir hâlâ? Düşleyen varlığın bir izdüşümüyle üretilmişlerdir. Ophelia imgesini sularda yansıyan Ayda bulmak için güçlü bir şiir kültürü gerekir.

Bununla birlikte, yalnızca Joachim Gasquet'de görmeyiz bu görüşü. Birbirinden alabildiğine farklı ozanlarda izine rastlarız. Sözgelimi Jules Laforgue'un Ophelia'sında vardır bu ay görünüşü: "Pencereye dayar dirseklerini bir an, sakın denizde yansıyan altın sarısı dolunaya bakmak için, kara kadifeden ve altın sıvısından, büyü, amaçsız bir sütunun kesik kesik kıvrıldığını görür yılan gibi."

"Melankolik su üzerindeki o yansımalar... Aziz ve lanetli Ophelia işte öyle yüzdü suda bütün gece..." (*Moralités légendaires*, s. 56).

Aynı şekilde Georges Rodenbach'ın *Bruges la Morte*'unu da bütün bir kentin *Ophelialaşması* olarak yorumlayabiliriz. Romancı, daha önce hiç kanallarda yüzen ölü bir kadın görmemiş olmasına karşın, Shakespeare'in imgesinin etkisi altına girmiştir. "Rüzgârın son kalan yaprakları süpürdüğü o sonbahar akşamının yalnızlığında, yaşamını bitirmiş olma arzusunu ve mezar sabırsızlığını hissetti daha önce hiç olmadığı kadar. Ölü bir kadın durmak bilmeden dolaşıyor gibiydi ruhu üzerinde; ihtiyar duvarlardan bir öğüt geldiğini duyar gibi oldu; sanki bir ses yükseldi fısıldarcasına sudan – huzuruna çıkan şu sudan, hanı Shakespeare'in mezar kazıcıları anlatırlar ya, Ophelia'nın huzuruna da çıkmıştı o su, işte ondan⁷²."

72 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Flammarion yay., s. 16. Ayrıca karş. *Le Mirage*, III. perde, Geneviève'in hayaleti Düşçüye şöyle der:

"Eski kanallar boyunca, senin Ophelia'n oldum..."

Öyle sanıyoruz ki, bunca birbirinden ayrı imge aynı izlek altında toplanamaz. Öyleyse, mademki aralarında bir birlik olduğunu kabul etmek gerek, mademki en farklı koşullarda bile hep Ophelia adı geliyor dudaklara, bu birlik, başka deyişle bu Ophelia adı büyük bir imgelem yasasının simgesidir. Kötülüğün ve ölümün imgelemi özellikle suyun maddesinde güçlü ve doğal bir maddesel imge bulur.

Böylelikle, kimi ruhlar için su gerçekten de tözünde ölümün yerini tutar. Dehşetin ağır ağır ve usul usul ilerlediği bir hayali bildirir. Rilke, Duino için yazdığı ağıtlardan üçüncüsünde, suların gülümseyen dehşetini, gözü yaşlı bir ananın şefkat dolu gülümsemesiyle gülümseyen dehşeti yaşamış gibi görünüyor. Durgun bir suda ölüm birtakım analık özellikleri sunar. Dingin dehşet "diri tohumu hafifletiren suda çözülmüştür"⁷³ Su burada iki birine karşıt simgesini, doğumla ölümü birbirine karıştırır. Düşlerdeki hatırlamalar ve kehanet hayalleriyle dolu bir tözdür.

Bir hayal, bir düş bu şekilde bir tözün içine soğurulduğunda, bütün varlık bundan tuhaf bir süreklilik alır. Düş uyuklar. Düş kımtısızlaşır. Bir *unsur*'un ağır ve tekdüze yaşamına katılmaya yönelir. Kendi *unsurunu* bulur bulmaz, gelip bütün imgelerini o unsura katar. Maddeleşir. "Evrenleşir". Albert Béguin, Carus'a göre gerçek düşsel sentezin, ruhsal varlığın evrensel bir gerçeklikle bütünleştiği derinlikte bir sentez olduğunu hatırlatmıştır⁷⁴. Kimi düşçülere göre, su ölümün *evreni*'dir. O zaman *Ophelialaşma* töz-seldir, su gececedir. Onun yanında her şey ölüme doğru gider. Su gecenin ve ölümün bütün güçleriyle konuşur. Aynı şekilde, Paracelsus'a göre, ay suyun tözüne, onu bozacak bir *etkiyle* girer. Uzun süre ay ışığına maruz kalan su zehirlenmiş bir su olarak kalır⁷⁵. Bu *maddesel* imgeler Paracelsus'un düşüncesinde o kadar etkilidirler ki, bugünün şiirsel hayallerinde bile hâlâ canlıdırlar. "Ay etkilediği kimselere Styks'in suyunun tadını verir," der Victor-Émile Michelet⁷⁶. İnsan durgun bir suyun yanında düş kurmuş olmanın doğurduğu hastalıktan hiçbir zaman iyileşmez...

73 Karş. Rainer-Maria Rilke, Fr. çev. *Les Élégies de Duino*, çev. Angelloz, s. 25.

74 Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, José Corti yay., s. 140.

75 Karş. Heinrich Bruno Schindler, *Das magische Geistesleben*, 1857, s. 57.

76 V. Michelet, *Figures d'évocateurs*, 1913, s. 41.

VIII

Kötü yazgının, ölümün ve intiharın bitmek tükenmek bilmez hayallerinin hepsi suya bu kadar güçlü bir biçimde bağlı olduğuna göre, suyun birçok ruh için öncelikle melankolik bir unsur olmasına şaşılmalıdır. Bunu, Huysmans'ın bir ifadesinden yararlanarak daha iyi bir biçimde şöyle de dile getirebiliriz: Su *melankolikleştirici unsur*'dur. Melankolikleştirici su Rodenbach'ın ve Poe'nun yapıtlarında olduğu gibi, yapıtların bütününü yönetir. Edgar Poe'nun melankolisi uçup gitmiş bir mutluluktan, yaşamın yaktığı ateşli bir tutkudan ileri gelmez. Doğrudan doğruya *çözölmüş mutsuzluktur*. Melankolisi gerçekten de tözseldir. "Ruhum, der bir yerde, ruhum durgun bir dalgadır." Lamartine de fırtınalarında suyun *acı çeken bir unsur* olduğunu fark etmiştir. Cenevre gölünün hemen kıyısında otururken, dalgalar köpüklerini penceresine çarparken, şöyle yazmıştır: "Suların fısıltılarını, yakınmalarını, öfkelerini, işkencelerini, iniltilerini ve dalgalanmalarını, bir gölün tekdüze toplumu içinde yapayalnız geçen bu günler ve geceler süresince olduğu denli hiç incelememiştim. Sular şiirini onlar hakkında en ufak bir notu bile göz ardı etmeden yapardım⁷⁷." Öyle anlaşıyor ki, bu şiir olsa olsa bir ağıt olurdu. Başka bir yerde Lamartine şöyle yazar: "Su *üzgün unsurdur*. *Super flumina Babylonis sedimus et flevimus*. Neden? Çünkü su herkesle birlikte ağlar" (s. 60). İnsanın yüreği üzgün oldu mu, dünyanın bütün suyu gözyaşlarına dönüşür: "Koyu kırmızı kupamı köpüren kaynağa batırdım; gözyaşıyla doldu⁷⁸."

Kuşkusuz, suların üzgünlüğünü açıklamak için gözyaşları imgesi binlerce kez akla gelecektir. Ama bu benzetme yeterli değildir ve bu konuyu bitirirken, suyun tözünün gerçek anlamda kötü yanını ortaya koymak için daha derin nedenler üzerinde durmak istiyoruz.

Ölüm ondadır. Buraya kadar daha çok ölüm yolculuğu imgelerinden söz ettik. Su uzağa götürür, su günler gibi gelip geçer. Ama başka bir hayal ele geçirir bizi, dağılma içinde varlığı-

⁷⁷ Lamartine, *Confidences*, s. 306.

⁷⁸ Edgar Quinet, *Ahasvérus*, s. 161.

mızdan bir kayıp olduğunu öğreterek. Her bir unsur kendine özgü bir çözülme gösterir, toprağın tozu vardır, ateşin dumanı. Su daha bütünsel olarak çözülür. Bütünüyle ölmemize yardım eder. Sözelimi Christophe Marlowe'un *Faust*'unun son sahnesinde Faust'un dileği de böyledir: "Ey ruhum, küçük su damlacıklarına dönüştür kendini ve hiç bulunamayacak şekilde Okyanusa düş."

Bu *çözülme* izlenimi kimi saatlerde en sert, en iyimser ruhları yakalar. Claudel de yaşamıştır⁷⁹ "gökyüzünün sisten ve suyun mekânından başka bir şey olmadığı...", insanın çevresinde boşu boşuna bir "çizgi ya da biçimi" arayacağı şekilde "her şeyin çözüldüğü" bu saatleri. "Ufuk dediğin, en koyu rengin bitişinden başka bir şey değil. Her şeyin maddesi tek bir suda toplanmış, yanağıma aktığını hissettiğim şu gözyaşlarının suyunu andıran bir suda." Bu imgelerin devamını tam olarak yaşarsanız, nasıl aşama aşama toplandıklarına, maddeleştiklerine ilişkin bir örnek görürsünüz. İlk çözülme şey, yağmurda bir görünümüdür; çizgiler ve biçimler birbirleri içinde erir. Ama yavaş yavaş bütün dünya onun suyunda toplanır. Bir madde kalır geriye. "Her şey çözülmüştür."

Hayalin bütün dersini kabul eden bir ozan nasıl bir felsefi derinlikte etkilenir bundan, Paul Éluard'ın şu hayranlık uyandıran imgesini yeniden yaşayarak değerlendireceğiz:

Kapalı suda akan bir gemi gibiydim,
Bir ölüden farksız, yalnızca bir unsurum vardı.

Kapalı su ölümü bağrına alır. Su ölümü unsur haline getirir. Su ölüyle birlikte, ölünün tözünde ölür. O zaman su *tözsel bir yokluktur*. Umutsuzlukta bundan daha ileri gidilemez. Kimi ruhlar için, su umutsuzluğun maddesidir.

79 Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, s. 257-258.

Dördüncü Bölüm

Birleşik Sular.

Yalnızca gözünle sınama gerçekliği, bil ki, bütün bunlar sensin ayrıcalıksız.

PAUL CLAUDEL, *Le porc, Connaissance de l'Est*, s. 96.

I

Maddesel imgelem, dört unsurun imgelemi, her ne kadar bir unsuru destekliyorsa da, unsurlar arasındaki bağdaşımlardan doğan imgelerle oynamayı sever. Gözde unsuru her şeyi kapsasın ister, bütün bir dünyanın tözü olsun ister. Ama temeldeki bu birlik anlayışına karşın, maddesel imgelem evrenin çeşitliliğini korumak ister. Biçimsel imgelemin *bileşim* fikrine gereksinimi vardır. Maddesel imgelemin de *bağdaşım* fikrine gereksinimi vardır.

Özel olarak su, güçlerin bağdaşım izleklerini örnekleme bakımından en uygun unsurdur. O kadar çok tözü özümser ki! O kadar çok özü kendine çeker ki! Şeker ve tuz gibi birbirine karşıt maddeleri eşit kolaylıkla kabul eder. Bütün renklere, bütün tatlara, bütün kokulara bürünebilir. Öyleyse katı cisimlerin suda çözülmesi olgusunun, şu basit kimyanın, şu ortak anlam kimyasının, hatta biraz düşle, şu ozanların kimyasının başta gelen olgularından biri olduğunu anlarız.

Farklı maddelerin bağdaşımını seyretmekten hoşlanan se-yirci de birbirine karışmayan sıvılarla karşılaştığında her za-man şaşırır. Çünkü maddeleştirici hayal için bütün sıvılar su-dur, akan her şey sudur, su tek sıvı unsurdur. Sıvılık kesin bir biçimde suyun temel niteliğidir. Malouin gibi temkinli bir kim-yacı daha XVIII. yüzyılda şöyle der: "Su en kusursuz sıvıdır, di-ğer sıvı maddeler akışkanlıklarını ondan alırlar⁸⁰." Bilimsel bil-gi öncesi hayalin gerçekte doğal hayalin, çocuksu hayalin eğili-mini izlediğini gayet iyi gösteren kanıtsız bir önerme. Peki ço-cuk sözgelimi gece lambasının mucizesini nasıl olacaktı da hay-ranlıkla izlemeyecekti? Yağ yüzüyordu işte! Oysa yağ kalın de-ğil miydi! Üstelik suyun yanmasına yardım etmiyor muydu? Bütün gizemler bir şaşırtıcı şeyin çevresinde toplanır ve hayal bir açık buldu mu, bütün yönlere birden yayılır.

Aynı şekilde, Temel Fizikteki "dört unsurun laboratuvar tüpü" basit bir oyuncak gibi kullanılır. Birbirine karıştırılama-yacak ve yoğunluklarına göre üst üste sıralanan dört sıvıyı içi-ne alır, başka bir deyişle gece lambasının ortaya çıkarttığı muci-zeyi çeşitlendirir. Bu "dört unsurun laboratuvar tüpü", bilimsel bilgi öncesi bir düşünüşle modern bir düşünüşü birbirinden ayırmak için iyi bir örnek oluşturur, bunların boş felsefi hayal-lere dayalı ilkelerini ortaya çıkartmamızda bize yardımcı olur. Modern bir düşünüş için ussallaştırma hemen ve doğrudan ya-pılır. Modern düşünüş suyun binlerce farklı sıvı arasında bir sı-vı olduğunu bilir. Her sıvının yoğunluğuna göre nitelendiğini bilir. Birbirine karıştırılamayacak sıvıların yoğunluk farklılığı modern düşünüşün olguyu açıklaması için yeterlidir.

Bilimsel bilgi öncesi bir düşünüş ise, tersine, bilimden fel-sefeye doğru kaçacaktır. Sözgelimi dört unsurun laboratuvar tüpü hakkında Fabricius'un -yapıtı bir Pascal'ın bilimsel eğiti-mine en inanılmaz saçmalıkları karıştıran şu *Düşlenmiş Fiziğe* yeterince iyi bir örnek oluşturduğu için birçok kez anacağımız bir yazar- *Théologie de l'eau* adlı yapıtında şunu okuruz: "Birbir-lerine karıştırıldıklarında karışmış halde durmayan, masaya koyduğunuzda... her birinin doğal yerini arayıp bulduğunu gördüğümüz, farklı ağırlıktaki dört sıvı maddenin herkesçe gü-

80 Malouin, *Chimie médicale*, 1755, I. cilt, s. 63.

zel bulunan görüntüsünü bize sağlayan şeydir bu. Toprağı temsil eden kara sıvı dibe gider, gri olanı hemen üstüne yerleşir, suyu gösterir; sonra mavi olan üçüncü sıvı madde gelir ve havayı temsil eder. Son olarak da en üste, en hafif olanı, ateş gibi kırmızı olanı çıkar⁸¹." Görüldüğü gibi, hidrostatikğin temel bir yasasını göstermenin ötesine geçmemesi gereken biraz fazla imgeli bir deneyim felsefi imgeleme, deneyimin ötesine geçmek için bir neden yaratır. Dört temel unsur öğretisinin çocuksu bir imgesini sunar. Bütün bir antikçağ felsefesi kavanoza konmuştur.

Ama biz bu bilimsel oyuncaklar, okullarımızda yayılan yalancı bilimsel kültürün çocuksuluğunun yerleşikleşmesine yardım eden bu fazla imgeli deneyimler üzerinde durmayacağız. Hayalin koşullarının düşüncenin koşullarından ayrı tutulmasını sağlamak için koca bir kitap yazdık⁸². Buradaki işimiz bunun tam tersi, düşlerin nasıl bilgilerle birleştiğini göstermek istiyoruz, maddesel imgelemenin dört temel unsur arasında gerçekleştirildiği bağdaşım çalışmasını göstermek istiyoruz.

II

Bir nokta hemen göze çarpar: Bu imgesel bağdaşımalar yalnızca iki unsuru birbirine bağlar, hiçbir zaman üç unsuru değil. Maddesel imgelem suyu toprağa bağlar; suyu karşıtı olan ateşe bağlar; toprakla ateşi birleştirir; kimi zaman da buhar ve sis içinde havayla suyun birleşmesini sağlar. Ama hiçbir zaman, hiçbir *doğal* imgede, sözgelimi su, toprak ve ateş arasında üçlü bir maddesel birlik gerçekleşmez. Haliyle, hiçbir imge dört unsur birden kabul edemez. Böyle bir birliktelik, bir unsur imgelemi için, hep bir maddeyi seçmeye ve bütün bağdaşımlarda ona ayrıcalıklı bir yer vermeye gereksinim duyan şu maddesel imgelem için katlanılamaz bir çelişki olurdu. Dolayısıyla, nerede üçlü bir birlik görülürse, şundan emin olunabilir ki, orada

81 Fabricius, Fr. çev. *Théologie de l'eau ou essai de la bonté divine manifestée par la création de l'eau*, Paris, 1743. Çoğunlukla XVIII. yüzyılda anılan bir kitaptır. İlk çevirisinin kimin tarafından yapıldığı bilinmemektedir. İkinci çevirisi yazarın adını taşır.

82 *La Formation de l'Esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Vrin, 1938.

kesinlikle yapay bir imge, birtakım fikirlerle yapılmış bir imge söz konusudur. Gerçek imgeler, hayalin imgeleri tek unsurlu ya da iki unsurludur. Bir tözün tekdüzeliği içinde düş kurabilirler. Eğer bir bağdaşım isterlerse, bu iki unsurun birbiriyle bağdaşım olur.

Unsurların maddesel imgelemle birbirine karıştırılmasının bu ikici niteliği çok önemli bir nedene bağlıdır: Bu karışım her zaman bir evliliklerdir. Gerçekten de, iki temel töz ne zaman birleşseler, ne zaman birbirileri içinde bir bütün oluştursalar, cinselleşirler. İmgelem evreninde iki töz için birbirine karşıt olmak, birbirilerine karşı cinsten olmak demektir. Karışım su ve toprak gibi dişil eğilimli iki madde arasında olursa, pek tabii olarak, içlerinden biri, eşine *egemen olmak* için hafifçe erilleşir. Yalnızca bu koşulla bağdaşım sağlam ve kalıcıdır, yalnızca bu koşulla imgesel bağdaşım *gerçek bir imge* olur. Maddesel imgelem egemenliğinde bütün birlikler evliliklerdir ve üçlü evlilik yoktur.

Şimdi de imgesel unsurların bağdaşım örnekleri olarak, içlerinde suyun da bulunduğu birkaç unsur karışımını inceleyeceğiz. Sırayla suyun ve ateşin –suyun ve gecenin–, özellikle de suyun ve toprağın birliğini ele alacağız çünkü biçim ve madde çifte hayali yaratıcı imgelemin en güçlü izleklerini bu bağdaşımında ortaya koyar. Dahası, özellikle su ile toprağın birbirine karışımıyla maddesel nedenin ruhbilimsel ilkelerini anlayabiliriz.

III

Su ve ateş bağdaşımından çok kısaca söz edebiliriz. Bu sorunla *Ateşin Ruhçözümlemesi* adlı çalışmamızda karşılaşmıştık zaten. Alevlerle kaplandığında kendi tözüne karşıt bir olguyu kabul ediyor gibi görünen tuhaf madde alkolün yarattığı imgeleri özellikle incelemiştik. Bir şölen akşamında alkol alevlendiğinde, *madde çıldırmış* gibi olur, dişil su bütün kadınsı utangaçlığını kaybetmiş ve kendisini çılgınca efendisi ateşe teslim etmiş gibidir! Kimi ruhların birçok izlenimi, çelişik duyguları bu ayrıcalıklı imgenin çevresinde toplamalarına ve bu simgenin

gerçek bir komplekse dönüşmesine şaşırmamalı. Bu komplekse *Hoffmannın kompleksi* adını verdik, çünkü punç simgesi fantastik öykücünün yapıtlarında bize farklı bir biçimde etkin göründü. Bu kompleks kimi zaman, kendi rolünün bilinçaltındaki önemi- ni kesin bir biçimde kanıtlayan acayip inanışları açıklar. Sözge- limi Fabricius hiç duraksamadan der ki, *uzun zaman saklanmış bir su* “diğer sulardan daha hafif, neredeyse alkol gibi yakılabi- lecek ruhsal bir sıvıya⁸³” dönüşür. Bu esaslı güzel şişe hakkın- da, iyi bir şarap gibi Bergsoncu zamana dek dayanabilen bu su hakkında şakalar yapacak kişilere Fabricius’un, Yaratıcının onuruna *Suyun Dinbilimi*’ni (Théologie de l’Eau) yazmış ciddi bir felsefeci olduğunu söyleyerek yanıt vermek gerekecek.

Gerçekte, kabul görmüş kimyacılar da bile, kimya XVIII. yüzyılda tözleri bireyleştirmeye yöneldiğinde, temel maddele- rin ayrıcalığını ortadan kaldırmaz. Sözgelimi Geoffroy⁸⁴, *termal suların* kükürt ve bitüm kokmasının nedenini açıklamak için hemen kükürdün ve bitümün tözüne yönelmez, tersine, bunla- rın “ateşin maddesi ve ürünü” olduğunu anımsatır. Öyleyse termal su her şeyden önce suyun ve ateşin doğrudan bileşimi olarak düşünülmüştür.

Doğal olarak ozanlarda, bağdaşımın doğrudan niteliği çok daha kesin olacaktır; ani eğretilmeler, şaşırtıcı bir gözüpeklik, yıldırım gibi gelip geçen bir güzellik ilk imgenin gücünü kanıt- lar. Örneğin Balzac, “felsefi” denemelerinden birinde, en ufak bir açıklama getirmeksizin, hiçbir hazırlık yapmaksızın, yoru- ma gerek duymadan verilebilecek apaçık bir doğruymuşçasına, şunu belirtir: “Su yanmış bir cisimdir.” *Gambara’nın son tümcesi* budur. Léon-Paul Fargue’nın söylediği gibi⁸⁵, “en büyük yaşam deneyiminin en yüksek noktasında” olan “şu kusursuz tümce- ler” sınıfına sokulabilir. Böyle bir imgelem için, yalnız su, tek başına bırakılmış, saf su sönmüş bir punç, bir dul, bozuk bir tözden başka bir şey değildir. Onu yeniden canlandırmak için, bir alevi aynası üzerinde yeniden dans ettirmek için, Deltheil’le birlikte “o ipincecik oluğun suyunu yakar imgen” (*Choléra*, s.

83 *Mémoire littéraire de Trévoux*, 1730, s. 417.

84 Geoffroy, *Traité de la Matière médicale*, Paris, 1743, I. cilt, s. 91.

85 Léon-Paul Fargue, *Sous la lampe*, 1929, s. 46.

42) diyebilmek için ateşli bir imge gerekecektir. Novalis'in şu bilmecemsi kusursuz tümcesi de aynı çerçevede değerlendirilebilir: "Su ıslak bir alevdir." Hackett, Rimbaud hakkındaki güzel tezinde, Arthur Rimbaud'nun ruhsal yaşamının derinliklerindeki su izini göstermiştir: "*Cehennemde Bir Mevsim*'de, ozan ateşten, saplantı haline getirdiği şu suyu kurutmasını ister gibidir... Ancak su ve ona bağlanan bütün deneyimler ateşin eylemine direnir ve Rimbaud ateşi andığında aynı zamanda suyu da çağırır. İki unsur da çarpıcı bir ifadede sımsıkı bir biçimde birbirine bağlanır: 'İstiyorum. İstiyorum! Bir dirgen darbesi, bir ateş damlası'⁸⁶."

Bu ateş damlalarında, bu ıslak alevlerde, bu yanmış suda iki maddeyi sıkıştırmasını bilmiş bir imgelemen çifte tohumlarını görmezden gelmek olanaksızdır. Maddenin böyle bir imgelemi karşısında biçimlerin imgelemi ne kadar da aşağıda görünür!

Doğal olarak, neşeli bir gece lambasında yanan alkol kadar özel bir imge, daha derin, daha eski bir hayal, maddesel imgelemen temeline dokunan bir hayal olmadan, böylesi bir imge atılımına sürükleyemezdi imgelemi. Sözünü ettiğimiz bu temel hayal tam olarak karşıt unsurların evliliğidir. Maddelerin egemenliğinde, su ile ateş arasındaki karşıtlıktan daha büyük bir karşıtlık bulunamaz. Hatta su ve ateş, belki de tek gerçek tözsel karşıtlığı sunarlar. Nasıl mantık bakımından biri diğerini çağırıyorsa, cinsel bakımdan da biri diğerini arzular. Su ve ateşten daha büyük damızlıklar düşlenebilir mi!

Rigveda'da birtakım ilahiler vardır ve bunlarda Agni suların oğludur: "Agni suların akrabasıdır, kız kardeşlerine bir ağabey gibi bağlıdır... Suların arasında bir kuğu gibi soluk alır; tan sökerken uyandığında, yeniden insanları varolmaya çağırır; soma gibi yaratıcıdır; içinde uzuvlarını kıvrımış bir hayvan gibi yattığı suların karnından doğmuştur, büyür ve ışığı uzaklara yayılır"⁸⁷.

86 C. A. Hackett, *Le lyrisme de Rimbaud*, 1938, s. 112. Hackett özellikle "tufanların oğlu" adamın ruhçözümlemeci bir açıklamasını verir, s. 111.

87 Anan P. Saintyves, *Corpus du Folklore des eaux en France et dans les colonies françaises*, Nourry yay., 1934, s. 54-55.

"Aranızdan kim ayırt eder Agni'yi, suların ortasına saklandığında; yeni doğmuştu ve yapılan sunuların erdemiyle kendi analarını dölledi: Bol suların tohumu, Okyanustan gelir o."

"Büyür parlak Agni suların arasında görünür, coşkulu alevlerin üzerine yükselerek ve şanını yayarak; gök de yer de alarma geçer ışık saçan Agni doğmaya geldiğinde..."

"Sularla birlikte gök kubbeye katılarak muhteşem ve parlak bir biçime bürünür; her şeyin dayanağı bilge süpürür yağmurların kaynağını."

Denizden çıkan ateşten gezegen güneşin imgesi burada baskın nesnel imgedir. Güneş Kırmızı Kuğudur. Ama imgelem durmaksızın Evrenden mikro evrene doğru gider. Değişmeli olarak küçüğü büyüğün üzerinde ve büyüğü küçüğün üzerinde yansıtır. Eğer Güneş Denizin şanlı eşiyse, o zaman kutsal olan şeyler onuruna yere çeşitli sıvıların saçılması ayini çerçevesinde, suyun "kendini ateşe vermesi", ateşin suyu "alması" gerekecektir. Ateş annesini döller; simyacıların, Rigveda'yı bilmeden, dolu dolu kullanacakları bir kavramdır bu. Maddesel hayalin en eski imgesidir bu.

Göthe de "homunculus" hayalinden evrensel hayale giden yolda oldukça hızlı ilerler. Önce "büyüleyici nemin" içinde, "yaşamsal nemin" içinde bir şey parlar. Sonra sudan çıkan şu ateş "Galateia'nın... borusu çevresinde alevlenir. Alevler şiddetle, lütufla, yumuşaklıkla birbirini izler durur, adeta aşkın vuruşlarıyla çarpılmışçasına". Sonunda, "tutulur, yıldırımlar atar ve akmaya başlar", bu arada deniz kızları bir ağızdan şöyle söylerler: "Kıvılcımlarla birbiri peşi sıra kırılan dalgaları aydınlattan bu muhteşem alev de ne böyle? Işığını yayıyor, aydınlatıyor ve ışılatıyor! Bedenler tutuşuyor gece boyunca ve çevrede her şey ateşle kaplanıyor. İşte böyle egemen oluyor aşk, olayların en başı! Şükürler olsun denize! Şükürler olsun kutsal ateşin çevrelediği dalgalarına! Şükürler olsun akıntıya! Şükürler olsun ateşe! Şükürler olsun tuhaf maceraya⁸⁸!" İki unsurun evliliğini yücelten bir düğün şiiri değil midir bu?

En ciddi felsefeciler, su ile ateşin gizemli birliği karşısında usun egemenliğinden uzaklaşırlar. Brunswick Dükünün sara-

⁸⁸ Goethe, *Second Faust*, Fr. çev. Porchat, s. 374-375.

yında, fosforu, yani suyun içinde saklandığı için hepsi arasında biraz daha tuhaf görünen şu ateşi bulan kimyacı Brandt'ı karşılarken Leibniz Latince dizeler yazar. Böylesi bir mucizeyi kutlamak için tüm söylenlere yer verir: Prometheus'un ateşi çalması, Medeia'nın altın postu, Musa'nın ışık saçan yüzü, Yeremya'nın toprak altına gömdüğü ateş, Vesta rahibeleri, mezar lambaları, Mısır ve Pers rahipleri arasındaki çatışma. "Şu doğanın bile bilmediği, yepyeni bir Kükürdün yakmış olduğu, Suyun koruduğu ve yurdunun ateş küreye girmesini engellediği, Suyla kaplanarak varlığını koruyan ve o mezardan ışık saçarak, parlayarak çıkan imge, şu ölümsüz ruh imgesi..."

Halk söylenceleri bu genel geçer söylenler yığınına onaylar niteliktedir. Su ile ateşin birleşmelerine hiç de az rastlanmaz bu söylencelerde. Her ne kadar imgeler zamanla silinmişse de, bunların cinsel özellikleri kolaylıkla görünür. Sözelimi, söylencelerde yıldırım çarpmış bir topraktan doğan pınarların sayısı çoktur. Kaynak çoğunlukla "bir yıldırım çarpması gibi" doğar. Bazen tersine, yıldırım şiddetli bir gölden çıkar. Decharme şöyle sorar kendine: Poseidon'un üçlü arabası "göğün tanrısının sonradan denizin kralına taşınacak üç uçlu yıldırım" değil midir⁸⁹?

Sonraki bölümümüzde imgesel suyun dışıl nitelikleri üzerinde duracağız. Burada tek göstermek istediğimiz ateş ile suyun ortak kimyasının evlilik niteliğidir. Ateşin erkekliğinin karşısında suyun dişillliği değişmez bir durumdur. Su kendi kendini erkekleştiremez. Bu iki unsur birleşerek her şeyi yaratırlar. Bachoffen⁹⁰, birçok sayfada imgelemin Yaradılışı ateş ile su çifte gücünün bir iç birliği olarak düşlediğini göstermiştir. Bachoffen bu birliğin gelip geçici olmadığını kanıtlar. Sürekli bir yaradılışın koşuludur bu birlik. İmgelem su ile ateşin kalıcı birliğini düşlediğinde, tekil bir gücün, karma bir maddesel imgesini oluşturur. Bu, *sıcak nemliliğin* maddesel imgesidir. Evrenin doğumuna ilişkin birçok hayal için *sıcak nemlilik* temel ilkedir. Durgun yeryüzünü harekete geçirecek olan ve ondaki canlı biçimleri yapacak olan odur. Bachoffen birçok sayfada özellikle Bacchus'un her tür nemliliğin efendisi olarak belirlendiğini gösterir: "*als Herr aller Feuchtigkeii*".

89 Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, s. 302.

90 Gräbersymbolik der Alten, Karş. örneğin s. 54.

Böylelikle bir sıcak nemlilik kavramının birçok düşüncede tuhaf bir ayrıcalığa sahip olduğu kolaylıkla doğrulanabilir. Bu kavramla yaradılış güvenli bir ağırlık kazanır. Zaman iyice hazırlanmış maddeye kazınır. Artık hangisinin iş gördüğü bilinmez: Ateş mi, su mu, yoksa zaman mı? Bu üçlü belirsizlik her şeyin yanıtını bulmayı sağlar. Bir felsefeci evrenin doğuşuna ilişkin kendi anlayışına dayanak oluşturmak üzere bir *sıcak nemlilik* kavramına bağlandığında, o kadar içsel birtakım inanışlar bulur ki, hiçbir nesnel kanıt canını sıkamaz. Gerçekte, burada daha önce belirttiğimiz bir ruhbilimsel ilkenin eyleme geçişini görebiliriz: Bir ikili karşıtlık belirsiz değerlemeler için en güvenilir temeldir. Sıcak nemlilik kavramı inanılmaz bir gücün ikili karşıtlığını kurmanın bir fırsatıdır. Burada yalnızca yüzeysel ve değişken niteliklere etki eden bir ikili karşıtlık söz konusu değildir. Tam anlamıyla *madde*'dir söz konusu olan. Sıcak nemlilik ikili karşıtlığı içerir duruma gelmiş maddedir, başka deyişle, maddeleşmiş ikili karşıtlıktır.

IV

Şimdi Su ile Gecenin bağdaşmaları üzerinde yapacağımız birkaç gözlemle, imgesel maddecilik hakkındaki genel savlarımıza ters düşüyormuşuz gibi görünebiliriz. Gerçekten de, gece evrensel bir olgu gibi görünür, onu kendini bütün doğaya benimseten dev bir varlık gibi görebiliriz pekâlâ, ama aslında maddesel tözlere hiçbir şekilde dokunmaz. Gece kişileştirilirse, kendisine karşı hiçbir şeyin direnemeyeceği, her şeyi kuşatan, her şeyi saklayan bir tanrıça olur; Örtü tanrıçasıdır o.

Bununla birlikte, maddelerin hayali o kadar doğal, o kadar yenilmez bir hayaldir ki, imgelem yeterince genel bir biçimde etkin bir gece, nüfuz eden bir gece, içe işleyen bir gece, nesnelerin maddesinin içine giren bir gece düşünüyü kabul eder. O zaman Gece örtünmüş bir tanrıça olmaktan çıkar, Yeryüzünün ve Denizlerin üzerine yayılan bir örtü değildir artık; Gece *karanlıktandır*, gece bir tözdür, gece karanlığın maddesidir. *Maddesel* imgelemin kuşatması altına girer gece. Su

nasil karışımlara en çok olanak tanıyan maddeyse, gece de sulara nüfuz eder, gölü derinliklerinde donuklaştıracaktır, gölün içine işleyecektir.

Kimi zaman bu nüfuz etme o kadar derin, o kadar içsel bir biçimde olur ki, imgelem için, göl günün en aydınlık zamanında bile, bu karanlık maddenin birazını, bu tözsel karanlıkların birazını içermeye devam eder. "Stymphaloslaşır". Canavar kuşların, "Ares'in tüylerini birer ok gibi fırlatan, toprağın meyvelerini tahrip eden ve kirleten, insan etiyle beslenen yavrularının⁹¹" yaşadığı kara batağa dönüşür. Öyle inanıyoruz ki, bu Stymphaloslaşma boşuna bir eğretilime değildir. Melankolik imgelemin özel bir niteliğine karşılık gelir. Stymphaloslaştırılmış bir manzara karartılmış görünümlele kuşkusuz kısmen açıklanacaktır. Ancak üzgün bir gölün bu görünümlelerini aktarmak için gece izlenimlelerini bir araya toplamak basit bir rastlantı değildir. Bu gece izlenimlelerinin özel bir bir araya gelme, çoğalma, yoğunlaşma tarzı olduğunu kabul etmek gerekir. Suyun bunlara, çevresinde daha iyi toplanabilecekleri bir merkez, daha uzun süre varolabilecekleri bir madde verdiğini kabul etmek gerekir. Birçok anlatıda, lanetli yerlerin merkezinde bir karanlıklar ve dehşet gölü vardır.

Aynı şekilde, birçok ozanda, Geceyi böylece bünyesine almış bir imgesel deniz de belirir. Bu, eski denizcilerin deneyimlelerinden çok korkularına mekân seçtikleri *Karanlıklar Denizi*'dir – *Mare tenebrarum*'dur. Edgar Poe'nun şiirsel imgelemi bu Karanlıklar Denizi'ni keşfetmiştir. Çoğunlukla, denize soluk ve siyahımsı renklerini veren fırtınalı Gökyüzünün kararmasıdır kuşkusuz bu. Denizde fırtına çıktığında, Edgar Poe'nun evreninde her zaman aynı özel "bakır rengi" belirir. Ama gölgeyi fon rengiyle açıklayan bu kolay ussallaştırmanın yanında, imgelem evreninde, doğrudan bir tözsel açılama da hissedilebilir. Üzüntü öylesine büyük, öylesine derin, öylesine içtendir ki, suyun kendisi "mürekkep rengi"ne bürünür. Bu dehşet verici fırtınada, muhteşem bir mürekkepbalığı, bütün derin suları, çırpınışları sırasında püskürttüğü özel sıvısıyla beslemiştir adeta. Bu "karanlıklar denizi bir insan imgelemine tasarlanmak üzere

verildiğinden çok daha korkunç biçimde üzgün bir panoramadır⁹²". Böylelikle tekil gerçek imgelenebilir olanın öbür dünyası gibi gösterir kendini – felsefecilerin derin düşünmelerini hak edecek ilginç bir yer değiştirme gibi: İmgelenebilir olanın ötesine geçin, yüreği ve ruhu sarsacak kadar güçlü bir gerçekliğe ulaşacaksınız. İşte "dehşet verici ölçüde kara ve çıkıntılı" yalıyarlar, Okyanusu *ezen* korkunç gece bu tür imgelerdir. O zaman fırtına dalgaların içine girer, o da coşkuya kapılmış bir töz, iç kütleyi alıp götüren bir dahili hareket olur, artık "kısa, canlı ve her anlamda üzülen bir dalga çırpıntısı"dır. Üzerinde biraz derinlemesine düşünüldüğünde görülecektir ki, bunca içten böylesi bir hareket nesnel bir deneyimle gelmez. Felsefecilerin dedikleri gibi, bir içe bakışla hissedilir. Gecenin karıştığı su uyumak istemeyen eski bir pişmanlıktır...

