

Mekânın Poetikası

GASTON BACHELARD, 1884'te Bar-sur-Aube'da doğdu. 1962'de Paris'te öldü. Bir süre Remiremont'da, sonra da 1905-1907 arasında Paris'te, Posta ve Telgraf İdaresi'nde çalıştı. Bu dönemde matematik dalında yüksek eğitim gördü (1912). Birinci Dünya Savaşı sırasında cepheye katıldı. Daha sonra doğduğu kentte, lisede fizik öğretmenliği yaptı. Otuz beş yaşına ulaştığında, Bachelard bu kez ilgi duyduğu felsefeye yönelerek 1922 yılında *agrégasyon*unu tamamladı. 1940'ta, Sorbonne'da Bilim Tarihi ve Felsefesi bölümüne girerek 1954'e kadar ders verdi. 1928'de yayımladığı doktora tezinden sonra (*Essai sur la connaissance approchée*) pek çok yapıt vermiş, yapısalcı ve yapısalcılık sonrası dönemin kilit düşünürlerini etkilemiştir. Georges Canguilhem, Michel Foucault, Louis Althusser gibi isimlerin esin kaynağı olan Bachelard, yalnızca epistemolojinin değil, aynı zamanda bilim tarihinin ve imgelem kuramının en temel simalarındandır.

Başlıca kitapları: *Le Nouvel esprit scientifique* (1934), *La Dialectique de la durée* (1396), *L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine* (1937), *La Psychanalyse du feu* (1938), *Lautréamont* (1940), *La Philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* (1940), *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 de la volonté. Essai sur l'imagination des forces* (1948), *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité* (1948), *La Poétique de l'espace* (1957), *La Poétique de la rêverie* (1960), *La Flamme d'une chandelle* (1961).

Gaston Bachelard

Mekânın Poetikasi

TÜRKÇESİ:
Aykut Derman

KESİT YAYINCILIK

Mekânın Poetikası
(La Poétique de l'espace)
Gaston Bachelard
Türkçesi: Aykut Derman

© Presses Universitaires de France, 1957
Türkçe © Kesit Yayıncılık, 1996.

Bu çevirinin tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında,
yayıncısının yazılı izni olmaksızın çoğaltılamaz.

Kesit Yayıncılık ve Matbaacılık Ltd. Şti.
Teşvikiye Caddesi 71 K.6
80200 Teşvikiye İstanbul
Tel: (0-212) 260 33 67 Fax: (0-212) 260 37 81

Ofset hazırlığı Kesit Yayıncılık'ta yapılmış,
Umut Matbaacılık'ta basılmıştır.

Bu kitabın hazırlanmasındaki katkıları dolayısıyla
İstanbul Fransız Kültür Merkezi'ne teşekkür ederiz.

İÇİNDEKİLER

Giriş 7

BİRİNCİ BÖLÜM

Mahzenden Tavan Arasına Ev. Kulübenin Anlamı 31

İKİNCİ BÖLÜM

Ev ve Evren 64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çekmeceler, Dolaplar ve Kasalar 96

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Yuva 111

BEŞİNCİ BÖLÜM

Kabuk 125

ALTINCI BÖLÜM

Köşeler 154

YEDİNCİ BÖLÜM

Minyatür 166

SEKİZİNCİ BÖLÜM

İçtenlikli Sonsuz Büyüklük 198

DOKUZUNCU BÖLÜM

Dışarının ve İçerinin Diyalektiği 225

ONUNCU BÖLÜM

Yuvarlağın Fenomenolojisi 244

Notlar 253

GİRİŞ

I

Düşünce yapısını bütünüyle bilim felsefesinin temel izlekleri üstüne kurmuş, çağdaş bilimin hem etkin, hem gelişme halindeki usçuluk çizgisini elinden geldiğince netlikle izlemeye çalışmış bir filozof, şiirsel imgelem sorunlarını incelemek istediğinde, o güne kadar edindiği bilgilerin tümünü unutmak, felsefi araştırma alışkanlıklarının tümünü bir yana bırakmak zorundadır. Bu yeni alanda kültürün geçmişi hesaba katılmaz; düşüncelerin yapılandırılması, aralarında bağıntı kurulması için harcanan çabalar, haftalarca, aylarca süren uzun çabalar etkisiz kalır. İnsanın o anda hazır bulunması, imgeye imgenin doğduğu anda hazır bulunması gerekir: Bir şiir felsefesi varsa, bu felsefenin bizi yakalayıpveren, zihnimize egemen olan bir dizeyle karşılaştığımız, ayrık bir imgeyi bütünüyle benimsediğimiz anda, daha kesin söylemek istersek, bu yeni imgenin bizi hayran bıraktığı anda doğması gerekir. Şiirsel imge, ruhsal durumda bir anda ortaya çıkan, altık [*subalterne*] ruhsal nedensellikleri pek iyi incelenmemiş bir özgünlüktür. Bir şiir felsefesinin temelini, genel olan, düzenleşik [*coordonné*] olan da oluşturamaz. İlke kavramı, "temel" kavramı bu alanda yıkıcı, bozucu olur. Şiirin özündeki edimselliği [*actualité*], özündeki ruhsal yeniliği devinimsiz kılar. Üstünde uzun süre çalışılmış bir bilimsel düşünceyi etkileyen bir felsefi ideanın varlığı, ileri sürülen bir yeni ideanın, önceden sımanmış idealar bütünüünün içinde sindirilmesini gerektirirken, -bu yeni idea, çağdaş bilimin geçirdiği devrimlerin tümünde görüldüğü gibi, idealar bütünüünün derinlemesine yeniden gözden geçirilmesini gerektirse de-, şiir felsefesi, şiir ediminin geçmişi ol-

madığını, en azından izlenebilecek hazırlık ve ortaya çıkış evresinin bir yakın geçmişi olmadığını kabullenmek zorundadır.

Daha ilerde, yeni bir şiirsel imge ile bilinçaltının derinliklerinde uyuyan bir ilkörnek arasındaki bağıntıya gönderme yapmamız gerektiğinde, bu bağıntının, doğrusunu söylemek gerekirse, *nedensel* olmadığını göstermemiz gerekecek. Şiirsel imge, bir itkinin etkisinde kalmaz. Bir geçmişin yankısı değildir. Burada daha çok bunun tersi geçerlidir: Uzak geçmiş, bir imgenin parlamasıyla, yankılanmalarla titreşir ve bu yankılanmaların hangi derinliklere yansıyacağı, nerede söneceği hiç kestirilemez. Şiirsel imge, yeniliği ve etkinliği içinde kendine özgü bir varlık, kendine özgü bir dinamizmdir. Bir tür *dolaysız varlıkbilim* alanına girer. Bizim incelemek istediğimiz de işte bu varlıkbilimdir.

Dolayısıyla, şiirsel bir imgenin varlığını ortaya koyan gerçek ölçüleri çoğu zaman nedenselliğin tersi olan yerde, Minkowski'nin' çok ayrıntılı biçimde incelediği *yankılanmada* bulacağımızı ümit ediyoruz. Şiirsel imge bu yankılanmada bir varlık tınısı kazanacaktır. Şair, varlığın eşğinde konuşuyor. Öyleyse, bir imgenin varlığını belirlemek için onun yankılanmasını –Minkowski fenomenolojisinin biçemi içinde– algılamamız gerekecek.

Şiirsel imgenin nedensellik dışı olduğunu ileri sürmenin, kuşkusuz ciddi bir yanı var. Ne var ki, ruhbilimcinin ve ruhçözümünün ileri sürdüğü nedenler, yeni imgenin gerçekten beklenmedik niteliğini hiçbir zaman iyi açıklamadığı gibi, bu imgenin yaratılma sürecini, yabancı bir ruhta uyandırdığı benimseme duygusunu da açıklamaz. Şair bana imgesinin geçmişini açıklayacak ipuçlarını vermez; buna karşılık, yarattığı imge benim içimde bir anda kök salar. Özgün bir imgenin iletilebilirliği, varlıkbilim için büyük anlam taşıyan bir olgudur. Kısa, ayırık ve etkin edimlerle sağlanan bu duygu birlikteliğine yeniden döneceğiz. İmgeler bizim tarafımızdan algılandıktan sonra– bizi peşinden sürükler, ne var ki, bu imgeler çalışmaya, hazırlanmaya bağlı olgular değildir. Bir şairin kişiliğini belirlemek için, ruhsal araştırmalarda ruhçözümleme yöntemlerine tabii ki,

baş vurulabilir; böylelikle o şairin yaşamı boyunca katlanmak zorunda kaldığı zorlamalara –özellikle de baskılara– bir ölçü getirilebilir, ama şiir edimi, birden ortaya çıkan imge, varlığın imgelem içinde yanıp tutuşması bu tür soruşturmalarla yakalanamaz. Şiirsel imge sorununa felsefe yönünden açıklık getirebilmek için sorunu bir imgelem fenomenolojisi çerçevesi içinde ele almak gerekir. Bu ifadeden, şiirsel imge olgusunun, bilinçte doğrudan doğruya yürekten, ruhtan, insanın edimselliği içinde ele alınan varlığından gelen bir imge doğduğu durumda incelenmesini anlamak gerekir.