Gece, gölün kıyısında, düşünün içine giren ve onu titreten, kendine özgü bir korku, bir tür *nemli korku* getirir. Gece tek başına daha az fiziksel olabilecek bir korku verirdi. Su tek başına daha belirgin saplantıları verirdi. Gecenin içinde su ise, içe nüfuz eden bir korku verir. Edgar Poe'nun göllerinden biri, gündüzün parlaklığında "sevimli"dir, ama gece geldiğinde artan bir dehşet saçar:

"Ama gece gelip de örtüsünü herkesin üstüne olduğu gibi bölgenin üstüne de attığında ve gizemli rüzgâr ezgisini mırıldanmaya koyulduğunda –o zaman– of! İşte o zaman, yalnız gölün dehşetine uyanırdım hep" (Fr. çev. Mallarmé, s. 118).

Gündüz geldiğinde hiç kuşkusuz hayaletler yine suların üzerinde koşturmaktadırlar. İçi boş sisler dağıldıkça onlar da kaçar... Yavaş yavaş onlar korkmaya başlar bu kez. Çözülürler ve uzaklaşırlar. Oysa gece geldiğinde, suların hayaletleri sıkışır, yaklaşır. İnsanın yüreğinde korku artar. Öyleyse nehrin hayaletleri geceden ve sudan beslenirler.

Geceleyin gölün kıyısında duyulan korku kendine özgü bir korkuysa, bunun bir nedeni de bu korkunun içinde belli bir ufku gizliyor olmasıdır. Bu, mağaradaki ya da ormandaki korkudan çok farklıdır. Daha az yakın, daha az sıkışık, yeri daha az belli, daha akıcıdır. Suyun üzerindeki gölgeler, çeşitli bakımlar-

92 Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, Maelstrom, Fr. çev. Baudelaire, s. 223.

dan, toprağın üzerindeki gölgelerden daha hareketlidir. Biraz duralım şu hareketleri, şu dönüşümleri üzerinde. Gece kuşları karanlığın çökmesiyle birlikte nehrin kıyısına yerleşirler. Doğal olarak, gecenin ilk yarısında yakalarlar kurbanlarını. Bu noktada, imgelem yasasının her fırsatta yinelemek istediğimiz özel bir durumu belirir: İmgelem bir dönüşümdür. Korkunun imgelemeyen, dolayısıyla da pek iyi anlatılamayan refleksleri dışında, ürküntü bir yazın yapıtında ancak apaçık bir dönüşümse aktarılabilir. Gece tek başına, hayaletlere bir dönüşüm getirmeye gelir. Bu hayaletlerden yalnızca göreve gelen saldırgandır⁹³.

Ancak, bu hayaletleri birer görünüş gibi alırsak, yeterince anlayamayız onları. Aslında daha yakından bir bağ kurarız onlarla. "Gece", der Claudel, "kanıtımızı elimizden alır, nerede olduğumuzu bilmez oluruz artık... Görünür olan değildir artık görüşümüzün sınırı, görünmez olandır gözlerimizin hücresi, türdeş olan, doğrudan olan, kayıtsız olan, yoğun olan." Suyun yanında gece bir serinlik çıkartır. Gece kalmış gezginin derisinde suların ürpertisi koşar; yapışkan bir gerçeklik gezinir havada. Her yerde varlığını gösteren gece, hiçbir zaman uyuklamayan gece her zaman uyuklayan gölün suyunu uyandırır. Ansızın, görülmeyen korkunç hayaletlerin varlığı sezilir. Ardenne'lerde, diye aktarır, Béranger-Féraud (*agy.*, II, s. 43), "Doby'nin *oyeu*'sü denen, kimsenin hiç görmediği korkunç bir hayvan biçimindeki" bir su cini vardır. Hiç görülmemiş korkunç bir biçim ne demektir? Kapalı gözlerle bakılan varlıktır, insanın artık kendini ifade edemeyeceği duruma düştüğünde konuştuğu varlıktır. Boğaz düğümlenir, hatlar kasılır, sözlere sığmayan bir dehşetin içinde donuverir. Su gibi soğuk bir şeyler yüzü etkisi altına alır. Canavar, geceleyin, gülen bir denizanasıdır.

Ama yürek her zaman alarma geçmiş durumda kalmaz. Kimi saatler vardır ki, su ile gece yumuşaklıklarını birleştirirler. René Char gecenin, karanlığın maddesini tatmıştır: "Gecenin balı yavaşça yenir." Kendisiyle barışık olan bir ruh için, su ve gece birlikte ortak bir kokuya bürünür sanki; nemli gölge çifte bir serinliğin kokusunu yayıyordur sanki. O bütün içinde ne

93 Karş. George Sand, *Visions dans les campagnes*, s. 248-249.

suyun kendi kokusu ayırt edilir ne de gecenin kendi kokusu. Oysa gündüzleri, güneş, aydınlık suyun kendi kokusunu veremeyeceği kadar fazla koku yayar.

İfadenin bütün gücüyle imgelerle beslenmesini bilen bir ozan dalgaların yanında gecenin *lezzetini* de anlayacaktır. Paul Claudel *Connaissance de l'Est* adlı yapıtında şöyle yazar: "Gece o kadar sakın ki, bana tuzlu gibi geliyor" (s. 110). Gece kimi zaman bizi sınırsız kuşatan ve dudaklarımızı serinletmeye gelen daha hafif bir su gibidir. Geceyi yutarız, çünkü içimizde sudan bir şeyler vardır.

Dipdiri bir maddesel imgelem için, dünyanın maddesel içselliğini almayı bilen bir imgelem için; su, gece, güneşli hava gibi doğanın birtakım büyük tözleri "üst düzey tatta" olan tözlerdir zaten. Birtakım baharatlarla ayrıca tatlandırılmaya gereksinimleri yoktur.

V

Su ile toprağın bileşimi hamuru verir. Hamur maddeciliğin temel şemalarından biridir ve felsefenin bu konunun incelenmesini göz ardı etmiş olması bize hep tuhaf gelmiştir. Hamur bize, biçimin bertaraf edildiği, silindiği, çözüldüğü, gerçek anlamda içsel maddeciliğin şeması gibi görünür. Yani hamur, sezgimizi biçim kaygısından kurtardığına göre, maddeciliğin sorunlarını temel biçimleriyle ortaya koyar. Bu durumda, biçim sorunu ikincil nitelikli kalır. Hamur maddenin bir ilk deneyimini verir.

Hamurda suyun eylemi açıkça ortadadır. Yoğurma süreci, yoğurma işini yapan kişi toprağın, unun, alçının kendine özgü doğasına geçebilecektir, ama işinin başındayken, ilk düşüncesi su içindir. İlk yardımcısı sudur. Yoğuran kişinin ilk hali suyun etkinliğiyle başlar. Ayrıca, suyun her zaman bu şekilde etkin bir ikili karşıtlık içinde düşünmüş olmasına da şaşırılmamalı. İkili karşıtlık olmadan hayal de olmaz, hayal olmadan ikili karşıtlık da olmaz. Dolayısıyla su, sırayla bir yumuşatıcı rolüyle düşünür, bir toplayıcı rolüyle. Ayırır ve bağlar.

İlk eylem açıkça ortadadır. Su, eski kimya kitaplarında söylendiği gibi, “diğer unsurları ılımlılaştırır”. Kuruluşu –ki, ateşin işidir– ortadan kaldırmakla ateşe üstün gelir; ateşe göre kalıcı bir üstünlük elde eder; ateşi yatıştırır; bizdeki ateşi düşürür. Toprağı çekiçten daha fazla yıkar, tözlerin içine daha fazla sızar.

Sonra, hamurun işi devam eder. Su ezilmiş toprağın tüzü içine gerçek anlamda sızdırılabildiğinde, un suyu içtiğinde ve su unu yediğinde, o zaman “bağlantı” deneyimi, uzun “bağlantı” düşü başlar.

İşi yapan, bu töz bakımından birbirine *bağlama* erkini, iç bağlar birliği aracılığıyla, yaptığı işi düşleyerek bazen toprağa verir, bazen suya. Gerçekte, birçok bilinçaltında su yapışkan niteliği dolayısıyla sevilir. Yapışkan olanın deneyimi birçok organ-sal imgeyle buluşur: Bu imgeler işi yapanı, sabırla yerine getirdiği uzun yoğurma işinde durmaksızın meşgul eder.

İşte böyle görünür Michelet de, bu önsel kimyanın, bilinçaltındaki hayallere dayalı bu kimyanın bir yandaşı olarak bize⁹⁴. Ona göre, “deniz suyu, hatta en arı olanı, daha kapsamlı bir deyişle, her tür karışımdan uzak olanı bile, az da olsa yapışkan niteliklidir... Kimyasal çözümlemeler bu niteliği açıklamaz. Burada, söz konusu çözümlemelerin ancak parçalayarak, kendine özgü parçasını ondan ayırarak ve şiddetle genel unsurlara dönüştürerek ulaşabildiği organsal bir töz vardır”. Böylece kaleminden çok doğal olarak *mukoza* sözcüğü çıkar, yapışkanlığın ve sümüksülüğün karıştığı bu hayal karışımını sona erdirmek üzere: “Denizin mukozası nedir? Suyun genelde sunduğu yapışkan nitelik nedir? Yaşamın evrensel unsuru değil midir?”

Bazen de yapışkanlık düşsel bir yorgunluğun izidir; düşün ilerlemesini engeller. O zaman yapışkan bir ortamda yapışan düşler yaşarız. Düşün kaleydoskopu yuvarlak nesnelerle, ağır nesnelerle doludur. Bu yumuşak düşler, sistemli olarak incelenilselerdi, ara biçimli bir imgelemin, yani biçimsel imgelemlerle maddesel imgelemler arasında bir imgelemin bilinmesini sağlayabilirdi. Ara biçimli düşün nesneleri ancak güçlkle belli biçimlere bürünür ve sonra da bir hamur gibi biçimlerini kaybeder, güçsüzleşirler. Yapışan, yumuşak, tembel, hatta kimi za-

man ışıldayan –ama aydınlık olmayan– nesnenin karşılığı, öyle inanıyoruz ki, düşsel yaşamın en güçlü varlıkbilimsel yoğunluğudur. Birer hamur düşü olan bu düşler sırayla yaratmak, biçimlendirmek, biçim bozmak, yağurmak üzere verilen bir savaşım ya da yaşanan bir yenilgidirler. Victor Hugo’nun dediği gibi: “Her şeyin biçimi bozulur, biçimsiz olanın bile” (*Les Travailleurs de la Mer, Homo Edax*).

Göz bile, arı görüş bile katı cisimlere bakmaktan yorulur. Biçim bozukluğunu düşlemek ister. Görüş gerçekten düşün özgülüğünü kabul ederse, her şey canlı bir sezginin içine akar. Salvador Dalí’nin “yumuşak saatleri” bir masanın köşesinde gerilirler, damla damla akarlar. Yumuşak bir uzam-zamanda yaşarlar. Genelleştirilmiş birer su saati gibi, doğrudan yaradılış aykırılığı eğilimlerine tabi kılınmış nesneyi “akıtırlar”. *La conquête de l’irrationnel* (Usdışının Fethi) üzerinde derin derin düşünülüğünde, bu resimsel Herakleitosçuluğun şaşırtıcı bir samimiyet içeren bir hayalin bağımlılığında olduğu anlaşılacaktır. Böylesine derin biçim bozuklukları biçim bozukluğunun töze dek işlemesine gereksinim duyar. Salvador Dalí’nin de söylediği gibi, *yumuşak saat* ettir, “peynirdir”⁹⁵. Bu biçim bozuklukları çoğunlukla kötü anlaşılmıştır, çünkü değişmezlik çerçevesinden görülmüştür. Kimi *durağanlaşmış* eleştiriler bu biçim bozukluklarını kolaylıkla birer saçmalık olarak kabul ederler. Bunların derin düşsel güçlerini yaşamazlar, bazen bir göz kırpmasına tanrısal bir ağırlıktan yararlanma olanağı sağlayan, yapışkanlık bakımından zengin imgeleme katılmazlar.

Bilimsel bilgi öncesi düşünüşte aynı rüyalara ilişkin sayısız iz bulabiliriz. Sözelimi Fabricius için arı su bile bir tutkaldır; bilinçaltının, hamurda ortaya çıkan bağlama işini *gerçekleştirmekle* görevlendirdiği bir töz içerir: “Suda ahşaba, demire ve başka sert cisimlere kolaylıkla alınmasını sağlayan yapışkansız ve yapışan bir madde vardır” (*agy.*, s. 30).

Yalnızca Fabricius gibi düşünceleri yaygınlaşmamış bir bilgin değildir böyle maddesel sezgilerle düşünen. Aynı kuramı Boerhaave’nin kimyasında da buluruz. Boerhaave *Elementa chemiae* adlı yapıtında şöyle yazar: “Taşlar bile, hatta tuğlalar bile,

95 Karş. Salvador Dalí, *La conquête de l’irrationnel*, s. 25.

toz haline getirilip sonra da Ateşin etkisine maruz bırakıldıklarında... her zaman biraz Su verirler; dahası kısmen de olsa, kökenlerini Suya borçludurlar, çünkü Su, bir tutkal gibi, içlerinde ki çeşitli bölümleri birbirine bağlar" (Fr. çev., II. cilt, s. 562). Başka bir deyişle, su evrensel tutkaldır.

Yalnızca görsel gözlem düzeyinde kalınırsa, suyun bu şekilde maddeye *alınışı* tam olarak anlaşılmaz. Bu gözleme bir de dokunma gözlemini eklemek gerek. Alınma sözcüğü, iki duyu-sal bileşenli bir sözcüktür. Ne kadar silik olursa olsun, görsel gözleme eklenen bir dokunma deneyiminin eylemini izlemek ilginçtir. Böylece, çalışanla geometrici, eylemle görüş arasında çok çabuk bir uyum ileri süren *homo faber*⁹⁶ kuramını düzeltileceğiz.

Dolayısıyla, *homo faber* ruhbilimine hem en uzak hayallerin hem de en ağır çabanın eklenmesini önereceğiz. Elin de kendi düşleri, kendi varsayımları vardır. Maddenin kendi içinde tanınmasına yardımcı olur. Başka deyişle, onun düşünmesine yardım eder. *Homo faber*'in çalışmasından doğan "saf kimya" varsayımları en az "doğal geometri" fikirleri kadar ruhbilimsel önem taşır. Hatta bu varsayımlar, madde hakkında daha içsel birtakım önyargılarda bulunduklarından, hayale daha fazla derinlik kazandırır. Yoğurma işleminde, ne geometri vardır, ne sivri köşe, ne de kesik. Sürekli bir düştür o. İnsanın gözlerini kapatarak yapabileceği bir iştir. Dolayısıyla içsel bir hayaldir. Hem sonra, ritmiktir, sert bir biçimde ritmiktir, öyle bir ritim yaratır ki, bütün bedeni kendisiyle sürükler. Öyleyse yaşamsaldır. Sürenin baskın niteliği vardır onda: ritim.

Hamur işinden doğan bu hayal, kendine özgü bir güç isteğiyle, eril bir haz olan tözün içine *girme*, tözlerin *içini dokunarak yoklama*, tohumların içini tanıma, suyun toprağı yendiği gibi toprağı içinden yenme, yeniden temel bir güç bulma, unsurların çatışmasında taraf olma, çaresiz çözücü bir güce katılma hazzıyla birlik olur ister istemez. Sonra bağlayıcı eylem başlar ve yoğurma işlemi, ağır ama düzenli ilerlemesiyle, çözme hazzından daha az şeytanca bir haz olan kendine özgü bir haz doğurur; el doğrudan toprak ile su birliğinin aşamalı başarısının

96 Uygulayım ve alet üretimi bakımından yetenekli insan (ç.n.).

bilincine varır. O zaman başka bir süre etki eder maddeye; ani hareketsiz, atılımsız, sonu belli olmayan bir süre. Dolayısıyla, bu süre *oluşmuş* değildir. Katı cisimlerin işinde seyrin tanık olduğu birbirinin peşi sıra gelen başlangıçların çeşitli *dinlenme yerleri* yoktur onda. Bu süre tözsel bir dönüşümdür, içeriden bir dönüşümdür. Yoksul, basit, sert, izlenmesi için çaba gerektiren süre. Oluşumun tersine doğru bir süre, her şeye karşın yukarı çıkan, üreten süre. Gerçek anlamıyla çalışkan süre. Gerçek çalışanlar “elini hamura” sokmuş kişilerdir. İşlem görme, elle işlem görme istekleri vardır onların. Bu çok özel istek elin çizgilerinden görünür. Yalnızca üzüm ezmiş kişi Soma’ya ilahiyi anlayacaktır: “On parmak teknede dönen arkı döver” [*Hymnes et Prières du Véda*, Fr. çev. Louis Renou, s. 44]. Buda’nın yüz kolu varsa, bunun nedeni yoğurucu olmasıdır.

Hamur Bergson’un *homo faber*’inin *geometrik eline* neredeyse karşı sav niteliğindeki *devingen eli* üretir. Bu el bir enerji organıdır, bir biçim organı değil. Devingen el gücün imgelemine simgeler.

Yoğurma işini yerine getiren farklı meslekler üzerinde derinlemesine düşünüldüğünde *maddesel neden* daha iyi anlaşılacak, çeşitleri görülecektir. Yontuculukta taslak oluşturma eylemi birtakım biçimlerin verilmesi anlayışına dayanarak yeterince çözümlenmez. Maddenin etkisi de taslak oluşturma eylemine direnişle yeterince açıklanmaz. Hamur üzerinde yapılan her tür iş gerçek anlamıyla olumlu, gerçek anlamıyla devindirici bir maddesel nedenin tasarlanmasına varır. Burada, doğal bir *yansıtma* söz konusudur. İnsanın nesneler üzerindeki ya da işi yapanın iş üzerindeki bütün düşüncelerini, bütün eylemlerini, bütün hayallerini taşıyan *yansıtıcı* düşüncenin özel bir durumu söz konusudur. Bergsoncu *homo faber* kuramı yalnızca berrak düşüncelerin *yansıtılmasını* öngörür. Bu kuram düşlerin *yansıtılmasını* göz ardı etmiştir. Biçmeye, kesmeye dayalı meslekler madde üzerinde yeterince içsel bir bilgi vermez. Yansıtma olgusu dışsal, geometrik kalır. Madde birtakım edimlerin dayanağı olma rolünü bile yerine getiremez bu mesleklerde. Olsa olsa edimlerin tortusudur, biçme işlemi sonucunda kesip alınmayandır. Heykeltıraş, önündeki mermer kütle karşısında biçim-

sel nedenin titiz bir hizmetçisidir. Biçimden yoksun olanı eleyerek bulur biçimi. Taslak oluşturan kişi önündeki kil kütlesi karşısında biçimi biçim bozma yoluyla, biçimden yoksun olanı düşünde bitki gibi büyütme yoluyla bulur. Taslak oluşturanı içsel düşe, bitki gibi büyüyen düşe en yakın olan.

Çok basitleştirilmiş bu iki kanatlı tablonun, biçimin dersleriyle maddenin derslerini gerçekte birbirinden ayırdığımızı düşündürmemesi gerektiğini eklemeye gerek var mı? Gerçek deha birleştirir onları. *Ateşin Ruhçözümlemesi*'nde Rodin'in maddenin düşünüyü de yürütebildiğini kanıtlayan birtakım sezgileri dile getirmiştik zaten.

Çocukların hamur deneyimi için duydukları coşkuya hâlâ şaşırmalı mı? M^{me} Bonaparte benzer bir deneyimin ruhçözümleme bakımından anlamını anımsatmıştır. Anal dönem belirlemelerini ayrı tutmuş ruhçözümlemecilerin ardından, küçük çocuğun ve kimi sinir hastalarının dışkılarına duydukları ilgiden söz eder⁹⁷. Bu yapıtta yalnızca daha gelişmiş, nesnel deneyimlere ve şiirsel yapıtlara daha doğrudan uyarlanan ruh hallerini çözümlediğimizden, yağurma işinin özelliklerini, ruhçözümleme bakımından içerdikleri kusurlardan ayrı tutarak salt etkin unsurlarında belirlemeliyiz. Hamur işi düzenli bir çocukluğa sahiptir. Denizin kıyısında, çocuk, genç bir kunduz gibi, çok genel bir içgüdünün itkilerini izler adeta. Stanley Hall, diye aktarır Koffka⁹⁸, çocuklarda göl kenarında yerleşim döneminin atalarını anımsatan birtakım özellikleri fark etmiştir.

Kül nasıl ateşin tozuysa, çamur da suyun tozudur. Kül, çamur, toz, duman sonsuza kadar maddelerini değiş tokuş edecek birtakım imgeler vereceklerdir. Bu ufaklaştırılmış biçimler yoluyla temel maddeler birbirleriyle iletişim kurar. Bunlar bir bakıma dört unsurun dört tozudur. Çamur en çok değer yüklenmiş maddelerden biridir. Su, bu biçimiyle, toprağa sakin, ağır ve güvenli verimlilik ilkesini getirmiş gibi görünür. Acqui'de, çamur banyolarında, çamurun yenileştirici çabalarına yö-

97 Karş. Marie Bonaparte, *agy.*, s. 457.

98 Koffka, *The Growth of the Mind*, s. 43.

nelik bütün inancını şu şekilde anlatır Michelet: "Sonradan sıkıştırılmış, çamur toplanan bir gölde, o çamuru dağda hazırlayıp incelten, ardından, kendi yapıtına karşı savaşıarak, donukluğunu delip geçme arzusuyla pıhtılaştıran, küçük yer sarsıntılarıyla kaldıran, küçük fışkırmalarla, mikroskopik yanardağ püskürmeleriyle delen o suların güçlü çabasına hayranlık duydum. Bu fışkırmalar hava kabarcıklarından başka bir şey olamaz, ama şu sürekli devam edenler, başka yerde onca sıkılmış olsa da, bin bir sürtünmeden sonra nihayet kazanan, şu küçük, güneşi görmekle büyülenmiş ruhların arzusu, çabası gibi görünen şeyi elde eden, bir sızıntının kalıcı varlığını gösteriyor⁹⁹." Böyle sayfaları okudukça, insan, bütün boyutlara karşın, bütün biçimsel imgelerin ötesinde, *mikroskopik yanardağın* yalnızca devingen imgelerini *yansıtacak*, karşı konulmaz bir maddesel imgelemin eyleme geçişini hissediyor. Böyle bir maddesel imgelem bütün tözlerin yaşamına katılır, kabarcıkların işlediği vazonun kaynamasından hoşlanmaya başlar. O zaman bütün sıcaklık, bütün kucaklama analığa dönüşür. Michelet de bu kara çamurun, "hiç mi hiç kirli olmayan çamurun" önünde, o canlı hamura dalarken şöyle haykırır: "Sevgili ortak ana! Biz biriz. Ben sizden geliyor, size dönüyorum. Ne olur açıklayın sırrınızı. Derin karanlıklarınızda ne yaparsınız, bu sıcak, güçlü, gençleştirici, beni daha fazla yaşatmak isteyen ruhu nereden gönderirsiniz bana? – Öğrenmek istediğin şey gördüğün şeydir, gözlerinin altında yaptığım şeydir. Anlaşılır bir tonda, biraz alçak ama yumuşak bir sesle, fark edilir bir biçimde bir ana sesiyle konuşuyordu." Bu ana sesi gerçekten de tözden çıkmıyor mudur? Maddenin kendisinden çıkmıyor mudur? Madde içtenliğiyle, içsellikleriyle konuşur Michelet'ye. O da maddenin özünde, karışıklığında suyun analık yaşamını kavrar. Su "kendi yapıtına karşı savaşı". Her şeyi yapmanın, çözmenin ve pıhtılaştırmanın tek yoludur bu.

Bu iki etkili güç her zaman *sürekli verimlilik* inanışlarının temeli olarak kalacaktır. Devam etmek için karşıt kutupları bir araya toplamak gerekir. Ernest Seillière, *doğa tanrıça ve yaşam tanrıça* üzerine yazdığı kitabında bataklıkta bitki gibi çokça ya-

yılmasının, toprak etkisinin simgesi olduğunu belirtir haklı olarak (s. 66). Toprak ile suyun, anonim, yağlı, kısa ve bol bitkisel etkiyi belirleyen bataklıkta gerçekleşmiş tözsel evliliğidir bu. Michelet'ninki gibi bir ruh çamurun bitkisel güçlerine, toprağın yenileştirici güçlerine katılmamıza yardım ettiğini anlatmıştır. Gelin *toprak altındaki*, yumuşak çamura bütünüyle daldığındaki *yaşamı* hakkındaki o olağanüstü sayfaları okuyalım. O toprağı, "çok iyi hissediyordum, okşayıcı ve merhametliydi, yaralı evladını ısıtıyordu yeniden. Yalnızca dışarıdan mı? Hayır, içeriden de. Çünkü canlandırıcı ruhlarıyla içime giriyor, bana karışıyor, ruhuma işliyordu. Aramızdaki özdeşleşme kusursuz bir hal alıyordu. Artık kendimi ondan ayıramıyordum. Öyle ki, son on beş dakikada, bende örtmediği yer, bana serbest kalan yer, yüzüm rahatsız etmişti beni. Ona sarınmış bedenim mutluydu, bendim o. Gömülmemiş kısmım, başım yakınıyordu, artık ben değildi; en azından öyle sanmıştım. Ne güçlü şeymiş şu evlilik! Üstelik benimle Toprak arasındaki evlilikten de öteydi! Belki de *doğa değiş tokuşu* desek daha doğru olur. Ben Topraktım, o da insan. Kendine benim eksiklerimi, günahımı almıştı. Bense, Toprağa dönüşerek ondan yaşamı, sıcaklığı, gençliği almıştım" (s. 114). Çamur ile et arasındaki *doğa değiş tokuşu* burada tam bir maddesel hayal örneğidir.

Toprak ile su arasındaki aynı organsal birlik izlenimini Paul Claudel'in şu sayfasını okurken de ediniz: "Nisanda, erik ağacı dalının kehanette bulunurcasına çiçek açtığı günlerin öncesinde bütün toprağın üzerinde Güneşin buruk hizmetçisi Suyun işi başlar. Çözer, ısıtır, yumuşatır, sızar ve tuz tükürüğe dönüşür, ikna eder, çiğner, karıştırır ve temel bu şekilde hazırlanır hazırlanmaz, yaşam harekete geçer, bitki dünyası bütün kökleriyle evrensel kaynak üzerinden çekmeye başlar yeniden. İlk ayların asitli suyu yavaş yavaş yoğun kıvamlı bir şerbete, bir likör çarpmasına, büsbütün cinsel etkilerle dolu bir bala dönüşür¹⁰⁰..."

Kil de birçok ruh için bir sonsuz düşler izleği olacaktır. İnsan sonsuza kadar hangi çamurdan, hangi kilden yapıldığını merak edecektir. Çünkü yaratmak için her zaman su ile toprağın birleş-

100 Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, s. 242.

mek üzere buluştukları bir kil, esnek bir madde, bulanık bir madde gerekir. Dilbilgicilerin kil sözcüğünün eril mi yoksa dişil mi olduğu konusunu açıklığa kavuşturmak için yaptıkları tartışmalar boşuna değildir. Yumuşaklığımız ve sertliğimiz birbirine karşıt olgulardır, çift cinsiyetli katılımlar isterler. Doğru kil zaten yeterli miktarda toprak ve yeterli miktarda su içeriyor olmalıdır. O. V. de L.-Milosz'un¹⁰¹ yalnızca kil ve gözyaşlarından yapıldığımızı söylediği şu sayfa ne kadar da güzeldir. Acı ve gözyaşlarında bir eksik oldu mu, insan kuru, zavallı, lanetli demektir. Biraz fazla gözyaşı, kilde bir cesaret ve direnç eksikliği, başka bir sorun doğurur: "Kilden adam, gözyaşları sefil beynini boğmuş. Ağzındaki tuzsuz sözler ılık su gibi."

Bu yapıtta maddesel imgelem ruhbilimini geliştirmek için bütün fırsatları değerlendireceğimize söz verdiğimiz göre, yoğurma ve yumuşatma hayallerini, içinde isyancı maddenin ağır ağır ve güçlkle biçimi fethedişini yaşayabileceğimiz başka bir maddesel hayal çizgisini izlemeden terk etmek istemiyoruz. Burada su yoktur. Bu noktadan sonra, işi yapan, sanki rastlantı eseriymiş gibi, bir bitkisel yapıt *taklidine* adayacaktır kendini. Suyun gücünün bu taklidi imgesel suyun gücünü anlamamıza biraz yardım edecektir. Demirci ruhun hayalinden söz etmek istiyoruz.

Demirci hayali gecikmiş bir hayaldir. Söz konusu işte katı cisimden yola çıkıldığından, işi yapan öncelikle bir isteğin bilincidir. Önce istek çıkar sahneye; sonra da ateşle dövülgenliği fethedecek olan hile. Ama çekicin altında biçim bozukluğu belirdiğinde, düz çubuklar eğildiğinde, biçim bozuklukları düşünden bir şeyler girer işi yapanın ruhuna. O zaman hayalin kapıları açılır yavaş yavaş. O zaman *demir çiçekler* doğar. Kuşkusuz dışarıdan taklit ederler bitkisel övünçleri, ama bükümlerin taklidi biraz daha ilgili bir gözle izlenirse, işi yapandan içsel bir bitki gücü aldıkları hissedilir. Demircinin çekici, utkusunun ardından, küçük darbelerle okşar kıvrımı. Bir yumuşaklık düşü, nereden geldiği bilinmeyen bir akışkanlık anısı kapatır kendini, dövülmüş bir demire. Bir ruhta yaşamış düşler yapıtlarında da yaşamaya devam eder. Üzerinde uzun süre çalışılan demir parmaklık canlı bir çit olarak kalır. Sapları boyulu boyunca,

101 O. V. de L.-Milosz, *Miguel Mañara*, s. 75.

doğal çobanpüskülünden biraz daha sert, biraz daha donuk bir çobanpüskülü dikmeye devam eder. İnsanın ve doğanın sınırlarında düş kurmayı bilen için, bütün şiirsel yer değiştirmeleri kullanmasını bilen için, tarlalardaki çobanpüskülü bitkisel olanın sertleşmiş hali, dövülmüş bir demir değil midir zaten?

Bu şekilde demirci ruhunu anmak, maddesel hayali yeni bir görünüm altında sunmamıza da yardımcı olabilir. Demiri yumuşatmak için kuşkusuz bir dev gereklidir; ama bükümler üzerindeki titizliği demirin çiçeklerine yaymak gerektiğinde dev yerini cücelere bırakacaktır. O zaman cüce gerçekten de metalden çıkar. Aslında bütün hayaletimsi varlıkların minyatürleştirilmesi unsurların hayalinin imgeli bir biçimidir. Bir toprak yığını altında ya da bir kristalin köşesinde bulunan varlıklar maddenin içine kazınmışlardır; maddenin temel güçleridir onlar. Düşlenirlerse, ama nesnenin önünde değil, tözünün önünde düşlenirlerse, uyandırılmış olurlar. *Küçük, büyüğün* önünde töz rolü oynar; *küçük büyüğün* içsel yapısıdır; *küçük*, salt biçimsel gibi görünse de, *büyüğün* içine kapanarak, kazınarak maddeleşir. Gerçekte, tam anlamıyla biçimsel hayal yeterince büyük boyutlardaki nesneleri örgütleyerek gelişir. Genişler. Oysa maddesel hayal, tersine, nesnelerini süsler. Onların üzerine işlemeler yapar. İşlemeleri yapan her zaman odur. İş yapmanın düşlerini devam ettirerek tözlerin temeline iner.

Öyleyse maddesel hayal en sert tözlere, sızma düşünce en çok karşı gelenlere bile bir içsellikle yaklaşır. Sızmanın hem rahat hem de ayrıntılı bir devingenliğini getiren hamur işinde doğal olarak daha fazla keyfince davranır. Demirci hayalini buraya yalnızca, yoğurucu hayalin yumuşaklığını, yumuşaklaşmış hamurun hazlarını ve gerek yoğurucunun gerekse de düşçünün yoğun madde üzerinde her zaman bir başarı sağlayan suya karşı duydukları minnettarlığı daha iyi hissettirmek için koyduk.

Kendini maddelerin imgelemine eline bırakan *homo faber*'in rüyalarının sonu gelmez. Hiçbir zaman bir madde onun için üzerinde yeterince çalışılmış olmayacaktır, çünkü onu düşlemeyi hiçbir zaman bitirmedi. Biçimler sona erer. Ama maddeler, asla. Madde belirsiz düşlerin şemasıdır.

Beşinci Bölüm

Analık Suyu ve Dışıl Su.

"... ve eski zamanlarda olduğu gibi,
denizde uyuyabilirdin."

PAUL ÉLUARD,
Les nécessités de la vie.

I

Daha önceki bölümlerden birinde belirttiğimiz gibi, M^{me} Bonaparte, Edgar Poe'nun çok tipik kimi imgesel tablolara bağlılığını çocukluk anıları, hatta ilk çocukluk dönemine ait anılar anlamında yorumlamıştır. M^{me} Bonaparte'ın ruhçözümlemeci incelemesine ilişkin bölümlerden biri şu başlığı taşır: *anne-man-zara döngüsü*. Ruhçözümleme sorgusunun esini izlendiğinde, manzaranın nesnel özelliklerinin doğa duygusunu, eğer bu duygu derin ve gerçekse, açıklamakta yetersiz kaldığı çok çabuk anlaşılır. Bize gerçeği tutkuyla sevdiren şey gerçeğin *bilin-mesi* değildir. Temel ve birincil değer *duygu*'dur. Doğayı bilmeden, iyice görmeden, temeli başka yerde atılan bir aşkı nesnelerde gerçekleştirerek sevmeye başlarız. Sonra, ayrıntısını ararız, çünkü genel olarak, nedenini bilmeden seviyoruzdur onu. Onun hakkında yaptığımız coşku dolu betimleme, bir zamanlar ona tutkuyla, aşkın kalıcı ilgisiyle bakmış olduğumuzun kanıtıdır. Ayrıca, doğa için hissedilen duygu kimi ruhlarda alabil-

diğine kalıcıysa, bunun nedeni, söz konusu duygunun ilk biçiminde yatar, o duygu bütün duyguların kökenindedir. Bu, evlat olma duygusudur. Aşkın bütün biçimleri bir anneye duyulan aşkın bir bileşenini içerir. Doğa büyümüş insan için, der bize M^{me} Bonaparte, "alabildiğine genişlemiş, sonsuzlukta yansımış ebedi bir annedir" (s. 363). Duygusal olarak doğa annenin *yansıması*'dır. Özellikle, diye ekler M^{me} Bonaparte: "Deniz bütün insanlar için en büyük, en değişmez anne simgelerinden biridir" (s. 367). Edgar Poe da bu yansımanın, bu simgeselliğin özellikle açık bir örneğini sunar. Edgar Poe'nun çocukken deniz zevklerini *doğrudan* bulmuş olabileceğini ileri sürenlere karşı, *ruhbilimsel gerçekliğin* önemini pek bilmeyen gerçekçilere karşı M^{me} Bonaparte şöyle yanıt verir: "Deniz-gerçeklik tek başına, insanları tanık olduğumuz gibi büyülemeye yetmezdi. Deniz onlara iki sesli bir şarkı söyler, bunlardan en yükseği, yüzeye en yakın olanı en büyüleyici olanı değildir. Derinde olanıdır... tüm zamanlarda insanları denize çeken." Bu derin ses anne sesidir, annemizin sesidir: "Dağı yeşil ya da denizi mavi olduğu için sevmeyiz, her ne kadar bu nedenlerle onların hoşumuza gittiğini söylüyorsak da; bizden, bilinçaltındaki anılarımızdan bir şeyler mavi denizde ya da yeşil dağda yeniden yaşam bulduğu için severiz onları. Bizden, bilinçaltındaki anılarımızdan gelen bu şeyler de her zaman ve her yerde çocukluk aşkları-mızda, hani şu başlangıçta yalnızca yaratığa, ilkin sığınak-yaratığa, sonra da anne ya da sütanne olan besin-yaratığa yönelen aşklarda bulur kaynağını..." (s. 371).

Özetle, evladın duyduğu aşk imgelerin yansımasının ilk etkin ilkesidir, imgelemin yansıtıcı gücüdür, bütün imgeleri kuşatıp en emin insansal bakış olan anneye bakışın içine koyan tükenmek bilmez güçtür bu. Elbette ki, başka aşklar da gelip bu ilk sevdirci güçlere aşılanacaktır. Ama bu aşkların hiçbir zaman ilk duygumuzun tarihsel önceliğini ortadan kaldırmayacaktır. Yüreğin zaman sıralaması asla değiştirilemez. Ardından gelen bir aşk ve hoşlanma duygusu ne kadar eğretilmeli olursa, temel duygudan güç almaya o kadar gereksinim duyacaktır. Bu koşullarda, bir imgeyi *sevmek*, her zaman bir aşkı *parlatmaktır*; bir imgeyi sevmek, bilmeden eski bir aşk için yeni bir

eğretileme bulmaktır. *Sonsuz* evreni sevmek, bir anneye duyulan aşkın *sonsuzluğuna* maddesel bir anlam, nesnel bir anlam yüklemektir. Herkes bizi bırakıp gittiğinde, bir *yalnızlık* manzarasını sevmek, acı veren bir yokluğu telafi etmektir, bizi bırakıp gitmeyen kadını hatırlamaktır... İnsan bütün ruhuyla bir gerçekliği sevdiği anda, o gerçeklik çoktan bir ruha dönüşmüştür bile, o gerçeklik artık bir anı olmuştur.

II

Bu genel gözlemlere, maddesel imgelemin bakış açısından hareket ederek ulaşmaya çalışacağız. Bizi sütüyle, kendi tözüyle besleyen yaratığın silinmez göstergesiyle çok çeşitli, çok uzak, çok dışarıdaki birtakım imgelere işaret ettiğini ve bu imgelerin bilindik biçimsel imgelem izlekleriyle doğru çözümlemeyeceğini görmeye çalışacağız. Kabaca, çok değer yüklenmiş bu imgelerin birtakım biçimlerden çok madde içerdiğini göstereceğiz. Bu kanıtlamayı yapmak için, doğal suları, göllerin ve nehirlerin suyunu, denizlerin suyunu süt görünümlerine ve sütlü eğretilemelere bürünmeye zorlayan yazınsal imgeleri biraz daha yakından inceleyeceğiz. Bu *usa aykırı* eğretilmelerin unutulmaz bir aşkı vurguladığını göstereceğiz.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, maddesel imgeleme göre, her sıvı bir sudur. Bu, maddesel imgelemin, bütün tözsel imgelerin köküne ilk unsurlardan birini koymaya zorlayan temel bir ilkesidir. Bu gözlem daha önce de görsel olarak, devingen olarak doğrulanmıştır zaten: İmgelem için, *akan* her şey sudur; *akan* her şey suyun doğasına katılır, derdi bir felsefeci. *Akan* suyun niteleyeni o kadar güçlüdür ki, her zaman ve her yerde nitelenenini de yaratır. Renk pek önemli değildir; yalnızca bir nitelik kazandırır; bir çeşitliliği göstermekten öteye gitmez. Maddesel imgelem doğrudan doğruya tözsel niteliğe gider.

Şimdi, sorunu ruhçözümleme bakımından inceleyerek, bilinçaltına yönelik sorgumuzu daha da ileri götürecekseniz, her suyun bir süt olduğunu söylememiz gerekecek. Daha kesin bir biçimde söyleyecek olursak, her mutlu içecek bir anne sütüdür.

Burada, maddesel imgelemin iki katlı, birbirini izleyen iki dereceyle bilinçaltının derinliklerine inen bir açıklamasının örneğini görürüz: Öncelikle, her sıvı bir sudur; ardından, her su bir sütür. Düş, ilk çocukluk dönemi yaşamının yalın bilinçaltı derinliklerine inen bir kazık köktür. Daha yüzeysel bir katmanda yaşayan otların demet demet köklerinden koca bir ağ da vardır aynı zamanda. İşte, imgelem üzerine yazdığımız yapıtların hemen hemen tamamında incelediğimiz bu yüzeysel bölgede bilinçle bilinçaltı birbirine karışır. Ama derin bölgenin her zaman etkin olduğunu ve sütün maddesel imgesinin, sulardan daha bilinççi imgeleri desteklediğini göstermenin zamanı geldi artık. İlk ilgi odaklarını organsal bir ilgi oluşturur. Organsal bir ilginin odağı, odaklar öncelikle eğreti imgeleri. Dilin birtakım değerleri aşamalı olarak kendine nasıl yüklediğini incelersek de aynı sonuca ulaşırız. İlk sözdizimi bir tür gereksinimler dilbilgisine uyar. O zaman su, sıvı gerçekliklerin anlatım düzeninde ilk addır ya da daha kesin bir deyişle, ilk ağızsal addır.

Bu arada, şunu da belirtelim ki, ağza bağlanan değerlerin hiçbirisi reddedilmemiştir. Ağız ve dudaklar, işte ilk olumlu ve kesin mutluluğun alanı, izin verilen duyumsallığın alanı. Dudakların ruhbilimi başlı başına uzun bir incelemeyi gerektirir.

Bu izin verilen duyumsallığın içinde, bölgenin ruhçözümleme incelemesi üzerinde duralım biraz ve suların “analığının” temel niteliğini kanıtlayan birkaç örnek verelim.

Hiç kuşkusuz, sütün doğrudan doğruya insansal imgesidir Saintyves’in alıntıladığı Veda ilahisinin ruhbilimsel dayanağı: “Bizim analarımız olan ve kurbanlarda pay sahibi olmayı arzulayan sular bize kendi yollarını izleyerek gelir ve sütlerini dağıtırlar¹⁰².” Gerçekten de, burada doğanın nimetleri için tanrısalığa şükran belirten belli belirsiz bir felsefi imgeden başka bir şey göremiyorsak, yanılıyoruz demektir. Bağlantı çok daha içseldir ve öyle sanıyoruz ki, burada imgeye gerçekliğinin mutlak bütünlüğünü vermemiz gerekir. Maddesel imgelem için, suyun süt gibi eksiksiz bir gıda olduğunu söyleyebiliriz. Saintyves’in aktardığı ilahi şöyle devam eder: “Ambrosia sula-

102 Saintyves, *Folklore des eaux*, s. 54. Ayrıca karşı. Louis Renou, *Hymnes et Prières du Veda*, s. 33: “Yeri, toprağı ve hatta gökyüzünü suyla kaplar Varuna – süt istediğinde.”

rın içindedir, şifalı otlar suların içindedir... Sular, hastalıkları kovan bütün ilaçları mükemmelleştirin ki, bedenim sizin o mutluluk verici etkilerinizi hissedebilsin ve ben daha uzun zaman güneşi görebileyim.”

Su, tutkuyla mırıldandığı anda, suların analığına tapınma duygusu tutku ve içtenlikle ortaya çıktığı anda bir süttür artık. İlahi ton, bir yüreği derinliklerinden harekete geçirirse, ilginç bir düzenlilikle ilk imgeyi, Veda imgesini getirir. Nesnel, hatta neredeyse bilimsel olduğunu ileri süren bir kitapta Michelet, Deniz *Anschaung*'unu verirken, bütünüyle doğal olarak süt denizi, yaşamsal deniz, besin deniz imgesini bulur: “Şu besleyici sular her türden en yağlı atomlarla yoğunlaşmıştır, tembel tembel ağzını açıp suyu içine çeken, ortak ananın bağrında bir embriyon gibi beslenen balığın yumuşak doğasına uygun atomlarla. Peki yuttuğunu bilir mi balık? Pek değil. Mikroskopik besin ona gelen bir süt gibidir. Dünyanın başındaki büyük bela açlık yalnızca toprak içindir; burada ise, öngörölmüştür, bilinmez. Hiçbir çaba gerekmez, besin arayışına gerek yoktur. Yaşam bir düşünce gibi dalgalanmalıdır¹⁰³.” Bu, doymuş bir çocuğun, huzurlu dünyasında dalgalanan bir çocuğun düşüğü değil midir? Hiç kuşkusuz Michelet kendisini büyüleyen imgeyi birçok biçimde *ussallaştırmıştır*. Ona göre, yukarıda da söylediğimiz gibi, deniz suyu bir *mukoza*'dır. Daha önceden “yumuşak ve verimli birtakım unsurlar” katmış mikroskopik varlıkların yaşamsal eyleminden geçmiş ve zenginleştirilmiştir (s. 115). “Bu son sözcük denizin yaşamı hakkında derin bir görüş açar. Onun çocukları genelde, sümüksü maddeyi yutan ve üreten jellatinsi durumda birer cenine benzer; suları o sümüksü maddeyle doldururlar, onlara durmaksızın yeni çocukların gelip ılık bir süütün içindelermişçesine yüzdükleri sonsuz bir dölyatağının üretken yumuşaklığını kazandırırılar.” Bunca yumuşaklık, bunca ılıklik ortaya çıkartıcı birtakım işaretlerdir. Hiçbir şey *nesnel* olarak sezdirmez onları. Her şey onları *öznel* olarak doğrular. En büyük gerçeklik öncelikle yenilen şeydir. Öyleyse deniz suyu, Michelet'nin salt biyolojik görüşüne göre, “hayvan su”dur, bütün varlıkların ilk besinidir.

Son olarak, "*besleyici*" imgenin bütün diğer imgelere ege-men olduğunun en iyi kanıtı, Michelet'nin hiç duraksamadan, evrensel düzlemde, göğüsteki süte geçmesidir: "Özenli okşama-larıyla, [deniz] kıyıları yuvarlaklaştırarak, onlara analık hat-ları kazandırır, öyle ki, o kıyılar neredeyse kadının göğsünün görünür şefkatini, hani çocuğun alabildiğine yumuşak bulduğu şu ılık, dinlendirici ve koruyucu bağır var ya, onu andırır¹⁰⁴." Hangi koyun ardında, hangi yuvarlak burnun önünde Michelet bir kadın göğsü imgesini görmüş olabilir ki, öncesinde bir maddesel imgelem gücüne, sütün tözsel imgesinin etkisine ka-pılmamışsa? Böylesine cesur bir eğretileme karşısında, madde-sel imgelem ilkesine dayanan bir açıklamadan başka bir açıklama getirilemez: *Maddedir biçimi yöneten*. Göğüs yuvarlaktır, çünkü içerdiği süt şişirmiştir onu.

Bu durumda, deniz şiiri Michelet'de derin bir bölgede ya-şam bulan bir hayaldir. Deniz annedir, su mucizevi bir süttür; toprak kendi dölyataklarında ılık ve verimli bir gıda hazırlar; kıyılarda, bütün yaratıklara *birtakım yağlı atomlar* verecek olan göğüsler şişer. İyimserlik bir bolluktur.

III

Bir anne imgesine bu şekilde doğrudan bağlılığın kesin ola-rak ortaya konması, imgeler ve eğretilmeler sorununun yanlış biçimde gözler önüne serildiğini düşündürebilir. Söylediğimize ters düşmek adına, şu konu üzerinde duracağız: Salt görüş, yani yalnızca doğanın görünümünün seyri de doğrudan imgeleri benimsetiyormuş gibi görünebilir pekâlâ. Sözelimi, dingin bir görüşten esinlenen çok sayıda ozanın, ayın ışıyla aydınlanan sakin bir gölün sütlü güzelliğini dile getirdiği söylenebilir. Gelin, sular şiiri için alabildiğine tanıdık olan bu imgeyi tartışalım öy-leyse. Bu imge, görünüşte maddesel imgelem hakkındaki savla-rımıza alabildiğine ters olsa da, sonuçta birbirinden son derece farklı ozanları baştan çıkarışının biçimler ve renklerle değil de maddeyle açıklanabileceğini kanıtlayacaktır bize.

Gerçekte, fiziksel olarak bu imgenin gerçekliği nasıl görülür? Bir başka deyişle, bu özel imgenin ortaya çıkmasını belirleyen nesnel koşullar nelerdir?

Ay ışığı altında uyuklayan bir gölün önünde, imgelemde sütlü imgenin oluşması için, ayın parlaklığının yayılmış olması gerekir –çok hafifçe ama yine de yüzeyin ışınlarla aydınlanan manzarayı olduğu gibi yansıtmasını engelleyecek kadar hareket eden bir su gerekir–, kısacası, suyun saydamlıktan çıkıp usulca ışığı emebilecek bir kıvama, donuk bir kıvama geçmesi, donuklaşması gerekir. Bütün yapabileceği de bununla sınırlıdır zaten. İyi ama, bir süt çanağını, köpüklü bir çiftlik kovasını, *nesnel* sütü düşündürmesine yeter mi gerçekten bu? Yetermiş gibi görünmüyor doğrusu. Öyleyse şunu itiraf etmeliyiz ki, imge ne ilkesini ne de gücünü görünen veriden alır. Ozanın görüşünü doğrulamak için, imgenin sıklığını ve doğallığını doğrulamak için, imgeye *görülmeyen* birtakım bileşenleri, içinde doğanın *görünür olmadığı* birtakım bileşenleri katmak gerekir. Bunlar tam anlamıyla maddesel imgelemin ortaya çıkmasını sağlayacak bileşenlerdir. Yalnızca bir maddesel imgelem ruhbilimi bu imgeyi gerçek bütünselliği ve yaşamı içinde açıklayabilecektir. Öyleyse, gelin, bu imgeyi eyleme geçiren bütün bileşenleri işin içine katmaya çalışalım.

Nedir aslında şu sütlü bir su imgesi? Ilık ve mutlu bir gece imgesidir, parlak ve sarı bir madde imgesidir, hem havayı hem de suyu, hem göğü hem de yeri alan ve bunları birleştiren bir imgedir, evrensel, geniş, devasa, yumuşak bir imgedir. Bu imgeyi gerçeklik düzleminde gördüğümüzde, ayın sütlü parlaklığı içinde yikananın dünya olmadığını, aslında seyredenin, en eski huzuru anımsatacak kadar fiziksel ve emin bir mutluluğun içinde, besinlerin en tatlısı içinde yıkandığını anlarız. Bu arada, nehrin sütü hiçbir zaman donmayacaktır. Hiçbir zaman bir ozan bize kış mevsiminde görünen ayın, sular üzerine sütlü bir ışık döktüğünü söylemeyecektir. Havanın ılıkliği, ışığın yumuşaklığı ve ruhun huzuru imgenin zorunlu unsurlarıdır. İşte imgenin maddesel bileşenleri. İşte güçlü ve ilk nitelikli bileşenler. *Beyazlık ancak sonradan gelecektir*. İmgenin diğer bileşenlerinden çıkacaktır. Adın getirdiği, addan sonra gelen bir sıfat ola-

rak gösterecektir kendini. Düşler evreninde, bir rengin süt gibi beyaz olmasını isteyen sözcük sıralaması aldatıcıdır. Düşü önce sütü alır, uykulu gözü sonradan görür onun beyazlığını, o da her zaman değil.

Beyazlığın imgelem evreninde işlenmesi zor olmayacaktır. Ayın altın sarısı ışınlarından biri nehre eklenir, biçimsel ve yüzeysel renkler imgelemi şaşırmayacaktır buna. Yüzeye bakan imgelem beyaz görecektir sarı olanı, çünkü sütün maddesel imgelemi, insan yüreğinin derinliklerinde ağır ilerleyişini sürdürecektir kadar, düşünün rahata ermesini sonuna dek *sağlayacak* kadar, bir madde, bir töz, mutlu bir izlenim verecek kadar yoğundur. Süt yatıştırıcıların ilkidir. Öyleyse insanın dinginliğidir seyredilen sulara süt katan. *Éloges*'da St. J. Perse şöyle yazar:

... Zaten bu sakın sular süttendir
tıpkı sabahın yumuşak yalnızlıklarına dökülen her şeyin
olduğu gibi.

Köpüklü bir sel suyu, ne kadar beyaz olursa olsun, hiçbir zaman böyle bir ayrıcalığa sahip olmayacaktır. Yani maddesel imgelem ilksel unsurlarını düşlediğinde renk gerçekte hiçbir şey değildir.

İmgesel olan, derin ve besleyici unsurlarını *imgelerde* bulmaz; öncelikle daha yakın, daha sarıcı, daha maddesel bir *varoluşa* gereksinim duyar. İmgesel gerçeklik betimlenmeden önce çağrıştırılır. Şiir her zaman çağrıcı bir sesleniştir. Martin Buber olsa onun için, *Bu* sınıfına girmeden önce *Sen* sınıfındandır, derdi herhalde. Sözelimi *Ay* da, şiir evreninde, maddedir biçim olmadan önce, düşünün içine sızan bir sıvıdır. İnsan, doğal ve ilk şiir durumunda "her gece gördüğü ayı düşünmez, ta ki, bir gece uykuda ya da gece nöbetinde o kendisine doğru gelene, yaklaşıncaya kadar, hareketleriyle onu büyüleyinceye ya da belli belirsiz dokunuşlarıyla ona zevk ya da acı verinceye kadar. Ona o andan geriye kalan, gezgin bir ışıklı yuvarlağın imgesi değildir, şu ya da bu biçimde o yuvarlağa bağlanmış şeytani bir varlığın imgesi de değildir, öncelikle bedeni delip

geçerek akan ay ışığının devindirici imgesidir, *heyecan uyandıracı imgesidir*¹⁰⁵...”

Ayın tam da yıldız falcılığındaki anlamıyla “bir etki”, kimi saatlerde evrenin içine sızan ve ona maddesel bir bütünlük kazandıran evrensel bir madde olduğu daha iyi nasıl söylenebilir ki?

Organsal anıların evrensel niteliği, maddesel imgelemin bir ilk imgelem olduğunu anladıktan sonra şaşırtmamalıdır artık bizi. Maddesel imgelem nesnelerin yaradılışını ve yaşamını yaşamsal ışıklarla, doğrudan duyumun kesinlikleriyle, yani organlarımızın büyük senestezi¹⁰⁶ derslerini dinleyerek imgeler. Edgar Poe’nun imgeleminin ilginç boyuttaki doğrudan niteliğine daha önceden şaşırmıştık zaten. Onun kendi *coğrafyası*, yani yeryüzünü düşünme yöntemi aynı noktada etkilidir. Dolayısıyla, maddesel imgelemin işlevini kabul ederek anlayabileceğimiz Gordon Pym’in kutup denizlerine, –hâlâ söylemeye gerek var mı, bilmiyoruz, ama– hani şu Edgar Poe’nun hiç gitmediği denizlere yaptığı keşif gezilerinin derin anlamını. Edgar Poe şu sözlerle betimler o özel denizi: “Suyun sıcaklığı gerçekten de fark edilir derecedeydi, rengine gelince, hızlı bir değişime maruz kalarak, bir anda saydamlığını yitirip donuk ve sütü bir nüans kazandı.” Bu arada, yukarıdaki gözleme bağlı kalarak şunu da belirtelim ki, su sütü görünümünü, saydamlığını kaybederek kazanır. “Hemen yanı başımızda”, diye devam eder Edgar Poe, “deniz her zamanki gibi birleşmişti, hiçbir zaman tekneyi tehlikeye sokacak kadar sert değildi, – ama sağımızda ve solumuzda, farklı uzaklıklarda geniş yer kaplayan ve aniden çıkan birtakım hareketlenmeleri görüp şaşıryorduk sık sık...” (s. 270). Üç gün sonra, Güney Kutbu’nun keşfine çıkan kahramanımız şöyle yazar: “Suyun sıcaklığı aşırı boyutlardaydı (bir kutup denizi suyu olmasına karşın) ve sütü nüansı hiç olmadığı kadar belirgindi” (s. 271). Görüldüğü gibi, burada bütünü içinde, genel görünümü içinde ele alınan bir deniz değildir, maddesinde, hem sıcak hem de beyaz olan tözünde ele alınan sudur. Beyazdır çünkü ılıktır. Sıcaklığı beyazlığından önce fark edilmiştir.

105 Martin Buber, *Je et Tu*, Fr. çev. Geneviève Bianquis, s. 40.

106 Organsal duyarlık. İçeride ait izlenimler alma, içsel duyum (ed.n.).

Şu açıkça ortadadır ki, anlatıcıya esin kaynağı olan, bir görünümün yerine bir anıdır; mutlu bir anı, anıların en sakini ve en rahatlatıcısı, besleyici süt anısı, ana kucağı anısı. Karnı doymuş çocuğun yumuşak bir biçimde bırakılışını, sütannesinin göğsünde uyuklayan çocuğu anımsatarak biten sayfada her şey bunu kanıtlar. "Kutup kışı yaklaşıyordu elbette, – ama çevresinde türkünç alayı olmaksızın yaklaşıyordu. Bedensel ve ruhsal bir uyuşukluk hissediyordum, – hayale doğru şaşırtıcı bir doğal eğilim..." Kutup kışının sert gerçekçiliği yenik düşmüştür. Onun görevini imgesel süt görmektedir artık. Ruhu ve bedeni gevşetmiştir. Keşif kahramanı bundan böyle anımsayan bir düşçüdür.

Genellikle çok güzel olan –içsel bir güzellikle, maddesel bir güzellikle güzel olan– doğrudan imgelerin başka kaynakları yoktur. Örneğin, Paul Claudel için, ırmak nedir ki? "Toprağın tözünün sıvılaşmasıdır, kıvrımlarının en gizli köşesinde kök salmış sıvı suyun püskürmesidir, sütün meme emen Okyanusun çekimiyle püskürmesidir¹⁰⁷." Burada da egemen olan nedir, biçim mi madde mi? Deltasının meme başıyla birlikte ırmağın coğrafi çizimi mi, yoksa sıvının kendisi, organsal ruhçözümlemenin sıvısı süt mü? Peki, okur, meme emen Okyanusa yapışan ırmağın ağzını insansal olarak devingenleştirerek, özünde tözcü bir yorumlamaya kapılmadan nasıl *katılacaktır* ki ozanın imgesine?

Bir kez daha şunu görüyoruz ki, bütün tözsel değerler, bütün değer yüklenmiş insansal hareketler hiç güçlük çekmeden evrensel düzeye çıkarlar. Süt imgeleminden Okyanus imgelemine kadar bin geçit vardır, çünkü süt her koşulda bir atılım bulan bir imgelem değeridir. Yine Claudel şöyle yazar: "Ve İşaya'nın bizde *deniz*in taşınması gibi bulunduğunu söylediği süt¹⁰⁸." Süt bizi tıka basa doldurmuş mudur, sınırsız bir mutluluğun içine gömmemiş midir? Sıcak, verimli, büyük bir yaz yağmuru görünümünde bir süt tufanı imgesinin canlandığını görürüz.

107 Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, s. 251.

108 Paul Claudel, *L'épée et le miroir*, s. 37.

İnsanların yüreğine iyiden iyiye gömülmüş aynı maddesel imge, sonsuz biçimde değiştirecektir kendisinden türeyen biçimleri. Mistral şöyle söyler *Mireille*'de (Dördüncü şarkı):

Vengue lou tèms que la marino
Abaucò sa fièra peitrino
Et respiro plan plan de touti si mamère,...

"Gelse şu zaman – hani denizin gururlu göğsünü yumuşattığı – ve bütün memeleriyle ağır ağır soluduğu." Yavaş yavaş yumuşayan sütü bir deniz görünümü böyle olacaktır işte: Sayısız göğüslü, sayısız kalpli ana olacaktır.

Su, bilinçaltında bir süt olduğu için, böylesine genel bir biçimde bilimsel düşünce tarihi boyunca yüksek düzeyde *besleyici* bir ilke olarak görülmüştür. Şunu unutmayalım ki, bilimsel bilgi öncesi düşünüşe göre, beslenme, açıklanacak bir işlev olmak şöyle dursun, bir *açıklayıcı* işlevdir. Bilimsel bilgi öncesi düşünüşten bilimsel düşünüşe geçişte, biyolojik olanın ve kimyasal olanın açıklanmasında bir yer değiştirme gerçekleşecektir. Bilimsel düşünüşte biyolojik olan kimyasal olanla açıklanmaya çalışılacaktır. Bilinçaltı düşüncesine daha yakın olan bilimsel bilgi öncesi düşünüş ise, kimyasal olanı biyolojik olanla açıklıyordu. Sözelimi, kimyasal tözlerin bir "sindirici" içinde "sindirimi" bir simyacıya göre, apaçık bir işlemdir. Bu şekilde birtakım yalın biyolojik sezgilerle doğallığı ikiye katlanan kimya bir bakıma iki kat doğaldır. Mikro evrenden makro evrene, insandan evrene hiç güçlük çekmeden çıkar. İnsanın susuzluğunu dindiren su toprağı sular. Bilimsel bilgi öncesi düşünüş, yalın eğretilmeler olarak gördüğümüz birtakım imgeleri somut bir biçimde düşünür. Tam anlamıyla toprağın suyu *içtiğini* düşünür. XVIII. yüzyılın ortasında, Fabricius'a göre, su "toprağı ve havayı beslemeye" yönelik olarak hizmet etmek üzere tasarlanmıştır. Dolayısıyla, besleyici unsur sınıfına girer. Bu, maddesel unsurlara yüklenen değerlerin en büyüğüdür.

IV

İçkinin tam bir ruhçözümlemesi, alkol ve sütün, ateş ve suyun diyalektiğini gösterecektir kuşkusuz: Dionysos Kybele'ye karşı. O zaman bilinçli yaşamın, uygarlaşmış yaşamın kimi seçmeciliklerinin, bilinçaltının değer yüklemeleri yeniden yaşandığı andan itibaren, maddesel imgelemin ilk değerlerine başvurulduğu andan itibaren olanaksızlaştığını anlayabileceğiz. Örneğin, *Heinrich von Ofterdingen*'de Novalis (*Henri d'Ofterdingen*, Fr. çev., s. 16) Heinrich'in babasının bir evde "bir bardak şarap ya da süt" isteyeceğini söyler. Sanki onca söylen dolu bir anlatıda devingen bir bilinçaltı kararsızlık gösterebilirmiş gibi! Hermaphroditos gibi iki cinsli bir varlığın kararsızlığı! Yalnızca yaşamda, ilk istekleri gizleyen kibarlığın etkisiyle "bir bardak şarap ya da bir bardak süt" istenebilir. Ama düşte, gerçek söylenlerde, hep ne isteniyorsa o söylenir. Neyi içmek istediğini bilir söyleyen her zaman. Hep aynı şey içilir. Düşte içilen şey, düşü-yü gösteren kesin nitelikli bir işarettir.

Şimdikinden daha derin bir maddesel imgelem ruhçözümlemesi bir içki ve aşk iksiri ruhbilimine girişmelidir. Elli yılı aşkın bir süre önce Maurice Kufferath şöyle diyordu: "*Aşk içeceği* (Liebestrank) gerçekte yaşamın büyük gizeminin imgesidir, aşkın, kavranamaz ortaya çıkışının, güçlü dönüşümünün bize trajik özünü göstermesini sağlayan şu düştan tam bilinç haline geçişinin plastik gösterimidir¹⁰⁹." Ayrıca, Wagner'i şu "tıbbın" müdahalesiyle suçlayan yazın eleştirilerine şöyle karşı çıkar Kufferath haklı olarak: "*Aşk iksirinin sihirli gücünün hiçbir fiziksel rolü yoktur, onun rolü bütünüyle ruhsaldır*" (s. 148). Ancak bu *ruhsal* sözcüğü fazla genel bir sözcüktür. Kufferath'ın yazdığı zamanlarda ruhbilimin bugün sahip olduğu kadar çok inceleme yolu yoktu. Unutulmuşlar alanı elli yıl önce hayal edilenden alabildiğine farklıdır. Dolayısıyla aşk iksirleri imgelemi büyük bir çeşitliliğe olanak tanır. Hazır sırası gelmişken belirtelim, bu konuyu derinlemesine ele alamayız. Bu kitapta bizim işimiz, temel maddeler üzerinde durmaktır. Bu yüzden yalnızca temel içecek üzerinde duracağız.

109 Maurice Kufferath, *Tristan et Iseult*, s. 149.

Temel içecek sezgisi, bir süt olarak besleyici su, besleyici unsur olarak, açık bir biçimde sindirilen unsur olarak tasarlanmış su sezgisi öylesine güçlüdür ki, belki de böylelikle *anneleşen* suyla temel unsur kavramı daha iyi anlaşılır. Sıvı unsur o zaman bir üstün-süt olarak, anaların anasının sütü olarak belirir. Paul Claudel *Cinq grandes Odes*'da (s. 48) coşkulu, dolaysız bir biçimde öze gitmek için eğretilmeleri kabalaştırır bir anlamda.

"Kaynaklarınız birer kaynak değil artık. Bir unsur tam anlamıyla!"

"İlk madde! Anne, diyorum, bana gereken!"

Suların Evren içindeki oyununun pek önemi yok, der ilk öz sarhoşu ozan, suların dönüşümlerinin ve dağılımının pek önemi yok:

"Güneşin biçtiği, filtre ve imbikten geçmiş, dağların enerjiyle oraya buraya dağılmış sularınız değil benim istediğim,"

"Bozulabilir, akar onlar."

Claudel artık akmayacak, tözün ta içindeki varlığın diyalektliğini taşıyan sıvı unsuru alacaktır. Sonunda sahip olunan, üzerine titrenen, bize kalan, bizimle bütünleşen unsuru kavramak ister. Görsel biçimlerin Herakleitosçuluğu gider, temel bir sıvının, tam bir yumuşaklığın, bize eşit ama aynı zamanda da bizi ısıtan bir sıcaklığın, yayılan ama aynı zamanda da bütünüyle sahip olma duygusunun yarattığı hazzı veren bir sıvının güçlü gerçekçiliği gelir. Kısacası, gerçek su, ana sütü, işlevi değiştirilemez ana, Anne gelir.

V

Suyu tükenmez bir süt, Doğa Ananın sütü yapan bu tözsel değerlendirme, suya derin bir dişil nitelik kazandıran tek değerlendirme değildir. Her insanın yaşamında ya da en azından her insanın düşlenen yaşamında ikinci kadın ortaya çıkar: sevgili ya da eş. İkinci kadın da doğaya yansıtılacaktır. Ana-görünümü yanında kadın-görünümü yer alacaktır. Kuşkusuz iki yansıyan doğa da birbirinin içine geçecek ya da birbirini kapsayacaktır.

Ama bunların birbirinden ayrılabilceği durumlar da vardır. Kadın-doğanın çok belirgin olduğu bir durumu ele alacağız. Aslında, Novalis'in bir düşü suyun dişil tözcülüğünü kesin bir biçimde belirlememiz için yeni nedenler verecektir bize.

Novalis, düşünde karşısına çıkan bir havuzda ellerini yıkayıp dudaklarını hafifçe ıslattıktan sonra "karşı konulmaz bir yıkanma arzusuna" kapılır. Hiçbir *görüniş* çağırmas onu yıkanmaya. Elleri ve dudaklarıyla dokunduğu *tözdür* onu bunu yapmaya çağırır. Adeta sihirli bir katılım gereği, *maddesel olarak* çağırır onu.

Düşü soyunur ve havuza iner. İşte ancak o zaman gelir imgeler; maddeden çıkarlar, bir tohumdan ürüyorlarmışçasına bir ilk duyumsal gerçeklikten, daha kendini yansıtmayı bilmeyen bir sarhoşluktan doğarlar: "Her yandan, o tatlı unsurun her dalgasının tıpkı yumuşak bir göğüs gibi sıkıca ona yapışmasını sağlayacak şekilde, görünür birer varlığa dönüşüp de [düşüyü] sarmak üzere birbirine dayanan bilinmez imgeler çıkıyordu. Bu akıntının içinde, bir an için genç adamın bedenine temas eden bedenlere dönüşmüş bir büyüleyici kızlar topluluğu çözülmüştü sanki¹¹⁰."

Suyun, -salt yansımalarının yol açtığı periler âlemi değil, hacmi, kütlesi- içinde *çözülen* genç kız olarak, bir *sıvı* genç kız *özü*, "eine Auflösung reizender Mädchen" olarak belirttiği derinlemesine maddeleştirilmiş bir imgelemin yer aldığı harika bir sayfa.

Dişil biçimler suyun tözünden, erkeğin göğsüne temasla, erkeğin arzusu bir bakıma kesinleştiğinde doğacaktır. Ama *şehvet tözü* şehvet biçimlerinden önce vardır.

Novalis'e çabucak bir *Kuşu kompleksi*'ni yakıştıracak olursak, onun imgeleminin özel niteliklerinden birini yanlış tanımış oluruz. Zaten böyle bir şeyi yapabilmek için, ilk imgelerin görünür olduğuna ilişkin kanıtımız olması gerekirdi. Oysa, görünüşler pek etkinmiş gibi değildir. Büyüleyici genç kızlar çok geçmeden unsurun içinde yeniden çözümler ve "hayranlık duygusundan başı dönen" düşü gelip geçici genç kızlarla herhangi bir serüven yaşamadan yolculuğuna devam eder.

110 Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, Fr. çev. Albert, s. 9.

Öyleyse Novalis'te, düşün varlıkları yalnızca onlara dokunulduğunda varolur, su yalnızca göğse değdiğinde kadına dönüşür, uzak imgeler vermez. Novalis düşlerinin bu çok ilginç fiziksel niteliği, bizce bir adı hak ediyor. Novalis'in görünmezi algılayan bir *Gören* olduğunu söylemek yerine, onun dokunulmazı, elle tutulmazı, gerçekdışı olanı algılayan bir *Dokunan* olduğunu söyleyebiliriz pekâlâ. Bütün düşçülerden daha derine gider. Onun düşü bir düş içinde bir düştür, sığda kalan anlamda değil, derine inen anlamda bir düştür. Uykusunda bile uyuklar, uyku içinde bir uyku yaşar. Daha gizli bir mahzende bu ikinci uykuyu yaşamamış ya da hiç değilse düşlememiş kimse var mıdır? O zaman düşün varlıkları bize daha çok yaklaşırlar, dokunurlar, sağır bir ateş gibi etimizde yaşarlar.

Ateşin Ruhçözümlemesi'nde de daha önce belirttiğimiz gibi, Novalis'in imgelemine bir *ısıcılık*, yani sıcak, yumuşak, ılık, kucaklayıcı, koruyucu bir töz arzusu, varlığı bütünüyle kuşatan ve onun ta içine kadar giren bir madde gereksinimi egemendir. Bu, derinlemesine gelişen bir imgelemdir. Hayaletler tözden buharlaşan biçimler olarak çıkarlar, ama içleri doludur, gelip geçici varlıklar gibidirler, ama onlara dokunulabilmiştir, iç yaşamın derin sıcaklığının birazı aktarılabilmiştir. Novalis'in bütün düşleri bu derinlik göstergesini taşır. Novalis'in, o muhteşem suyu, her yere genç kız koyan o suyu, genç kız kavramının - *bütün bir değer olarak alınıp da parçalarının dağıtıldığı* o suyu bulduğu düş uzak bir ufuktaki, geniş bir görüşteki bir düş değildir. Muhteşem göl, sıcaklığını, yumuşak sıcaklığını kıskanç bir biçimde koruyan göl bir mağaranın derinliğindedir, toprağın bağrındadır. Böylesine derin biçimde değer yüklenmiş bir sudan doğacak görsel imgelerin hiç kıvamı olmayacaktır zaten; birbirleri içinde eriyip gidecekler, geriye de yalnızca kökenlerindeki sıvısal ve ısl iz kalacaktır. Yalnızca madde kalacaktır. Böyle bir imgelemde biçimsel imgenin egemenliğinde her şey kaybolup gider, ama maddesel imgenin egemenliğinde hiçbir şey kaybolmaz. Gerçekten tözden doğan hayaletler eylemlerini ilerilere götürmeye gereksinim duymazlar. Su boşuna yapışmıştır "yumuşak bir göğüs gibi" düşçüye. Düşçü devamını istemez... Tözsel bakımdan sahip olmak gerçekte yeter de artar

ona. Şimdi, biçimlere nasıl belli bir küçümsemeyle bakmasın? Biçimler zaten birer giysidir; fazla iyi çizilen çıplaklık dondurucu soğukluktur, kapalıdır, kendi hatlarına dönüktür. İşte bu yüzden, ısıyı arayan düşçü için imgelem salt *maddesel imgelem*'dir. Maddeyi düşler, onun ısısına gereksinim duyar. Gece-nin gizeminde, karanlık bir mağaranın yalnızlığında, gerçeği özünde, ağırlığıyla, tözsel yaşamıyla tutuyorken insan, gelip geçici görünüşleri ne yapsın!

Yumuşak ve sıcak, ılık ve nemli bu tür maddesel imgeler bizi iyileştirir. Bunlar şu imgesel tıbbı aittir, hani düşlerde alabildiğine gerçek, alabildiğine güçlü biçimde, bilinçaltı yaşamımız üzerindeki ciddi etkisini koruyacak denli derin düşünmüş şu tıp var ya, işte ona aittir. Yüzyıllar boyunca, sağlıkta "kökten nem" ile "doğal sıcaklık" arasında bir denge gördük. Bakın, eski bir yazar olan Lessius (1623'te öldü) ne diyor: "Yaşamın bu iki ilkesi yavaş yavaş tüketir birbirini. Şu kökten nem azaldıkça, sıcaklık da azalır ve ne zaman ki, biri tamamen tükenir, öteki de bir lamba gibi söner." Su ve sıcaklık bizim iki yaşamsal varlığımızdır. Onları idareli kullanmayı bilmek gerek. Birinin ötekini yumuşattığını bilmek gerek. Öyle görünüyor ki, Novalis'in düşleri ve bütün rüyaları bitmek tükenmek bilmek-sizin kökten bir nemin yaygın bir sıcaklıkla birliğini aramıştır. Novalis yapıtının o güzel düşsel dengesi böyle açıklanabilir pekâlâ. Novalis iyi taşınan bir düş, iyi uyuyan bir düş tanıdı.

Novalis'in düşleri öylesine bir derinliğe ulaşır ki, ayrıcalıklı görünebilir. Bununla birlikte, biraz araştırarak, bazı eğretilmelerde *biçimsel imgelerin altını* eşeleyerek, bu düşlerin taslağını bulabiliriz. Örneğin, Ernest Renan'ın bir satırında Novalis düşçülüğünün izlerini görebiliriz. Gerçekten de, *Études d'histoire religieuse*'de (s. 32) Renan, χαλλιπάρθενος (güzel bakireli) ırmağı niteleyen sıfatı, usulca ırmağın dalgalarının "genç kızlara ayrıştığını" söyleyerek açıklar. İmgeyi evirip çevirip bütün yönlerden bakalım, yine de *hiçbir biçimsel özellik* bulamayız. Hiçbir çizim onu meşrulaştıramaz. Bir biçim imgelemi ruhbilimcisine meydan okuyabiliriz: Bu imgeyi açıklayamayacaktır. Bu imge yalnızca maddesel imgelemle açıklanabilir. Dalgalar beyazlığı

ve berraklığı bir iç maddeyle alırlar. Bu madde *çözölmüş genç kız maddesi*'dir. Su çözülmüş dişil tözün özelliğini kazanmıştır. Lekesiz, tertemiz bir su elde etmek istiyorsanız, içinde bakireleri eritin. Melanezya denizlerini¹¹¹ istiyorsanız, suyun içinde zenci kadınları eritin.