II

Belki de bize, imgeleri belirlerken neden daha önceki görüşümüzü değiştirip *fenomenolojik* bir belirleme peşine düştüğümüz sorulacaktır. Gerçekten de imgelem konusunda yaptığımız daha önceki çalışmalarımızda, maddenin dört ögesinin imgeleri karşısında, sezgisel evrendoğumun dört ilkesi karşısında elimizden geldiğince nesnel bir bakış açısı edinmeyi yeğlemiştik. Bilim felsefesinin bize kazandırdığı alışkanlıklara sadık kalarak imgeleri her türlü kişisel yorumlama girişiminin dışında ele almaya çalışmıştık. Bilimsel tedbirliliği içeren bu yöntem giderek bir imgelem metafiziği kurma konusunda bana yetersiz görünmeye başladı. Tek başına ele alındığında, “tedbirli” tutum, dolaysız imgenin dinamiğine uymayı yadsıma anlamına gelmiyor muydu? Öte yandan bu “tedbirliliği” bir yana bırakmanın ne kadar güç olduğunu anlamış olduk. İnsanın entelektüel alışkanlıklarını bıraktığını ileri sürmesi kolaydı; peki, nasıl başaracaktım bunu? Bir usçu için burada günlük bir dram, düşüncenin bir tür ikiye bölünmesi söz konusuydu. Araştırma nesnesi kısmi olmakla birlikte –basit bir imge–, bunun ruhsal alanda uyandırdığı yankılanma büyüktü. Ne var ki, bu küçük kültür dramı, yeni bir imgenin basit düzeyi ile sınırlı bu dram, bir imgelem fenomenolojisinin çelişkisini tümüyle içeriyordu: Nasıl oluyordu da çok şaşırtıcı bir imge, ruhsal

durumu bazen tüm yoğunluğuyla ortaya koyan bir görünüm kazanabiliyordu? Ayrıca, benzersiz bir şiirsel imgenin ortaya çıkması olarak beliren bu tekil ve geçici olgu, -onunla karşılaşmaya hazırlıklı olmayan- başka ruhları, başka yürekleri etkileyebiliyor ve bunu, usun koyduğu ve kımildatılamaz kılmaktan mutluluk duyduğu tüm engellere, tüm bilgece düşüncelere karşın nasıl başarabiliyordu?

Bu durumda, imgenin bu öznel geçişliliğinin, özünde, ahşılagediği gibi yalnızca nesnel göndermelerle anlaşılamayacağı belli oluyordu. İmgelerin öznelliğini ortaya çıkarmayı ve imgenin genliğini, gücünü, öznel geçişliliğinin anlamını gözler önüne sermeyi ancak fenomenolojinin -yani bireyin bilincinde *imgenin yola çıkışını* incelemenin- yardımıyla başarabilirdik. Tüm bu öznelliklerin, öznel geçişliliklerin kalıcı biçimde belirlenmesine olanak yoktu. Gerçekten de şiirsel imge *değişkendir*. Kavram gibi *kurucu* değildir. Şiirsel imgelemin değişken edimini, imgelerin değişkenliğinin ayrıntısı içinden çekip çıkarmak kuşkusuz kolay değil; ayrıca tekdüze bir uğraş. Dolayısıyla, bir şiir okuru için, çoğu zaman yanlış anlaşılan bir ad taşıyan bir öğretiye, fenomenolojiye çağrı çıkarılması, anlaşılmama tehlikesi taşır. Oysa bu çağrı, her türlü öğretinin dışında, açıktır: Şiir okurundan, imgeyi bir nesne gibi, dahası, bir nesne aracı gibi algılamaması, bu imgenin özgül gerçekliğini yakalaması istenmektedir. Bunu yapabilmek için verici, üretici bilinç edimini, bilincin en ele avuca sığmaz ürünüyle, şiirsel imgeyle bir araya getirebilmek gerekir. Şiirsel imge düzeyinde öznenin ve nesnenin ikiliği, devrikliliği içinde yanardöner olmasıyla, yansıma özelliği göstermesiyle, sürekli kıpırtı halinde olmasıyla özellik kazanır. Şiirsel imge yaratımının bu alanında fenomenoloji, deyim yerindeyse, mikroskopik bir fenomenolojidir. Bu özelliği dolayısıyla da sözcüğün tam anlamıyla ilksel bir fenomenoloji olma şansına sahiptir. Fenomenolog, yahn fakat geçici bir öznellikte tam olarak yapılanması gerekmeyen bir gerçekliğin imge aracılığıyla birleşmesinde sayısız deneyimler alanı bulur: Yalın olmaları nedeniyle kesinlik kazanabilen gözlemlerden yararlanır, çünkü bu gözlemlerin, her durum-

da birbiriyle bağıntılı olan bilimsel düşüncelerde olduğu gibi ille de "ciddi sonuçlara vardırılması" gerekmez. İmge, yalnlığı içinde, bilgiye gerekseme duymaz. Yapmacıksız bir bilincin ürünüdür. İfade olarak yeni ya da genç bir dile sahiptir. Şair, yarattığı imgelerin yeniliği ile her zaman bir dil kaynağı olma özelliğine sahiptir. Bir imge fenomenolojisinin ne olduğunu tam olarak ve açıkça belirtebilmek, imgenin düşünme eyleminden önce geldiğini gösterebilmek için, şiirin daha çok bir tin fenomenolojisi, bir ruh fenomenolojisi olduğunu ileri sürebiliriz. Bu durumda da *düş kuran bilincin* belgelerini toplamak gerekir.

Çağdaş Fransız felsefesi –daha çok da ruhbilimi– ruh ve tin sözcüklerinin ikiliğinden hiç yararlanmaz. Bu sözcükler bu nedenle, izlekler açısından birbirine biraz sağırdır. Oysa tin ve ruh sözcükleri (*der Geist* ve *die Seele*) arasındaki ayrımın çok açık seçik olduğu Alman felsefesinde bu izlekler çok sayıdadır. Ne var ki, bir şiir felsefesinin, dil dağarcının tüm zenginliklerini kullanması gerektiğinden, hiçbir şeyi basite indirgememek, dondurmamak gerekir. Bu felsefe için, tin ve ruh sözcükleri anlamdaş değildir. Bunları anlamdaş kabul edersek, incelik dolu metinlerin çözümüne kapımızı kapatmış, imgeler arkeolojisinin bize sunduğu belgelerin biçimini bozmuş oluruz. Ruh sözcüğü, ölümsüz bir sözcüktür. Bazı şiirlerde, bir başka sözcükle yer değiştiremez. Solukla bağıntılı bir sözcüktür². Bir sözcüğün yalnızca tınsı bile şiir alanını inceleyen bir fenomenoloğun dikkat etmesini gerektirecek önemdedir. Ruh sözcüğü, öylesine büyük bir inançla söylenebilir ki, tek başına bir şiir oluşturabilir. Dolayısıyla, ruh sözcüğünü karşılayan şiir dağarcımızın fenomenolojik araştırmalarımıza kapısını açık tutması gerekir.

Ruh fenomenolojisi, gerçekleştirilmesi ruhla ilgili kararlar almayı gerektiren, algılama dünyasının zorunluluklarını kapsayan resim alanında da bir yapıtın ilk bağlantılarını ortaya koyabilir. René Huyghe, Georges Rouault'nun Albí'de sergilenen yapıtları için kaleme aldığı güzel önsözde söyler: "Rouault'nun, tanımlamaları nerede kırdığını araştıracak olsaydık, bunun ipuçlarını belki de eskimeye yüz tutmuş

bir sözcükte, ruh sözcüğünde aramamız gerekecekti." Ve René Huyghe, Rouault'nun yapıtlarını anlamak, duyumsamak ve sevmek için "bu yapıtın, her şeyin kaynağını ve anlamını oluşturan, ta ortasına, kalbine, merkezine yönelmek gerekir: İşte o zaman, unuttuğumuz, dışladığımız o sözcüğü, ruh sözcüğünü yeniden buluruz", der. Ve ruh-Rouault'nun resmi bunu kanıtlamaktadır- o kadar güçlü bir iç ışığa sahiptir ki, bunun varlığını ressam kendi iç görüşüyle bilir ve bunu parlak renklerin dünyasına, güneş ışığının dünyasına yansıtır. Böylelikle, Rouault'nun resmini sevip onu anlamak isteyen kişinin, ruhsal bakış açılarını bütünüyle alt üst etmesi gerekir. Bu kişinin, dış dünyanın bir yansıması olmayan bir ışığa, içte doğmuş bir ışığa katılması gerekir. İç görü, iç ışık terimlerine çoğu zaman kolaylıkla baş vurulduğuna kuşku yok. Ne var ki, burada kendini anlatan, bir ressam, bir ışık üreticisidir. Aydınlanmanın hangi oaktan kaynaklandığını bilen kişidir o. Kırmızı tutkusunu en gizli içtenliğiyle yaşayan kişidir. Böylesi bir resmin ilkesinde, savaşı bir ruh vardır. Fovizm onun ta içindedir. Böyle bir resim, bu nedenle, bir ruh olayıdır. Ortaya konan yapıtın, tutkulu bir ruhun kefareti ödemesi gerekir.