Bakirelerin suya batırıldığı kimi ayinlerde bu maddesel bileşenin izini bulabiliriz. Sözelimi, Saintyves aktardığına göre (agy., s. 205), Côte-d'Or'da, Magny-Lambert'de "uzun kuraklık dönemlerinde dokuz genç kız Cruanne pınarının oluşturduğu göle girip yağmur elde etmek için gölü bütünüyle boşaltırlardı", sonra şöyle ekler Saintyves: "Suya batırma ayinine burada kaynağın oluşturduğu havuzun saf varlıklar tarafından saflaştırılması eşlik eder... Pınara inen bu genç kızlar bakiredir..." Suyu, "gerçek bir baskıyla", maddesel bir katılımla saflaşmaya zorlarlar.

Edgar Quinet'nin *Ahasvérus*'unda da (s. 228) görsel bir imgeye yaklaşan ama maddesi Novalis'in maddesine daha yakın olan bir izlenimi buluruz. "Kim bilir kaç kez uzak bir koyda yüzerken dalgayı tutkuyla göğsüme bastırdım! Akıntı çılgınca boynuma asılıyor, köpükler dudaklarımı öpüyordu. Çevremde hoş kokulu kıvılcımlar çıkıyordu." Görüldüğü gibi, "dişil biçim" daha doğmamıştır, ama doğacaktır, çünkü "dişil madde" bütünüyle oradadır. Alabildiğine sıcak bir aşkla göğse "bastırılan" bir dalga, içinde yüreğin coşkuyla çarptığı bir göğüstür aynı zamanda pekâlâ.

Böyle imgelerin yaşamına her zaman duyarlı değilsek, bunları belirgin maddesel görünüşlerinde *doğrudan* kabul etmiyorsak, bunun nedeni tam olarak maddesel imgelemin ruhi bilimcilerden hak ettiği ilgiyi görmemiş olmasıdır. Bütün yazın eğitimimiz biçimsel imgelemi, belirgin imgelemi yetiştirmekten ibarettir. Öte yandan, düşler büyük çoğunlukla yalnızca biçimlerinin gelişiminde incelendiğinden, bunların daha çok *maddenin taklit edilen bir yaşamı*, büyük ölçüde maddesel unsurlar içinde kök salmış bir yaşam olduklarını fark etmeyiz. Özellikle, biçimlerin birbirini izlemesi sürecinde, dönüşümün *devinimini* ölçmek için gereken öğelerden hiçbirini bulamayız. Olsa olsa,

¹¹¹ Melanezyalılar genellikle koyu renk tenli insanlardır; ç.n.

bu dönüşümü dışarıdan, salt bir kinetik gibi betimleyebiliriz o kadar. Bu kinetik, içeriden, güçleri, itkileri, yönelimleri değerlendiremez. Düşün devinimini ancak düşün üzerinde çalıştığı maddesel unsurların deviniminden ayrı tuttuğumuzda anlayabiliriz. Düşün iç devinimini unuttuğumuzda, düşün biçimlerinin hareketliliğini yanlış bir açıdan alırız. Aslında biçimler bilinçaltı onlarla ilgilenmediği için hareketlidir. Bilinçaltını *bağlayan*, imgelerin egemenliğinde ona devingen bir yasayı benimseten, bir maddesel unsurun derinliklerindeki yaşamdır. Novalis'in düşü, kucaklayan bir suyun derin derin düşünülmesiyle oluşmuş bir düştür ve düşçüyü sıcak ve kütsel bir huzur, hem hacminde hem de yoğunluğunda bir huzur getiren bir suya sokar. Bu, imgeler aracılığıyla değil, tözler aracılığıyla bir büyülenmedir. İşte bu yüzden, Novalis düşünüyü harika bir uyuşturucu gibi kullanabiliriz. Bu düş, her tür dizginlenemeyen ruh haline sakinlik veren ruhsal bir tözdür neredeyse. Novalis'in yaptının burada andığımız bölümü üzerinde derin derin düşünülürse, düş ruhbiliminin önemli bir noktasını anlamak için yepyeni bir ışık getirdiği kabul edilecektir.

VI

Novalis'in düşünde bir nitelik daha vardır ve her ne kadar pek belirtilmese de bu nitelik etkindir, dolayısıyla, eksiksiz bir *su düşü* ruhbilimine varabilmek için bu niteliğe tüm anlamını vermemiz gerekir. Novalis'in düşü aslında birçok *sallanan düş* ulamına bağlanır. Muhteşem suya girdiğinde, düşçünün ilk izlenimi "akşamın erguvan kırmızısı fonunda bulutların arasında dinlenmek"tir. Kısa bir süre geçtikten sonra, "yumuşak bir çimenliğin üzerinde uzanmış" olduğunu düşünecektir. Peki düşçüyü üzerinde taşıyan madde gerçekte nedir? Ne buluttur ne de yumuşak çimenlik, suyun ta kendisidir. Bulut ve çimenlik birer anlatımdır; su ise izlenimdir. Novalis'in düşünde su deneyimin merkezindedir; düşçü suyun üzerinde dinlenirken onu sallamaya devam eder. Düşteki bir maddesel unsurun sürekli eylemine bir örnektir bu.

Dört unsur arasında yalnızca su sallayabilir. *Sallayıcı unsur*-dur o. Dişil niteliğinin ek bir özelliğidir bu: Bir anne gibi sallar. Bilinçaltı kendi Arkhimedes ilkesini dile getirmez belki, ama yaşar. Rüyasında suyun içinde duran kişi, hiçbir arayış içinde olmaksızın, en ufak buluşlara bile şaşkınlıkla bakan bir ruhçözümlemeci gibi Eureka diye bağırarak uykusundan uyanmaksızın, gecenin karanlığında "ortamını" bulur, suların içinde yakaladığı hafifliği sever ve tanır; ondan derin bir bilgiymişçesine, -birazdan göreceğiz- bir sonsuzluğu açan bir bilgiymişçesine doğrudan keyif alır.

Amaçsız dolaşan kayık da aynı tatları verir, aynı hayalleri doğurur. "Doğanın en gizemli zevklerinden birini" verdiğini söyler Lamartine hiç duraksamadan¹¹². Sayısız yazınsal referans büyüleyici kayığın, romantik kayığın kimi yönleriyle yeniden bulunmuş bir beşik olduğunu kolaylıkla kanıtlayacaktır bize. Tasasız ve sakın geçen uzun saatler boyunca, kayığın içinde yapılmış yatmış halde gökyüzünü seyrettiğimiz uzun saatler boyunca kim bilir hangi anı canlanır içimizde? Hiçbir imge yoktur ortada, gökyüzü bomboştur, ama hareket vardır, capcanlı, kesintisiz, ritmik hareket - nerdeyse kımıltısız, çıt çıkarmayan bir harekettir bu. Su taşır bizi. Su sallar bizi. Su uyutur bizi. Su annemizi geri verir bize.

Maddesel imgelem, sallanan düş gibi böylesine genel, biçimsel bakımdan böylesine az koşullanmış bir izlek üzerine kendine özgü damgasını vurur. Dalgaların üzerinde beşikteymişçesine sallanmak bir düşçü için özel, tekdüzeleşerek derinleşen bir hayal kurma fırsattır. Michelet dolaylı bir gözlemini yapmıştır bunun: "Daha çok yer ve daha çok zaman; insanın ilgisini yöneltebileceği belirgin hiçbir nokta yok; dolayısıyla ilgi de yok. Hayal derin, üstelik giderek de derinleşiyor... suların yumuşak okyanusu üzerinde bir düş okyanusu¹¹³." Michelet bu imgeyle insanın ilgisini dağıtan bir alışkanlık çalışmasını betimlemek ister. Eğretilmeli bakışa geri dönebiliriz, çünkü gerçekten de suyun üzerinde bir kayıkta sallanmak ilgiyi dağıtır. O zaman kayıkta hayal kurmanın bir sallanan sandalyede hayal kurmakla

¹¹² Lamartine, *Confidences*, s. 51.

¹¹³ Michelet, *Le Prêtre*, s. 222.

aynı şey olmadığı anlaşılacaktır. Bu şekilde kayıkta hayal kurmak özel bir düş alışkanlığını, gerçekten de bir alışkanlık olan bir hayal kurma edimini gösterir. Sözgelimi, Lamartine'in şiirinden dalgalar üzerinde düş kurma alışkanlığı çıkartılırsa, şiiri önemli bir bileşenini kaybetmiş olur. Sözüünü ettiğimiz bu hayal bazen tuhaf derinlikte bir içtenliğe bürünür. Balzac hiç duraksamadan şöyle der: "Bir kayığın zevkli sallayışı bir ruhta dalgalanan düşünceleri taklit eder belli belirsiz¹¹⁴." Güzel bir dağınık ve mutlu düşünce imgesi!

Bir maddesel unsura, doğal bir güce bağlanan bütün düşler ve bütün hayaller gibi *sallanan* hayaller ve düşler de boldur. Onların ardından, bu izlenimi mucizevi bir yumuşaklıkta sürdürecektir başka düşler gelecektir. Mutluluğa sonsuzluğun tadını verecektir bunlar. Bulutların üzerinde ilerlemeyi, gökyüzünde yüzmeyi suyun yanında, suyun üzerinde öğreniriz. Balzac aynı sayfada şöyle yazar: "Nehir üzerinde uçtuğumuz bir patika gibiydi." Su imgesel yolculuğa davet eder bizi. Lamartine de, "gökyüzünün aydınlık devasallığına karışan suların aydınlık devasallığı üzerinde dolaşan gözler"le bakarak göğün nerede başladığını ve gölün nerede bittiğini kestiremediğinde, su ile gökyüzü arasındaki bu maddesel sürekliliği anlatır: "Bedenim saf havada yüzyüyor ve evrensel okyanusa batıyor gibi geliyordu bana. Ama içinde yüzdüğüm iç sevinci, kendimi ayırt edemediğim o atmosferden bin kat daha sonsuz, daha aydınlık ve daha ölçüye sığmazdı¹¹⁵."

Benzer metinlerin ruhbilimsel ölçüsünü vermek için hiçbir şeyi unutmamak gerek. İnsan öncelikle *taşındığı* için *yukarı doğru taşınır*. Çok mutlu hayali onu gerçekten *hafiflettiği* için gökyüzüne doğru atılır. İnsan alabildiğine devingenleştirilmiş bir maddesel imgenin sunduğu olanaklardan yararlandığında, varlığın tözü ve yaşamıyla imgelediğinde, bütün imgeler canlanır. Novalis bu şekilde *sallanan düş*'ten *taşınan düş*'e geçer. Novalis'e göre, Gece bile bizi taşıyan bir madde, yaşamımızı sallayan bir okyanustur: "Gece bir ana gibi taşır seni¹¹⁶."

114 Balzac, *Le lys dans la vallée*, Calmann-Lévy yay., s. 221.

115 Lamartine, *Raphaël*, XV.

116 Novalis, *Les hymnes à la nuit*, Fr. çev. Ed. Stock, s. 81.

Altıncı Bölüm

Arılık ve Arınma. Suyun Ahlakı.

Yüreğin arzuladığı ne varsa, hepsi her zaman su betisine indirgenebilir.

PAUL CLAUDEL,
Positions et Propositions, II, s. 235.

I

Arılık ve arınma sorununu bütün yönleriyle ele almak niyetinde değiliz doğal olarak. Günümüzde dinsel değerler felsefesi kapsamına giren bir sorun yatar burada. Arılık temel değerleme ulamlarından biridir. Hatta belki de bütün değerler arılıkla simgelenebilir. Bu büyük sorunun çok yoğun bir özeti Roger Caillois'nun *L'homme et le sacré* adlı kitabında bulunabilir. Burada bizim amacımız daha dar bir çerçeve içindedir. Ayinlerin arılığına ilişkin nesi varsa hepsinden koparak, arılığın biçimsel ayinleri üzerinde durmadan, daha özel olarak, *maddesel imgelem*'in özellikle suda arı maddesini, doğal arı maddesini bulduğunu göstermek istiyoruz. Su arılık için doğal bir simge olarak belirir; sözü uzatan bir arınma ruhbilimine kesin anlamlar kazandırır. İşte maddesel modellere bağlı bu ruhbilimin genel niteliklerini belirlemek istiyoruz.

Kuşkusuz toplumsal izlekler, toplumbilimcilerin de defalarca gösterdiği gibi, büyük değerleme ulamlarının kökeninde

yer alır – başka bir deyişle, gerçek değerlemenin özünde toplumsal değerlendirme vardır; değerlendirme değiş tokuş edilmek isteyen, öbeğin bütün üyelerine yönelik ve hepsinin bildiği bir işareti olan değerlerden oluşmuştur. Ancak öyle inanıyoruz ki, itiraf edilmemiş birtakım hayallerin, toplumdan kaçan, tek arkadaş olarak dünyayı gördüğünü ileri süren düşçünün hayallerinin de bir değerlemesi olduğunu kabul etmek gerekir. Kuşkusuz bu yalnızlık büsbütün bir yalnızlık değildir. Kendini soyutlayan düşçü özellikle dile bağlı birtakım değerleri korur kendinde; kendi ırkının diline özgü şiiri korur. Nesnelere uyarladığı sözcükler nesneleri şiirselleştirir, bu nesnelere ruhsal bakımdan geleneklerden bütünüyle ayrı tutulamayacak bir anlamda değer yükler. Toplumsal alışkanlıklardan alabildiğine kurtulmuş bir hayali işleyen en yenilikçi ozan, şiirlerinde dilin toplumsal kaynağından gelen birtakım tohumları aktarır. Ancak şiir yalnızca biçimler ve sözcükler değildir. Bunları birbirine bağlamak için kimi maddesel izlekler zorunludur. İşte bu kitaptaki görevimiz tam olarak, kimi maddelerin bize düşsel güçlerini, gerçek şiirlere genel bir nitelik kazandıran bir tür şiirsel sağlamlığı aktardıklarını kanıtlamaktır. Nesneler nasıl fikirlerimizi düzene sokuyorlarsa, temel maddeler de düşlerimizi düzene sokarlar. Temel maddeler düşlerimizi alırlar, saklarlar ve yüceltirler. Bu arada, *arılık ülküsü'*nü herhangi bir yere, herhangi bir maddenin içine emanet edemeyiz. Arınma ayinleri ne kadar etkili olursa olsun, doğal olarak onları simgeleyebilecek bir maddeye başvururlar. Berrak su arılığın kolay simgeciliği için değişmez bir eğilimdir. Her insan rehbersiz, herhangi bir toplumsal sözleşme olmadan bu doğal imgeyi bulur. Öyleyse, bir imgelem fiziği bu doğal ve doğrudan buluşu ortaya çıkarmalıdır. Bir maddesel deneyimi, bir *değer* getirerek sıradan bir deneyimden daha önemli hale getiren bu değerlemeyi dikkatle incelemelidir.

Bu yapıtta ele aldığımız dar ve kesin kapsamlı sorunda, bize göre, bizi arılık düşüncesinin toplumbilimsel niteliklerini bir yana bırakmaya zorlayan bir yöntem ödevi vardır. Dolayısıyla, burada da, hatta özellikle burada, söylenbilimin verilerinin kullanımında çok dikkatli olacağız. Bu verileri ancak birtakım

ozanların yapıtında ya da yalnız başına kurulan hayalde çok daha etkili biçimde iş gördüklerini hissettiğimizde kullanacağız. Böylelikle her şeyi güncel ruhbilim çerçevesinde toplayacağız. Biçimler ve kavramlar alabildiğine hızlı bir biçimde donarlarken, maddesel imgelem hâlâ hareketli bir güç olarak kalır. Yalnızca maddesel imgelem geleneksel imgeleri durmaksızın yeniden canlandırabilir, kimi eski söylenbilimsel biçimlere sürekli yeniden yaşam verebilir. Yaşayan biçimlere bile, onları dönüştürmek yoluyla yeniden yaşam verir. Bir biçim kendi başına dönüşmez. Bir biçimin dönüşmesi varlığına aykırı bir durumdur. Eğer karşınıza bir dönüşüm çıkarsa, şundan emin olun ki, biçimlerin oyunu altında asıl işi gören bir maddesel imgelem vardır. Kültür bize birtakım biçimleri –büyük çoğunlukla da sözcükleri– aktarır. Kültüre rağmen biraz doğal hayal, doğanın bağrında biraz hayal bulabilseydik eğer, simgeciliğin maddesel bir güç olduğunu anlardık. Kişisel hayalimiz atalarımızdan bize gelen simgeleri bütünüyle doğal bir biçimde yeniden oluşturabilirdi, çünkü atalarımızdan gelen simgeler doğal simgelerdir. Bir kez daha şunu anlamalıyız ki, düş doğanın bir gücüdür. Daha sonra da yineleyeceğimiz gibi, arılığı düş kurmaksızın tanıyamayız. Ayrıca onu izini, kanıtını, tözünü doğada görmedikçe güçlü bir biçimde düşleyemeyiz.

II

Söylenbilimsel belgelerin kullanımında nasıl çok idareliyssek, aynı şekilde ussal bilgilere her tür başvurudan da uzak durmalıyız. Bir ilk gereklilikmiş gibi usun ilkelerine dayanılarak imgelem ruhbilimi yapılamaz. Genellikle gizlenen bu ruhbilimsel gerçek, bu bölümde ele alacağımız sorunla birlikte bütün açıklığıyla ortaya çıkacaktır.

Modern bir düşünce için, arı bir su ile arı olmayan bir su arasındaki fark bütünüyle ussallaşmıştır. Kimyacılar ve sağlıkçılar bu noktayı aşmışlardır: Bir musluğun üzerine asılı bir ilan musluktan akan suyun içilir olup olmadığını belirtir. Bu uygulamayla, gereken her şey söylenmiş, bütün kaygılar ortadan

kalkmıştır. Uşçu bir düşünce –klasik kültürün ürettiği yoğun ruhbilimsel bilgiler bakımından zayıf bir düşünce–, eski bir metin üzerinde düşünürken, yinelenip duran bir ışık gibi, metnin verileri hakkındaki kesin bilgisini taşır. Kuşkusuz suların arılığı hakkındaki bilgilerin eskiden hatalı olduğunu fark eder. Ama bu bilgilerin, her şeye karşın, alabildiğine özel, alabildiğine belirgin birtakım deneyimlere karşılık geldiğine inanır. Bu koşullarda, eski metin okumaları genellikle *fazlasıyla aydın kişilere yönelik derslerdir*. Modern okur büyük çoğunlukla “doğal bilgilerin” eski sahiplerini saygıyla anar. “Doğrudan” sanılan bilgilerin çok yapay bir sistem içinde doğmuş olabileceğini unuttur; ayrıca “doğal bilgilerin” de “doğal” hayaller içinde doğmuş olduğunu unuttur. İşte bu hayalleri bulmalıdır bir imgelem ruhbilimcisi. Kayıp bir uygarlığa ait bir metni yorumladığımızda daha çok bu *hayalleri* yeniden oluşturmamız. Yalnızca olguları tartmak değil, düşlerin ağırlığını belirlemek de gerekir. Çünkü yazın evreninde her şey görülmeden önce düşünür, en basit betimlemeler bile.

Sözgelimi, İsa’dan sekiz yüz yıl önce Hesiodos’un yazdığı şu eski metni okuyalım: “Denize akan nehirlerin ağzına işemeyin hiç, kaynaklarına da işemeyin: Nehirlerimizi koruyun¹¹⁷.” Hatta şöyle ekler Hesiodos: “Diğer ihtiyaçlarınızı da orada gidermeyin: Onlar da en az işlemek kadar pisleticidir.” Yararcı görüşlerin doğrudan nitelikli olduğunu ileri süren ruhbilimciler bu emirleri açıklamak için çabucak birkaç neden bulacaklardır: Temel sağlık öğretilerinden kaygılanan bir Hesiodos hayal edeceklerdir. Sanki insan için *doğal bir sağlık kuralı* varmış gibi! Bırakın onu, hiç mutlak bir sağlık kuralı var mı? İnsanın sağlıklı yaşamasının bin bir yolu var!

Gerçekte, yalnızca ruhçözümlemeci açıklamalar açıkça görülebilir Hesiodos’un yazdığı yasakların içini. Bunu kanıtlamak için fazla uzağa gitmeye gerek yok. İşte yukarıda alıntılarladığımız yasaklamalarla aynı sayfada yer alan başka bir yasaklama: “Ayakta, güneşe doğru işemeyin.” Bu emrin besbelli hiçbir yararcı anlamı yok. Metnin burada yasakladığı uygulama ışığın arılığını donuklaştıramaz.

117 Hesiodos, *Erga kai hemerai*, Fr. çev. *Les travaux et les jours*, çev. Waltz, s. 127.

Bu noktada, bir yasaklama için geçerli olan açıklama diğeri için de geçerlidir. Erkeğin güneşe, babanın simgesine karşı gelmesi ruhçözümlemecilerin yakından bildiği bir durumdur. Güneşi hakaretten, tecavüzden koruyan yasaklama nehri de korur. Burada güneşin babalık görkemini de suların analığını da aynı ilksel ahlak kuralı savunur.

Bu yasaklama sürekli bir bilinçaltı itkisi nedeniyle zorunlu duruma gelmiştir – hâlâ zorunludur. Arı ve berrak su gerçekte bilinçaltı için kirliliklere karşı bir çağrıdır. Kırsal bölgelerimizde ne çok kirlenmiş pınar var! Burada her zaman çok iyi tanımlanmış bir kötülüğün düş kırıklığının birtakım gezginlerce önceden yaşanması söz konusu değildir. “Suç” insanlara karşı yapılan hatadan daha fazlasını içermektedir. Kimi niteliklerinde kutsal şeylere tecavüzün izleri vardır. Doğa-anaya bir hakarettir burada söz konusu olan.

Aynı şekilde söylencelerde, kişiselleştirilmiş doğanın, kendisine saygısızca davranan gezginleri cezaya çarptırması da sıkça rastlanılan bir durumdur. Örneğin, Sébillot’nun aktardığı şu Aşağı-Normandiya söylencesi: “Pınarlarını kirlenmiş bir saygısız yakalayan periler gizli bir toplantı yaparlar: Suyumuza zarar veren bu adama ne yapalım istersiniz kız kardeşim? – Keme olsun ve tek kelime konuşmasın. – Ya siz ne istersiniz kız kardeşim? – Hep ağzı açık yürüsün ve önünden geçen sinekleri yutsun. – Peki ya siz kız kardeşim? – Size saygı gereği, bir pare top atılmadan tek adım atamasın¹¹⁸.”

Bu tür öyküler bilinçaltı üzerindeki eylemlerini, düşsel güçlerini kaybetmişlerdir. Ancak renklilikleri dolayısıyla bir gülümsemeyle ağızdan ağza aktarılır olmuşlardır. Yani pınarlarımızı koruyamazlar artık. Bu arada şunu da belirtelim ki, bir usallık havasında gelişen halk sağlığı talimatları da bu konuda bugünkü masalların geçmişteki yerini tutamaz. Bir bilinçaltı itkisine karşı mücadele etmek için *etkin* bir öykü, düşsel itkiler ekseninde öyküler türeten bir *fabl* gerekir.

Bu düşsel itkiler bizim üzerimizde çalışırlar, hem iyiliğimize hem de kötülüğümüze; bilmeden suyun arılığı ve kirliliği dramıyla özdeşleşiriz. Sözelimi, kim kirli nehir için özel, usdı-

şı, bilinçaltından gelen, doğrudan bir tiksinti duymaz ki? Özellikle de nehir kanalizasyon suları ve fabrika atıklarıyla kirlenmişse! Bu büyük doğal güzelliği insanların kirletmesi bir kin duygusu yaratır. Huysmans kimi lanetli dönemlerin tonunu yükseltmek, tablolarından bazılarına iblisçe vurgular yapmak için oynamıştır bu tiksinti ve kin duygusuyla. Örneğin, modern Kunduzun, Kentin kirlettiği Kunduzun umutsuz davranışlarını gözler önüne sermiştir: "Paçavra dolu o nehir", "bütün pisliklerin çıktığı o yer, orası burası yeşilimsi anaförlerle dolu, yer yer pis balgamların yapıştığı, arduvaz ve erimiş kurşun rengindeki o sintine, bent kapağı üzerinde guruldayan ve bir duvarın deliklerinde hıçkırıklar arasında kaybolup giden o tuhaf nehir. Yer yer su felce uğramış ve yüzeyinde yaralı oyuklar açılmış; duruyor, sonra akan kurumlarını hareket ettiriyor ve balçıkla ağırlaşan yürüyüşüne devam ediyor¹¹⁹." "Kunduz hareket eden bir gübreden başka bir şey değil." Bu arada, suyun organ-sal eğretilmeleri kabul etme yeteneğini vurgulayalım hemen.

Birçok başka sayfa daha bir arı suya bağlanan *bilinçaltı değerine* bu şekilde tersten kanıt oluşturabilir. Arı bir suyun, billur gibi bir suyun karşısındaki tehlikeleri, derenin, kaynağın, nehrin, bütün o doğal berraklık deposunun serinliğinde ve gençliğinde gördüğümüz çabasıyla ölçebiliriz. Berraklık ve serinlik eğretilmelerinin, alabildiğine doğrudan değerlenmiş birtakım gerçekliklere bağlandıkları andan itibaren emin bir yaşam kazandıklarını düşünüyoruz.

III

Kuşkusuz doğal ve somut arılık deneyimi maddesel düşe görüşün verilerinden, üzerinde Huysmans'ın sözbiliminin işlediği türden salt seyir verilerinden daha yakın, daha duyumsal birtakım etkenler içerir. Bir arı suyun bedelini iyi anlamak için, bir yaz yürüyüşünün ardından, sepetini evin su kuyusuna batırmış bağcıya karşı, kendi susuzluğunu giderdikten sonra o güzelim koca dere vazosunu devirmekten sadistçe bir zevk du-

119 J. K. Huysmans, *Croquis parisiens. A Vau l'Eau. Un Dilemme*, Paris, 1905, s. 85.

yan bütün o değer bilmez saygısızlara –şu kaynak Attila’larına– karşı susuzluğunun var gücüyle başkaldırmış olmak gerek. Kır adamı başka herkesten daha iyi bilir bir arı suyun bedelini, çünkü tehlikede olanın bir arılık olduğunun bilincindedir, çünkü berrak ve serin suyun tam gerektiği anda, yavan olanın bir tat kazandığı, varlığın bütünüyle arı suyu arzuladığı nadir anlarda içileceğinin de bilincindedir.

Bu basit ama eksiksiz zevke karşıt olarak, acı ve tuzlu suyun, yani kötü suyun şaşırtıcı gelse de çok ve çeşitli olan eğretilemelerinin ruhbilimini yapacağız. Bu eğretilemeler bin bir nüansı örten bir tiksintide birleşirler. Bilimsel bilgi öncesi düşünceye şöyle bir başvurarak iyi ussallaştırılmamış bir kirliliğin *özsel karmaşıklığını* anlayabileceğiz. Şunu belirtelim ki, eskiden işler bugünkü bilimsel düzlemde olduğu gibi değildi: Bugün yapılan bir kimyasal çözümleme kötü bir suyu, içilemez bir suyu kesin bir nitelemeyle belirtir. Çözümleme bir kusuru ortaya çıkarttığında, bir suyun selenyumlu, kireçli ya da basilli olduğu söylenecektir. Birden fazla kusur varsa, bütün o niteleme sıfatları yalnızca *birbirleri peşi sıra eklenirler*; ama birbirlerinden ayırırlar her zaman; ayrı bir deneyimde bulunmuştur her biri. Oysa bilimsel bilgi öncesi düşünce –bilinçaltı gibi– sıfatları *toplar*. Sözelimi bir XVIII. yüzyıl kitabının yazarı, bir kötü suyun incelemesi ardından, değerlendirmesini –tiksisini– altı sıfatla *yansıtır*: Su “hem acı, hem nitratlı, hem tuzlu, hem kükürtlü, hem bitümlü, hem de mide bulandırıcıdır”. Bu sıfatlar birer hakaret değildir de nedir? Bir maddenin nesnel çözümlemesinden çok ruhbilimsel bir tiksinti çözümlemesini gösterirler. Suyu içen kişinin hoşnutsuzluklarını gösterirler. Bunlar, bilim tarihçilerinin genelde sandıkları gibi, bir görgül bilgi toplamı değildir. Bilimsel bilgi öncesi düşüncede araştırmanın anlamı ancak araştırmacının ruhbilimi yapıldığında iyi anlaşılacaktır.

Görüldüğü gibi, kirlilik bilinçaltında her zaman çeşitli ve nitelik bakımından zengindir; çok yönlü bir zararlılığı vardır. Bundan böyle, kirli suyun bütün kötülüklerle suçlanabileceği anlaşılacaktır. Bilinçli düşünce için nasıl kötülüğün basit bir simgesi, bir dış simge olarak kabul ediliyorsa, bilinçaltı için de bütünüyle içsel, bütünüyle tözsel, etkin bir simgeselleştirmenin

konusudur. Kirli su bilinçaltı için kötülüğün kabul yeridir, bütün kötülöklere açık bir toplanma yeridir; kötünün bir tözödür.

Sözgelimi, kötü suya kem gözlerin sonsuz toplamı değeri yüklenebilir. Kötü su *kara büyüyle büyülenebilir*; yani onun aracılığıyla kötölük etkin bir biçime sokulabilir. Bu şekilde, bir eylemi kapsamak için bir töze gereksinim duyan maddesel imgelemenin gerekliliklerine uyulmuş olur. Böyle kara büyüyle büyülenmiş suda bir tek gösterge yeter: Bir görünüşüyle, niteliklerinden biriyle kötü olan şey genelinde kötü hale gelir. Kötölük nitelik olmaktan çıkıp töze dönuşür.

Öyleyse, en ufak bir kirlilik bir arı suyun bütünüyle değerini düşürür. Arı su bir kara büyü için fırsat yaratır; doğal olarak bir kötölük düşüncesini kabul eder. Görüldüğü gibi, kötü bir düşünceyle geri dönüşü olanaksız biçimde bozulan mutlak arılık ahlak beliti, berraklığını ve serinliğini biraz kaybetmiş bir suyla kusursuz bir biçimde simgelenir.

Suyun kirliliklerini dikkatli bir gözle, hipnoz altındaki bir gözle inceleyerek, suyu bir vicdan sorgulaması yaparcasına sorgulayarak, bir insanın yazgısını görebileceğimizi düşünebiliriz. Kimi su falı yöntemleri, bir yumurta akı ya da yer yer ağaç şekillerinin oluşmasına yol açan birtakım sıvı maddelerin dökuşüldüğü bir suda dalgalanan o tuhaf bulutlardan yararlanır¹²⁰.

Bozuk su düşçüleri de vardır. Pis çukurun kara suyu, karcıkların biçim verdiği su, tözünde kirli kanı taşıyan damarları gösteren, kendi içindenmişçesine vazo biçiminde bir anafor doğuran su büyüleri onları. O zaman, düş kuran ve üzerini bir kâbus örtüsüyle kaplayan, suyun kendisiymiş gibi gelir. Bu düşsel örtüye, hayal aracılığıyla suyun bitkilerinin seyrinde ulaşılmıştır zaten. Suyun bitki örtüsü kimi ruhlar için gerçek bir egzotizmdir, güneşin çiçeklerinden uzakta, berrak yaşamdan uzakta bambaşka bir yeri düşleme eğilimidir. Suda çiçek açan, nilüferin kocaman perdeli eli gibi ağırlığını vererek suyun üzerine yayılan kirli düşlerin sayısı hiç de az değildir. Uyuyan adamın, damarları içinde kendisinin dolaştığını, çevresinde kara ve çamurlu akıntıların, ağır dalgalı, kötölük yüklü Styks'lerin dolandığını duyumsadığı kirli düşlerin sayısı hiç de az de-

ğildir. Bu düşlerde, yüreğimizin çarpıntıları karalığın bu devrimine uyar. Uyuyan gözümüz ise, karalığın sonsuz dönüşümünü izler.

Zaten arı su ile kirli su arasındaki Maniciliğin dengeli bir Manicilik olması gerekir. Ahlak dengesine tartışmasız arılık tarafının, iyi tarafının ağır çekmesiyle ulaşılır. Bu durumda su iyiye taşınmıştır. Sular folklorunu çok geniş boyutta gösteren Sébillot lanetlenmiş pınarların az sayıda olmasına şaşırmıştır. "İblis pınarlarla nadiren ilişki içinde, pınarlara onun adının verilmesi ise daha nadir karşılaşılan bir durum, oysa bir azizin adının verildiği çok sayıda pınar var, hatta bir perinin adını taşıyanların sayısı daha çok¹²¹."

IV

Suyla arınmaya bağlı çok sayıdaki izleğe hemen ussal bir temel de vermemek gerek. Arınmak yalnızca temizlenmek değildir. Ayrıca, hiçbir şey bir temizlik gereksiniminden, insanın doğuştan sahip olduğu bilgelikle kabul edeceği bir ilk gereksinim olarak söz etme hakkını doğurmaz. Birçok bilgili toplum-bilimci düşer bu yanılgıya. Sözgelimi, Edward Tylor, Zuluların bazı cenaze törenlerine katıldıktan sonra arınmak için bedenlerini yıkadıklarını anlatıyor ve ardından şöyle ekliyor: "Şunu belirtmek gerekir ki, bu uygulamalar sonradan salt temizlenme uygulamalarından biraz farklı bir anlam kazanmıştır¹²²." Ancak, söz konusu uygulamaların "sonradan" ilk anlama göre "farklı bir anlam kazandığını" kesin bir dille söylemek için bu ilk anlam hakkında birtakım belgeler getirmek gerekirdi. Oysa büyük çoğunlukla, hiçbir şey geleneklerin arkeolojisinde yararlı, ussal, sağlıklı bir uygulamayı çağrıştıran böyle bir ilk anlamı göstermez. Hatta Tylor'un kendisi bize, bir temizlik kaygısıyla hiçbir bağlantısı olmayan bir suyla arınma kanıtı verir: "Bir geleneğe karşı gelmenin yol açtığı kirlilikten arınmak amacıyla yı-

121 Sébillot, *agy.*, II. cilt, s. 186.

122 Edward B. Tylor, *Primitive Culture*, Fr. çev. *La Civilisation primitive*, II, s. 556-557.

kanan Güney Afrika Yerlileri, normal yaşamda hiçbir zaman yıkanmazlar." Bu çelişkiyi şu şekilde de aktarabiliriz: *Güney Amerika Yerlisi vücudunu yalnızca ruhu kirlendiğinde yıkar*. Suyla arınma konusunda çok titiz olan halkların sağlıklı olmak için bir temizlik kaygısı taşıdıklarına inanılır hemen. Tylor'un başka bir gözlemine bakalım: "İnanan İranlı arınmayı (arınma ilkesini) o kadar ileri götürüyor ki, her tür kirliliği vücudunu yıkayarak çıkartmak için, gözlerini bile, bir inanmayanı görerek kirlendiğinde yıkayarak temizlemeyi düşünüyor; yanında her zaman su dolu, ağzı uzun bir testi taşıyor ki, gerektiğinde vücudunun kirlenen yerlerini temizleyebilsin; bu arada, ülkenin nüfusu, en basit sağlık ve temizlik kurallarına uyulmadığı için giderek azalıyor, hatta çoğu kez, bir inananın, kendisinden önce birçok insanın girdiği küçük bir su birikintisinin kenarında beklediğini, suya girmeden önce, dinin emrettiği arılığa ulaşabileceğinden emin olmak için eliyle suyun üzerini kaplayan köpüğü kaldırdığını görebilirsiniz" (agy., s. 562). Burada, arı suya öylesine bir değer yüklenmiştir ki, neredeyse hiçbir şeyin onu kirlileteceği düşünülür. İyinin bir tözüdür artık.

Rohde da kimi ussallaştırmalara karşı kendini pek savunamaz. Arınma uygulamaları için fışkıran kaynakların ya da ırmakların suyunu kullanmayı emreden ilkeden söz ederken, şöyle ekler: "Bu akıntıdan alınan suda kötüyü sürükleyip taşıma gücü varlığını sürdürmekteydi sanki. Özellikle ciddi bir kirlenme durumunda, birçok canlı kaynakta arınmak gerekiyordu¹²³." "Hatta adam öldürme suçundan arınmak için on dört kaynak gerekir" (Suidas). Rohde akan suyun, fışkıran suyun ilk aşamada bir *canlı su* olduğunu yeterince belirgin bir biçimde belirtmez. Oysa suyun tözündeki bu yaşamdır arınmayı belirleyen. Ussal değer -akıntının pis şeyleri taşıması- kendisine en ufak bir tahmin yakıştırıldığında hemen yeniliverir. Bu değer bir ussallaştırmanın sonucudur. Gerçekte, her tür arınma tözeldir. Her tür arınma bir tözün eylemi olarak düşünülmelidir. Arınma ruhbilimi maddesel imgeleme bağlanır, bir dış deneyime değil.

O zaman, arı sudan ilkin hem etkin hem de tözsel bir arılık

istenir. Arınmayla üretken, yenilikçi, birden fazla değer içeren bir güce katılır insan. Bu iç gücün en iyi kanıtı, sıvının her damlasına ait olmasıdır. Arınmanın basit bir su serpme işlemi olarak belirdiği sayısız metin vardır. Fossey, *Asur Büyüsü* hakkındaki kitabında (s. 70-73), suyla arınmada, "hiçbir zaman suyun içine girmek söz konusu değildir; genelde su serpilmesi söz konusudur, bu bazen bir kez yapılır, bazen yedi kez tekrarlanır, bazen de iki kez yedi kez tekrarlanır¹²⁴" *Aeneis*'te "Corineus arkadaşlarının çevresinde üç kez, arı bir suyu emmiş bir zeytin dalı taşır, üzerlerine hafif bir çiğ yağdırır, onları arındırır" (*Aeneis*, Fr. çev. *Énéide*, VI, s. 228-231).