René Huyghe'ün yazısı bu düşüncede, ruh fenomenolojisinden söz etmenin bir anlamı olduğunu doğruluyor bize. Şiirin, çoğu kez ruhsal bir bağlanma olduğunu kabul etmemiz gerekir. Ruhla birleşen bilinç daha dingin, tinin olgularıyla birleşen bilinçten daha az yönelimlidir. Şiirlerde, bilgi çevrimlerinden geçmeyen güçler çıkar ortaya. Esinin ve yeteneğin diyalektikleri -iki uç öge-, ruh ve tin dikkate alındığında açıklığa kavuşur. Bize göre ruh ve tin, şiirsel imge olgularının incelenmesinde, şiirsel imgelerin düşlem-lenmesinden ortaya çıkışına kadarki gelişmenin izlenebilmesi açısından farklı ince ayrımlarıyla kaçınılmaz olarak dikkate alınması gereken iki ögedir. Kaleme alacağımız bir başka yapıtta şiirsel düş kurmayı ruh fenomenolojisi açısından inceleyeceğiz. Tek başına ele alındığında, düş kurma ruhsal bir istekten doğar ve çoğu kez düşle birbirine karıştırılır. Oysa şiirsel düş kurma, yalnızca öznesinin tad almasıyla kalmayıp başka ruhlar için de şiirsel tad almalar

hazırlayan düş kurmaya dönüştüğünde, artık yarı uyku haline özgü eğik düzlemde olmadığımızı çok iyi biliriz. Tin zaman zaman gevşeyip rahatlayabilir, ama şiirsel düş kurmada ruh, gerilimsiz, dingin ve etkin bir uyanıklık içindedir. Eksiksiz, iyi yapılanmış bir şiir yazabilmek için, tinin bu şiiri tasarımlar halinde önceden bütünüyle kurması gerekir. Ne var ki, yalın bir şiirsel imge için tasarım söz konusu değildir, bir ruh atılımı yeterlidir. Ruh, şiirsel imgeyle varlığını ortaya koyar.

Şair, böylelikle ruhun fenomenolojik olgusunu tüm açıklığıyla ortaya koyar. Pierre-Jean Jouve şöyle yazar: "Şiir, yeni bir biçim yaratan ruhtur³." Ruh, yeni bir biçim yaratır. Ruh, burada ilksel güçtür. İnsanın onurudur. "Biçim", "sıradan sözler" içinden seçilmiş, algılanmış, kotarılmış olsa da tin için, içimizde parlayan şiir ışığının ortaya çıkmasından önce yalnızca basit bir nesnedir. Ama ruh biçimi yaratır, onu giydirir, onu tad alınır kılar. Pierre-Jean Jouve'un cümlesi bu nedenle ruh fenomenolojisi için bir özdeyiş kabul edilebilir.

III

Bu ölçüde ileri gitmeyi, bu ölçüde derine inmeyi hedeflediğine göre, şiir üstüne yapılan fenomenolojik bir araştırmanın, kullanılan yöntemlerin zorlaması yüzünden, sanat yapıtını az ya da çok zenginlikle algılamamıza yol açan –bu zenginlik ister bizim içimizde, ister şiirin kendisinde olsun– duygusal titreşimleri aşması gerekir. Titreşimlerin ve yankılanmanın fenomenolojik eşilinin [*doublet*] işte bu noktada duyarlılaştırılması gerekir. Titreşimler, dünyadaki yaşamımızda farklı düzlemler üstünde dağılır, yankılanma bizi kendi varlığımızı derinleştirmeye çağırır. İçimizde bir titreşimin doğduğu an, onu duyduğumuz andır, yankılanma gerçekleştiğindeyse artık dilimizdedir, artık bizim olmuştur. Yankılanma, varlığımızda bir dönüş, bir sapmaya neden olur. Şairin varlığı bize kendi varlığımızmış gibi gelir. Titreşimlerin çokluğu bu durumda, yankılanmanın varlık

birliğinin dışına çıkar. Daha basit bir ifadeyle, burada şiire tutkun tüm okurların çok iyi bildiği bir izlenime varmış oluyoruz: Bu noktada şiir bizi bütünüyle yakalar. Şiirin varlığını bu yakalayışında, bizi aldatmayan fenomenolojik bir yan vardır. Bir şiirin taşkınlığı ve derinliği her zaman, titreşim-yankılanma çiftinin doğurduğu olaylardır. Şiir, taşkınlığıyla, bolluğuyla, içimizdeki derinlikleri yeniden canlandırır. Dolayısıyla, bir şiirin ruhsal etkisini ortaya çıkarabilmek için fenomenolojik iki çözümleme çizgisini izlemek gerekir. Bunlardan ilki zihnın zenginliklerine, ikincisi de ruhun derinliklerine giden çizgidir.

Tabii –söylemeye gerek var mı bilmem?– türetilmiş bir ad olmasına karşın yankılanmanın, şiirsel imgelem alanları içinde –ki biz onu bu alanların sınırları içinde inceleyeceğiz– basit bir fenomenolojik özelliği vardır. Gerçekten de burada tek bir şiirsel imgenin yankılanmasıyla okurun ruhuna kadar giden gerçek bir şiirsel yaratının uyanışını belirlemek söz konusudur. Bir şiirsel imge, getirdiği yenilikle dilsel etkinliği bütünüyle sarsar. Şiirsel imge bizi, konuşan varlığın köklerine götürür.

Bu yankılanmayla *bir anda* her türlü ruhsallığın ve ruhçözümlemenin ötesine geçerek içimizde naif olarak yükselen bir şiirsel gücün varlığını duyumsarız. İçimizdeki titreşimleri, duygusal yansımaları, geçmişimizle ilgili anıları işte bu yankılanmadan sonra duyabiliriz. Ne var ki, imge, yüzeyden önce derinlikleri etkilemiştir. Ve bunun böyle olduğu, okurun basit bir deneyiyle bir gerçek olarak ortaya çıkar. Okuduğumuz şiirin bize sunduğu bu imge gerçekten bizim olan bir imge haline gelir. Köklerini içimizden alır. O imgeyi dışardan almışızdır, ne var ki, onu kendimizin de yaratabileceğimiz, yaratmış olmamız gerektiği izlenimine kapılırız. Kendi dilimizin yeni bir varlığı haline gelir, ifade ettiği şeyle bizi de ifade etmeye başlar, bir başka deyişle o imge aynı zamanda hem bir ifadenin oluşumu, hem kendi varlığımızın oluşumudur. Burada, ifade varlığı yaratır.

Bu son gözlem, üstünde çalıştığımız varlıkbilimin düzeyini tanımlar. Genel tez olarak ileri sürdüğümüz düşünce, insanda özgül olarak insansal olan her şeyin *logos* olduğu-

dur. Dilden önce gelen bir alanda akıl yürütemeyiz. Bu tez her ne kadar varlıkbilimsel derinlikten yoksun görünse de bunun en azından şiirsel imgelem alanında sürdürdüğümüz araştırmaların türüne uygun bir çalışma varsayımı olduğunun bize bağışlanması gerekir.

Böylelikle, bir logos olgusu olan şiirsel imge, kişisel görüşümüze göre yenileştirici bir olgudur. Bundan böyle bu olguyu bir "nesne" olarak ele almayacağız. Bize öyle geliyor ki, eleştirinin "nesnel" tutumu "yankılanmayı" boğuyor, ilksel şiirsel olgunun yola çıktığını varsaydığımız bu derinliği ilke olarak yadsıyor. Ruhbilimci, titreşimlerden sağır olmuş durumda, hep kendi duygularını *betimlemek* istiyor. Ruhçözümçüye gelince, o da kendini bütünüyle yorumlarının arapsaçına dönen yumağını çözmeye verdiğiinden, yankılanmayı gözünden kaçırıyor. Ruhçözümçü, kullandığı yöntemin kaçınılmaz sonucu olarak imgeye entelektüel boyut yüklüyor. İmgeyi, ruhbilimciden daha derinliğiyle anlıyor. İşin can alıcı noktası da onun imgeyi "anlaması". Ruhçözümçüye göre şiirsel imgenin her zaman bir bağlamı var. İmgeyi yorumlarken onu şiirsel logos olmayan bir dile çeviriyor. Burada, "*traduttore, traditore*" deyişini anımsamanın tam yeri.

Yeni bir şiirsel imgeyi algıladığımızda, onun öznel geçişlilik değerini duyumsarız. Kendi heyecanımızı bir başkasına aktarmak için onu yineleyeceğimizi, yeniden söyleyeceğimizi biliriz. Bir ruhtan bir başka ruha geçiş olgusu içinde ele alındığında bir şiirsel imgenin nedensellik araştırmalarından kaçtığını görürüz. Şiirselliğin varlıkbilimini, ruhbilim gibi belirli ölçüde nedenselliğe sahip öğretilerle, ruhçözümleme gibi güçlü nedenselliğe sahip öğretiler hiçbir zaman belirleyemez: Şiirsel imgeyi hazırlayan hiçbir şey yoktur. İmgeyi hazırlayan şey, -yazınsal kipte- özellikle kültür olmadığı gibi, -ruhsal kipte- algılama hiç değildir.

Bu durumda hep aynı sonuca varıyoruz: Şiirsel imgenin özünde bulunan yenilik, konuşan varlığın yaratıcı oluş sorununun ortaya çıkarır. Düş kuran bilinç, sahip olduğu bu yaratıcılık dolayısıyla çok basit, buna karşılık çok yalın olarak bir köken, bir başlangıç konumu kazanır. Bir şiirsel

imgelem fenomenolojisinin, imgelem üstünde yaptığı bir incelemede, çeşitli şiirsel imgelerdeki bu köken konumu değerini temel alması, ona yaslanması gerekir.

IV

Şiirsel imge üstüne yaptığımız araştırmamızda böylelikle, katıksız imgelemden hareketle imgeyi kökeninde sınırlayarak birçok imgenin bir araya gelmesinden oluşan şiirin yapı sorununu bir yana bırakıyoruz. Şiirin yapısına, yakından ya da uzaktan kültürü ve belirli bir dönemin yazınsal idealini içeren, ruhsal açıdan karmaşık öğeler girer ki, bunlar bütünsel bir fenomenolojinin kuşkusuz hesaba katması gereken bir sürü bileşendir. Ne var ki, bu kadar geniş bir program, bizim sergilemek istediğimiz ve kurucu niteliğinin ağır bastığı ölçekte kararlılıkla tuttuğumuz fenomenolojik gözlemlerin yalınlığına zarar verirdi. Gerçek fenomenoloğun, alçakgönüllülüğü yöntemli olarak elden bırakmaması gerekir. Bu böyle olunca, okuma ediminin –bu, okuru algılayan imge düzeyinde şair kılar– fenomenolojik güçlerine yapılacak basit göndermede işin içine daha şimdiden az da olsa bir gurur payı girer. Bir şiirin bütününe ilgilendiren düzenli ve bütünsel yaratma gücüne eriştiğimizi, onu yeniden yaşama gücüne sahip olduğumuzu ileri sürmek bizim için alçakgönüllülükten uzaklaşmak olurdu. Biz ancak, bazı ruhçözümcülerin yaptıklarını düşündükleri gibi, bir yapıtın bütününe kucaklayan bireşimsel bir fenomenolojiye ulaşmayı umut edebiliriz. Dolayısıyla da fenomenolojik olarak ancak ayrıık imgeler düzeyinde “yankılanabiliriz”.

Ne var ki, yalınlığı içinde kalınacak olursa bu *birazcık gurur*, basit okumanın verdiği, okumanın yalnızlığıyla beslenen bu gurur, yadsınmaz bir fenomenolojik belirtiyi de içinde taşır. Fenomenoloğun burada, sıkça rastlandığı gibi, yaratamayacağı bir yapıtı yargılayan, hatta kolay suçlamaların tanıklığına baş vurarak böyle bir yapıt ortaya koymak istemediğini ileri süren yazın eleştirmeniyle hiçbir ortak yanı yoktur. Yazın eleştirmeni acımasız bir okur olmak

zorundadır. Aşırı kullanmanın, devlet adamlarının diline girecek ölçüde değerden düşürdüğü karmaşık bir yapıyı bir eldiven gibi tersine çevirerek söyleyecek olursak, yazın eleştirmeni, retorik profesörü her zaman bildikleri, her zaman yargıladıkları için gönüllü bir üstünlük taslar. Kendini okumanın mutluluğuna vermiş olan bizlere gelince biz yalnızca hoşumuza giden şeyleri büyük heyecanla karışık küçük bir gururla okur, yeniden okuruz. Gururun genellikle her yanımızı saran bir duygu halinde gelişerek ruhsal yaşam üstüne bütünüyle ağırlığını koymasına karşın, bir imgenin sunduğu mutluluğun kabullenilmesiyle doğan o küçük gurur saklı, gizli kalır. O gurur bizim içimizde, basit okurların içindedir ve bizim için, yalnızca bizim için vardır. Odamızın sınırları dışına taşmayan bir gururdur. Okurken, şair olma tutkularımızı yeniden yaşadığımızı kimse bilmez. Okumaya biraz tutkun her okur, okuma edimiyle, içinde yaşattığı yazar olma isteğini hem besler, hem de bastırır. Okunan metin çok güzelse, alçakgönüllülük bu isteği bastırır. Ama o istek daha sonra yeniden uyanır. Ne olursa olsun, sevdiği bir yapıtı okuyan bir okur, sevdiği sayfaların kendisini *ilgilendirdiğini*, kendisi için yazıldığını bilir. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* [*Şiir ve Derinlik*] başlıklı güzel kitabında, öteki incelemeleri dışında iki inceleme kaleme alır; bunlardan biri Baudelaire, öteki Verlaine üstünedir. Baudelaire ayrıntılarıyla ele alınmıştır, çünkü der yazar, onun yapıtı "bizi ilgilendirir". Kitapta bir incelemeden ötekine duygu ve anlam değerleri birbirinden çok farklıdır. Baudelaire'in tersine Verlaine, fenomenolojik kabullenmeyi bütünüyle kazanamaz. Ve bu hep böyle olagelmıştır; sevgimizi derinliğine kazanan bazı yapıtları okurken, deyinmin tam anlamıyla o yapıtın "yandaşı" oluruz. Jean-Paul Richter, *Titani* [*Dev*] başlıklı yapıtında yarattığı kahraman hakkında şunları yazar: "Büyük adamlara yapılan övgüleri, o övgüler kendisine yapılmıyormuşçasına büyük bir zevkle okuyordu⁵." Ne olursa olsun, okuma ediminden doğan sevgi, belirli bir hayranlığı da kaçınılmaz olarak içerir. İnsan, okuduğu yapıta az ya da çok hayranlık duyabilir, ne var ki, şiirsel bir imgeden fenomenolojik bir kazanım elde ede-

bilmek için içtenlikli bir atılım, küçük bir hayranlık atılımı her zaman gereklidir. En küçük eleştirel düşünce bu atılımı durdurur, tını ikincil konuma geçirir, buysa imgelemin ilk-selliğini yok eder. Düşlere, düşüncelere dalma tutumunun edilgenliğini aşan bu hayranlıkta öyle anlaşılıyor ki, okuma sevinci, -okur, yazarın gerçekte var olmayan ikiziymiş gibi-yazma sevincinin yansıması gibidir. En azından okur, Bergson'un 'yaratma göstergesi' kabul ettiği bu yazma sevincine katılır. Yaratma burada cümlelerin akışında, bir deyişin geçici yaşamında doğar. Ne var ki, bu şiirsel deyiş yaşamsal gerekliliğe sahip olmamakla birlikte yaşamı bir kıyısından da olsa vurgulama özelliğine sahiptir. Güzel söylemek, güzel yaşamının bir ögesidir. Şiirsel imge bir çıkış, gündelik dilden bir kaçıştır ve sıradan şeyleri ifade eden bu dilin her zaman biraz üstünde yer alır. Dolayısıyla, şiirleri yaşadığımızda, kaçışın sağaltıcı deneyimini edinmiş oluruz. Bunun küçük bir kaçış olduğuna kuşku yok. Ne var ki, bu kaçışlar hep yenilenir; şiir, dili kaçış konumuna sokar. Yaşam, bu kaçışlarda canlılığı içinde ifadesini bulur. Yarara dönük dil çizgisinin dışına çıkan bu dilsel atılımlar, yaşam coşkusunun minyatürleridir. Bergsonculuk küçük ölçekte, araç-dilin tezlerini bir yana bırakıp gerçeklik-dili tezini benimseyecek olsaydı, dilin tüm edimsel yaşamıyla ilgili birçok belgeyi şiirde bulabilirdi.

Böylelikle şiirsel imge bize, bir dilin yüzyıllar içinde izlediği gelişim çizgisiyle sergilediği biçimiyle, sözcüklerin yaşamıyla ilgili düşüncelerin yanı sıra, matematikçilerin diliyle söyleyecek olursak, bu gelişimin bir türetkesini [*différentielle*] sunar. Görkemli bir dizenin, bir dilin ruhu üstünde büyük etkisi olabilir. Silinmiş imgeleri uyandırıp yeniden yaşama katar. Aynı zamanda sözün, önceden kestirilemez bir anlam yüküne sahip olduğunu kabul ettirir bize. Sözün anlamını önceden kestirilemez kılmak, özgürlük deneyimi edinmek değil midir? Şiirsel imgenin yasaklarla oynaması ne hoş! Eskiden şiir sanatı, hoş görülebilecek kuralsızlıkları kurallara bağlıyordu. Ne var ki, çağdaş şiir, özgürlüğü dilin yapısına taşıdı. Şiir, bu özelliğiyle bir özgürlük olgusu olarak ortaya çıkmaktadır.

V

Böylelikle, ayrıık bir şiirsel imge düzeyinde bile, tek ifade oluşumu olan dizede fenomenolojik yankılanma ortaya çıkabilir; ve son kerte'deki basitliği içinde bizim kendi dilimize egemen olmamızı sağlayabilir. Burada tam olarak, çok küçük ölçekte bir bilinç yankılanması olayıyla karşı karşıya buluruz kendimizi. Şiirsel imge en az sorumluluk yüklenmiş ruhsal olgudur. Onu, duyarlı gerçeklik düzeyinde doğrulamaya çalışmanın da, şiirin yapısı içindeki yerini ve rolünü belirlemenin de ikinci planda ele alınması gerekir. Şiirsel imgelem üstüne yapılan ilk fenomenolojik araştırmada ayrıık imge, onu geliştiren cümle, içinde şiirsel imgenin yer aldığı dize ya da dörtlük, bir mekân-çözümleme [*topo-analyse*] aracılığıyla incelenmesi gereken *dil mekânları* (aralıkları) oluştururlar. J.B. Pontalis, böyle bir inceleme sonucu Michel Leiris'i bize "sözcüklerin kapalı dehlizlerinde dolaşan bir yalnız araştırmacı" olarak sunar⁷. Pontalis böylelikle, yaşanan sözcüklerin basit itkisiyle kat edilen bu boş alanı çok güzel belirtmiş olur. Kavramsal dilde gözetilen atomculuk, bağlanma [*fixation*] nedenleri, merkezleme güçleri gerektirir. Ne var ki, dizeler hep hareket halindedir, imge dizinin içinde oradan oraya kayıp durur, imgelemi, imgelem bir sinirsel doku yaratıyormuşçasına sürükler. Pontalis, bir anlatım fenomenolojisi için çok güvenli bir belirtke olarak akılda tutulması gereken şu formülü (s.932) de ekler: "Konuşan özne, öznenin tümüyle kendisidir." Ve konuşan öznenin, bütün varlığıyla bir şiirsel imgenin içinde olduğunu söylemek, bundan böyle bir çelişki gibi gelmez bize, çünkü konuşan özne kendini bütünüyle vermediği zaman, imgenin şiirsel alanına giremez. Şiirsel imge, yaşanan dilin en basit deneyimlerinden birini çok net olarak karşımıza çıkarır. Ve bu imge, bizim önerdiğimiz gibi, bilincin kökeni olarak kabul edilirse, temelinde bir fenomenolojinin bulunduğu açıkça ortaya çıkar.