Birçok bakımdan, *yıkama* arınma yönünde bir eğretileme, bir çeviri gibi görünüyor, serpme ise gerçek işlem, yani işlemin gerçekliğini getiren işlem gibi. Öyleyse serpme ilk işlem olarak düşünilir. En fazla ruhbilimsel gerçeği taşıyan odur. L mezmurunda, serpme düşüncesi yıkama eğretilemesinden önce gelen bir gerçeklik gibi beliriyor: "Beni zufaotu ile sulayın da pak olayım." İbranilerin zufaotu bitkisi bildikleri en küçük çiçektir; büyük olasılıkla, diye aktarıyor bize Bescherelle, su serpme için kullanılan bir yosundu. Demek ki, birkaç damla su gerekli arınmayı sağlayacaktır. Peygamber sonra şöyle devam eder: "Beni yıkayın da kardan daha beyaz olayım." Suyun içsel bir gücü olduğu için içeride olan varlığı arındırabilir, günahkâr ruha karın beyazlığını yeniden verebilir. Bedensel olarak kendisine su serpilerek kişi ruhsal olarak yıkanmış olur.

Burada sözü edilen olay ayrıcalıklı bir olay değildir, maddesel imgelemin *temel bir yasasının* iyi bir örneğidir: Maddesel imgelem için, belli bir değer yüklenmiş töz, az miktarda da olsa, çok büyük kütleli başka tözler üzerinde etkili olabilir. Bu, aynı zamanda gücün hayalinin de yasasıdır: ufak bir hacimde, sözgelimi avuç içinde, evrensel bir egemenliğin aracını tutmak. Bu, somut biçimiyle, sırların en gizlisini açmayı sağlayacak kilit sözcüğü, küçük sözcüğü bilme ülküsüdür.

Suyun arılığı ve kirliliği diyalektiği izleğinde maddesel imgelemin bu temel yasasının iki yönde de hareket edebileceği görülebilir, bu da tözün büyük ölçüde *etkin* niteliğinin bir

güvencesidir: Bir tek arı su damlası koca bir okyanusu arılaştırmaya yeter; bir tek kirli su damlası koca bir evreni kirletmeye yeter. Her şey maddesel imgelemin seçtiği eylemin ahlak anlamına bağlıdır: Maddesel imgelem kötüyü düşlerse, kirlilik yayacak, iblisin tohumunu patlatacaktır; iyiyi düşlerse, arı tözün bir damlasına güvenecek, ondan iyilik yayan arılığı yansıtacaktır. Tözün eylemi, tözün içinde istenen bir tözsel dönüşüm olarak düşlenir. Bu, aslında bir kişinin dönüşümüdür. O zaman, bu eylem her tür koşulda gerçekleşebilir, bütün engelleri aşabilir, önündeki bütün duvarları yıkabilir. Kötü su içe işler, arı su hafiftir. İki anlamda da su bir isteğe dönüşmüştür. Bütün bilindik nitelikler, bütün yüzeysel değerler yan özellikler sınıfına girer. Egemen olan kısım iç kısımdır. Tözsel eylem bir merkezi noktadan, yoğun bir istekten yayılır.

Arının ve kirlinin bu eylemi üzerinde düşünüldüğünde, maddesel imgelemin devingen imgeleme dönüştüğü fark edilecektir. Arı su ve kirli su yalnızca birer töz olarak düşünülmezler, aynı zamanda birer güç olarak da düşünülürler. Örneğin, arı madde fiziksel anlamda "yayılır", arılık yayar; ama tersine arılığı *emebilir* de. O zaman *arılığı bir bütününe içine toplamakta* kullanılır.

Villars Papazının *Entretiens du Comte de Gabalis* adlı yapıtından bir örnek alalım. Kuşkusuz yapıtta Gabalis Kontunun görüşmeleri bir şaka havasında geçer; ama ciddi bir havaya bürünen sayfalar da vardır; bunlar tam olarak maddesel imgelemin bir devingen imgeleme dönüştüğü sayfalardır. Düşsel bir değer taşımayan birçok zayıf hayal arasında, arılığı ilginç bir biçimde değerlendiren bir yaklaşım görülür.

Gabalis Kontu evrende dolaşan ruhlar olduğunu nasıl bulur? Birtakım büyü formülleriyle değil, iyi tanımlanmış birtakım kimyasal işlemlerle. Bunun için ruhlara özgü unsuru *ayıklamak* yeter, diye düşünür. İçbükey aynaların yardımıyla güneş ışınlarının ateşi cam bir kürenin içinde toplanacaktır. Burada "kendiliğinden başka unsurların karışımından arınmış bir güneş ışını tozu" oluşacaktır, "bu toz içimizdeki ateşi uç noktada yüceltecek ve bizi, sözün gelişi, ateşten bir hale sokacak duru-

ma gelir. Ondan sonra, ateşten kürenin sakinleri bizim altımızda kalırlar; karşılıklı olarak aramızdaki uyumu yeniden sağlamış olmamızdan ve onlara yaklaşmış olmamızdan mutluluk duyarak benzerlerine gösterdikleri dostluğu aynen bize karşı da gösterirler¹²⁵...” Güneşin ateşi dağıldıkça yaşamsal ateşimiz üzerinde herhangi bir eylemde bulunamaz. Yoğunlaşması ise, önce maddeleşmesine yol açmış, sonra da arı töze devingen değerini vermiştir. Temel maddelere bağlı ruhları yine temel maddeler *çeker*. Küçük bir eğretilime daha; şimdi bu *çekimin* bir *dostluk* olduğu anlaşılmaktadır. Bütün bu kimyasal işlemin ardından ruhbilime varırız.

Aynı şekilde, su da Gabalis Kontu adına (s. 30) nymphaları çekmek için “mükemmel bir sevgilidir”. Arı su nymphaştır. Dolayısıyla, tözünde nymphaların maddesel buluşması olacaktır. Böylece, “tören olmaksızın, anlamsız sözler olmaksızın”, “iblisler olmaksızın ve gayri meşru işler olmaksızın”, der Villars Papazı, yalnızca *arılığın fiziği* ile, bilge kişi temel maddelere bağlı ruhların mutlak efendisi olur. Ruhlar üzerinde egemenlik kurmak için usta bir damutıcı olmak yeterlidir. İnsan “temel unsurları temel unsurlarla ayırabildiği” anda, ruhsal varlıklarla maddesel varlıklar arasındaki akrabalık ilişkisi yeniden kurulmuş olur. *Geist* sözcüğünün Flamanca’daki türevi *gaz* sözcüğünün kullanımı eğretilime sürecini tamamlayan bir maddeci düşünceyi belirtir: Bu durumda eşil bir söz uzatımına dayanır. Ruhsal bir varlığın maddesel bir varlık olduğunu ya da daha yalın bir biçimde, *bir varlığın* genel olarak *varlığın bir parçası* olduğunu söylemek yerine, Gabalis Kontunun sezgisini çözümlemek için, *temel unsura bağlı* bir ruhun bir *temel unsura* dönüştüğünü söylemek gerekecektir. Sıfattan ada, niteliklerden töze geçilmektedir. Tersine, bütününü maddesel imgelemenin egemenliği altına girildiğinde, temel unsura bağlı etkisiyle düşlenen madde bir ruh, bir istek oluncaya dek yüceleşecektir.

V

Berrak suyun, arınma düşüne biraz daha yakından bakmamızı gerektiren özelliklerinden biri de serin bir suyun doğurduğu yenileşme düşüdü. Suya yenilenmiş olarak doğmak için gireriz. *Les jardins suspendus*'de Stefan George şöyle fısıldayan bir dalga duyar: "Benden çıkmak için gir bana." Buradan anlaşılacak olan şudur: çıkma bilincine sahip olmak için. *Gençlik Pınarı* başlı başına uzun bir inceleme gerektiren çok karmaşık bir eğretilmelidir. Bu eğretilirmede ruhçözümlemenin alanına giren her şeyi bir yana bırakarak, çok belirgin bir bedensel duyum olan *serinliğin*, nasıl fiziksel temelinden, bizi serin bir görünüm, serin bir tablo, serinlik dolu bir yazın ürünü ifadelerini kullanmaya itecek denli kopan bir eğretilmeye dönüştüğünü gösterecek çok özel birkaç gözlemle yetineceğiz.

Bu eğretilmenin ruhbilimsel incelemesini, onun gerçek anlam ile değişmeceli anlam arasında *bağdaşım* olduğunu söylersek, gerçekleştiremeyiz – eğretilme gizler kendini bizden. Böyle bir bağdaşım bir fikir çağrışımından başka bir şey olmaz o zaman. Gerçekte böyle bir bağdaşım canlı bir duyusal izlenimler bütününe dayanır. Maddesel imgelemin evrimlerini gerçek anlamda yaşayan kişilerde, değişmeceli anlam yoktur, bütün değişmeceli anlamlar belli bir duyusalılık ağırlığı, belli bir duyusal madde içerirler; hepsinin ortak amacı ilgili kalıcı duyusal maddeyi belirlemektir.

Herkesin, enerjik bir sabaha adım atarken, evinde, soğuk suyla dolu banyosunda bir Gençlik Pınarı vardır. Bu sıradan deneyim olmadan, şiirsel Gençlik Pınarı kompleksi oluşamaz belki de. Serin su uyandırır ve yüzü, insanın yaşlandığını gördüğü yüzünü, yaşlandığını belli etmesini hiç istemediği yüzünü gençleştirir! Ama serin su bizim adımıza yüzü başkaları için gençleştirdiği kadar gençleştirmez. Uyanan alnın altında yepyeni bir göz açılır. Serin su bakışa birtakım kıvılcımlar kazandırır. İşte suyun seyirlerinin gerçek serinliğini açıklayacak olan yer değiştirme ilkesi. Serinleyen bu bakıştır söz konusu ilke. Gerçek anlamda, maddesel imgelemlerle suyun tözüne katılıyorsa, serin bir bakış *yansıtıyoruz* demektir. Görünür dünyanın

sunduğu serinlik izlenimi, uyanan insanın nesneler üzerine yansıttığı bir serinlik anlatımıdır. Bunu, ruhbilimsel anlamda *duyusal yansıtma*'yı kullanmadan ortaya çıkartmak olanaksızdır. Sabahın erken saatlerinde yüze çarpan su görme enerjisini uyandırır. Görüşü etkin kılar; görüşten bir eylem, açık, belirgin, kolay bir eylem yaratır. Böylece gördüğümüz şeye taze bir serinlik vermeye yöneliriz hemen. Kolophon kâhini, der Jamblique¹²⁶, suyla kehanette bulunurdu. "Ama su tanrısai esini bütünyle aktarmaz; istenen beceriyi sağlar bize ve parlayan soluğumuzu arılaştırır..."

Arı suyla arılaştıran ışık, işte parlatmanın ruhbilimsel ilkesi de böyle görünür bize. Işık suyun yanında yeni bir ton kazanır, sanki ışık berrak bir suyla karşılaştığında daha parlak bir görünüme bürünür. "Metzu", der bize Théophile Gautier¹²⁷, "saçlarının renklerini olduğu gibi korumak için bir su parçasının ortasındaki bir kulübede taranırdı." Yansıtıcı ruhbilim anlayışımıza bağlı kalarak, biz *bakışını olduğu gibi korumak için* derdik. Kafamızda berraklıkla ilgili birtakım imgeler dolaşıyorsa, bir manzarayı berrak gözlerle görmeye yöneliriz. Bir manzaranın serinliği, manzaraya belli bir bakış tarzıdır. Kuşkusuz manzaranın da kendi bakışını katması gerekir, içinde biraz yeşilliği, bir parça suyu olması gerekir ama işin en büyük kısmı maddesel imgeleme düşer. İmgelemenin bu doğrudan eylemi yazınsal imgeleme gelindiğinde apaçık bir biçimde görülür: Bir biçimin serinliği en zor ulaşılan niteliklerden biridir; işlenen konuya değil, yazara bağlıdır.

Gençlik Pınarı kompleksine doğal olarak iyileşme umudu bağlıdır. Suyla iyileşme, imgesel ilkesi içinde hem maddesel imgelem açısından hem de devingen imgelem açısından ele alınabilir. Maddesel imgelem açısından izlek o kadar belirgindir ki, onu söylememiz yeter: Suya hastanın ağrılarına karşıt birtakım erdemler yüklenir. İnsan iyileşme arzusunu yansıtır ve merhamet tözünü düşler. XVIII. yüzyılda madeni sulara ve sıcak sulara ağırlık veren tıp çalışmalarının çok sayıda olmasına fazla şaşırılmamalıyız. Bizim yüzyılımızda sonuca daha çabuk

126 Anan Saintyves, *agy.*, s. 131.

127 Théophile Gautier, *Nouvelles. La Toison d'Or*, s. 183.

gidiyoruz. Bilimsel bilgi öncesi döneme ilişkin bu çalışmaların kimyadan çok ruhbilimin inceleme alanına girdiğini kolaylıkla görüyoruz bizler. Bu çalışmalar suların tözüne hastanın ve hekimin bir ruh halini katıyorlar.

Devingen imgelem açısından konu daha genel ve daha yalın bir hal alır. Suyun ilk devingen dersi gerçekte temel derstir: Varlık pınardan bir enerji uyanması yoluyla gerçekleşecek bir iyileşmenin ilk kanıtını ister. Bu uyanmanın en somut gerekçesi, yol açtığı serinlik izlenimidir. Su, içindeki serinlik ve gençlik tözüyle bizim kendimizi enerjik hissetmemize yardım eder. "Şiddetli su" başlığıyla ayırdığımız bölümde suyun enerji derslerini çoğaltabildiğini göreceğiz. Ama daha şimdiden, suyla tedavinin salt ikincil nitelikli bir tedavi yöntemi olmadığını anlamalıyız. Bu tedavi yönteminin temel bir bileşeni vardır. Sinir merkezlerini uyandırır. Bir ahlak bileşeni vardır. İnsanı enerjik yaşama hazırlar. O zaman sağlık için gereken temizlik kuralları da bir şiiirdir.

Arılık ve serinlik suyun bütün sevgililerinin yakından tanıdığı özel bir sevinci yaratmak üzere birleşir. Duyusal olanla duyumsal olanın birliği bir ahlak değerini destekler. Birçok yönden, su seyri ve deneyimi bizi bir ülküye doğru götürür. İlk maddelerin derslerini hafife almamalıyız. O dersler ruhumuzun genç kalmasını sağladılar. Kesinlikle birer gençlik deposudur onlar. İçimizdeki anılara bağlanmış halde görürüz onları. Ne zaman düş kursak, ne zaman gerçek anlamda rüyalarımızda kaybolsak kendimizi bir unsurun bitkisel ve yenileştirici yaşamına bağlı buluruz.

İşte sadece o zaman Gençlik Suyunun *tözsel* özelliklerini tamamlar, kendi düşlerimizde doğum söylenlerini, bütün analık gücüyle suyu, ölümden ve Jung'un (*agy.*, s. 283) gösterdiği gibi ölümün ötesinde yaşatan suyu buluruz. Gençlik Suyuna ilişkin bu hayal o kadar *doğal* bir hayaldir ki, onu *ussallaştırmaya* çalışan yazarlar pek anlaşılmaz. Sözgelimi Ernest Renan'ın zavallı oyununu hatırlayalım: *L'eau de Jouvence* (Gençlik Suyu). Bu oyunda aydın yazarın, simyasal sezgileri yaşamaktaki yetersizliği görülecektir. Modern damıtma fikrini birtakım fabllarla örtmekle yetinir. Arnauld de Villeneuve, Prospero kişiliğinde, ya-

*şam suyu'*nu alkolizm suçlaması kapsamında görmesi gerektiğine inanır: "Bizim güzel ve tehlikeli ürünlerimizin dudaklarımızın ucundan alınması gerek. Onları yudumlamakla, bize bir şey olmazken başkaları ölüyorsa, bu bizim suçumuz mu?" (IV. perde) Renan simyanın öncelikle büyü ruhbilimine girdiğini görmemiştir. Simya şiirle ilgilidir, nesnel deneyimlerden daha fazla düşünle ilgilidir. Gençlik Suyu düşsel bir güçtür. Tarihe aykırılığın bir anını oynayan –hem de ne ağır oynayan!– bir tarihçiye gereç olarak kullanılamaz.

VI

Bu bölümün başında da söylediğimiz gibi, bütün bu gözlemler arınma ve doğal arılık ilişkilerinin yol açtığı sorunu baştan aşağı ele almaz. Yalnızca doğal arılık sorunu bile uzun açıklamalar gerektirir. Biz bu doğal arılığı kuşkuya düşüren bir sezgiden söz etmekle yetinelim. Sözgelimi Ernest Seillière, Guardini'nin *Vom Geist der Liturgie* adlı yapıtını incelerken şöyle yazar: "Suya bakın mesela, büyü sözlerine ya da hareketlerine benzeyen o anaförleri ve dönüşlerinde, o sonsuz huzursuzluğunda ne kadar kalles ve ne kadar tehlikeli. İşte, dinsel kutsama ayinleri de suyun derinliklerinde gizlenen kötü ne varsa, ondaki iblisi çıkartır, onun kötülük gücünü körleştirir, şeytani güçlerini zincire vurur ve suyun doğasına (iyi doğası) daha uygun güçleri uyandırarak, kavranamaz ve gizemli güçlerini belli bir düzen içinde ruhun hizmetine sokar, bütün bunları yaparken de onda büyülü, çekici, kötü ne varsa hepsini dondurur. Bunu hiç hissetmemiş kişinin", diye ısrarla belirtir Hristiyan ayinlerinin ozanı, "Doğadan haberi yoktur: ama dinsel ayin onun sırlarını açar ve *kendinde insanların ruhundakiyle aynı gizli güçlerin uyduğunu gösterir bize*¹²⁸." Ayrıca Bay Ernest Seillière suyu tözsel anlamda iblis haline getirme anlayışının, Klages'ın, iblis etkisini bu denli ileri götürmeyen sezgilerini derinlemesine aştığını gösterir. Guardini'nin bakışında, bizim kendi tözümüzle birlikte tözünde simgeleyen şey gerçekten de *maddesel unsur*

128 Ernest Seillière, *De la déesse nature à la déesse vie*, s. 367.

dur. Guardini, kötü ruhun doğrudan doğruya “fiziksel unsurlar üzerinde” etkili olduğunu düşünen Friedrich von Schlegel’in bir sezgisiyle koşutluk kurar. Bu bakışta, günahkâr ruh kötü bir sudur. Suyu arılaştıran dinsel ayin ilgili insansal tözü de arınmaya iter. Öyleyse, burada, *birbirinden ayrılamaz nitelikteki tözleri arılaştırma (arındırma)*, kötüyü bütün doğadan, hem insanın kalbinden hem de nesnelerin kalbinden çıkarıp atma gereksinimi ortaya çıkar. O zaman ahlaksal yaşam da, tıpkı imgelemin yaşamı gibi, evrensel bir yaşamdır. Bütün dünya yeniliği ister. Maddesel imgelem dünyayı derinlemesine biçimlendirir. Tözlerin derinliğinde insanın iç yaşamının bütün simgelerini bulur.

Dolayısıyla, arı suyun, töz suyun, başlı başına suyun, kimi imgelemlerin gözünde, bir temel maddenin yerini tuttuğu anlaşılır. Bir bakıma, bütün diğer tözlerin birer nitelikten öteye geçmediği bir tözlerin tözü olarak belirir. Sözelimi Paul Claudel, *Chicago’da Bir Yeraltı Kilisesi* taslağında¹²⁹, Toprağın bağrında temel nitelikli bir su, tözsel bakımdan dinsel bir su bulacağından emindir. “Toprağı kazarsanız, su çıkar. Çevresinde bozulmuş ruhların sıra sıra toplandığı kutsal havuzun dibinde bir göl var demek ki... Suyun en başta Gökyüzü anlamına gelen devasa simgeciligi üzerinde durulacak nokta bu değildir...” Görünmeyeni gören ozanın düşlediği bu yeraltı gölü bir *yeraltı göğünün* varlığını düşündürecekler öyleyse... Su, kendi simgeciligi çerçevesinde, her şeyi bir araya toplayabilir. Claudel şöyle ekler: “Yüreğin arzuladığı ne varsa, hepsi her zaman su betisine indirgenebilir.” Arzuların en büyüğü olan su gerçekten de bitmek tükenmek bilmez tanrı vergisinin ta kendisidir.

Bu iç su, içinden bir sunağın çıktığı bu yeraltı gölü “pis suları süzgeçten geçiren bir havuz” olacaktır. Yalnızca varlığıyla bile koca kenti arılaştıracaktır. Kendi içinde ve yalnız tözünün sürekliliğinde durmaksızın dua edecek bir tür maddesel manastır olacaktır. Dinbilimde, bir tözün fizikötesi arılığına ilişkin başka birçok kanıt daha bulunabilir. Biz yalnızca imgelemin fizikötesine ilişkin olanı aldık. Büyük bir ozan, doğuştan gelen yeteneğiyle, doğal yerlerini derin yaşamda bulan birtakım değerleri imgeler.

129 Paul Claudel, *Positions et propositions*, I. cilt, s. 235.

Yedinci Bölüm

Tatlı Suyun Üstünlüğü.

Her su tatlıydı Mısırlı için, ama ırmaktan,
Osiris'ten çıkan, özellikle öyleydi.

GÉRARD DE NERVAL,
Les Filles du feu, s. 220.

I

Bu incelemede *maddesel imgelem* hakkında özellikle ruhbilimsel gözlemlerle yetinmek istediğimize göre, söylensel anlatılar içinden yalnızca doğal ve canlı hayallerde bugün de yeniden canlanabilecek örnekleri almamalıyız. Ancak durmaksızın buluş yapan, belleğin rutinlerinden olabildiğince uzakta duran bir imgelemin örnekleri maddesel imgeler, biçimleri aşıp maddenin kendisine ulaşan imgeler verme becerisini açıklayabilir. Bir yüzyıldır söylenbilimcileri bölen tartışmaya girecek değiliz. Bilindiği gibi, söylenbilimsel kuramların bu bölünmesi, şematik biçimiyle, söylenleri insanların ölçüsünde mi yoksa nesnelerin ölçüsünde mi incelemek gerektiği sorusuna verilen yanıtlardan ibarettir. Başka bir deyişle, söylen bir kahramanın kahramanlığının anısı mıdır yoksa bir dünyanın kıyamet gününün anısı mıdır?

Oysa söylenleri değil de söylen parçalarını, yani az çok insanlaştırılmış maddesel imgeleri ele alırsak, tartışma hemen farklılaşır ve uç noktalardaki söylenbilimsel öğretilerin birbirle-

riyle uzlaştırılması gerektiği anlaşılır. Hayal gerçeğe bağlanırsa, onu insanlaştırır, büyütür, muhteşemleştirir. Gerçeğin bütün özellikleri daha düşünmeye başladığı anda, kahramanlık niteliklerine dönüşür. Sözelimi suyun hayali; su tatlılığın ve arılığın kahramanı olur. Düşlenen madde nesnel kalmaz, gerçekten de tanrılaşır bir bakıma.

Ayrıca, Euemerosçuluk, genel yetersizliğine karşın, ortak maddesel izlenimlere, öne çıkan bir insan yaşamının sürekliliğini ve bağlantısını getirir. İrmak, bin bir yüzüne karşın, tek bir yazgı kabul eder; kaynağı bütün akışın sorumluluğunu ve değerini taşır. Güç kaynaktan gelir. İmgelem başka kolları pek dikkate almaz. Bir coğrafyanın bir kralın öyküsü olmasını ister. Suyun geçtiğini gören düşücü ırmağın söylencedeki başlangıç noktasını, uzaklardaki kaynağını düşünür. Doğanın bütün büyük güçlerinde etkili olan bir Euemerosçuluk vardır. Ama bu ikincil Euemerosçuluk maddesel imgelemin derin ve karmaşık duyumsallığını unutturmamalıdır bize. İşte bu bölümde su ruhbiliminde duyumsallığın önemini göstermeye çalışacağız.

Söylenler içinde eyleme geçmiş imgelerin doğalcı bir öğretisine birtakım kanıtlar getiren bu ilksel duyumsallık, kaynak suyunun okyanus suları karşısındaki imgesel üstünlüğüne bir mantık kazandırır. Böyle bir duyumsallık için, doğrudan hissetme gereksinimi, dokunma, tatma gereksinimi görme hazzının önüne geçer. Örneğin, içeceğin maddeciliği görüşün ülkücülüğünü ortadan kaldırabilir. Görünüşte ufacık olan maddeci bir bileşen bir evren anlayışını bozabilir. Bilimsel evren anlayışları, saf evren anlayışlarının doğrudan birtakım duyumsal özellikleri olduğunu unutturmuştur bize. İmgesel evren anlayışlarında maddesel imgeleme hak ettiği yer verilir verilmez, *tatlı suyun gerçek söylensel su olduğu* da anlaşılacaktır.

II

Deniz suyunun insan doğasına aykırı bir su olması ya da *doğrudan doğruya* insanlara hizmet etmek için ayrılmış her unsurun ilk *ödevinden* yoksun olması, işte söylenbilimcilerin çoğunluk-

la göz ardı ettikleri olgu budur. Kuşkusuz deniz tanrıları birbirinden alabildiğine farklı söylenbilimleri canlandırırlar; ama deniz söylenbiliminin her durumda ve her görünümüyle bir ilk söylenbilim olup olamayacağı hâlâ yanıt bulmamış bir sorudur.

Öncelikle, şu apaçık bir gerçektir ki, deniz söylenbilimi yerel bir söylenbilimdir. Yalnızca belli bir kıyı bölgesinde yaşayanları ilgilendirir. Dahası, kendilerini hemen mantığın eline teslim eden tarihçiler, kolaylıkla kıyı bölgesinde yaşayanların kaçınılmaz bir biçimde birer denizci olduklarına karar verirler. Kendiliğinden, bütün o varlıklara, erkeklere, kadınlara ve çocuklara gerçek ve tam bir deniz deneyimi yüklenir. Uzaklara yapılan yolculukların, deniz serüvenlerinin öncelikle, *anlatılmış* birer serüven ve yolculuk olduğu fark edilmez. Gezgini dinleyen çocuk için ilk deniz deneyimi *anlatı* düzeyindedir. Deniz düşler vermeden önce öyküler verir. Öykü ve söylen arasındaki ayrım –ruhbilimsel açıdan çok önemli bir ayrımdır bu– deniz söylenbiliminde iyi yapılmaz kısacası. Kuşkusuz öyküler düşlerle birleşir sonunda; düşler ise kendilerini öykülerle beslerler – azar azar, lokma lokma. Ama öyküler doğal düşlerin masallaştırıcı gücüne katılmazlar gerçekten; deniz öyküleri diğer bütün öykülere göre daha az katılır hatta, çünkü gezginin anlatılarının doğruluğunu ruhsal anlamda kontrol etmez onu dinleyen. Boşuna yalan söyler uzaktan geri gelen. Denizlerin kahramanı her zaman uzaktan geri gelir; bir öte dünyadan geri gelir; hiçbir zaman kıyıda söz etmez. Deniz masalsıdır çünkü öncelikle en uzaklara gitmiş gezginin dudaklarından dile gelir. Uzakları masallaştırır. Oysa doğal düş görüleni, dokunulunu, yenileni masallaştırır. Ruhbilimsel incelemelerde, düşün ve maddesel imgelemin özündeki *izlenimciliğe* zarar veren bu *anlatımcılık* haksız yere silinir. Konuşmacı fazlasıyla söyler ki, dinleyici fazlasıyla hissedebilsin. Deniz bilinçaltı bundan böyle *konuşulan* bir bilinçaltı, serüven anlatılarında dağılan bir bilinçaltı, uyumayan bir bilinçaltıdır. Dolayısıyla düşsel güçlerini hemen kaybeder. Ortak deneyimler çevresinde rüyalar gören ve gecenin düşlerinde gündüzün sonu gelmek bilmeyen hayallerine devam eden bilinçaltından daha az derindir. Deniz söylenbilimi masallaştırmanın kökenlerine pek bağlanmaz kısacası.

Elbette ki, söylenlerin doğru ruhbilimsel incelemesi önünde bir engel oluşturan *öğretilmiş* söylenbilimin etkisi üzerinde duracak değiliz. Öğretilmiş söylenbilimde özelle başlamak yerine genelle başlanır. Hissettirmeye çalışmadan anlattığını düşünür insan. Evrenin her bölümü adıyla belirlenmiş bir tanrıya verilir. Neptün denizi alır; Apollon gökyüzünü ve ışığı. Bir sözcük dağarcığı oluşturmaktan başka bir şey değildir bu eşleştirme. Bir söylen ruhbilimcisi adların ardında bir şeyler bulmak için, anlatı ve öykülerden önce ilk hayali, doğal hayali, yalnız hayali, bütün duyuların deneyimini kendinde toplayan ve bütün düşlerimizi bütün nesneler üzerine yansıtan hayali yaşamak için çaba göstermelidir. Sözünü ettiğimiz bu hayal, bir kez daha, denizlerin sonsuzluğundan önce ortak suyu, gündelik suyu konumlandırmalıdır.

III

Toprak suyunun deniz suyuna göre üstünlüğü modern söylenbilimcilerin gözünden kaçmamıştır doğal olarak. Bu konuda Charles Ploix'nın çalışmalarını anmakla yetineceğiz. Bu çalışmalar, Ploix'nın söylenbiliminin *doğalcılığı* ilksel olarak, en genel evrensel olguların ölçeğine getirilmiş büyük ölçekli bir doğalcılık olduğu için ilgimizi çeker. Tersten bir yol izleyip görünür olan ile uzakta olanın yanında dokunur olan ile duyumsal olana da bir yer açmak isteyen bizim maddesel imgelem kurgamızı anlamak için iyi bir örnek oluşturacaktır.

Charles Ploix'ya göre, temel söylenbilimsel dram –bütün çeşitlemelerin tekdüze izleği–, bilindiği gibi, gündüz ile gecenin dramıdır. Bütün kahramanlar *güneşe bağlanır*; bütün tanrılar birer ışık tanrısıdır. Bütün söylenler aynı öyküyü anlatır: gündüzün gece üzerindeki utkusu. Söylenlere can veren duygu ise, bütün duygular arasında ilk olanıdır: karanlık korkusu, güneşin doğmasıyla geçen sıkıntı. Söylenler insanların hoşuna gider çünkü sonları iyi biter; söylenlerin sonları iyi biter çünkü gecenin sona ermesi gibi sona ererler: gündüzün başarısıyla, iyi kahramanın, ışığa engel perdeleri yırtıp parçalara bölen, sıkıntıyı çözen, ka-

ranlıklar içinde bir cehennemin içindeymiş gibi kaybolan insanlara yaşam veren cesur kahramanın başarısıyla. Ploix'nın söylen kuramında bütün tanrılar, toprak altında yaşayanlar bile –çünkü onlar da birer tanrıdır–, bir hâle takacaklardır başlarına; günlerden bir gün, bir saatte tanrısal sevince, her zaman bir kahramanlık eylemi olan gündüz eylemine katılacaklardır.

Bu genel savla uyumlu olarak, su tanrısının da gökyüzünde bir payı olmalıdır. Zeus mavi, açık, berrak gökyüzünü aldığına göre, Poseidon da gri, kapalı, bulutlu gökyüzünü alacaktır¹³⁰. Böylece Poseidon'un da göğün daimi dramında bir rolü olacaktır. Öyleyse kapalı hava, bulutlar, sisler Neptün ruhbili-minin *ilksel kavramlarıdır*. Zaten bunlar durmaksızın, gökyüzünde *saklı* suyu sıkıştıran şu su hayaliyle seyredilmiş nesnelerdir. Yağmuru haber veren göstergeler özel bir hayaldir, çok bitkisel bir hayaldir, gerçek anlamda, çayırın iyilik getiren yağmura duyduğu arzuyu yaşar. Kimi saatlerde insanoğlu gökyüzünün suyunu arzulayan bir bitkidir.

Charles Ploix Poseidon'un ilksel olarak göksel niteliğine dayalı savını desteklemek için birçok kanıt getirir. Bu ilksel niteliğin bir sonucu, Poseidon'a okyanus güçlerinin geç verilmiş olmasıdır; bir bakıma başka bir kişiliğin gelip bulutların tanrısının yerine geçmesi gerekir ki, Poseidon bir denizler tanrısı gibi çalışabilsin. “Kesinlikle mümkün değildir”, der Ploix, “tatlı su tanrısı ve tuzlu su tanrısı tek ve aynı kişilik olamaz.” Hatta Poseidon, gökyüzünden denize gitmeden önce gökyüzünden toprağa gidecektir. Dolayısıyla, çok geçmeden tatlı su tanrısı, toprağın suyunun tanrısı olacaktır. Trezene’de “toprağın ürünlerinin ilklerini sunarlar ona”. Onu Poseidon Phytalmios adıyla onurlandırır. Yani “bitki örtüsünün tanrısı”dır. Her bitkisel tanrısallık bir tatlı su tanrısallığıdır, yağmurun ve bulutların tanrılarıyla akraba bir tanrısallıktır.

İlk söylenbilimlerde kaynakları ortaya çıkaran da Poseidon’dur. Charles Ploix üçlü yabayı “kaynakları da bulduran sihirli değnek” gibi görür. Genellikle bu “değnek” sert, erkeksi bir şiddetle iş görür. Danaos’un kızını bir Satyr’in saldırısına karşı korumak için Poseidon üçlü yabasını fırlatır, yaba kaya-

130 Charles Ploix, *La Nature et les dieux*, s. 444.

nın içine girer: "Onu çıkartırken, üç yerinden su sızdırır kayanın, sonra Lerna pınarı olur orası." Görüldüğü gibi, su kaynağı keşifçisinin değneği öyküsü çok eskilere uzanır! Aynı zamanda çok eski ve çok basit bir ruhbilime katılır! XVIII. yüzyılda genellikle *Yakup'un asası* diye adlandırılır ve erkeksi bir büyüğü vardır. Yeteneklerin birbirine karıştığı günümüzde bile "su kaynağı keşifçilerinden" söz edilmez pek. Kaynaklar nasıl alabildiğine erkeksi bir eylemle kışkırtılıyorlarsa, kaynakların suyu da, diğer tüm sular arasında dışı bir sudur.

Charles Ploix şu sonuca varır: "Öyleyse Poseidon tatlı sudur." Genelde tatlı sudur, çünkü kırın bin bir kaynağına dağılmış suların her birinin "kendi büyüğü" vardır (s. 450). Dolayısıyla Poseidon, ilk genelleştirmesinde, kaynakların ve ırmakların tanrılarını genelleştiren bir tanrıdır. Denizle bağdaştırılmaya başlandığında bu genelleştirmeye devam edilmiştir aslında. Zaten Rohde, Poseidon'un artık özel bir ırmağa bağlı olmayıp da engin denize sahip olduğunda, çoktan tanrısallaşmış bir kavram olduğunu göstermiştir¹³¹. Hatta okyanusa bile bu ilksel söylenbilimin bir anısı bağlı kalır. Okeanos sözcüğünden, der Ploix, "denizi değil, dünyanın uçlarına yerleşik duran büyük tatlı su deposunu (potamos) anlamak gerek" (s. 447).

Tatlı suyun düşsel sezgisinin kendisine karşı birtakım koşullar olduğu halde devam ettiği daha iyi nasıl söylenebilir ki? Gökyüzünün suyu, arı yağmur, bütün deniz sularına göre daha doğrudan dersler veren dost ve kurtarıcı kaynak. Denizleri tuzlu yapan şey bir bozulmadır. Tuz bir hayali, tatlılık hayalini, olabilecek en maddesel ve en doğal hayallerden birini engeller. Doğal hayal her zaman bir ayrıcalık verecektir tatlı suya, serinleten suya, susuzluğu dindiren suya.

IV

Tatlılık konusunda, serinlik konusunda olduğu gibi, suya bütün tatlılaştırıcı niteliklerini kazandıran eğretilemenin oluşumunu neredeyse maddesel olarak izleyebiliriz. Damakta tatlı

131 Karş. Rohde, *Psyché*, Fr. çev., s. 104.

olan su, kimi sezgilerde maddesel olarak da tatlı olur. Boerhaave'nin kimyasından alınmış bir örnek tatlılığın bu şekilde tözşelleşmesinin anlamını gösterecektir bize.

Boerhaave'ye göre¹³², su çok tatlıdır. Gerçekten de "o kadar tatlıdır ki, sağlıklı bir insanın sıcaklık derecesine düşürölüp de bedenimizin, duygunun en hassas olduğu bölümlerine (gözün korneası, burnun zarı gibi) uygulandığında, bırakın herhangi bir acı vermeyi, vücudumuz içindeki sıvıların... doğal hallerinde yarattığı duyumdan farklı bir duyum bile yaratmaz". "Dahası, herhangi bir etkiye hemen tepki verip gerilen, en ufak bir değışikliğe duyarlı olan sinirlere hafifçe uygulandığında bile, bunları kesinlikle etkilemez. Ülserli yerlerin veya açık etin üzerine döküldüğünde... hiçbir tahriş edici etki yaratmaz." "Açılmış ve ülserli bir kanserle zarar görmüş sinirler üzerine uygulanan sıcak sulu lapalar acıyı arttırmak şöyle dursun, acının canlılığını hafifletir." Görüldüğü gibi, eğretileme iş başında: Su bir acıyı hafifletir, öyleyse tatlıdır. Boerhaave şu sonuca varır: "Vücudumuz içindeki diğer sıvılarla karşılaştırıldığında, hiçbirinin olmadığı kadar yumuşaktır, hatta çok yumuşak olmasına karşın, yalnız yapışkanlık özelliğiyle olağanüstü ve rahatsız edici bir biçimde sinirlerimiz üzerinde etkili olmayı sürdüren kendi Yağımızdan bile daha yumuşaktır... Sonuçta, suyun bu büyük tatlılığının bir kanıtı vardır ki, bütün acı cisimler, insan vücuduna alabildiğine zararlı olan o doğal acılıklarını suyla kaybediverirler."