Öte yandan, bir fenomenoloji "okulu" kurulmak istense, bu okulun en açık seçik, en temel ders konusunu şiir olgusu-

nun oluşturacağına kuşku yok. Yakınlarda yayımlanan bir kitabında J.H. Van den Berg şunları yazıyor: "Şairler ve ressamlar, doğuştan fenomenologdur." Ve şeylerin bizimle "konuştuğuna", bu nedenle, bu dile tam anlamını verirsek şeylerle temas haline geçeceğimize işaret ettikten sonra Van den Berg şunları ekliyor: "Sürekli olarak sorun çözme durumunu *yaşarız*, ama bu sorunlar kafamızın içinde çözülme umudu olmayan sorunlardır." Filozoflar, Hollandalı bu bilgin fenomenoloğun kaleme aldığı bu sayfaları okuyarak, konuşan özneye odaklanmış incelemelerini yaparken yüreklenebilirler.

VI

Şiirsel imgelerden *yalın bir yücelme* alanı, hiçbir şeyi yüceltmeyen, tutkuların yükünden kurtulmuş, kendini arzuların itkisinden özgür kılmış bir yücelme çıkarabilirsek, fenomenolojik durum belki ruhçözümsele soruşturmalar konusunda belirginliğe kavuşur. Böylelikle, şiirsel imgeye bir mutlak yücelme kazandırmakla, basit ayrıntıya büyük önem yüklemiş oluruz. Ama bize öyle geliyor ki, şiir, bu mutlak yücelmenin kanıtlarını bol bol vermektedir. Bunlara bu kitapta sık sık rastlayacağız. Bu kanıtlar önüne sürüldüğünde ruhbilimci ve ruhçözümücü, şiirsel imgede yalnızca oyun, geçici bir oyun, bütünüyle boş bir oyun görmeye başlar. Gerçekten de imgelerin ruhbilimciyle ruhçözümçünün gözünde bir anlamı yoktur -tutkusal anlamdan, ruhsal anlamdan, ruhçözümsele anlamdan yoksundurlar. *Şiirsel anlamı* olan imgelerin, bu imgeler olduğunu akıllarına getirmezler. Ne var ki, şiir oradadır, içinden fışkıran binlerce imgeyle, yaratıcı imgelemin kendi alanına yerleşmesini sağlayan imgelerle.

Bir imgeye, o imgenin varlığının içindeyken öncül aramak, fenomenologların kendilerini kurtaramadığı *ruhbilimcilik* belirtisidir. Bunun tersini yapalım, şiirsel imgeyi kendi varlığı içinde ele alalım. Şiir bilinci, dilin üstünde, günlük dilin üstünde imge tarafından o ölçüde söğürülmüş durum-

dadır ki, şiir imgesivle yepyeni bir dili dile getirir, dolayısıyla da geçmişle gelecek arasında bundan böyle yararlı bağın-tilar kurulamaz. Daha ilerde bu tür anlam, duyumsama, duygusallık kopmalarının örneklerini vereceğiz; bunlar bize, şiirsel imgenin yeni bir varlığın etki alanının içinde olduğunu gösterecek.

Bu yeni varlık, mutlu insandır.

Söz'de mutluydu, edimde mutsuz, diye karşı çıkacaktır hemen ruhçözüm-cü. Onun gözünde, yücelme bir dikine ödünleme, yukarı doğru bir kaçıştır, tıpkı ödünlemenin bir yatay kaçış oluşu gibi. Bu durumda ruhçözüm-cü, imgenin varlıksal incelemesini bir yana bırakır; bir insanın tarihini kazmaya başlar; şairin gizli acılarını görür, gösterir. Böylelikle de çiçeği gübreyle açıklamış olur.

Fenomenoloji, işi o kadar uzağa götürmez. Ona göre, imge oradadır, söz konuşur, şairin sözü ona seslenir. Şairin bize sunduğu söz mutluluğunu –drama bile baskın çıkan o söz mutluluğunu– almak için, onun yaşamış olduğu acıları yaşamaya hiç gerek yoktur. Yücelme, şiirde, bu dünyada mutsuz olan ruh durumunun üstüne uzanır, onu örter. Bu bir olgudur: Ortaya çıkmasına neden olan dram ne olursa olsun, şiirin kendine özgü bir mutluluğu vardır.

Yalın yücelme, bizim tasarladığımız biçimiyle, bir yöntem sorunu içerir, çünkü fenomenolog ruhçözümleme alanında uzun uzun incelenmiş yücelme süreçlerinin derin ruhsal gerçeğini göz ardı edemez. Yapması gereken şey, yaşanmamış imgelere, yaşamın hazırlamadığı, şairin yarattığı imgelere fenomenoloji aracılığıyla geçmektir. Burada, yaşanmamış olanı yaşamak, dilin araladığı açıklığa açılmak söz konusudur. İnsan, bu tür deneyimleri bazı ender şiirlerde yaşar. Örneğin Pierre-Jean Jouve'un şiirlerinde. Pierre-Jean Jouve'un ki kadar ruhçözüm-cü düşüncelerle beslenmiş yapıtlara az rastlanır. Şiirin alevi onda zaman zaman o ölçüde yükselir ki, insan bundan böyle kendi kabında sıkışıp kalmayı sürdüremez. Şunları söyleyen o değil mi bize : "Şiir, kökenlerini sürekli aşar, ve ötelere kendinden geçerek ya da hüzne boğularak kendini daha özgür kılar." 112. sayfada da şunları söyler: "Zaman içinde yol aldıkça, yaptığım bu

dalışa daha egemen hale geliyor, rastlantısal nedenden uzaklaşıyor, dilin yalın biçimine yaklaşıyordum.” Öyle olup olmadığını bilmiyorum. Ne var ki, “dil yalın biçimi”nin oluşturduğu alanda, ruhçözümünün nedenleri, şiirsel imgeyi yeniliği içinde önceden görmeye el vermez. Bu nedenler, olsa olsa, kendini özgür kılma “fırsatları” olabilir. Şiir işte bu yanıyla –içinde bulunduğumuz şiirsel alanda– özellikle “şaşırtıcıdır”, dolayısıyla da imgeleri önceden görülemez. Yazın eleştirmenlerinin hiçbirisi, alışlagelmiş ruhsal açıklama planlarını bozan bu önceden görülemez olgusunun bilincine net biçimde varmış değildir. Ama şair bunu açıkça belirtir: “Şiir, özellikle günümüzde kazandığı şaşırtıcı ilerleme içinde, ancak dikkatli, bilinmeyen bir şeylerin peşinde koşan ve temelinde evrimi yadsımayan düşüncelere açık olma özelliği kazanmakta.” Daha sonra, 170. sayfada şunu söyler: “Bundan böyle, şairin yeniden tanımlanması gündeme gelmektedir. Şair, bilendir, yani aşan ve bildiğini adlandıran kişidir.” Sonunda sözü şu deyişe bağlar (s.10): “Mutlak yaratma yoksa, şiir de yoktur.”

Böylesi bir şiire ender rastlanır¹⁰. Şiir, büyük bölümüyle tutkularla daha içli dışlıdır, daha ruhsallaştırılmış [psychologisé] durumdadır. Ne var ki, ender olma durumu burada, kuralı doğrulamak yerine, ona karşı çıkar ve yeni bir düzenin kurulmasına yol açar. Ne kadar yalın ve yücelmiş, hatta ruhbilimcilerin ve ruhçözümlemecilerin uzanamayacağı düzeyde de olsa –ki her şey bir yana bu kişiler yalın şiiri incelemek durumunda değillerdir–, mutlak yücelme alanına baş vurulmaksızın şiirin kutupsallığı tam olarak ortaya konamaz.

İnsan, kopma düzlemini belirlemekte duraksamaya düşebilir, şiiri bulanıklaştıran akıl karıştırıcı tutkular alanında uzun süre oyalanabilir. Ayrıca, yalın yücelmeyi ele alma düzeyinin yüksekliği, herkes için kuşkusuz eşit değildir. En azından, ruhçözümünün incelediği yücelme ile şiir fenomenoloğunun incelediği yücelmenin birbirinden ayırt edilme zorunluluğu, bir yöntem zorunluluğudur. Ruhçözümücü, şairlerin insana özgü doğasını rahatlıkla inceleyebilir, ne var ki, tutkular alanıyla sınırlı kalması yüzünden, şiirsel imgeleri

en yüksek gerçekliği içinde incelemeye hazırlıklı değildir. C.G. Jung da bu durumu açıkça belirtmiştir: Ruhçözümlemeye özgü yargılama alışkanlıkları izlendiğinde, "ilgi, sanat yapısından saparak ruhsal önsellerin oluşturduğu içinden çıkılmaz kaos içinde yitip gider ve şair klinik bir vaka haline gelir, belirli ölçüde psychopathia sexualis'e yakalanmış hastalara örnek oluşturur. Böylelikle, sanat yapısı üstünde yapılan ruhçözümleme, nesnesinden uzaklaşmış, tartışma genel insansal bir alana taşınmış olur ki, bu durumun, sanatçının durumuyla ilgisi yoktur; özellikle de bu durumun onun sanatı açısından bir önemi yoktur"¹¹

Bu tartışmayı yalnızca özetlemek amacıyla, alışkanlıklarımız arasında olmamakla birlikte küçük bir polemik yapmama izin verileceğini umarım.