Tatlılık ve acılık burada kesinlikle tat izlenimlerine dayanmaz, tözşel niteliklerdir ikisi arasındaki savaşımın içine katılabilecek unsurlar. Bu savaşımında suyun tatlılığı galip gelir. Bu, onun tözşel niteliğinin bir işaretidir¹³³: Şunu okuruz: "Fazla su ruhu yumuşatır, sakinleştirir, kolaylaştırır, uysallaştırır ve boyun eğmesini sağlar."

Şimdi ilk duyumdan eğretilemeye kadar izlenen yolu görebiliriz. Tadı bozulmuş bir ağzın, kuru bir boğazın edineceği tatlılık izlenimi hiç kuşkusuz çok belirgindir; ama bu izlenimle

132 Boerhaave, *Elementa chemiae*, Fr. çev. *Éléments de Chymie*, 1752, II. cilt, s. 586.

133 Suyun tatlılığı ruhun içine bile sızar. *Hermès Trismégiste*'de, Fr. çev. Louis Ménéard, s. 202.

birtakım tözlerin su aracılığıyla yumuşamasının ve çözülmesinin görsel izlenimleri bütünüyle birbirinden farklıdır. Bununla birlikte, yine maddesel imgelem iş başındadır; tözler ilksel izlenimleri taşımalıdır. Suyu içecek niteliklerini, öncelikle de ilk içeceğin sahip olduğu nitelikleri vermelidir. Dolayısıyla, suyun yeni bir bakış açısından yine bir süt olması gerekir, suyun süt gibi tatlı olması gerekir. Tatlı su insanların imgeleminde her zaman ayrıcalıklı bir sudur.

Sekizinci Bölüm

Şiddetli Su.

Doğa hayal demek, tembellik demek, bitkinlik demek çağımızın çok kötü bir eğilimidir.

MICHELET, *La Montagne*, s. 362.

Korkunun ucu Okyanus.

DU BARTAS.

I

Devingen ruhbilime hak ettiği rolü verdikten sonra, bütün maddeleri insanoğlunun çalışması doğrultusunda, kışkırtıcılıklarına ya da gerekliklerine göre birbirinden ayırmaya başladık-tan sonra –suyun ve toprağın bileşimi hakkındaki gözlemlerimizde yapmaya çalıştığımız gibi–, *gerçekliğin* insanın gözünde, ancak insanın etkinliği yeterince saldırgan, zihinsel bakımdan saldırgan olduğunda tam anlamıyla oluşabildiğini anlayabiliriz artık. O zaman dünyanın bütün nesneleri hak ettikleri *karşıtlık katsayısı*’nı kazanırlar. Bu eylemci farklılıklar “görüngübilimsel yönelmişlikle” yeterince açıklanamamıştır bizce. Görüngübilimcilerin örnekleri, yönelmişliğin gerilim derecelerini yeterince açık bir biçimde ortaya koymaz; bu örnekler fazla “biçimsel”, fazla akıllıcadır. Güçleri değil de biçimleri nesnelleştiren bir nesnelleştirme öğretisi yoğun ve maddesel ölçme değeren-

dirme ilkelerinden yoksundur. Hem biçimsel bir yönelim, hem devingen bir yönelim, hem de maddesel bir yönelim gerekir nesneyi kendi gücünde, kendi direnişinde, kendi maddesinde, kısacası bütünüyle anlamak için. Dünya içinde yaşadığımız çağın aynası olduğu gibi, güçlerimizin tepkisidir de. Dünya nasıl benim istencimse, aynı zamanda benim karşıtımdır da. İstenç ne kadar büyük olursa, karşıt da o kadar büyük olur. Schopenhauer'ın felsefesini iyi anlamak için, insan istencinin başlangıçtaki niteliğini olduğu gibi korumak gerekir. İnsan ile dünya arasındaki kavgayı başlatan dünya değildir. Dolayısıyla, Schopenhauer'ın dersini tamamlayacak, *istenç ve gösterim olarak Dünya'nın* akıllıca gösterimini ve belirgin istencini ekleyeceğiz tam anlamıyla, ardından da şunu söyleyeceğiz: *Dünya benim kışkırtmamdır.* Dünyayı *anlıyorum*, çünkü onu yırtıcı güçlerimle, saldırılarımın doğru sıralanması içinde yönlendirilmiş güçlerimle *yakalıyorum*, sanki bu güçler neşeli öfkemin, her zaman utkulu, her zaman fetheden öfkemin gerçeğe dönüşmüş halleri. Varlık, enerji kaynağı bakımından bir öfkedir *önsel olarak*.

Bu eylemci bakış açısından bakıldığında, dört maddesel unsur dört farklı kışkırtma türü, dört öfke türüdür. Tersten yaklaşırsak, ruhbilim de, eğer tam olarak eylemlerimizin saldırgan niteliklerinden kuşku duyar hale gelmiş olsaydı, maddesel imgelem incelemelerinde öfkenin dörtlü kökünü bulurdu. Görünüşte öznel olan birtakım patlamaları açıklayacak nesnel davranışlar görürdü o incelemelerde. Sinsi ya da şiddet dolu, inatçı ve intikamcı öfkeleri simgeleyecek birtakım unsurlar çıkartırdı kendine. Ruhbilimsel ankette, yeterli bir simge zenginliği, bir simgeler ormanı olmadan ince ayrımları ortaya çıkartacak bir anlayışa nasıl ulaşılabilir ki? Hiçbir zaman doymayan, hiçbir zaman bıkmayan bir güç düşünün bütünü o geri dönüşleri, bütünü o tekrarları nasıl anlatılabilir ki, bu düşün utkusunun alabildiğine çeşitlilik gösteren nesnel fırsatlarıyla hiç ilgilenmiyorsak?

Kışkırtma dünyayı bilmemizin etkin rolünü anlamak için kaçınılmaz bir kavramsı, bunun nedeni, yenilgi anlayışına dayanarak ruhbilim yapılmıyor olmasıdır. Dingin, edilgin, suskun bir bilme ediminde hemen tanınmaz dünya. Bütün kurucu hayaller –ve özünde güç hayalinden daha kurucu bir hayal yok-

tur- bir karşıtlığı aşma umudunda, yenilmiş bir karşıt görüşünde canlanır. Nesnel kavramların canlı, sinirli, gerçek anlamını ancak karşıt bir unsura karşı kazanılmış kibirli bir zaferin ruh-bilimsel öyküsünü kurarak bulabiliriz. Kibirdir varlığa devingen bütünlüğünü kazandıran, odur sinir kordonunu yaratan ve uzatan. Kibirdir yaşam atılımına izleyeceği düz yolları veren, yani mutlak başarısını sağlayan. Kesin zafer duygusudur reflekse hedefini, egemen olma hazzını, gerçeği delmekten duyulan erkeklik hazzını veren. Utkulu ve canlı refleks sistemli bir biçimde önceki erimini aşar. Daha ileri gider. En az önceki bir eylem kadar ileri gitmezse, bir makinenin tepkisinden, bir hayvanın tepkisinden farklı olmaz. Tam anlamıyla insansal göstergeyi taşıyan savunma refleksleri, insanın hazırladığı, bildiği, alarında tuttuğu refleksler saldırırken koruyan edimlerdir. Sürekli olarak bir saldırma-isteğiyle devingen kalırlar. Bir hakarete karşı bir yanıttırlar, bir duyuma karşı bir yanıt değil. Ayrıca şu konuda yanılığa düşmemek gerekir: hakaret eden karşıt taraf ille de bir insan olmak zorunda değildir, nesneler de sorgular pekâlâ bizi. Buna karşılık, insan cesur deneyimi içinde gerçeği sertleştirir.

Kışkırtmayla, nesnelere saldırma gereksinimiyle, saldırgan çalışmayla gereğince devingenleşen insan refleksinin bu geriye doğru tanımını kabul edersek, dört maddesel unsur üzerindeki zaferlerin hepsinin özellikle sağlıklı, güçlendirici ve yenileştirici olduğu anlaşılabacaktır. Bu zaferler, dört sağlık türünü, bir davranış sınıflandırmasında belki de dört mizaç kuramından daha önemli birtakım özellikler sunabilecek dört etkililik ve cesaret türünü belirler. Üzerinde eylemin etkili olduğu maddelerle nitelenen -ve tabii bu arada, üzerinde eylemin etkili olduğu maddeye, üzerinde çalışılan maddeye nasıl ilk sırayı vermezsiniz ki?- etkin bir sağlık koruma anlayışının doğal olarak doğal yaşamda dörtlü bir kökü olacaktır. Bu dört unsur, maddesel yönden daha çok devingen yönden dört tedavi türünü belirtir.

II

Karşı koyulan maddesel unsurlara bağlı davranış ve sağlıkların fethindeki bu farkı iyice hissettirmek için birbirine olabildiğince yakın, aşılmış karşıtlık izlenimlerini inceleyeceğiz ve bunu yaparken de bu izlenimlerin derin maddesel izlerini bırakacağız. Bu izlenimlerden biri rüzgâra karşı yürüyen kişinin gücündeki artış, bir diğeri de akıntıya karşı yüzen kişinin gücündeki artıştır.

Bu yapıtta amacımız yazınsal yaratıma bir katkıda bulunmak olduğuna göre, gözlemlerimizi örneklemek için hemen iki yazın kahramanı seçelim: Nietzsche yürüyen kişi olsun, Swinburne de yüzen kişi.

Nietzsche sabırla dağda uzun yürüyüşler yaparak, doruklarda rüzgârın ortasında yaşamını sürdürerek güç isteğini geliştirmiştir. Doruklarda şu hoşuna gitmiştir:

Yabanıl kayanın çetin tanrısallığı¹³⁴.

Rüzgârın içindeki düşünce; yürüyüşü bir kavgaya dönüştürmüştür. Daha iyi söylenecek olursa, *yürüyüş onun kavgasıdır*. Yürüyüşdür Zerdüş'tün enerji ritmini veren. Zerdüş oturmuş halde konuşmaz, bir Peripatetik¹³⁵ gibi yukarı aşağı gezinerek konuşmaz. Öğretisini enerjik bir biçimde yürüyerek verir. Gök yüzünün dört bir yanından esen rüzgârlara atar onu.

Ne kolay bir sertlik! Rüzgâra karşı verilen mücadelede neredeyse hiçbir zaman yenilgiye uğranmaz. Şiddetli bir rüzgârla devrilecek bir *rüzgâr kahramanı* en gülünç yenik general olurdu herhalde. Rüzgârı *kışkırtan* kahraman sazin şu sloganını kabul etmez: "Eğilirim ama kırılmam". Çünkü bu, *edilgin* bir slogan-
dır, gücün karşısında beklemeyi, eğilmeyi öneren bir slogandır. Yürüyen kişinin etkin sloganı değildir, çünkü *gözüpek* yürüyen kişi *öne doğru*, rüzgâra karşı, rüzgârın yüzüne doğru eğilir. Asası kasırgayı deler, toprağa girer, şiddetli rüzgârı kılıç gibi keser. Devingenliği bakımından yürüyen kişi sazin *tersidir*.

134 *Ecce Homo*'da şiir, Fr. çev. Henri Albert, s. 183.

135 "Gezinen" anlamına gelen sözcük aynı zamanda Aristoteles yanlılarını anlatmak için de kullanılır (ç.n.).

Daha büyük hüznün: Soğuk rüzgârların alıp götürdüğü ağlamlar en yapay, en dışsal, en az acı veren ağlamalardır. Burada söz konusu olan gözyaşları kadınsı gözyaşları değildir. *Savaşçı yürüyen kişi*'nin gözyaşları acı gözyaşları değil, kızgınlık gözyaşlarıdır. Fırtınanın öfkesine öfkeyle karşılık verir bu gözyaşları. Yenilen rüzgâr silecektir onları. D'Annunzio gibi yürüyen kişi de, mücadelesinin verdiği kızgınlıkla beklerken, "kasırganın kükürtlülük kokusunu" solur¹³⁶. Fırtınayı alt etmekle övünen yürüyen kişi doğrudan Semendirek zaferini simgeler! Doğrudan bir flama, bir bayrak, bir sancaktır. Bir cesaretin göstergesidir, bir gücün kanıtıdır, bir alanın alınmasıdır. Dolayısıyla, kasırganın dövdüğü manto da sahibinden koparılamayan bir tür bayraktır, rüzgâr kahramanının ele geçirilemeyen bayrağıdır.

Rüzgâra karşı yürüyüş, dağda yürüyüş kuşkusuz *aşağılık kompleksi*'ni yenmeye en çok yardımcı olan egzersizdir. Buna karşılık, amaç aramayan bu yürüyüş, *arı bir şiir* gibi olan bu *arı yürüyüş* kalıcı ve doğrudan güç isteği izlenimleri doğurur. Söylem durumundaki güç isteğidir. Çok çekingen olan kişiler çok yürüyen kişilerdir; her adımlarında simgesel zaferler taşırlar; bastonlarının her yere vuruşunda çekingenliklerini *giderirler*. Kentlerden uzakta, kadınlardan uzakta, dorukların yalnızlığını ararlar: "Kaç, dostum, kaç, yalnızlığına kaç" (*Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit*)¹³⁷. *Arı mücadele*'yi, unsurlara karşı verilen mücadeleyi bulmak için kaç insanlara karşı verilen mücadeleden. Git, rüzgâra karşı savaşılarak savaşmayı öğren. Sonra Zerdüşt şöyle bitirir dörtlüğünü: "Yukarılara, sert ve güçlü bir rüzgârın estiği yerlere çık."

III

Şimdi de bu iki kanatlı tablonun ikinci kanadına bakalım.

Suda zafer, rüzgârdakine göre daha ender rastlanılan, daha tehlikeli ve daha adına yaraşır bir durumdur. Yüzen kişi doğasına daha yabancı bir unsuru ele geçirir. Genç yüzücü yeni yetme

136 D'Annunzio, *Forse che si, forse che no*, s. 37.

137 Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Fr. çev. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Fr. çev. Albert, s. 72.

bir kahramandır. Zaten hangi yüzücü önce genç bir yüzücü olmamıştır ki? İlk yüzme egzersizleri bir korkuyu aşma fırsatıdır. Yürüyüşte bu kahramanlık eşiği yoktur. Yeni unsur karşısında duyulan bu korku, genellikle öğrencisini derin bir suya sokan öğretmene karşı duyulan belli bir korkuyla bağdaşır. Dolayısıyla, burada yüzme öğretmeninin baba rolünü oynadığı hafif bir Oidipus kompleksinin belirmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Yaşamöykücüler, sonradan gözüpek bir yüzücü olacak olan Edgar Poe'nun altı yaşında sudan korktuğunu söylerler. Aşılan bir korkuya her zaman bir kibir karşılık gelir. M^{me} Bonaparte, Edgar Poe'nun bir mektubundan söz eder, bu mektupta ozan yüzücülüğünü kibirlenerek anlatır: "Douvres ile Calais arasında Pas-de-Calais'yi geçmeye çalışarak olağanüstü bir şey yapmayı düşünmeyecektim." Ayrıca, M^{me} Bonaparte, Edgar Poe'nun kuşkusuz eski anıları yeniden yaşayarak, Helen'in oğlunu, sevdiği kadının oğlunu dalgalara iten enerjik yüzme öğretmeni, yüzücü Baba rolünü oynadığı birtakım sahneleri aktarır. Başka bir delikanlı daha aynı şekilde başlamıştır; ama bu kez oyun tehlikeli bir hal almaya başlamış ve Edgar Poe öğrencisini kurtarmak üzere suya atlamak zorunda kalmıştır. Sonunda M^{me} Bonaparte şöyle bağlar sözlerini: "Kendi tarzında etki eden anılarına, babasının yerini almaya yönelik, bilinçaltının ta derinliklerinden çıkmış derin bir Oidipus arzusu gelip ekleniyordu o zaman¹³⁸." Hiç kuşkusuz Poe'da Oidipus kompleksinin daha önemli başka kaynakları da vardır, ama öyle inanıyoruz ki, bilinçaltının baba imgelerini katlayarak çoğalttığını ve bir şeylere başlamanın her türlüşününün birtakım Oidipus kompleksi sorunlarına yol açtığını fark etmek ilginçtir.

Yine de Edgar Poe'nun suya bağlı ruh hali alabildiğine özgündür. Yüzme öğretmeni Poe'da gördüğümüz bu etkin bileşen, Poe'nun şiirselliğinde su sezgilerinin baskın niteliği olmayı sürdüren melankolik bileşeni bastırmaya yetmez. Bu yüzden, yüzmenin eril deneyimini örneklendirmek için başka bir ozana başvuracağız. Swinburne'dür şiddetli suların kahramanını göstermemizi sağlayacak olan.

Swinburne'ün genel sular şiirine ilişkin düşünce ve imgeleri hakkında sayfalar dolusu açıklamalar yazılabilir. Swinburne

çocukluk günlerini, Wight adasında, dalgaların yanında geçirmiştir. Büyükbabasının başka bir konutu da Newcastle'ın yirmi beş kilometre ilerisinde, bir göller ve nehirler ülkesine uzanan, büyük bahçeleri olan bir konuttur. Blyth nehrinin suları çizer konutun sınırını¹³⁹: Arazinin böyle "doğal sınırları" oldu mu, tam sahibi oluyor insan mülkünü! Yani Swinburne çocukluğunda sahip olunabilecek en tatlı şeye sahipti: kendine ait bir nehir. Öyleyse suyun imgeleri gerçekten de bize aittir; bizimdir; biz ise onlarızdır. Swinburne suya, denize ait olduğunu anlamıştır. Denize minnettarlığını sunarken şöyle yazar:

*Me the sea my nursing-mother, me the Channel green and hoar,
Holds at heart more fast than all things, bares for me the goodlier
breast,
Lifts for me the lordlier love-song, bids for me more sunlight shine,
Sounds for me the stormier trumpet of the sweeter strain to me...
(A Ballad at Parting.)*

"Beni besleyen denize, yeşil ve köpüklü Boğaza dünyada hiçbir şeye olmadığı kadar sağlam şekilde bağlıdır yüreğim; cömert bir göğüs açar bana, en görkemli aşk şarkılarını söyler benim için, güneşe ışığının parıltısını daha cömertçe yaymasını emreder benim için ve tonu bana yumuşacık gelen coşkulu trompeti çaldırır benim için."

Paul de Reul bu tür şiirlerin yaşamsal önemini kabul etmiştir. Şöyle yazar: "Ozan yalnızca eğretilenle denizin ve havanın oğlu olduğunu söylemez, yalnızca eğretilenle kutsamaz çocuğu ergene, ergeni adama bağlayan, bir varoluşun bütünlüğünü oluşturan bu doğa izlenimlerini¹⁴⁰." Ardından *Garden of Cymodoce*'tan şu dizeleri anar ek olarak:

*Sea and bright wind, and heaven and ardent air
More dear than all things earth-born; O to me
Mother more dear than love's own longing. Sea...*

"Toprak üzerinde doğmuş hiçbir şey benim için denizden, neşeli rüzgârdan, gökyüzünden ve diri havadan daha değerli

139 Lafourcade, *La jeunesse de Swinburne*, 1. cilt, s. 43.

140 Paul de Reul, *L'œuvre de Swinburne*, s. 93.

değildir. Ey deniz, sen benim için aşkın kendine özgü arzularından bile daha değerlisin, bana bir anasın sen."

Unsurun çağırısı çınladığında olayların, nesnelerin, biçimlerin, doğanın bütün alacalığının dağıldığı ve silinip gittiği daha iyi nasıl anlatılabilir ki? Suyun çağırısı bir bakıma insanın bütünüyle, tüm içselliğiyle kendini vermesini ister. Su kendisinde oturacak bir sakin arar. Bir yurt gibi çağırır. Lafourcade'ın andığı (agy., I. cilt, s. 49), W. M. Rossetti'ye yazılmış bir mektubunda Swinburne şöyle yazar: "Ne zaman suyun üzerinde olsam hep suyun içinde olmayı arzuladım." Suyu görmek, "onda" olmayı istemek demektir. Elli iki yaşında Swinburne bize hâlâ canlılığını anlatır: "Bir çocuk gibi koştum, giysilerimi çıkardım ve kendimi suyun içine attım. Bütün bunlar en çok birkaç dakika sürdü, ama gökyüzündeydim işte!"

Daha fazla gecikmeden yüzmenin bu devingen estetiğine girelim; Swinburne'le birlikte dalganın etkin davetini dinleyelim.

İşte atlayış, sıçrayış, Okyanusa ilk atlayış, ilk sıçrayış: "Denize gelince, tuzu daha ben doğmadan kanıma işlemiş *olmalı*. İlk anımsadığım sevinç, babamın kolları arasındayken, ellerinde sallanıyorken, birden, mutluluk bağırışları ve kahkahalar arasında, bir sapandan fırlatılmış taş gibi, havaya atılmam ve üzerine konan her şeyi sürükleyen dalgalara balıklama girmemdir – bu olaydan ancak çok küçük bir kişi zevk duyabilir¹⁴¹." Burada, üzerinde bütünüyle doğru bir çözümleme yapmadığımız bir öğrenmeye başlama sahnesi var; Swinburne'ün inancı üzerinden bütün acı ve düşmanlık nedenlerini çekip çıkarttık, o inanca bir ilk sevinç niteliği verdik. Swinburne'ün otuz sekiz yaşındayken bir arkadaşına yazdığı bir nota inandık: "Başka şeylerden korktuğumu hatırlıyorum, ama denizden korktuğumu hiç hatırlamıyorum." Böyle bir iddia *ilk dramı*, her zaman *bir ilk edime* bağlı olan dramı unutmak demektir. Bellekte bile öğrenmeye başlayanın içindeki korkuyu *örtün* başlama törenini tözsel neşe olarak kabul etmek demektir.

Gerçekten de, *denize atlamak*, tehlikeli bir başlayışın, düşmanca bir başlayışın yankılarını, diğer bütün fiziksel olaylardan daha fazla canlandırır. *Bilinmeyene atlayış*'ın tek doğru, us-

141 Anan Lafourcade, agy., I. cilt, s. 49.

sal, yaşanabilir imgesidir. "Bilinmeyene" atlayış olabilecek başka gerçek atlayış yoktur. Bilinmeyene atlayış bir suya atlayıştır. Ace-mi yüzücünün ilk atlayışıdır. "Bilinmeye atlayış" kadar soyut bir anlatım, tek dayanağını gerçek bir deneyimde buluyorsa, bu, söz konusu imgenin ruhbilimsel öneminin açık bir kanıtıdır. Bizce, yazın eleştirisi imgelerin gerçek unsurlarına yeterince dikkat etmez. Bu örnek üzerine, "bilinmeyene bir atlayış" kadar somut bir biçimde kullanılmış bir deyişin, maddesel imgelem bunu bağlandığı unsura götürdüğünde nasıl bir ruhbilimsel ağırlık alabileceği kavranabilir kanımızca. Tepeden inmiş bir insanlık bu konuda hemen yeni bir deneyim edinecektir. Maddesel imgelem bu deneyim üzerinde çalışırsa yeni bir eğretileme alanı açacaktır.

Başlayışa gerçek anlamıyla ilksel, gerçek anlamıyla dramatik niteliklerini verelim. Baba kucağından "bir sapandan fırlatılmış taş gibi" ayrılıp bilinmeyen unsurun içine düşerken, ilkin olsa olsa acı bir düşmanlık duygusu kaplar içimizi. "Çok küçük bir kişi" olduğumuzu hissederiz. Gülen, alaycı kahkahalarla, kırıcı kahkahalarla, başlamaya iten kişinin kahkahalarıyla gülen babadır. Çocuğun gülmesindeki kahkahalar ise, olsa olsa zorlamayla, baskıyla, şaşırtıcı biçimde karmaşık bir öfkeyle atılan kahkahalardır. Muhtemelen çok kısa sürecek olan ilk denemenin ardından çocuksu kahkaha samimiyetini yeniden bulacak, geri gelen bir cesaret ilk başkaldırışı maskeleyecektir; kolay zafer, başlamış olmanın sevinci, baba gibi bir su varlığına dönüşmüş olmanın gururu "bir sapandan atılmış taş" olma duygusunun hıncını silip süpürecektir. Yüzmenin verdiği o mutluluk ilk aşağılanmanın izlerini yok edecektir. Eugenio d'Ors "suyun kahkahalarının" birçok değeri içinde barındıran niteliklerini çok iyi görmüştür. Salzburg yakınında Hellbrun Malikânesini gösteren rehber Perseus ve Andromeda'nın Banyolarının insanda ne kadar büyük bir hayranlık uyandırdığını anlatırken, gizli bir düzenek işin içine girer ve ziyaretçiyi baştan aşağıya ıslatan "yüz su fışkırışı" gerçekleşir. Eugenio d'Ors "şakayı yapanın kahkahalarıyla şakanın kurbanının kahkahalarının" aynı tonda olmadığını gayet iyi görür. "Hiç beklemiyorken suya girmek", der Eugenio d'Ors, "kendi kendini aşağılama sporunun bir şeklidir"¹⁴².

Yaşam boyu birikmiş izlenimler Swinburne'ü de ilk izlenim hakkında yanlışlığa düşürür *Lesbia Brandon*'u yazdığı sırada: "Onu zorlu su deneyimine çağıran ve bağlayan cesarettten çok arzuydu." Arzuyla cesaretin doğru bileşimini görmez. Yüzme kişinin, daha ortada arzusun olmadığı zamanlardaki ilk cesaretlerini hatırlayarak *cesaretin arzusu*'na boyun eğdiğini görmez. Yüzme gibi bir enerji deneyiminde, arzuyla cesaret arasında bir seçim söz konusu değildir, bir tamlayan durumunun kesin eylemi söz konusudur. Ruhçözümleme öncesi dönemin birçok ruhbilimcisi gibi Swinburne de haz ve acıyla, birbirinden ayrı, ayrılabilir, karşıt birer bütünlükmüş gibi oynayan yalınlıkçı bir çözümlemeye kayar. Yüzme iki birbirine karşıt bileşen içerir. İlk yüzme deneyimi traji-komik bir olaydır.

Georges Lafourcade şiddetin senestezik sevincini çok iyi algılamıştır. O güzel incelemesinin bütününde, haklı olarak birçok ruhçözümleme izleğine yer verir. Lafourcade'ın savını izleyerek su deneyiminin devingen niteliklerini sınıflandırmaya çalışacağız. Nesnel yaşamın unsurlarının iç yaşamın unsurlarıyla nasıl benzeştiğini göreceğiz. Yüzme eylemindeki kas hareketleri özel bir kompleksi görmemizi sağlayan, kendine özgü bir ikili karşıtlık içerir. Swinburne'ün şiirinin birçok niteliğini özetleyen bu komplekse *Swinburne kompleksi* demeyi öneriyoruz.

Bir kompleks her zaman bir ikili karşıtlığın iki bileşeninin birleşme noktasıdır. Bir kompleksin çevresinde sevinç ve acı her zaman şiddetlerini değiş tokuş etmeye hazırdır. Öyleyse yüzme deneyiminde birçok ikili karşıtlığın bir araya geldiğini görebiliriz. Örneğin, soğuk su, cesaret edip de içine girildiğinde, bir sıcak kan dolaşımı hissi yaratır. Sonuçta ortaya kendine özgü bir serinlik, insana güç veren bir serinlik çıkar: "Denizin tadı", der Swinburne, "dalgaların öpüşü hem acı hem de serindir." Ama bunlar, her şeyi yönlendiren güç isteği üzerinde çalışan ikili karşıtlıklardır. Georges Lafourcade'ın söylediği gibi: "Deniz galip gelmeye çalışan ve alt edilmesi gereken bir düşmandır; o dalgalar karşı konulması gereken birer darbeden farksızdır; yüzücü bütün vücuduyla rakibin uzuvlarına çarpıyormuş izlenimine kapılır¹⁴³." Gelin, bu alabildiğine doğru ki-

şileştirmenin çok özel niteliği üzerinde biraz düşünelim! *Mücadele edenlerden önce mücadelenin kendisini görürüz*. Daha doğru bir deyişle, deniz görülen bir beden değildir, hele hele kafakola alınabilecek bir beden hiç değildir. Bizim saldırgan yüzme çabalarımızın devingenliğine karşılık veren devingen bir ortamdır. Her ne kadar imgelemde birtakım görsel imgeler oluşsa da ve bunlar "rakibin uzuvlarına" bir biçim verse de, bunların ikincil nitelikli olduğunu, bir alt düzlemde yer aldığını, okura özünde devingen bir imgeyi, yani devingen imgelemden, cesur bir harekete bağlı imgelemden kaynaklanan bir ilk imgeyi, bir doğrudan imgeyi ifade etme gerekliliğinden doğduğunu kabul etmek gerekir. Bu temel devingen imge bir tür *kendi içinde mücadele*'dir. Dolayısıyla yüzücünün herkesten daha fazla hakkı vardır şunu söylemeye: Dünya benim istencimdir, dünya benim kıskırtmamdır. Denizi hareket ettiren benim aslında.

Bu "kendi içinde mücadelenin" tadını, şiddetini, erkeksi hazzını anlayabilmek için, hemen mücadelenin sonuna gitmeyelim; egzersizin sonuna, yüzücünün başarıya ulaştığı için mutluluğa erdiği, dinçleştirici yorgunluğun içinde huzuru bulduğu o ana atlamayalım hemen. Tersine, her yerde olduğu gibi burada da, *devingen imgelem*'in niteliklerini ortaya koyabilmek için eylemi öncüllerinde ele alalım; hatta "arı yüzüne" imgesini "arı devingen şiirin" tikel örneği olarak kurmak istiyorsak, gururlanarak bir sonraki başarısını düşleyen yüzücünün ruhçözümlemesini yapalım. O zaman şunu fark ederiz ki, yüzücünün düşüncesi *imgelenen bir kıskırtma*'dır. Hayallerinde bile şöyle der denize: "Bir kez daha sana karşı yüzeceğim, mücadele edeceğim, sayısız dalgalarına karşı güçlerimin arttıkça arttığının bilincinde olarak kazandığım yeni güçle gurur duyacağım." İstençle düşlenen bu fetihtir işte şiddetli su ozanlarının dile getirdikleri deneyim. Anılardan çok kurgulamalar oluşturur bu deneyimi. Şiddetli su bir cesaret şemasıdır.

Ama Lafourcade klasik ruhçözümleme komplekslerine çok çabuk gider. Oysa bunları kuşkusuz ruhbilimsel çözümleme bulup ortaya çıkarmalıdır: Evet, tikelleştirilmiş bütün kompleksler ilksel komplekslerin üretimleridir, ama ilksel kompleksler ancak renkli hatlara büründürülerek, nesnel bir güzellikte

dile getirilerek evrensel bir deneyimde tikelleşiyorlarsa estetik katıcı bir duruma gelirler. Swinburne kompleksi bir Oidipus kompleksini geliştirirse, çevre dekorunun kişi ölçeğinde olması gerekir. İşte bu yüzden yalnızca doğal sulara, gölde, ırmakta yüzmek komplekse bağlı güçlerle canlandırılabilir. Sözelimi havuz, alabildiğine gülünç bir biçimde seçilmiş adıyla kompleks egzersizine gerçek çerçevesini vermeyecektir. Ruhsal anlamda evrensel meydan okuma hissi için alabildiğine gerekli olan yalnızlık ülküsünden de yoksun olacaktır. İstenci iyi korumak için yalnız olmak gerek. İstençli yüzme şiirleri yalnızlık şiirleridir. Havuz her zaman yüzmeyi manevi bakımdan kurtarıcı hale getiren temel ruhsal unsurdan yoksun kalacaktır.

İstenç yüzme şiirinin baskın izleğini ortaya çıkartıyorsa, bunda duyarlık da doğal olarak bir rol oynar. Utkularıyla ve yenilgileriyle suya karşı mücadele verme ediminin kendine özgü ikili karşıtlığı duyarlık sayesinde klasik acı ve sevinç ikili karşıtlığında ortaya çıkar. Zaten birazdan bu ikili karşıtlığın dengeli olmadığını da göreceğiz. Yorgunluk yüzücünün yazgısıdır: Sadistlik mazoşistliğin yerini alacaktır er ya da geç.

Swinburne'de, şiddetli suların yüceltilmesinde sadistlik ve mazoşistlik ilkin, kompleks olgusunun doğasına uygun olarak, birbirine karışmıştır iyiden iyiye. Swinburne şöyle der dalgaya: "Dudaklarım karşılayacak dudaklarının köpüğünü... tatlı ve doymak bilmez öpüşlerin şarap gibi sert, bütün bedenimi saran kucaklamaların acı gibi keskin." Ama sonra, rakibin daha güçlü olduğu bir an, yani mazoşistliğin baskın çıktığı bir an gelir. O zaman "her dalga acı çektirir, her akıntı kırbaç gibi çarpar". "Dalgaların vuruşları omuzlarından dizlerine çarptı vücuduna ve bütün derisi deniz kırbacının kızarıklarıyla dolu halde kıyıya attı onu" (*Lesbia Brandon*). Bu tür sık yinelenen eğretilmelerde Lafourcade haklı olarak, hem haz hem de acı vermesi bakımından mazoşistliğe özgü kırbaçlamayı görür.

Şimdi bir de bu kırbaçlamanın *anlatılan bir yüzme*'de ortaya çıktığını, yani bir eğretilemenin eğretilmesi olarak belirlediğini hatırlatırsak, yazınsal bir mazoşistliğin, sanal bir mazoşistliğin ne demek olduğunu anlarız. Mazoşistliğin ruhsal gerçekliğinde kırbaçlanma zevk almanın bir önkoşuludur; yazınsal "gerçek-

likte" ise, kırbaçlanma daha çok bir sonuç olarak, bir aşırı mutluluğun devamı olarak belirir. Deniz alt ettiği, kıyıya attığı adamı kırbaçlar. Bununla birlikte, bu terse dönüş bizi yanıltmamalı. Zevk ve acı ikili karşıtlığı yaşamı nasıl belirliyorsa, şiirleri de belirler. Bir şiir ikili karşıtlık içeren bir dramatik vurgu yakaladığında, ozanın kalbinde bütün bir evrenin iyisinin ve kötüsünün iç içe girdiği bir anın gitgide büyüyen yankısı olduğunu hisseder insan bunun. Bir kez daha imgelem bireysel yaşamın basit olaylarını evrensel düzeye kadar çıkarır. İmgelem bu baskın imgelerle canlanır. Swinburne'ün şiirinin büyük bir bölümü bu baskın dalgaların kırbaçlaması imgesiyle açıklanır. Dolayısıyla, öyle sanıyoruz ki, özel bir kompleksi adlandırmak üzere Swinburne'ün adını kullanmak için geçerli nedenlerimiz var. *Swinburne kompleksi*, eminiz ki, bütün yüzücüler tarafından kabul görecektir bir adlandırma. Özellikle de yüzmelerini anlatan, yüzmelerinden bir şiir yapan yüzücüler tarafından; çünkü bu kompleks yüzmeyi şiirleştiren komplekslerden biri. Öyleyse, kimi ruh durumlarını ve kimi şiirleri nitelemek için uygun bir açıklama izleği olacak.

Byron da benzer bir çalışmanın konusunu oluşturabilir. Yaptığı yüzme şiirine bağlanan birçok formül içerir. Bunlar temel izleğin birçok değişkesini sunacaktır kuşkusuz. Sözelimi *The Two Foscari*'de şöyle okuruz: "Kaç kez sıkı bir kol darbesiyle yardım bu dalgaları, bir yandan da yiğitçe göğsümü siper ederek direnişlerine. Hızlıca ıslak saçlarımı arkaya atıyordum... küçümseyerek köpüğü uzaklaştırıyordum¹⁴⁴." Saçın arkaya atılması hareketi bile tek başına anlamlıdır. Bir karar verme anıdır, çatışmayı kabul etmenin göstergesidir. Başın bu hareketi bir hareketin başı olma isteğini gösterir. Yüzücü gerçekten de dalgalara karşı koyar, o zaman "dalgalar", der Byron *Childe Harold*'da, "efendilerinin kim olduğunu anlarlar".

Kuşkusuz bu altbölümde ele aldığımız şiddetli ve etkin yüzmeden başka yüzme türleri de vardır. Bütünü kapsayıcı bir su ruhbilimi yazın evreninde yüzücüyle dalgaların devingen

144 Anan Paul de Reul, *De Wordsworth à Keats*, s. 188.

bir birliğin gösterildiği sayfalar bulabilir. Örneğin John Charpentier şöyle der açıkça Coleridge hakkında: "Düşündeki baştan çıkışa kaptırır bütünüyle kendini; suda paraşüt gibi şişip sönüşünün ritmine kapılıyormuşçasına, yumuşak açılma ve kapanma hareketlerinden doğan akıntıları okşuyormuşçasına süzüle süzüle yüzen denizanası gibi olur¹⁴⁵..." Devingen biçimde algılanan, maddesel imgelemin güçlerine alabildiğine bağlı bu imgeyle John Charpentier, tam edilginliğin ve etkinliğin, dalgalanmanın ve içsel itkinin sınırında, ta beşik hayaline giden –çünkü bilinçaltında her şey birbirine bağlanır– *yumuşak ve hacimli yüzme*'yi anlatır bize. Bu imge Coleridge'in büyük bir gerçeğidir. 1803'te Coleridge şöyle yazar Wedgwood'a: "Varlığım, tıpkı ortak efendileri olmayan şeyler gibi, orada burada yuvarlanıp olduğu yerde yığılıp kalan dalgalarla dolu..." Dünyayı *kışkırtmasını* bilmeyen bir adamın rüyası başka nasıl olabilir ki zaten? Denizi *kışkırtmasını* bilmeyen bir adamın yüzmesinden farksız.