Romalılar, gözlerini gereğinden fazla yukarı kaldıran ayakkabı onarıcısına şunu söylerdi:

*Ne sutor ultra crepidam*¹²

Yalın yücelmenin söz konusu olduğu, şiirin kendine özgü varlığının belirlenmesinin gerektiği durumlarda, fenomenoloğun da ruhçözümleyiciye şunu söylemesi gerekirdi sanırım:

*Ne psuchor ultra uterum*¹³

VII

Sonuçta, bir sanat dalı özerk hale gelir gelmez, yeni bir çıkış yapar. Bu durumda bu çıkışı bir fenomenoloji biçiminde düşünmekte yarar var. Fenomenoloji ilke olarak bir geçmişi ortadan kaldırır ve yeniliği göğüsler. Meslek olduğuna dair yeterli kanıtlara sahip resim gibi bir sanatta bile büyük başarılar meslek olgusunun dışında gerçekleşir. Ressam Lapicque'in resimlerini inceleyen Jean Lescure şunları yazar: "Yapıtlarında, geniş bir kültüre ve mekânsal tüm dinamik ifadeleri kullanabilecek bilgiye sahip olduğu görülür; ne var ki, bu kültürü ve bilgiyi yapıtlarına uygulamaz, her zaman kullanabileceği reçetelere dönüştürmez... Dolayısıyla, sahip olduğu bilgiye, o bilgiyi eşit değerde unutma olgusu da eşlik

eder. Bilmezden gelme, bilgisizlik değil, bilgiden vaz geçmeyi gerektiren zor bir edimdir. Bir sanat yapıtı işte böyle bir edim pahasına her an yinelenen, her şeye yalın biçimiyle bir tür yeniden başlamadır, buysa, ortaya koyduğu yaratıyı bir özgürlük uygulamasına dönüştürür¹⁴." Bu metin bizim için temel önemdedir, çünkü hemen bir şiir fenomenolojisi bağlamına oturur. Şiirde, bilgiden vazgeçme başta gelen koşuldur; şairde meslek olarak nitelendirilebilecek bir şey varsa bu, onun imgeleri birleştirmesidir ki, bu da altık bir etkinliktir. Ne var ki, imge tüm yaşamını, şimşek gibi bir anda çakmasından, duyarlılığın tüm verilerini aşma olgusundan alır.

Bu durumda, ortaya konan yapıt, yaşamı o ölçüde aşan bir özgünlük kazanır ki, yaşam artık onu açıklayamaz. Jean Lescure, ressamı bize şöyle açıklar¹⁵: "Lapicque, yaratıcı edimden, yaşamın karşısına çıkardığı sürprizler ölçüsünde sürpriz çıkarmasını bekler." Sanat –öyleyse–, yaşamın yoğunlaşması, yoğunluk kazanması, bilincimizi uyaran, onun uyku hali yaşamasını engelleyen bir tür olumlu yarışmadır. Lapicque şöyle yazar¹⁶: "Örneğin ırmağın Auteuil'den geçişini resmediyorsam, yaptığım resmin karşına önceden kestiremediğim bir sürü şey çıkarmasını, bunların nehrin gerçek akışından başka tür şeyler olmasını beklerim. Daha o anda geçmişe ait olan bir manzaranın aynısını yapmak bir an bile aklımdan geçmez. Benim için gerekli olan, o manzarayı yeni bir biçimde, bu kez resimsel olarak bütünüyle yeniden yaşamak, bunu yaparken de kendime yeni bir şok yaşama olanağını sunmaktır." Lescure, sözünü şöyle bitiriyor: "Sanatçı, yaşadığını yaratmaz, yarattığını yaşar."

Böylelikle, çağdaş ressamın bundan böyle imgeyi, duyarlı bir gerçekliğin basit tortusu olarak kabullenmediği ortaya çıkıyor. Elstir'in, resmini yaptığı güller için Proust daha o zaman, bunların "ressamın, gül ailesini zenginleştiren dahi bir bahçıvan gibi yarattığı yeni bir gül türü" olduğunu söylüyordu.¹⁷

VIII

Klasik ruhbilim, çoğu zaman basit eğretilenle karıştırılan

şiiirsel imgeyi hiç incelemez. *İmge* sözcüğü zaten, ruhbilimcilerin yapıtlarında genellikle akıl karıştıracak biçimde kullanılır: İmgeler görülür, imgeler yeniden oluşturulur, imgeler bellekte saklanır. İmge, imgelemen dolaysız bir ürünü olması dışında her şeydir. Bergson'un, *Matière et mémoire* [*Madde ve Bellek*] adlı, imge kavramının çok geniş olarak ele alındığı yapıtında, üretici imgeleme tek bir gönderme yapılır (s.198). Bu üretim böylelikle, Bergson felsefesinin aydınlık kazandırdığı büyük özgür edimlerle hiç ilgisi olmayan önemsiz bir özgürlük etkinliği olarak kalır. Filozof, o kısa parçada da "fantazyaya oyunlarına" gönderme yapar. Çeşitli imgeler böylelikle "tinin doğa ile aldığı özgürlükler"dir. Ne var ki, bu -çoğul- özgürlükler varlığı bağlamaz; dili zenginleştirmez; dili, yararcı rolünün dışına taşımaz. Bunlar gerçekten birer "oyun"dur. İmgelem de anıları yalnızca canlandırır gibi olur. Bu şiiirselleştirilmiş bellek alanında Bergson, Proust'un çok gerisindedir. Usun, doğa ile kazandığı özgürlükler, usun doğasına gerçek bir açıklama getirmez.

Biz, bunun tersine, imgelemi insan doğasının temel gücü olarak kabul etmeyi öneriyoruz. Tabii bu, 'imgelem imgeler üretme yetisidir' deyişini hiçbir şekilde ileri götürmez. Ne var ki, bu eşsöz, hiç olmazsa imgelerin anılarla karıştırılmasını engeller.

İmgelem, canlı edimleriyle bizi geçmişten de gerçeklikten de koparıp alır. Kapılarını geleceğe açar. Geçmişin bize, klasik ruhbilimin bozduğu biçimiyle öğrettiği *gerçek olanın işlevine*, daha önce kaleme aldığımız yapıtlarda kanıtlamaya çalıştığımız gibi, onun kadar olumlu, *gerçekdışı olanın işlevini* de eklememiz gerekir. Gerçekdışının işlevinde ortaya çıkabilecek bir eksiklik, üretici ruhsallığın tıkanmasına yol açar. Bir şeyi düşlemeden, onu nasıl öngörebiliriz?

Ne var ki, şiiirsel imgelem sorunlarına basitçe yaklaşarak, şiiirin sunduğu ruhsal kazanımları, insanın ruhsal durumlarının iki işlevi olan gerçeğin işlevi ile gerçekdışının işlevininin ortak hareket etmesini sağlamadan elde etme

olanağı yoktur. Gerçeği ve gerçekdışını dokuyan, dili, anlamlandırmanın ve şiirin çifte edimiyle dinamik kılan şiir, bize gerçek bir ritim-çözümleme sağaltımı sunar. Ve şiirde, düş kuran kişinin bağlanması o ölçüye varır ki, kişi artık 'uyum sağlamak' eyleminin basit bir öznesi değildir. Gerçek koşullar onun için artık belirleyici olmaktan çıkar. Şiirle, imgelem, otomatizmi içinde uyuyup kalmış olan kişinin gerçekdışı olanın işlevinin onu baştan çıkarttığı ya da tedirgin kıldığı –ama her iki durumda da uyandırdığı– sınıra yerleşir. Otomatizmlerin en aldatıcısı olan dil otomatizmi bile, yalın yücelme alanına girildiğinde etkisini artık yitirir. Yalın yücelmenin bu doruğundan bakıldığında, üretici imgelemin artık önemi kalmaz. Jean-Paul Richter şunu yazmıştı: "Yeni-den üreten imgelem, üretici imgelemin düzyazısıdır."¹⁸

IX

Bu kitapta ve ilerde kaleme almayı tasarladığımız bazı kitaplarda sınımayı düşündüğümüz genel tezleri, kuşkusuz gereğinden uzun felsefi bir giriş çerçevesi içinde özetledik. Bu kitapta inceleme alanımızın iyice belirlenmiş olması gibi bir avantajımız var. Gerçekten de çok basit imgeleri, *mutluluk mekânı*'nın imgelerini incelemek istiyoruz. Araştırmalarımıza, bu yönelim çerçevesi içinde *mekânseverlik*. [*topophilie*] adı verilebilir. Bu araştırmalar, sahip olduğumuz mekânların, rakip güçlere karşı savunduğumuz mekânların, sevdiğimiz mekânların insansal değerini belirlemeyi amaçlıyor. Bu mekânlar, çoğu kez çok farklı nedenlerden ve şiirsel ince ayrımların sahip olduğu farklılıklardan dolayı, *öviilen mekânlar*'dır. Olgusal sayılabilecek koruma değerlerine, onlara mal edilen düşsel değerler de eklenir ve bu sonuncular belki de daha baskın değerlerdir. İmgelemin kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine açık mekâna kayıtsız kalmaz. İçinde yaşanmış bir mekândır bu. Yalnızca olgusallığıyla değil, imgelemin bütün kayıracılıklarıyla yaşanmış bir mekândır. Bu mekân, bizi özellikle her zaman kendine çeker. Varlığı, kendi koruyucu

sınırları içinde yoğunlaştırır. İmgeler krallığında dış dünyanın ve iç dünyanın oyunu dengeli bir oyun değildir. Öte yandan ilerdeki sayfalarda düşman mekânlardan çok az söz edilecektir. Bu nefret ve savaş mekânları, ateşli konulara, mahşer imgelerine gönderme yapılmadan incelenemez. Biz şu anda, *bizi çeken* imgelerin önünde yer alıyoruz. Ve imgeler söz konusu olduğunda, çekmenin ve itmenin birbirine karşıt deneyimlere götürmediği hemen ortaya çıkar. Terim olarak birbirine karşıt olsalar da. Elektrik akımını ya da manyetizmi incelerken bakışimsal olarak itmeden ve çekmeden söz edebiliriz. Bunun için, cebirsel işareti değiştirmek yetelidir. Ne var ki, imgeler dingin düşüncelere hiç uyum göstermez; özellikle de kesin düşüncelere. İmgelem, durmaksızın imge üretir ve yeni imgelerle zenginleşir. Biz işte bu üretilmiş imgeler zenginliğini araştırmak istiyoruz.

Bu nedenle, bu çalışmanın bölümleri aşağıda kısaca belirtildiği biçimde düzenlendi.

Önce, içtenlik imgeleri üstünde yapılan bir araştırmanın gereğine uyarak, evin poetikası sorununu ortaya koyuyoruz. Bu seçim karşımıza bir sürü soru çıkarıyor: Nasıl oluyor da gizli odalar, ortadan kalkmış odalar, unutulmayan bir geçmiş barındıran barınaklar haline geliyor? Dinginlik kendine nerede ve nasıl ayrıcalıklı durumlar bulabiliyor? Geçici barınaklar ve rastlantısal sığınaklar, özel düşlerimizde kimi zaman nasıl nesnel hiçbir temeli olmayan değerler kazanıyor? Ev imgesiyle gerçek bir birleştirici ruhbilim ilkesine dayanıyoruz. Betimlemeli ruhbilim, derinlikler ruhbilimi, ruhçözümleme ve fenomenoloji, söz konusu ev olgusuyla, mekânçözümleme adını verdiğimiz bu öğretiler bütününü oluşturabilir. En farklı kuramsal ufuklar çerçevesinde incelendiğinde öyle görülüyor ki, ev imgesi, öz varlığımızın topoğrafyasına dönüşüyor. İnsan ruhunun derinliklerini inceleyen ruhbilimcinin işinin ne kadar karmaşık olduğu hakkında bir fikir vermek üzere C. G. Jung, okurlarından şu karşılaştırmayı dikkate almasını ister: "Önümüzde keşfedilmesi ve açıklanması gereken bir yapı var: Bu yapının en üst katı 19. yy'da inşa edilmiş, giriş katı 16. yy'dan kalma ve konstrüksiyonuyla ilgili titiz bir inceleme, bu yapının 2. yy'dan kalma bir

kulenin üstüne inşa edildiğini ortaya koyuyor. Mahzende, Romalılardan kalma temellere rastlıyoruz; mahzenin altındaysa içi toprakla dolmuş bir mağara var; bu toprağı kazdığımızda, üst katmanda sileksten yapılma aletlere, daha derindeki katmanlarda da buzul çağına ait bitki örtüsünün kalıntılarına rastlıyoruz. Ruh yapımızın yaklaşık olarak işte, bu özellikleri gösterdiği düşünülebilir". Jung, bu karşılaştırmanın yetersiz olduğunu biliyor tabii (bkz. s.87). Ne var ki, konu olarak yalnızca bu kadar kolay geliştirilebilmesi dolayısıyla ev, insan ruhunun *çözümleme aracı* olarak ele alınabilir. Bu "aracın" yardımıyla basit evimizde düşler kurarken, kendi içimizde mağara avuntularını yeniden bulmayacak mıyız? Ruhumuzdaki kule, bir daha dikilmemek üzere yıkıldı mı? Bizler, o ünlü yarım dizeye göre, sonsuza kadar "kulesi yıkılmış" varlıklar mıyız? Yalnızca anılarımız değil, unuttuklarımız da içimizde "barındırılmıştır". Bilinçsizliğimiz "barındırılmıştır". Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve "evleri", "odaları" sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz. Daha şimdiden görülüyor ki, evle ilgili imgeler iki yönde birden ilerliyor: Biz onların içinde olduğumuz ölçüde onlar da bizim içimizde. Bu oyun o kadar doğurgan ki, evle ilgili imgelerin taslağını yapabilmek için iki uzun bölüm kalem almamız gerekti.

İnsanların evi hakkındaki bu iki bölümden sonra, nesnelerin evi olarak kabul edebileceğimiz, çekmeceler, kasalar ve dolaplarla ilgili bir dizi imgeyi inceledik. Kilit altına vurulmuş bir sürü ruh durumu! Bu ruh durumları, bir tür 'gizli olanın estetiği'ni içeriyor. Gizli olanın fenomenolojisine şimdiden adım atmış olmak için bir ön not yeterli olacak: Boş bir çekmece *tasarlanamaz*. İnsan, boş bir çekmeceyi ancak *düşünebilir*. Ve biz de tanımadan önce tasarlanan nesneleri, doğrulanmadan önce düşlenen nesneleri betimlemeyi üstlendiğimize göre, bütün çekmecelerin içi dolu olduğunu ileri sürebiliriz.

İnsan bazen nesneleri incelediğini sanırken yalnızca bir tür düş kurmaya açılır. Yuvalar'a ve Kabuklar'a ayırdığımız iki bölüm –omurgalılarla omurgasızlara ait bu iki barınak–, nesnelerin gerçekliğiyle belli belirsiz sınırlanan bir düş kur-

ma etkinliğinin kanıtını getiriyor. Öğelerin imgelemi üstüne uzun süre düşünceler üretmiş biri olarak, şairleri ağaçlarda kurulan yuvalarda ya da hayvanın mağarası olan kabukların içinde izlememize bağlı olarak, havada ya da suyun altında binlerce düşü yeniden yaşadık. Ben, bazen nesnelere dokunsam da her zaman öğeyi düşlerim.

Oturulamaz yerlerde oturma konusundaki düşleri izledikten sonra, kuş yuvaları ve deniz kabukları gibi barınaklarda yaşadığımızı düşleyebilmek için, kendimizi küçücük düşündüğümüz imgeleri ele aldık. Aslında evlerimizde de içinde büzüşüp kalmayı sevdiğimiz küçük bölümler, küçük köşeler bulmaz mıyız kendimize? Büzüşmek, oturmak eyleminin fenomenolojisi içine girer. Ancak bir yerlere büzüşmeyi öğrenmiş olan kişi, oturma eylemini yoğun olarak yaşayabilir. Bize gelince, içimizde yoğun bir imge ve anı birikimini saklıyoruz ve bunları da büyük bir istekle açığa vurduğumuz söylenemez. Bu büzüşme imgelerini dizgeleştirmek isteyen ruhçözümcü, bize kuşkusuz çok sayıda belge sağlayabilirdi. Bizim elimizin altındaysa yalnızca yazınsal belgeler vardı. Dolayısıyla "köşeler" hakkında küçük bir bölüm kaleme aldık ve büyük yazarların bu ruhsal belgelere ne büyük yazınsal saygınlık kazandırdıklarını görmek bizi şaşırttı.

Özel mekânlara ayırdığımız bu bölümlerden sonra, mekânın poetikası açısından, büyük olanla küçük olanın diyalektiğinin kendini nasıl ortaya koyduğunu, imgelemin dış mekânlarda büyüklük göreliliğinden, düşüncelerin yardımına baş vurmadan, neredeyse doğal olarak nasıl yararlandığını görmek istedik. Küçük ve büyük diyalektiğini, Minyatür ve Sonsuz Büyüklük nitelemeleri altında ele aldık. Bu iki bölüm, düşünüldüğü ölçüde birbirine karşıt değil. Birinde ya da ötekinde, küçük ve büyüğün kendi nesnellikleri içinde ele alınmaları gerekmiyor. Biz bu çalışmamızda, bu iki kavramı bir imgeler tasarımının iki ayrı kutbu olarak işliyoruz. Başka çalışmalarımızda, özellikle sonsuz büyüklük konusunda, şairlerin doğanın sonsuz büyüklük gösteren manzaraları karşısındaki derin düşüncelerini belirlemeye çalıştık²⁰. Burada söz konusu olan, imgenin hareketine daha yakından katılmaktır. Örneğin, bazı şiirleri izleyerek, sonsuz büyüklük izleniminin

bizim kendi içimizde bulunduğunu, zorunlu olarak bir nesneye bağlı olmadığını kanıtlamaya çalışacağız.

Çalışmamızın bu noktasında, imgelere –kendi tarzımızda– varlıksal değerlerini teslim ederek, içeriğinin ve dışarısının diyalektiğiyle ilgili, açık ve kapalı diyalektiğine yansıyan bu diyalektikle ilgili yeteri kadar imgeyi bir araya getirdik.