Bu yolda yapılacak daha ayrıntılı bir inceleme yüzme türlerinden balık biçimlerine dönüşümlere geçişi izlememizi sağlayacaktır. O zaman imgesel balıkların doğal öyküsünü belirlemek gerekecektir. Bu imgesel balıklara yazın evreninde pek az rastlanır, çünkü devingen su imgelemimiz çok fakirdir. Tieck, *Wassermensch* adlı öyküsünde temel unsur olarak suya adanmış bir insanın dönüşümünü izlemeye çalışmıştır samimilikle. Giraudoux'nun *Ondine*'i ise söylensel samimiyete aykırı davranır ve derin bir düşsel deneyimden yararlanmaz. Öyle ki, Giraudoux'nun, sanki karşısında onu "balık eğretilmeleri" ile yoracak bir oyun varmışçasına kaçtığı anlatılır. Eğretilmeden dönüşüme geçememiştir. Bir denizkızından bacaklarını açmasını istemek, suların devingen imgelemiyile uyuşmayan sıradan, biçimsel bir şakadan başka bir şey değildir.

Kompleks ruhbilimi genelde zayıflamış ya da türemiş komplekslerin incelenmesine dayandırıldığından şimdi Swinburne'ün zayıflamış komplekslerini ele alacağız. Gerçekte, denize meydan okumanın da yiğitlik taslama biçimine büründü-

145 John Charpentier, *Coleridge*, s. 135.

ğü durumlar vardır. Sözgelimi, kıyidan *kışkırtmak* daha kolaydır, dolayısıyla da daha akıcıdır. Bunlar çok değişik estetik bileşenlerle donatılmış *gizlenen Swinburne kompleksleri*'ni gösterirler. Su hayalinin ve yazınının bu yeni görünümlerinden birkaçını inceleyeceğiz işte şimdi.

IV

Okyanusun *öfkesi* kadar bilindik bir izlek daha var mıdır? Sakin bir deniz birdenbire gazaba gelir. Gürler ve kükrer. Öfkenin bütün eğretilmelerine, kızgınlığın ve kudurmanın bütün hayvansal simgelerine bürünür. Aslan yelesini sallar. Köpükleri "bir canavarın salyasını" andırır, "su pençelerle doludur". İşte bu sözlerle Victor Hugo hayranlık uyandıran bir fırtına ruhbilimine girmiştir *Les Travailleurs de la Mer*'de¹⁴⁶. Halk ruhundan uzun uzadıya söz eden sayfalarında Victor Hugo anlaşıldığından emin olduğu çok çeşitli eğretilmeler toplamıştır. Öfke ruhbilimi ise, aslında bunların arasında en zengin ve en farklı olanlardan biridir. İkiyüzlülük ve kalleşlikten çıkar, kuralları hiçe saymaya ve cinayete dek varır. Öfkede aşkta olduğundan çok daha fazla miktarda yansıtacak ruh hali vardır. Başka bir deyişle, mutlu ve iyi deniz eğretilmeleri kötü deniz eğretilmeleri yanında çok az kalacaktır.

Bu sayfalarda daha çok devingen yansıtmı ilkesini ortaya çıkartmak istediğimiz için, görsel imgelerin etkisini elden geldiğince uzak tutarak ve evrenin devingen bir içsellğine katılan kimi tutumları izleyerek, yalnızca şiddet yansımasının iyi tanımlanmış bir durumunu ele almaya çalışacağız.

Sözgelimi Balzac, *L'Enfant maudit*'de (Lanetli Çocuk), birçok kez, denizin devingen yaşamıyla bütünüyle bağdaşan bir ruhu gösterir.

Étienne, yani lanetli çocuk, Okyanusun gazabına adanmıştır. Doğumunda "korkunç bir fırtına gürliyordu en ufak sağanak yağışların uğultusunu bile, onlara bir yas anlamı katarak

¹⁴⁶ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la Mer*, III. kitap, *La lutte*.

kendi ağzından tekrarlayan o şömineden; kanalının genişliği ise gökyüzüyle o kadar iyi bir bağlantı kurmasını sağlıyordu ki, şöminenin yanmış birçok odunu bir tür soluk buluyor, rüzgârın keyfine bağlı olarak sırayla bir parlayıp bir sönüyordu¹⁴⁷. Tıpkı kaba ve eksik bir gırtlak gibi, kasırganın öfkeli soluğunu beceriksizce –kuşkusuz istenen bir beceriksizlikle– ussallaştıran tuhaf bir şömine kanalı imgesi. Bu kaba yolla okyanus kehanetlerini en kapalı odanın içine dek taşımıştır: Korkunç bir fırtınanın patladığı bir gecede gerçekleşen bu doğum lanetli çocuğun yaşamına sonsuza dek bir uğursuzluk işareti koyar.

Balzac, öyküsünün merkezinde, içindeki düşünceyi söyleyecektir bize: Öfkeli bir unsurun yaşamıyla mutsuz bir bilincin yaşamı Swedenborgcu anlamda birbiriyle bağdaşır. “Daha önce de birçok kez duygularıyla Okyanusun hareketleri arasında gizemli bağdaşmalar bulmuştu. Büyücülük bilgilerinin kendisine kazandırdığı özellik, maddenin düşüncelerini okuyabilme özelliği, onun için başka herkesten daha anlamlıydı” (s. 60). Maddenin bir düşüncesi, bir hayali olduğu ve bizim içimizde düşünmekle, bizim içimizde düşlemekle, bizim içimizde acı çekmekle yetinmediği bundan daha açık bir biçimde başka nasıl kabul edilir? Şunu da unutmayalım ki, lanetli çocuğun “büyücülük bilgileri” usta bir sihirbazın bilgileri değildir; bir Faust’un “bilimsel” bilgileriyle hiçbir ortak yanı yoktur. Hem karanlık bir kehanettir hem de doğrudan unsurların iç yaşamının bilgisidir. Laboratuvarı, birtakım kimyasal maddeler üzerinde çalışarak değil, Doğanın karşısında, Okyanusun karşısında, yalnız başına derin derin düşünerek edinilmiştir bu bilgiler. Balzac şöyle devam eder: “Annesini son kez görmeye gideceği uğursuz akşam boyunca Okyanus ona olağanüstü görünen birtakım hareketler göstermişti.” *Olağanüstü* bir fırtınanın *olağanüstü* bir ruh hali içindeki bir izleyicinin gördüğü bir fırtına olduğunu vurgulamamıza gerek var mı? Öyleyse, gerçekten de evrenden insana olağanüstü bir bağdaşım, bir iç, içsel, tözsel iletişim var. Bu bağdaşım ender ve yalnız kalındığı anlarda birbirine bağlanır. İçe yönelik derin bir düşünme anı dünyanın içselliğinin ortaya çıkartıldığı bir seyre yol açar. Kapalı gözlerle

derin derin düşünmek ile fal taşı gibi açık gözlerle seyretmek ansızın aynı yaşama bürünür. Ruh olaylar içinde acı çeker; bir ruhun üzüntüsüne bir okyanusun sefaleti denk düşer: "İçtenlikle üstünde çalışılan denizi gösteren şey sulardaki hareketlilikti; koca koca dalgalar kabarıyor, sonra acı çeken köpeklerin inlemesini andıran iç karartıcı gürültüleriyle sönüp yok oluyorlardı." Étienne şaşkınlığını da dile getirir şu sözlerle: "Ne istiyor benden? Canlı bir varlık gibi çalışıyor ve yakınıyor! Annem defalarca, Okyanusun doğduğum gece boyunca korkunç bir biçimde çalkalandığını anlattı bana. Şimdi ne olacak bana?" Dramatik bir doğumun çalkantıları öylesine büyük bir etki yaratır ki, sonunda bir okyanusun çalkantıları olmaya dek varır.

Bağdaşımı bu şekilde her sayfada vurgulanır. "Kendinden başka birini arıyordu, ama bu öyle biri olmalıydı ki, ona düşüncelerini açabilmeli ve onun yaşamı kendi yaşamı haline gelebilmeliydi, o kadar çok aradı ki, sonunda ancak Okyanusla yaklaşabildi. Deniz ona canlı, düşünen bir varlık olarak göründü..." (s. 65). Bu sayfalarda sıradan bir kişileştirme ya da dekoru kişiyle canlandırmaya yönelik bir yazın oyunundan başka bir şey görmüyorsak, sayfaların bizi gerçekten götürmek istediği noktayı anlayamıyoruz demektir. Balzac birtakım ruhsal nüanslar yakalar ve bunlar o kadar ender bir biçimde geçer ki, yeni olmaları gerçek bir ruhsalbilimsel gözlemin güvencesini gösterir. Bunları bir devingen imgelem ruhsalbilimi için çok öğretici gözlemler olarak kabul etmeliyiz.

Sözgelimi, bakalım güç isteği sahneye nasıl giriyor. Étienne ile Okyanus arasında yalnızca belli belirsiz, cansız bir ilgi bağı yoktur. Özellikle *öfkeli bir ilgi bağı*, şiddetlerin doğrudan ve karşılıklı iletişimini sağlayan bir bağ vardır. O zaman *nesnel fırtına göstergeleri* Étienne'in fırtına kehanetinde bulunması için gerekli değildir. Bu kehanet göstergebilimsel çerçevede değil, ruhsalbilimsel çerçevede anlamlıdır. Öfke ruhsalbilimine bağlanmaktadır.

Birbirini öfkeliendiren iki varlık arasındaki ilk göstergeler *hiçliklerdir* – aldatmayan hiçlikler. İki öfkenin diyalogundan daha içten bir diyalog var mıdır? Öfkeli *ben* ve *sen* aynı anda, aynı düz dinginlik ortamında doğar. İlk belirtilerinde hem doğrudandır hem de örtülü. Öfkeli *ben* ve *sen* sağır yaşamlarına

birlikte devam ederler, saklıdır ve açıktır, ikiyüzlülükleri ortak bir sistemdir, neredeyse daha önceden üzerinde uzlaşmış bir nezaket sistemidir. Sonuçta, öfkeli *ben* ve *sen* birlikte patlarlar, birden bir savaş havasına girmişlercesine. Aynı düzeydedirler kısacası. Lanetli Çocuk ile Okyanus arasında da aynı öfke çizgisi, aynı şiddet ölçeği, aynı güç isteği yoğunluğu oluşur. Étienne "ruhunda gerçek bir fırtına hissediyordu (deniz) öfkelenildiğinde; onun tiz ısıklıklarında öfkeyle soluk alıp veriyor, kayaların üzerinde bin bir sıvı parçaya ayrılarak kırılan dev dalgalarla birlikte koşuyor, kendini onun gibi yılmaz ve korkunç hissediyor ve yine onun gibi sıçrayıp ardından mucizevi bir şekilde geri düşüyordu; onun ölgün sessizliklerini içinde tutuyor, ani yumuşaklıklarını taklit ediyordu" (s. 66).

Balzac burada *tekil bir eylemin genelliği'*ni kanıtlayan gerçek bir ruhsal özelliği yakalamıştır. Gerçekten de, ağırkanlı bir çocuğun deniz kıyısında dalgalara emirler yağdırdığını kim görmemiştir ki? Çocuk vereceği emri, tam dalganın emre uyacağı zamanda ağzından çıkartmak için bekler. Güç isteğini akıntının dalgalarını kumsala getirip çektiği süreye göre ayarlar. Kendi içinde kolay bir savunmanın ve *her zaman galip gelen* bir saldırının birbirini izlediği bir tür öfke ritmi kurar ustalıkla. *Yılmadan* izler akıntının geri çekilmesini; düşmanı denizin kaçtığını gördüğünde ona meydan okur, sonra geri geldiğini gördüğünde de geri kaçarak ondan korkmadığını söyler. İnsanoğlunun bütün mücadeleleri bu çocuk oyununa benzer. Saatler boyunca dalgalara emirler yağdıran çocuk aslında gizlenen bir Swinburne kompleksini, karadan etkisini gösteren bir Swinburne kompleksini besler.

Bize öyle geliyor ki, farklı Swinburne kompleksi biçimleri birbirinden kesin olarak ayrıldıktan sonra, yazın eleştirisi bunca tipik sayfalara daha önce vermediği kadar önem vermelidir. Michelet bilindik ruhsalbilimsel derinliğiyle aynı sahneyi şöyle belirtmiştir: "Her genç imgelem (dalgaların şiddetinde) bir savaş imgesi, bir çatışma görür ve önce korkar. Sonra, gördüğü bu öfkenin bir sınırı olduğunu ve bu sınıra geldiğinde durduğunu gözlemler. Artık rahatlayan çocuk kendisine karşı öfkesi-

ni kusuyormuş gibi görünen bu yabanıl şeyden korkmaktan çok nefret eder bu kez. Kükreyen büyük düşmana karşı taş atmaya başlar. Bu düelloyu Havre'da 1831 yılının Temmuz ayında gözlemlemiştim. Oraya götürdüğüm bir kız çocuğu, deniz kıyısına geldiğimizde küçük yüreğindeki cesareti hissetti ve denizin o meydan okumalarını büyük bir öfkeyle karşıladı. Onun savaşıma isteğine kendi savaşıma isteğiyle karşılık verdi. İnsanı gülümsetecek türden eşitsiz bir mücadele, bir yanda küçük yavrucağın minik elleri, diğer yanda onu hiç umursamayan korkunç bir güç¹⁴⁸."

Şu apaçık bir gerçektir ki, böyle bir kompleksi iyi anlayabilmek için, ona bizzat katılmak gerekir. Zaten bunun için Michelet iyi bir örnektir. Okyanusun insanoğlunun cesaretini bu şekilde "hiç umursamaması" felsefi anlamda ona acı veriyor gibi görünmez mi?

Bu tür karşılıklı meydan okumalarda, yazar ne kadar zayıf kalırsa, okyanus o kadar konuşur. Ama kaçan dalga karşısında aynı şekilde her zaman gurur uyanır. Karşımızda bizden kaçan şey, isterse ölü, cansız bir su olsun, bizi yiğit biri yapar. Jules Sandeau'nun bir romanında aynı gizlenen Swinburne kompleksini buluruz ayrıntılarıyla: "Okyanus kıyılarından ayrılırken, Marianna kaçan akıntıyı takip etmeyi ve sonra yeniden kendisine doğru gelişini seyretmeyi severdi. O sırada o kaçırdı ondan... Kaçırdı, ama adım adım, pişmanlıkla atılmış adımlarla, çünkü yakalanmayı isterdi¹⁴⁹." Hatta bazen kıyı koruma görevlisinin bağırısları "onu yutmaya hazırlanan dalganın ellerinden" kurtarırdı. Daha ileride, tehlike artıyor ve yazar akıntının "bir sırtlan gibi" Marianna'nın üzerine atladığını, dalgaların "vücudu üzerinde tepindiğini" söylüyor. Görüldüğü gibi denizin hayvansal bir öfkesi, insansal bir öfkesi var.

İşte yaralı bir ruhun, yaşamın aldattığı, ihanetlerin en adalatsız olanıyla yüreği yaralanan bir sevgilinin başkaldırışını betimleyen bir romancı! Yazar böylesine içten bir başkaldırışı anlatmak için Okyanusa meydan okuyan bir çocuğun oyunundan

148 Michelet, *La Mer*, s. 12.

149 Jules Sandeau, *Marianna*, II. basım, Paris, 1876, s. 202.

daha iyi bir şey bulamıyor! Çünkü ilk imgelemin imgeleridir aslında bütün yaşamımızı yöneten. Çünkü sanki kendiliklerinden yerleşiverirler insanlık dramının eksenini üzerine. Fırtına bize tutkunun doğal imgelerini verir. Novalis'in o üstün doğrudan anlatım becerisiyle söylediği gibi: "Fırtına tutkuyu güçlendirir."

İmgelerin kaynağına gittiğimizde, imgeleri maddelerinde ve ilk güçlerinde yeniden gördüğümüzde, haksız yere söz kalabalığı yapıldığı söylenerek suçlanan birtakım sayfalarda bir coşku yakalayabiliriz. Söz kalabalığının kendisi o güzel hatlarıyla bir söz fırtınası, bir anlatım tutkusu değil mi sanki! Bir Swinburne kompleksinin gerçekçi anlamını anladığımızda da, şunun gibi bir sayfada samimi bir vurgu buluruz: "Ey acının kibri! Denizin karşısında Marianna, kıyılarını sonsuz yakınmalarla dolduran o büyük düş kırıklığı önünde küçük düştüğünü hissetmedi. Kendi hıçkırıklarına karşılık veren bir ruhu duyduğunu sandı. Aralarında nasıl bir gizemli iletişim kurulduysa artık... Yükselen dalgalar öfkeyle sıçradıklarında, -beyaz yeleli kısraklar gibi-, solgun, saç başı dağınık halde kumsala kaçıyor; orada da Fırtınanın Ruhuyla özdeşleşip çılgınlıklarını kasırganın uğultularına karıştırıyordu. -İyi! diyordu kabaran dalgayla karşı yürürken; iyi! Benim gibi altüst olman iyi, böyle seviyorum zaten seni!- Ardından rüzgârın suratına çarptığı buzlaşmış köpüğe sunarak kendisini buruk bir sevinçle, yaşadığı düş kırıklığının kız kardeşinden gelen öpücüğü hissediyordu yanağında¹⁵⁰."

Bu yırtıcı melankolinin, bu etkin melankolinin, insanların saldırısını yaşadıkten sonra olayların saldırısının tekrarını isteyen bu melankolinin farkını vurgulamaya gerek var mı artık? Bu, ölü suların şiirsel melankolisinden bütünüyle farklı olan şiddetli suların melankolisidir.

En yumuşak ruhlar bile kendilerini kahramanlıkla "denkleştirirken" gördüklerinde şaşırırlar. Şefkat dolu Marceline Desbordes-Valmore -büyük kızının adı Ondine'di- on beş yaşında Amerika'dan tek başına dönerken, tayfalara kendini direk ha-

latlarına bağlatmış ki, "fırtınanın heyecan verici manzarasını ve insanların zincirlerinden boşalmış unsurlara karşı verdikleri mücadeleyi" şikâyet etmeden, bağırıp çağırmadan, söylenmeden izleyebilsin¹⁵¹. Bu uzak anının gerçekliği konusunda hiç fikir yürütmeden, bu anıda da yazarların "çocukluk anılarında" alabildiğine sık tekrarlanan şu kahramanlıklardan birini bulup çıkartmaya hiç çalışmadan, bir imgelem ruhbilimine tanınan büyük ayrıcalığı vurgulayarak doğruca şunu belirtelim: Olumlu bir olgunun abartılması *imgelenen olgusuna* karşı hiçbir şeyi kanıtlamaz. Tam tersine *imgelenen olgu gerçek olgu*'dan daha önemlidir. Marceline Desbordes-Valmore'un bu anısında bellek *abartır*; öyleyse şundan eminiz ki, imgeleyen yazardır. Genç yetimin dramı büyük bir imgeye kazanmıştır. Onun yaşam karşısındaki cesareti, simgesini, taşkın öfkeli deniz karşısındaki cesaretinde bulmuştur.

Gözlenen, kontrol edilen bir tür Swinburne kompleksinin eyleme geçtiğini gördüğümüz birtakım durumları da bulabiliriz. Öyle sanıyoruz ki, bunlar devingen imgelem hakkındaki savlarımızı doğrulayacak çok değerli birtakım unsurlar getirecektir. İnsanın gerçek sakinliği ne demektir? İnsanın-kendi üzerinde yarattığı sakinliktir, doğal sakinlik değil. Bir şiddet karşısında, öfke karşısında kazanılan sakinliktir. İnsan rakibini etkisiz bırakır; kendi sakinliğini rakibine benimsetir; dünyada barışı ilan eder. Dünya ile insan arasında bütünüyle karşılıklı bir büyülmüş bağdaşım düşünür. Edgar Quinet imgelemin bu büyülmüş, Büyücü Merlin hakkındaki büyük şiirinde yalın bir güçle dile getirir:

"Ne yaparsın kızgın bir denizi sakinleştirmek için?"

"Öfkemi tutarım¹⁵²."

Öfkenin devingen imgelemin bir ilk tanışı olduğu bundan daha iyi nasıl söylenir ki? Veriliyor ve alınıyor; evrene aktarılıyor ve yüreğin içinde de evrenin içinde olduğu gibi tutuluyor. Öfke insanın nesnelerle arasındaki ilişkilerin en doğrudan ola-

151 Arthur Pougin, *La jeunesse de Mme Desbordes-Valmore*, s. 56.

152 Edgar Quinet, *Merlin l'Enchanteur*, I. cilt, s. 412.

nıdır. Boş imgeler uyandırmaz, çünkü ilk devingen imgeleri veren odur zaten.

Şiddetli su evrensel öfkenin ilk şemalarından biridir. Bir fırtına sahnesi olmadan bir destan da olmaz. Bay J. Rouch bu konuya dikkat çekiyor ve Ronsard'ın *Franciade*'de betimlediği fırtınayı inceliyor¹⁵³ – bir meteoroloji uzmanı olarak. İnsan büyüklüğünü dünyanın büyüklüğüyle ölçmeye ihtiyaç duydu: "Soylu düşünceler soylu manzaralardan doğarlar," der Chateaubriand *Les Martyrs*'de fırtına tablosunun ardından.

Swinburne kompleksinin görkemli bir felsefeyi canlandığı, insanüstü gücünün farkında olan insanın egemen bir Neptün rolüne dek yüceldiği birtakım sayfaları da bulabiliriz. Bilindiği gibi coğrafyada Neptüncülük yanlısı olan Gœthe'nin en koyu *Neptün ruhbilimcilerinden* biri olması yalnızca bir rastlantı mıdır? *İkinci Faust*'ta şu sayfayı okuruz: "Gözüm yüksek denize doğru yönelmişti. Deniz kendi üzerinde toplanmak üzere kabarıyordu, sonra kendini bırakıyor ve dalgalarını sallıyor, uçsuz bucaksız kumsala saldırıyordu, bense, tutkulu bir kanın hareketine kapılmışçasına, sanki gurur bütün haklara saygı gösteren özgür ruhun hoşnutsuzluğunu kıskırtıyormuş gibi, ona karşı büyük bir tiksinti duyuyordum. Olayı bir kaza gibi görmeye çalıştım, bakışımı sabitledim: Akıntı durdu ve geri çekildi, az önce büyük gururla eriştiği amaçtan uzaklaştı... Kendi kısrılgını bin bir kıyıya serpmek üzere sürünerek yaklaştı; ardından kabardı, büyüdü, yuvarlandı ve ıssız, uçsuz bucaksız kumsalı kaplayıverdi. İşte orada, taşkın dalgalar egemenliklerini haykırıyorlardı birbirleri peşi sıra; geri çekildiler... ve hiçbir şey yapmadılar. Zincirlerinden boşalmış unsurların bu kör kuvveti düş kırıklığına itecek denli üzebilirdi beni. Ama o sırada, ruhum kendi üzerine yükselecek cesareti buldu. İşte mücadele etmek istediğim yer! Burada kazanmak istiyordum! Üstelik bu mümkün!... Ne kadar güçlü olursa olsun, dalga karşısına çıkan her tepede kırılıyor; boşuna çalışıyor gururla ilerlemeye, en ufak bir yükselti yiğitçe karşı koyuyor ona, en ufak bir çukur utkuyla peşinden sürüklüyor onu. Böylece, kafamda plan

üstüne plan kurdum önce. Bu ender sevinci sen de yaşa be! Buyurgan denizi kıyından kovmak, engin ıslaklığın sınırlarını zorlamak ve onu yine kendi üstüne, daha da uzağa itmek... İşte bu benim arzum¹⁵⁴."

Faust'un istencinin söylediği gibi, gürültülü denizi bakışla durdurmak, Michelet'deki çocuğun yaptığı gibi, düşman dalgaya bir taş atmak, ikisi de devingen imgelemin aynı imgesi. Aynı güç isteği düşü. Faust ile bir çocuk arasındaki bu benzerlik güç isteğinde her zaman biraz saflık olduğunu görmemizi sağlayabilir. Güç isteğinin yazgısı, gücün etkisini gerçek gücün etkisi üzerinde düşlemektir aslında. Bu düş alanı olmasa güç isteğinin hiçbir etkisi kalmaz. Güç isteği düşleriyle yaratır ancak en saldırgan etkiyi. Öyleyse, insanüstü bir konuma erişmek isteyen kişi pek doğal olarak bir insan olmak isteyen çocuğun düşlerini bulacaktır ruhunun derinliklerinde. Denize buyurmak insanüstü bir düştür. Ama hem dâhice bir istek hem de çocukça bir istektir.

V

*Swinburne kompleksi'*nde mazoşist unsurlar çoktur. Bu şiddetli sular ruhbilimi kompleksiyle *Kserkses kompleksi* adı altında daha açık bir biçimde sadist olan bir kompleksi bağdaştırabiliriz.

Okurun dikkatini Herodotos'un anlattığı şu öykü üzerinde toplayalım¹⁵⁵: "Kserkses, Sestos ve Abydos kentleri arasında köprüler kurulmasını emretmişti, bu köprüler tamamlandıktan sonra halatları koparan ve gemileri parça parça eden korkunç bir fırtına çıktı. Fırtınanın verdiği hasarı öğrenen Kserkses çok kızdı ve öfkesine hâkim olamayarak Hellespontos'a¹⁵⁶ üç yüz kırbaç ceza verdi, ardından onu zincire vurdurdu. Duyduğuma göre, bu cezaları uygulayacak adamlarla birlikte suları kızgın demirle damgalayacak adamlar da göndermiş. Ama şurası ke-

154 Goethe, *agy.*, Fr. çev. Porchat, s. 421.

155 Herodotos, *Historiai*, Fr. çev. *Histoire*, VII, s. 34, 35.

156 Çanakkale Boğazı (ed.n.).

sin ki, suları kırbaçlarken bağırarak şöyle söylemelerini de emretmiş: 'Acı su, efendin seni cezalandırıyor çünkü o sana izin vermeden sen ona saldırdın. Kral Kserkses seni yola getirecek, tatlılıkla ya da zorla. Kimse kurban vermiyor sana, ama insanlar haklı, çünkü sen tuzlusun ve insanları aldatıyorsun.' Böylece cezalandırdı denizi, sonra da köprülerin kurulmasında görevli komutanların hepsinin başını kestirdi¹⁵⁷."

Bu kendi halinde, benzeri olmayan, istisnai bir deliliğin anlatıldığı bir öykü olsaydı, bir imgelem incelemesi için pek bir önem taşımazdı. Ama hiç de öyle değil, dahası, en olağanüstü delilikler hiçbir zaman istisnai değildir. Medlerin kralının uygulamasını tekrarlayan birçok söylence vardır. Büyülerinin işe yaramadığını görünce büyücüler hemen her zaman öçlerini pis sulara vurarak almaya yönelmişlerdir¹⁵⁸! Saintyves de Pouqueville'in anlattıklarına dayanarak, İnakhos'un kıyılarında yaşayan Türklerin uygulamalarını aktarır. Bu uygulamalar 1826 yılında bile hâlâ yapılmaktadır: "Gereğince hazırlanmış ve imzalanmış bir dilekçeyle Türkler, Kadıya İnakhos'un kenarlarından taşıp tarlalarını yerle bir ettiğini anlatırlar ve ırmağa yatağına dönmesini emretmesi için ona yalvarırlar. Kadı bu iddialara dayanarak bir hükme varır ve bu hüküm doğrultusunda hareket edilir. Ama sular yükselirse, o zaman Kadı bölge sakinleriyle birlikte, ırmağa geri çekilmesini emretmek üzere suların taşıdığı yere iner. Kadının emrinin bir kopyası ırmağa atılır; halk ırmağı zorbalık yapmakla, tarlaları tahrip etmekle suçlar, onu taşlar..." Aynı uygulamadan Achille Millien'in *Chants populaires de la Grèce et de la Serbie* adlı yapıtında da söz edilir (1891, s. 68). Kaybolan denizcilerin karıları deniz kenarında toplanırlar ve her biri:

Dalgaların yüzeyini kırbaçlar sırayla.

Ey deniz, kötü kalpli, dalgaları köpüren deniz,

Söyle nerede kocalarımız? Nerede sevdiklerimiz?

157 Kyros da kutsal atlarından birini alıp götüren Gyndes'ten öç almıştı. "İrmağın kendisine yapmış olduğu şeye çok kızan Kyros onu, kadınların bile, dizleri suya girmeden geçebilecekleri kadar zayıflatmakla tehdit etti ve ırmağın yatağının yönünü değiştirmek için ordusuna üç yüz kanal kazdırdı."

158 Karş. Sébillot. *agy.*, II. cilt, s. 465.

Bu şiddetlerin hepsi intikam ruhbiliminin, simgesel ve doğrudan öç ruhbiliminin kurallarına uyar. Su ruhbiliminde öfke coşkunluğunun başka bir biçimini kullanacak benzer birtakım şiddetleri bulabiliriz. Bunları dikkatlice inceleyerek, öfke ruhbiliminin bütün ayrıntılarının evrensel düzlemde buluştuklarını göreceğiz. Gerçekten de *Fırtınacılar*'ın uygulamalarında açıkça bir *alay* ruhbilimini görmek mümkündür.

İstenen fırtınayı elde etmek amacıyla fırtınacı, yani fırtınanın *homo faber*'i, tıpkı bir çocuğun bir köpekle onu çileden çıkartana dek alay etmesi gibi, suları tahrik eder. Bunun için bir pınar yeter ona. Fındık ağacından değneğiyle, Yakup asasıyla suyun kenarına gelir. Asasının ucuyla pınarın saydam aynasını çizer hafifçe; sonra hızla çeker asasını; ardından ani bir hareketle yeniden suya daldırır; sokar suyu.

Sakin ve dingindir su; o durgun haliyle gerçekten de

Tıpkı bir deri gibidir su,
Kimsenin üstünde yara açamayacağı bir deri gibi¹⁵⁹

ama sonunda o deri tahriş olur. Suyun sinirleri uyanmıştır artık. İşte o zaman fırtınacı asasını suyun dibine, balçığına kadar sokar; kaynağı ta iç organlarına dek tahrik eder. Su kızar artık, öfkesi evrensel bir konum alır; fırtına kükrer, şimşek çakar, dolu başlar, su toprağı kaplar. Fırtınacı evrensel görevini yerine getirmiştir. Bunun için, suda evrensel bir ruh halinin bütün niteliklerinin bulunduğundan emin bir halde alaycı bir ruh halini *yansıtmıştır*.

Saintyves'in *Folklore des eaux*'unda fırtınacıların uygulamasına ilişkin sayısız örnek bulunacaktır¹⁶⁰. Birkaçını özetleyelim kısaca. Nicolas Remi'nin *Démonolâtrie*'sinde (1595) şunları okuruz: "İki yüzden fazla kişinin özgür iradeleriyle ve önceden planlamadan açıkladıklarına göre, büyücüler gibi yakılmaya mahkûm edilmiş iki adam bazı günler küçük bir gölün ya da nehrin kıyısında bir araya gelip, şeytandan almış oldukları kara bir değnekle suya sertçe vuruyorlar ve sudan büyük miktarda

159 Paul Éluard, *Les animaux et leurs hommes. Les hommes et leurs animaux*. Mouillé.

160 Saintyves, *agy.*, s. 205-211.

buğu yükselip de kendilerini havaya kaldırıncaya dek bunu tekrarlıyorlardı; ardından, işlerini tamamladıktan sonra, dolu yağmurlarının ortasında yere düşüyorlardı...”

Kimi göller özellikle tahrik edilebilir göllerdir; en ufak bir *alay* karşısında hemen tepki verirler. Foix, Béarn ve Navarre kontluklarından eski bir tarihçi Pyrénéé’lerde “alev, ateş ve gök gürültüsü besleyen iki göl” olduğunu söyler. “Bu göllere bir şey attığınızda, hemen ardından havada öyle bir gürleme oluşur ki, böylesi bir öfkeye tanık olanlardan birçoğu göllerden çıkan ateşle yanmış ve onların sıradan yıldırımlarına hedef olmuştur.” Başka bir tarihçi de “Bade civarlarında küçük bir göl olduğunu ve bu göle ne zaman karadan bir taş ya da herhangi başka bir şey atılsa, hemen ardından gökyüzünün bir yağmur ya da bir fırtınayla bozulduğunu anlatır.” Pomponius Mela ise özellikle “alınan” bir pınarın varlığından söz eder. “İnsan eli değdiğinde (kenarlarındaki kayalardan birine), pınar hemen inanılmaz bir biçimde kabarır ve kumu kaldırarak, fırtınanın coşturduğu bir denizin dalgalarını andıran anaförler yaratır¹⁶¹.”

Görüldüğü gibi, bazı suların ciltleri çok hassastır. Bunlarla ilgili deneyimleri çeşitlendirmek mümkün; sulara yapılan bir saldırıda, sular şiddetli tepkilerinden hiç ödün vermezken, saldırının fiziksel olarak etkisini kaybettiğini gösterebiliriz, saldırının kırbaçlamadan basit bir tehdide dönüşmesini gösterebiliriz. Bazen de tek bir tırnak darbesi, en hafif bir kirlilik bile suyun öfkesini uyandırabilir.

Yalnızca söylenceleri ve antikçağ öykülerini alıntılarla yetinirsek yazın ruhbilimcisi olarak görevimizi yerine getirmiş sayılmayız. Kserkses komplekslerinin kimi yazarların hayallerinde de etkin olduğunu gösterebiliriz pekâlâ. Bu yazarlardan birkaçını alacağız şimdi.

Öncelikle de sulara yapılan saldırının basit bir aşağılamanın üzerine pek çıkmadığı çok silik bir durumdan söz edeceğiz. Bu durumu Edgar Quinet’in *Ahasvérus*’unda bulacağız (s. 76). Kibirli, içindeki güç isteğinden emin kral tufan için kabaran Okyanusu şu sözlerle kışkırtır: “Okyanus, uçsuz bucaksız de-

niz, benim sıram geldiğinde yapacaklarımı iyice hesapladın mı önceden... Öfkeli küçük çocuk, dikkat et de ayağın benim taşı-ğıma kadar uzanmasın, tükürüğün merdivenimi ıslatmasın. Daha basamaklarımın yarısına çıkmadan, utanç içinde, soluk soluğa, köpüklerinin arkasına gizlenerek evine dönersin kafan-da şu düşünceyle: Bittim tükendim." Ossian'da genelde kılıçla çarpışılır fırtınaya karşı. Üçüncü şarkıda Calmar elinde yalın kılıçla ilerler dalgaya karşı: "Aşağı inen bulut yanından geçerken, kara yumaklarını tutar, karanlıkları içine daldırır demir esasını. Fırtınanın ruhu bırakır havayı, kaçır..." Nesnelere karşı da tıpkı insanlara karşı savaştığımız gibi savaşıyoruz. Savaşma ru-hu türdeşdir.

Bazen eğretilmeli anlam tersten verilir: Denize karşı dire-niştir insanlara karşı direnişe imgelerini verecek olan. Victor Hugo böyle betimler Mess Lethierry'yi: "Kötü hava karşısında hiç geri çekilmezdi; bu, kendisine itiraz edilmesine hiç katlana-mıyor olmasından kaynaklanıyordu. Nasıl Okyanusun itirazla-rına hoşgörü gösteremiyorsa, bir başkasının itiraz etmesine de izin vermezdi. İtaat edilmesini isterdi; eğer denizse direnen, vay haline! O düşünsün başına gelecekleri. Mess Lethierry ke-sinlikle geri adım atmazdı. Ne şaha kalkmış bir dalga durdura-bilirdi onu, ne de kendisine karşı koyan bir arkadaş¹⁶²." İnsan bir bütündür, tek parçadır. Bütün rakiplerine karşı aynı şeyi is-ter. Karşısına çıkan bütün direnişler aynı isteği uyandırır onda. İstek söz konusu oldu mu, şeylerle insanlar arasında ayrım ol-maz. Bir tek adamın direnişi karşısında *kırgın halde* geri çekilen deniz imgesini hiç eleştirmez okur. Oysa biraz derinlemesine düşünüldüğünde, bu imge Kserkses'in delice hareketinin basit bir eğretilmesidir.

Büyük bir ozan ilksel düşünceleri bulup çıkartır ve söylen-cenin doğallığı, kaleminin altında bilmem hangi söylence gü-zelliği karşısında silinip gider. Kserkses isyankâr Hellespon-tos'u kızgın demirle damgalattı mı? Paul Claudel, görüldüğü kadarıyla hiç düşünmeden, imgeyi yine Herodotos'un metnin-de buluyor. *Partage du Midi* adlı dramının ilk perdesinin başın-da belleğimizden aktardığımız şu görkemli imge yer alır: "De-

162 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la Mer*, 1. bölüm, IV. kitap.

niz, parlak sırtıyla, kızgın demir kullanılarak dağlanmış bir ineğe benzer." Bu imge, akşam saatlerindeki bir gökyüzünün, şaşkın denizi kan çıkıncaya dek yaralamasındaki heyecan verici güzelliği taşımaz mı? Doğanın karşısında –okuldaki kitap ve öğretilerin uzağında–, bir doğa ozanının eliyle yaratılmıştır. Bu tür sayfalar bizim savımız için çok değerlidir. Şiirin görünüşte yapma olan imgelerin doğal ve kalıcı bir sentezi olduğunu gösterir. Fatih de ozan da evrene kendi güçlerinin damgasını vurmak ister: İkisi de damgayı eline alır, kendi kızgın demirini egemen olduğu evrenin üzerine bastırır. Tarihte, geçmişte bize delice görünen şey, şimdi, sonsuz bir şimdiki zaman içinde özgür imgelemin derin bir gerçekliği olur. Eğretileme fiziksel olarak kabul edilemezdir, ruhbilimsel olarak delicedir, ama şiirsel bir gerçekliktir. Çünkü şiirsel ruhun olgusudur eğretileme. Ayrıca doğanın da bir olgusudur, insan doğasının evrensel doğa üzerindeki bir yansımasıdır.

VI

Bütün bu söylenceleri, bütün bu delice öyküleri, bütün bu şiirsel biçimleri canlılık adı altında toplamakla her şey söylenmiş olmuyor öyleyse. Gerçekten canlandıran bir canlılığın, cansız dünyada duyusal bir yaşamın bütün nüanslarını kendinden emin bir halde bulan ve doğayı hareketli bir insan görünümü gibi okuyan gönüllü bir canlılığın, bütün ayrıntısıyla, bütün kesinliğiyle söz konusu olduğunun farkına varmamız gerekiyor.

Sonradan edinilmiş bir yeti olarak değil de doğal bir yeti olarak tasarlanan imgelemin ruhunu anlamak istiyorsak, sayfalarca söz üreten bu canlılığa, her şeyi canlandıran, her şeyi yansıtan, her konuda arzuyla görüşü, içsel itkilerle doğal güçleri birbirine karıştıran bu canlılığa bir rol vermemiz gerek. O zaman imgeleri fikirlerin önüne yerleştirmek daha uygun olacak. İlk sıraya *doğal* imgeleri, doğrudan doğruya doğayı veren imgeleri, hem doğanın güçlerini hem de bizim doğamızın güçlerini izleyen imgeleri, maddeyi ve doğal unsurların hareketini

alan imgeleri, kendi içimizde, organlarımızda etkin olduğunu hissettiğimiz imgeleri koymak daha uygun olacak.

Hangi insansal eylemi alırsak alalım: İnsanların ortasında verdiği tatla tarlaların ortasında verdiği tadın aynı olmadığını fark ederiz. Sözelimi, yer jimnastiğinde, çocuk o tozlara bulanmış elleriyle uzunlamasına sıçramak için zorlar kendini, insansal bir rekabet duygusundan başka bir şey hissetmez. Bu egzersizde birinci gelirse, insanlar arasında da birinci gelecektir. *Doğal* engelin üzerinden atlamak, bir sıçrayışta dereyi geçmek bambaşka bir gururdur, insanüstü bir gururdur! Yalnız olsak ne yazar, yine de *birinciyizdir*. Doğanın düzeni içinde birinci sıradayızdır. Söğütlerin altında bir çayırdan ötekine giden çocuk da, iki dünyanın efendisi olarak gürül gürül gürüldeyen sulara kafa tuttuğu o sonsuz oyunda öyledir. Ne imgeler gelir oraya doğal kaynaklarını almaya! Ne hayaller gelir oraya gücün tadını, utkunun tadını, aşılın bir engele aşağılayarak bakmanın tadını almaya. Büyük çayırdaki dere üzerinden atlayan çocuk maceraları düşlemeyi bilir, gücü düşlemeyi bilir, yürekliliği düşlemeyi bilir. Yedi düvelin çizmelerini giymiştir gerçekten de!

Doğal engel olarak bir derenin üzerinden atlamak düşlerimizde yapmayı sevdiğimiz atlamaya en çok benzeyen atlamadır. Önerdiğimiz gibi, gerçek deneyimlerimizin eşliğine gelmeden önce uykumuzdaki büyük ülkede yaşadığımız imgesel deneyimleri yakalamak için zorlasak kendimizi, imgeselliğin ve hayalin egemenliğinde, gündüzlerin bize gecelerimizdeki deneyimleri doğrulamak için verildiğini anlayacağız. Charles Nodier *Rêveries*'inde şöyle yazar: "Dönemimizin en usta ve en derin felsefecilerinden biri bana anlatmıştı ki... gençliğinde, birkaç gece üst üste havada durma ve hareket etme özelliğine sahip olduğunu düşledikten sonra, bir derenin ya da bir çukurun yanından geçerken böyle bir özelliği olup olmadığını denemeden bu izleniminden kurtulamaz olmuş" (s. 165). Dereyi görmek uzakta kalmış birtakım düşleri yeniden canlandırır; hayalimize yaşam verir.

Düzgün bir biçimde devingenleştirilmiş yazınsal imgeler de tersten bir işleyişle okura devingenlik verir; uyumlu ruhlar-

da okumanın bir tür fiziksel hijyenini belirler, bir imgesel jimnastik getirir, sinir merkezlerine jimnastik yaptırır. Sinir sisteminin bu tür şiirlere gereksinimi vardır. Ne yazık ki, bizim karman çorman olmuş şiirlerimiz içinde kolay kolay bulamayız kişisel egzersiz düzenimizi. Sözbilim, güzelliğe ilişkin yavan ansiklopedisiyle, açıklığa ilişkin çocuksu ussallaştırmalarıyla, yakaladığımız unsura sımsıkı bağlı kalmamıza izin vermez. *İmgesel doğamızın gerçek hayaleti'*ni izlememizi engeller bütün gücüyle, oysa yaşamımızı o hayalet yönetse, varlığımızın gerçekliğini, kendine özgü devingenliğimizin enerjisini verirdi bize.

Sonuç

Suyun Sözü.

Nehrin akıntısını bir keman gibi tutuyorum.
PAUL ÉLUARD, *Le livre ouvert*.

Aynadan çok ürperti... hem konma hem ok-
şama, bir köpük konseri üzerinden sıvı bir
yayın geçişi.

PAUL-CLAUDEL,
L'Oiseau noir dans le Soleil levant, s. 230.

I

Sonuç bölümümüzde nehrin bize verdiği bütün lirizm derslerini toplamak istiyoruz. Bu dersler aslında çok büyük bir birlik içerir. Gerçekten de bir temel unsurun dersleridir bunlar.

Su şiirinin sessel bütünlüğünü iyi göstermek için hemen uç noktada bir çelişkiyi geliştirmeye koyulacağız: Su akıcı dilin, karşısında engel tanımayan dilin, kesintisiz dilin, devam eden dilin, ritmi yumuşatan, farklı ritimlere tekbiçimli bir madde veren dilin efendisidir. Akıcı ve canlı bir şiir, kaynaktan akan bir şiir ifadesine tam anlamını vermekte duraksamayacağız hiç.

Paul de Reul bizim burada yaptığımız gibi hiç abartıya kaçmadan Swinburne'ün sıvı ünsüzlere bağlılığını açıkça ortaya koyar: "Başka ünsüzlerin birikmesini ve engel oluşturmalarını önlemek amacıyla sıvıları kullanma eğilimi onu başka geçiş

seslerini çoğaltmaya iter. Tanımlık ya da basit bir sözcük yerine türemiş bir sözcük kullanımının ardında çoğu zaman başka bir gerekçe yoktur: *in the june days – Life within life in laid*¹⁶³.” Paul de Reul’ün birtakım yollar gördüğü yerde biz bir erek görüyoruz: *Sıvılık* bize göre dilin kendisinin arzusudur. Dil akmak ister. Doğal olarak akar. Ani sıçrayışları, süslemeleri, sertlikleri daha yapay, *doğallaştırması* daha zor denemelerdir.

Savımız yalnızca öykünmeli şiir dersleriyle sınırlı kalmaz. Öykünmeli şiir bize aslında yüzeysel kalmaya mahkûm bir şiir gibi gelir. Canlı bir sesle kabalıklarından, beceriksizliklerinden başka bir şeyi yansıtmaz. Ses mekaniğini aktarır, insansal bakımdan yaşayan sesliliği değil. Örneğin Spearman aşağıdaki dizelerde dörtnala koşuşun duyulduğunu söyler:

*I sprang to the stirrup, and Joris, and he,
I galloped, Dirck galloped, we galloped, all three*¹⁶⁴.

Bir gürültüyü iyi çıkartabilmek için onu çok daha derinden çıkartmak gerek, öyle yapma isteğini yaşamak gerek; burada ozanın bizi bacaklarımızı hareket ettirmeye, dörtnala koşuşun asimetrik hareketini iyice yaşamamız için dönerek koşmaya itmesi gerekirdi; işte bu devingen hazırlık aşaması eksik. Bu devingen hazırlıktır etkin dinlemeyi, konuşuran, hareket ettiren, gördüren dinlemeyi sağlayan. Aslında Spearman’ın kuramı, bütünü içinde ele alındığında fazla kavramsaldır. Görüşe belirgin bir ayrıcalık vererek kanıtlarını birtakım çizimlere dayandırır. Böylelikle de ancak bir öykünme imgelemi formülüne varılabilir. Oysa öykünme imgelemi yaratıcı imgelemi maskeler ve tıkar. Uzun sözün kısası, imgelemin inceleneyeceği gerçek alan resim değildir, yazın yapıtıdır, sözcüktür, tümcedir. O zaman biçim ne kadar az şey olurur! Madde nasıl da buyurur! Dereden daha büyük üstat var mıdır!

“Her insan sözünde birtakım gizemler” bulunur der Balzac¹⁶⁵. Ama gerçek gizem ille de kökenlerde, köklerde, eski biçimlerde olmak zorunda değildir... Kimi sözcükler vardır çiçe-

163 Paul de Reul, *L'œuvre de Swinburne*, s. 32 not.

164 Spearman, *Creative mind*, s. 88.

165 Balzac, *Louis Lambert*, Leroy yay., s. 5.

ğin tam ortasındadır, yaşamın tam ortasındadır, geçmiş onları tamamlamamıştır, eskiler onları bu kadar güzel görmemişlerdir, onlar bir dilin gizemli mücevherleridir. İşte *rivière*¹⁶⁶ sözcüğü de öyle. Başka dillere aktarılamaz bir olgudur bu. Sesbilgisi açısından İngilizcedeki *river*¹⁶⁷ sözcüğünün sert ötümlülüğünü ele alalım mesela. O zaman *rivière* sözcüğünün bütün sözcükler arasında en Fransızca olanı olduğu anlaşılabacaktır. Hareketsiz, ama aynı zamanda da hiç durmadan akan *rive*¹⁶⁸ sözcüğünün görsel imgesiyle yapılmış bir sözcüktür...

Şiirsel bir anlatım hem arı hem de baskın biçimde ortaya çıktığında, dilin temel maddesel unsurlarıyla doğrudan bir bağ olduğuundan emin olabiliriz. Ozanların armonikayı sular şiiriyle bağdaştırmaları her zaman şaşırtmıştır beni. Jean-Paul'un *Titan*'ının tatlı körü armonika çalar. *Pokal*'de Tieck'in kahramanı kupanın kenarını bir armonika gibi işler. Kendi kendime sesli su bardağının nasıl olup da armonika adını aldığını sorup duruyordum. Çok daha sonra Bachoffen'de *a* ünlüsünün suyun ünlüsü olduğunu okudum. Şu sözcüklere egemendi: aqua, apa, wasser. Suyla yaradılışın sesbirimidir *a*. Bir ilk maddeyi gösterir *a*. Evrensel şiirin ilk harfidir. Ruhun Tibet gizeminde dinlenişinin harfidir.

Basit ses yakınlıklarını sağlam gerekçeler olarak kabul etmekle suçlayacaksınız belki bizi; *sıvı ünsüzler*'in sesbilimcilerin ilginç bir eğretilmesinden başka bir şeyi çağrıştırmadığını söyleyeceksiniz belki bize. Ama böyle bir itiraz, söz ile gerçek arasındaki *bağdaşımı*, derin yaşantısında hissetmeyi kabul etmemektir bizce. Böyle bir itiraz bütün bir yaratıcı imgelem alanını saf dışı bırakma isteğidir, ki bu alanda söz yoluyla imgelem, *konusma* yoluyla imgelem, kassal bakımdan konuşmadan doğan, çabuk konuşan ve varlığın ruhsal varlığını artıran imgelem vardır. Bu imgelem, nehrin noktalama işaretlerinden yoksun bir söz olduğunu, kendi öyküsü için "noktalamacıları" kabul etmeyen Eluardcı bir tümce olduğunu iyi bilir. Ey nehrin ötüşü, doğa-çocuğun konuşmadan edemeyişi!

166 Fransızca nehir anlamına gelen *rivière* sözcüğü riviyer olarak okunur (ç.n.).

167 İngilizce nehir anlamına gelen *river* sözcüğü "rivir" olarak okunur (ç.n.).

168 Fransızcada kıyı anlamına gelir (ç.n.).

Sıvı konuşmayı, alaylı konuşmayı, derenin argosunu nasıl yaşamamalı peki!

Konuşan inigeleni'in bu yönünü kolayca kavrayamıyorsak, yansıma çok sınırlı bir anlam yüklemek istiyoruz demektir. Her zaman yansımanın bir yankı olması istenir, bütünüyle dinlemeye göre yönlenmesi istenir. Oysa kulak aslında tahmin edildiğinden çok daha serbesttir, öykünmede belli bir transpozisyonu kabul etmek ister, hem zaten kendisi de ilk öykünmeye öykünür. Duyma sevincine etkin konuşma sevincini, öykünme-ci yeteneğini ifade eden o yüz görünümünün sevincini ekler insan. *Ses öykünmeciliğin yalnızca bir parçasıdır.*

Charles Nodier, yetkin bilimiyle, yansımaların *yansıtma* niteliğini iyi anlamıştır. De Brosse gibi düşünmektedir: "Birçok yansıma, temsil ettikleri hareketin çıkardığı sese göre olmasa da, en azından söz konusu hareketin, aynı türden başka herhangi bir hareket ve sonuçlarıyla benzerliği göz önünde tutularak çıkarılması gerektiği düşünülen sese göre oluşmuştur; sözgelimi, bu tür varsayımlardan yola çıkılarak adlandırılan *göz kırpması* eylemi herhangi bir gerçek ses çıkartmaz, ama aynı türden eylemler, onlara eşlik eden ses ile bu sözcüğe kök olan sesi çağrıştırır pekâlâ¹⁶⁹." Yani burada *çıkartılması* gereken bir ses, duyulması için *yansıtılması* gereken aktarılmış bir tür yansıma; titreşen bir göz-kapağına bir ses veren bir tür soyut yansıma söz konusudur.

Fırtına sonrasında yapraklar ağaçlardan düşerlerken de böyle kırpışan ve suları ayna yapıp ışığı titreştiren damlacıklar oluşur üzerlerinde. Onları *görüncü*, *titreştiklerini* duyar insan.

Bize göre, şiirsel etkinlikte bir tür koşullu,refleks, tuhaf bir refleks bulunur, çünkü bu refleksin *üç* kökü vardır: Görsel izlenimleri, işitsel izlenimleri ve sessel izlenimleri bir araya toplar. İfade etme sevinci o kadar yoğundur ki, sonunda sesli ifade baskın "dokunuşlarıyla" damgasını vurur manzaraya. Ses birtakım görüşleri *yansıtır*. Dudaklar ve dişler farklı birtakım *görünümler* üretir o zaman. Yumruklar ve çenelerle tasarlanan birtakım manzaralar vardır... Telaffuzu alabildiğine yumuşak, alabildiğine hoş, alabildiğine kolay dudaksı çiçek manzaraları vardır... Özellikle, sıvı sesbirimli bütün sözcükleri gruplandırabi-

lirsek, çok doğal olarak sulu bir manzara elde ederiz. Buna karşılık, suların sözüyle, sıvılaştırıcı bir ruh hali içinde anlatılmış şiirsel bir manzara çok doğal olarak sıvı ünsüzleri bulur. Ses, doğuştan olan ses, doğal ses –yani insan sesi– nesneleri doğal düzenleri içinde sıraya dizer. Gerçek ozanların resminde seslendirmedir egemen olan. Ozanların imgelemine belirleyen bu sesleme ilgisine bir örnek vermeye çalışacağız.

Ben de işte böyle, derenin anaförlerini dinleyerek, birçok ozanın dizesinde derenin zambağa ve kuzgunkılıcına çiçek açtırmasını çok doğal buluyordum. Bu örneği biraz daha yakından incelediğimizde, sözün imgelemine görsel imgelem üzerindeki etkisini ya da daha yalın bir biçimde, yaratıcı imgelemin gerçekçilik üzerindeki etkisini anlayacağız. Aynı zamanda kökenbilimin şiirsel cansızlığını da göreceğiz.

Kuzgunkılıcının adı –görsel olarak, edilgin olarak– kılıçtan gelir. Kullanılmayan, kesmeyen bir kılıçtır, ucu ne kadar ince, ne kadar iyi çizilmiş olsa da, o kadar da kırılığandır ki, batmaz. Biçimi su şiirine ait değildir. Rengi de öyle. O parlak rengi sıcak bir renktir, bir cehennem alevini andırır; kimi yörelerde kuzgunkılıcına şu ad verilir: “cehennem alevi”. Zaten gerçekte dere kenarlarında pek görülmez. Ama söz ezgili bir biçimde söylendiğinde gerçekçilik her zaman haksız çıkar. Görüş egemenliğini yitirir, kökenbilim düşünmez artık. Kulak da çiçeklerle birlikte adlandırmak ister; duyduğu şeyin çiçek açmasını, doğrudan çiçek açmasını, dilin içinde çiçek açmasını ister. Akmanın yumuşaklığı da gösterilecek imgeler ister. Dinleyin! *Kuzgunkılıcı* nehrin kendine özgü bir iç çekışı, içimizde yayılan, akan ve bir daha adlandırılmayacak hafif, çok hafif bir üzüntünün eşzamanlı iç çekışı olur o zaman. Kuzgunkılıcı melankolik suyun yarı ak yarı kara yas sonu giysisidir. Bırakın anımsanan, yansıyan bir renk olmayı, unutulup gidiveren hafif bir hıçkırığa dönüşür. “Sıvı” heceler eski bir anı üzerinde bir an için durdurulmuş imgeleri güçsüzleştirip etkisizleştirir. Hüzne biraz daha acıcılık kazandırır¹⁷⁰.

Onca suya batmış çan, hâlâ çalan sualtındaki onca çan kule-

170 Mallarmé kuzgunkılıcını kuğuyla birleştirir:

“pas renkli kuzgunkılıcı ince boyunlu kuğular ile”

(*Les Fleurs*).

Bize göre, bu su kaynaklı bir “birleşme”dir.

si, billur seslere ağırlık veren onca altın arp suların seslerini yansıtan şiirler olmadan başka nasıl anlatılır ki! Schuré'nin aktardığı bir şarkıda, bir genç kızın, ırmağın perisine hayran olan sevgilisi altın arp çalmaya koyulur¹⁷¹. Peri ağır ağır arpın ezgisine kapılarak sonunda genç kızı sevgilisine teslim eder. Büyü yine büyüye, müzik yine müziğe yenik düşmüştür. Büyülü diyaloglar böyle gelişir.

Aynı şekilde, suların kahkahasında hiçbir kuraklık olmayacaktır, bu kahkahaları biraz çılgın çanlar gibi ifade etmek için de belli bir yeşillikle çınlayan "tirşemsi" sesler gerekecektir. Kurbağa sesbilgisel bakımdan –gerçek sesbilgisi olan imgeleyen sesbilgisinde– zaten bir su hayvanıdır. Üstüne üstlük yeşildir aynı zamanda. Kuşkusuz bazı halklar da içme suyuna boşuna "sirop de grenouille"¹⁷² dememiştir: aptaldır¹⁷³ onu içen¹⁷⁴!

Fırtınanın a'larından sonra, kuzey rüzgârının patırtılarından sonra, suyun o'larını, seslerin yağmur gibi yağmasını ve o güzelim yuvarlaklığını duymak da ayrı bir mutluluktur. Yakalanan neşe de sözler çılgınlar gibi birbirleriyle yer değiştirdikçe devam eder: Dere eğlenir, su yolu dere gibi akar¹⁷⁵.

Yağışları ve sağanakları dinleseydik, gürlemenin bağırışlarını ve karikatürlerini birlikte inceleseydik, imgesel sesbilgisinde saymakla bitmeyecek kadar çok eşil olduğunu görürdük. Kasırgayı bir küfür gibi tükürürcesine ağızdan çıkartmak için,

171 Schuré, *Histoire du Lied*, s. 103.

172 Grenouille Fransızcada kurbağa anlamına gelir (ç.n.).

173 Aptal anlamını veren sözcük Fransızcadaki "gribouille" sözcüğüdür burada (ç.n.).

174 Louis Renou agy., s. 75. *Kurbağalara* başlıklı bir Veda ilahisindeki "kasıtlı karışıklığı" çevirmek için Fransızcada dişil "kurbağa" sözcüğünün eril bir eşdeğerini bulmak istemiştir. Champagne bölgesinin köylerinden birinde anlatılan öykülerde Baba Gribouille Anne Gribouille'un eşi idi. – İşte L. Renou'nun çevirdiği iki dize:

– "Yağmurlar başlarken, kaderlerine razı olanlar, susamış olanlar [kurbağalar] üzerine yağmur düştü, kuvak kuvak diye bağırıyorlar! Bir oğlanın, babasının yanına gittiğini görünce, aralarında konuşmaya başladılar."

– "Biri ötekinin sözcüklerini, efendinin sözcüklerini yüceltircesine tekrar ederse, her şey birbiriyle uyum içine girer, tıpkı güzel seslerinize sular üzerine söylemeye başladığınız bir parça gibi.")

175 Eğlenmek "rigoler" sözcüğüyle, su yolu da "rigole" sözcüğüyle ifade edilmiştir (ç.n.).

suyun gırtlaktan gelen hakaretlerini kusmak için oluğa ağzıyla, dudaklarıyla, boynuzlarıyla koca gözleriyle çeşitli canavar biçimleri vermek gerekir. Gürlleme sonsuz bir biçimde tufanla şakalaşır. Gürlleme bir ses olmuştur bir imge olmadan önce ya da en azından, taştan imgesini hemen bulan bir ses olmuştur.

Acıda ve sevinçte, kargaşasında ve huzurunda, şakalarında ve yakınmalarında kaynak, Paul Fort'un söylediği gibi, "kendini su yapan Sözdür¹⁷⁶". Onun alabildiğine güzel, alabildiğine yalın, alabildiğine serin bütün seslerini dinledikçe, sanki su "insanın ağzına gelir". Susturmalı mı peki nemli dilin bütün mutluluklarını? Nasıl anlarız o zaman nemin derin içselliğini çağrıştıran kimi formülleri? Sözelimi, bir Rigveda ilahisi iki satırda deniz ile dili birbirine benzetir: "Somaya susamış İndra'nın bağı her zaman soma dolu olmalı: tıpkı denizin su dolu olması, dilin durmaksızın tükürükle nemlendirilmesi gerektiği gibi¹⁷⁷." Sıvılık dilin bir ilkesidir; dil suyla dolu olmalıdır. Tristan Tzara'nın söylediği gibi, konuşmayı öğrendikten sonra, "bir yığın taşkın ırmak doldurur kurak ağzı¹⁷⁸."

Bu arada geniş gevşeme ve ağırlaşma aralıkları olmaksızın, sessizlik olmaksızın büyük şiir de olmaz. Su aynı zamanda bir sakinlik ve sessizlik modelidir de. Durgun ve sessiz su manzaralara, Claudel'in söylediği gibi, "ötüş gölleri" katar. Durgun suyun yanında şiirsel ağırlık derinleşir. Su maddeleşmiş büyük bir sessizlik gibi yaşar. Melisande pınarı karşısında şöyle fısıldar Pelleas: "Her zaman olağanüstü bir sessizlik var... Suyun uyuduğunu duyuyor sanki insan" (I. perde). Sessizliği iyi anlayabilmek için ruhumuz susan *bir şeyler* görmeye ihtiyaç duyar sanki; dinlendiğinden emin olmak için yanında bir yerlerde uyuyan bir doğal varlığı hissetmek ister. Maeterlinck şiirin ve sessizliğin sınırlarında, minimum sesle, durgun suların sesiyle çalışmıştır.

176 *Ermitage*, Temmuz 1897.

177 *Le Rig-Véda*, Fr. çev. Langlois, I. cilt, s. 14.

178 Tristan Tzara, *Où boivent les loups*, s. 151.

II

Suyun doğrudan olmayan sesleri de vardır. Doğa varlıkbi-limsel yankılarla çınlar. Varlıklar birbirlerine temel unsurların seslerine öykünerek karşılık verir. Bütün temel unsurlar arasın-da su seslerin en sadık “aynasıdır¹⁷⁹”. Örneğin karatavuk bir arı su çağlayanı gibi öter. *Wolf Solent* adlı büyük romanında Powys bu eğretilmeyi, bu ses benzeşimini takip eder adeta. Sözgelimi: “Karatavuk ötüşünün, dünyada hiçbir sesin olmadığı kadar havanın ve suyun ruhunu içine almış olan özel aksanı Wolf için her zaman gizemli bir merak konusu olmuştı. Sesin küresi içinde, yüzeyi gölgelerle döşeli ve etrafı eğretilotlarıyla çevrili göller maddenin küresinde ne barındırıyorlarsa onu barındırıyordu sanki. İçinde, hüznün umutsuzluğa dönüştüğü bölgenin görünmez sınırına girmeden hissedilebilecek bütün hüznü barındırıyordu sanki” (Fr. çev., s. 137). Karatavuğun ötüşünün düşen bir kristal, sönüp giden bir çağlayan olduğunu anlamamı sağlayan bu sayfaları birçok kez okudum. Karatavuk gökyüzü için ötmüyor. Yakındaki bir su için ötüyor. Daha ileride (s. 143), Powys karatavuğun ötüşünü yine duyar ve duyduğu sesin suyla benzerliğini vurgular: “Sıvı, taze ve titrek notalardan oluşan bu melodik çağlayan dinmek istiyordu [sanki]”.

Doğanın seslerinde yansımalar ikiye katlanıyor olmasaydı, düşen su karatavuğun ötüşündeki vurguları vermeseydi, doğal sesleri *şiiisel olarak* duyamayacaktık sanki. Sanat yansımalar konusunda kendini yetiştirmeli, müzik de yankılar konusunda kendini yetiştirmeli. Öykünerek buluş yapılır. İnsan gerçeği izlediğini sanır, ama onu insansal olarak çevirir aslında. Karatavuk da nehre öykünerek biraz daha fazla arılık yansıtır. *Wolf Solent*’ın tam olarak bir öykünmenin kurbanı olması ve nehrin üzerindeki ağaçların arasından duyulan karatavuk ötüşünün, güzel Gerda’nın berrak sesi olması doğal seslerin birbirine benzerliğine daha da anlam katar ancak.

Evrende her şey yankıdır. Kuşlar, kimi dilbilimcilerin söylediği gibi, insanları esinleyen ilk seslendiricilerse, onlar da doğanın seslerini taklit etmişlerdir. Burgonya ve Bresse seslerini

epey uzun bir süre dinlemiş olan Quinet “kıyılardaki şapırtıyı su kuşlarının vakvaklamasında, kurbağanın kuvaklamasını su yelvesinde, sazın ıslığını şakrakkuşunda, fırtınanın bağırışını kutankuşunda” bulur. Ya gece kuşları, nereden almışlardır harabelerdeki bir yeraltı yankısının yansımaları andıran o titrek, ürkek seslerini? “Böylece, hareketsiz ya da hareketli doğanın bütün aksanları yankılarını ve ahenklerini yaşayan doğanın içinde bulurlar¹⁸⁰.”

Armand Salacrou¹⁸¹ da karatavuk ve derenin ses akışması bakımından yakınlıklarını bulur. Deniz kuşlarının ötmediğini fark ettikten sonra Armand Salacrou, ağaçlık alanlarımızdaki ötüşleri neye borçlu olduğumuzu merak eder: “Bir karatavuk tanıdım”, der, “bir bataklığın yanında yetişmiş; ezgili ötüşlerine boğuk ve bozuk ritimli birtakım sesler karışıyordu. Kurbağalar için mi şarkı söylüyordu, yoksa bir saplantının kurbanı mıydı?” Su da geniş bir bütünlüktür. Kurbağanın ve karatavuğun çanlarını birbiriyle uyumlulaştırır. En azından şiirselliğe duyarlı bir kulak, suyun ötüşünü temel bir ses gibi aldığında, birbirine uyumsuz sesleri birleştirir.

Dere, nehir ve çağlayanın insanların doğal olarak anlayacağı bir konuşmaları vardır. Wordsworth’un da söylediği gibi, “bir insanlık müziği”:

The still, sad music of humanity.

(Lyrical Ballads.)

Böylesine temel bir ilgiyle dinlenen sesler birtakım kehanet sesleri değil midir? Nesnelere kehanet aracı değerlerini vermek için onları yakından ya da uzaktan dinlemek gerekmez mi? Bizi hipnotize etmeleri ya da onları hayranlıkla seyre dalmamız gerekmez mi? İmgeselliğin iki büyük hareketi nesnelerin yanında doğar: Doğanın bütün vücutları devler ve cüceler üretir, dalgaların gürültüsü dev gökyüzünü ya da küçük bir sandalın içini

180 *At liquidas avium voces imitantes ore
Ante fuit multo quam laevia carmina cantu.
Concelebrare homines possent, auresque juvant.*

Lucretius, V. kitap, 1378’e doğru.

181 Armand Salacrou, *Les mille têtes, Le théâtre élizabéthain*’de, José Corti yay., s. 121.

doldurur. İşte bu hareketleri yaşaması gerekir canlı imgelemin. Yalnız yaklaşan sesleri ya da uzaklaşan sesleri duyar. Nesneleri dinleyen kişi onların çok sert mi, yoksa çok yumuşak mı konuşacaklarını iyi bilir. Onları duymak için acele etmek gerekir. Daha şimdiden çağılayan çatırdıyor ya da dere kem küm ediyor. İmgelem bir *gürültü çıkarıcı*'dır, sesi güçlendirmeli ya da sağır etmelidir. İmgelem devingen bağdaşımın efendisi oldu mu *imgeler gerçekten konuşurlar*. İmgelerin sesle bu bağdaşımını anlamak için "bir genç kızın, dereye eğilmiş halde, fısıldayan ses-ten doğan güzelliğin yüz hatlarına geçişini hissettiği" şu ince dizeler üzerinde derin derin düşünmek gerek:

*And beauty born of murmuring sound
Shall pass into her face.*

(Wordsworth, *Three years she grew.*)

İmgelerin sözle bu bağdaşımını gerçekten de kurtarıcı bağdaşımlardır. Acılı bir ruha, çığına dönmüş bir ruha, içi oyulmuş bir ruha derenin ya da nehrin serinliği yardım edecektir. Ama bu serinliğin *konuşulmuş* olması gerektir. Mutsuz varlığın nehre konuşması gerektir.

Gelin sabah seherinde Ey Dostlarım, nehrin ünlülerini söylemeye! Nerede bizim ilk acımız? Söylemekte kararsız kaldığımız için... Bu acı içimize sessiz şeyleri yığdığımız saatlerde doğmuştur. Ama dere size konuşmayı öğretecektir. Acılara ve anılara karşın, özenticilikle kendinizi iyi hissetmeyi ve şiirle enerjiyi öğretecektir size. Her an taşların üzerinde yuvarlanan yusyuvarlak bir sözcük çıkartıverecektir ağızından size.

Dijon, 23 Ağustos 1941.

Anılan Adlar Dizini

- A**
Annunzio (d') 24, 52, 99, 180
- B**
Bachoffen 115, 208
Balzac 101, 112, 149, 190-193, 207
Bartas (du) 176
Baudelaire 15, 89
Baudouin (Charles) 26
Béguin (Albert) 105
Béranger-Féraud 98, 119
Bescherelle 160
Boerhaave 122, 174
Bonaparte (M^{me}) 17, 56, 57, 68, 69,
71, 72, 75, 76, 94, 125, 130, 131,
181
Bousquet (Jacques) 9
Brandt 115
Brosses (de) 209
Buber 137
Byron 188
- C**
Caillois (Roger) 150
Carus 105
Cassel 51
Char (René) 119
Charpentier (John) 189
Chateaubriand 197
Claudél 41, 67, 72, 92, 107, 108, 119,
120, 127, 139, 142, 150, 167, 202,
206, 212
Coleridge 189
Collin de Plancy 120
Corbière (Tristan) 89
Creuzer 39
- D**
Dali (Salvador) 122
Decharme 115
Delacroix 94
Delatte 34
Delcourt (M^{me}) 52, 87, 88
Deltheil 112
Desbordes - Valmore (M^{me}) 195, 196
- E**
Éluard (Paul) 107, 130, 200, 206
Empedokles 82
Estève (Claude-Louis) 19, 48
- F**
Fabricius 109, 110, 112, 122, 140
Fargue (Léon-Paul) 112
Fort (Paul) 102, 212
Fossey 160
- G**
Gasquet (Joachim) 34, 103, 104
Gautier (Théophile) 164

- Geoffroy 112
 George (Stefan) 163
 Giraudoux 189
 Gœthe 45, 46, 49, 114, 197
 Guardini 166, 167
- H
 Hackett 113
 Herakleitos 13, 68
 Hermès Trismégiste 174
 Herodotos 198, 202
 Hesiodos 153
 Hoffmann 112
 Hugo 41, 122, 190, 202
 Huysmans 106, 155
- J
 Jean-Paul 45, 51, 55, 208
 Jung (C. G.) 54, 86, 165
- K
 Keats 35, 188
 Klages (Ludwig) 36, 166
 Koffka 125
 Kufferath 141
- L
 Laforgue (Jules) 55, 84, 101, 104
 Lafourcade 183, 185-187
 Lamartine 41, 106, 148, 149
 Lautréamont 23, 64
 Lavelle 31
 Leibniz 115
 Lessius 10, 145
 Louys (Pierre) 49-51
 Lucretius 214
- M
 Maeterlinck 65, 212
 Mallarmé 7, 28, 31, 32, 48, 76, 78, 79, 98, 99, 118, 210
- Malouin 109
 Marlowe 107
 Maspero 68
 Mela (Pomponius) 201
 Michelet (Jules) 121, 126, 127, 134, 135, 148, 176, 193, 194, 198
 Michelet (Victor-Émile) 105
 Millien 199
 Milosz (O. V. de L.) 128
 Mistral 140
- N
 Nerval (Gérard de) 168
 Nietzsche 48, 56, 179, 180
 Ninck 24
 Nodier 25, 204, 205
 Novalis 113, 141, 143-147, 149, 195
- O
 Ors (Eugenio d') 37, 184
 Ossian 202
- P
 Paracelsus 105
 Poe (Edgar) 17, 19, 20, 56-62, 64-82, 91, 99, 106, 117, 118, 130, 131, 138, 181
 Pougin 196
 Pouqueville 199
 Pourtales (Guy de) 101
 Powys 213
 Prokopios 90
- Q
 Quinet (Edgar) 106, 146, 196, 201, 214, 181
- R
 Remi 200
 Renan 145, 165, 166

Renou 124, 133, 211
 Reul (de) 182, 206, 207
 Reverdy 53
 Rilke 105
 Rimbaud 97, 113
 Robert (M^{me}) 98
 Rodenbach 32, 104, 106
 Rodin 125
 Rohde 159, 173
 Ronsard 197
 Rossetti 183
 Rouch 197
 Rousselle 88

S

Saintine 84, 85, 93
 Saint John Perse 84
 Saint-Pol-Roux 102
 Saintyves 133, 146, 160, 164, 199-201
 Salacrou 214
 Sand 101, 119
 Sandeau 194, 195
 Schasler 22
 Schindler 105
 Schlegel (Friedrich) 36, 167
 Schopenhauer 38, 40, 177
 Schuré 211
 Sébillot 90, 91, 98, 154, 158, 199
 Seillière 126, 166
 Serna (de la) 28
 Shakespeare 97, 104
 Shelley 35, 36, 39, 90
 Souvestre 91, 92
 Spearman 207
 Stanley Hall 125
 Strindberg 39, 40
 Suidas 159
 Swinburne 179, 181-183, 185, 187,
 188-190, 193-198, 206, 207

T

Thibaudet 53, 54
 Tieck (Ludwig) 11, 61, 189, 208,
 Tylor 158, 159
 Tzara (Tristan) 212, 213

V

Valéry 33
 Verhaeren 92
 Villars (de) 161, 162

W

Wagner 141
 Wordsworth 64, 88, 188, 214, 215

“Çünkü suyun sesi, aşkın, ihtirasın sesinden kuvvetlidir. Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm mayasının dilini konuşur.”

A. Hamdi Tanpınar, *Huzur*

Kimisi için bir beşik; fırtınalı bir gecede doğmuş kimisi ikizini dalgalarda buluyor; kimisi Ophelia, kimisi Narkissos...

Gaston Bachelard suyun gizemine kulak vererek, okuru maddenin imgelemi üstüne düşünmeye çağırıyor. Bir düşünür, ozanların rehberliğinde, düşlere dalıyor. Kaçak imgeler yaratan pırl pırl sulardan, söylenleri doğurmuş karanlık sulara, suyun imgelemine dile getirmeyi deniyor. Aydınlık suların serapları, durgun sular, karmaşık sular, anaç sular, gecenin suları, tatlı ve çatal dilli su, suyun sözü... Dinleyelim.

“Gelin sabah seherinde Ey Dostlarım, nehrin ünlülerini söylemeye! Nerede bizim ilk acımız? Söylemekte kararsız kaldığımız için... Bu acı içimize sessiz şeyleri yığdığımız saatlerde doğmuştur. Ama dere size konuşmayı öğretecektir. Acılara ve anılara karşın, özenticilikle kendinizi iyi hissetmeyi ve şiirle enerjiyi öğretecektir size. Her an taşların üzerinde yuvarlanan yusuvarlak bir sözcük çıkartıverecek tir ağzından size.”