İçersinin ve dışarısının diyalektiğine çok yakın bir başka bölüm de “Yuvarlağın fenomenolojisi” başlığını taşıyor. Bu bölümü yazarken üstesinden gelmek gereken zorluk, kendimizi geometrik gerçeklikten uzaklaştırmak oldu. Başka bir deyişle, yuvarlaklığa özgü bir tür özden hareket etmemiz gerekti. Düşünürlerde ve şairlerde, bu dolaysız yuvarlaklığın imgelerine, basit eğretilmelerden ibaret olmayan imgelere –ki bizim için esas olan buydu– rastladık. Burada eğretilmenin entelektüalizm olarak geçersizliğini kanıtlamak, dolayısıyla da bir kez daha yalın imgelemen kendine özgü etkinliğini gözler önüne sermek için yeni bir fırsat bulmuş olacağız. Bizim kafamızda, örtük metafizikle ağırlaşmış bu son iki bölümün, yazmayı tasarladığımız bir başka çalışmayla bağ kurması gerekiyor. Söz konusu çalışma, Sorbonne Üniversitesi’nde son üç yıldan beri verdiğimiz, dinleyicilere açık çok sayıda dersin yoğunlaştırılmış biçimi olacak. Bu kitabı yazma gücünü kendimizde bulacak mıyız? Sevimli bir dinleyici topluluğuyla özgürce paylaşılan sözlerle, bir kitap yazmak için gerekli disiplin arasında büyük fark var. Ders verme sevincinin canlı kıldığı sözlü eğitimde, sözün bazen düşündüğü olur. Buna karşılık bir kitap yazarken, derin düşünmek gerekir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MAHZENDEN TAVAN ARASINA EV,
KULÜBENİN ANLAMI

Kim çalacak evimin kapısını?
Kapı açıktır girilir
Kapı kapalıdır korkulur
Kapımın dışında atar yaşamın kalbi.

Pierre Albert-Birot

Les amusements naturelles. s.217

I

Ev, iç mekânın içtenlik değerlerinin fenomenolojisini inceleyebilmek açısından hiç kuşku yok ki, ayrıcalıklı bir varlıktır; tabii ki, evi bütünlüğü ve karmaşıklığı içinde, eve özgü tüm özel değerleri de temel değer çerçevesi içinde ele almak koşuluyla. Ev bize, hem dağınık imgeler, hem de bir imgeler bütünü sağlar. İlk durumda ya da ikincisinde olsun, imgelemin gerçekliğin değerlerini zenginleştirdiğini kanıtlayacağız. İmgeleri, çekim gücü olarak niteleyebileceğimiz bir güç, evin çevresinde toplar. Başımızı soktuğumuz bütün evlerin anılarından, oturmayı düşlediğimiz bütün evlerin ötesinde, içtenlikli ve somut bir öz çıkarabilir miyiz? Öyle ki, bu öz, içimizde sakladığımız tüm içtenlik imgelerimizin benzersiz değerini doğrulasın? İşte temel sorun bu.

Bu sorunu çözmek için, evi yargıların ve düşlerin etki alanına sokabileceğimiz bir "nesne" olarak ele almak yeterli olmaz. Fenomenolog, ruhçözümcü ve ruhbilimci için (bu üç bakış açısı, içerik bakımından doluluk sırasına göre sıralan-

mıştır) söz konusu olan, evleri anlatmak, pitoresk görünüm-
lerinin ayrıntılarını sergilemek ve neden belirli bir konfor
içerdiğini çözümlemek değildir. Tam tersine, oturma eylemi-
nin önce gelen işlevlerinden doğan ve bir bakıma ondan
ayrılmışlığını ortaya koyan öz niteliklere ulaşabilmek için,
anlatım sorunlarını –bu anlatım ister nesnel, ister öznel ol-
sun, yani ister olguları, ister izlenimleri dile getirsin– aşmak
gerekir. Coğrafyacı ve etnograf bize birbirinden çok farklı
konut türlerinden söz edebilir. Bu farklılıklar karşısında
fenomenolog, mutluluğun, özekselsel, güvenli, dolaysız mutlu-
luğun özünü yakalamak için gerekli çabayı gösterir. Her
barınakta, hatta şatoda bile, ilk kozayı oluşturan bu özü
yakalamak; işte fenomenoloğun başta gelen görevi.

Bizi, içinde mutluluk duyduğumuz bir mekâna bağlayan
ince ayrımların herbirinin kendi içinde sakladığı derin
gerçekliği belirlemek istediğimizde, bu mekâna bağlı ne çok
sorunla karşılaşırız! Bir fenomenoloğun gözünde ince ayrımlar,
önde gelen ruhsal olgular olarak yer almalıdır. Ayrım,
fazladan eklenen yapay bir renk değildir. Dolayısıyla, yaşam
alanımızı, yaşamın tüm diyalektikleriyle uyum içinde nasıl
doldurduğumuzu, “bir dünya köşesine” her gün nasıl kök
saldığımızı gözler önüne sermek gerekir.

Çünkü evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim –sık sık
yinelendiği gibi– ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmostur.
Sözcüğü tüm anlamlarıyla kapsayan bir kozmos. İçtenlikle
bakıldığında en yalın ev bile güzel değil midir? “Yalın
ev”leri betimleyen yazarlar, mekânın poetikasına ilişkin bu
öğeye sık sık değinir. Ne var ki, bu değinmenin üzerinde
gereğinden çok daha az dururlar. Bu yazarlar, anlatacak pek
bir şey bulamadıklarından yalın bir evde hiç oyalanmaz.
Yalın evi, ilksel yalınlığını gerçekten yaşamadan, güncelliği
içinde niteler –ki bu ilksellik, zengin olsun, yoksul olsun düş-
kurmayı kabullenen herkesindir.

Ne var ki, bizim erişkin dünyamız sahip olunan bu ilk
edinimlerden o kadar yoksun, antropokozmik bağlantılar bu
dünyada o kadar gevşek ki, bunların ilk ilintisinin evin
evreni içinde var olduğunu duyumsamayız bile. Soyut ek-
siltmeler yapan, ben’in ve ben-olmayan’ın diyalektiğiyle oy-

nayarak bir evren keşfeden filozoflar da yok değil. Bu filozoflar, evrene evin, ufka da barınağın önünde yer verir. Buna karşılık, fenomenolojik bir inceleme yapıyorsak, imgelerin gerçek çıkış noktaları bize oturulan mekânın değerini, ben'i koruyan ben-olmayan'ı somut olarak gösterecektir.

Burada gerçekten, imgelerini araştırmamız gereken bir karşılıklılığa geliyoruz: İçinde gerçek anlamda oturulan her mekân, ev kavramının özünü kendi içinde barındırır. Varlık, kendine en küçük bir barınak edindiğinde, imgelemin bu yönde nasıl çalışmaya başladığını incelememiz boyunca göreceğiz: İmgelemin, elle tutulamaz gölgelerden "duvarlar" ördüğünü, korunma sanrılarıyla kendini rahatlattığını -ya da tersine, kalın duvarların ardında korkudan tir tir titrediğini, en sağlam surlardan kuşkulandığını göreceğiz. Kısacası, barınan varlık, barınağının sınırlarını, diyalektiklerin en bitip tükenmezi içinde duyarlılaştırır. Evi gerçekliği içinde; düşünceleriyle ve düşleriyle de sanallığı [virtualité] içinde yaşar.

Bundan böyle tüm barınaklar, tüm sığınaklar, tüm odalar uyumlu düşçülük değerleri kazanacaktır. Ev artık gerçek olarak "yaşanmayacak", evin sağladığı rahatlıklar yalnızca yaşanan anda aranmayacaktır. Gerçek erinçlerin bir geçmişi vardır. Yeni bir evin içinde, düşler aracılığıyla bütünüyle bir geçmiş yaşar. "İnsan, gittiği her yeni eve ocak tanrılarını da birlikte götürür" deyişinin binlerce çeşitlemesi vardır. Ve kurulan düşler derinleştikçe derinleşir, öyle ki, evle ilgili düş kuranın önünde en uzak belleğin ötesinde, düşünülemeyecek kadar eskiye uzanan bir alan açılır. Ev, incelememizin bundan sonraki bölümünde, ateş gibi, su gibi, çok çok eskiye uzanan bu alanla anıların bireşimine ışık tutan düşlerin parıltılarını anımsamamıza yardım edecek. O uzak alanda bellek ve imgelem içiçe geçmiş durumdadır. Her ikisi de birbirinin derinleşmesine karşılıklı katkıda bulunur. Her ikisi de değerler düzeni içinde bir anı ve imge bütünü oluşturur. Böylelikle ev yalnızca günü gününe, bir tarihsel çizgi boyunca, kendi yaşantımızın anlatısında yaşanır olmaktan çıkar. Düşler aracılığıyla yaşamımızda yer alan farklı yuvalar birbirinin içine girer ve geçmiş günlerin

hazinelerini korur. Yeni evimizde aklımıza eski evlerimizin anıları geldiğinde, devinimsiz çocukluğumuzun ülkesine, çok çok eski olan gibi devinimsiz o ülkeye gideriz. Saptamaları yaşarız, mutluluk saptamalarını²¹. Saklanmış anıları yeniden yaşayarak kendimizi avuturuz. Kapalı bir mekânın anıları saklaması, koruması, bu arada bu anıların imge değerlerinin de teslim edilmesi gerekir. Dış dünyaya özgü anılar hiçbir zaman eve özgü olanlarla aynı tınıya sahip olmayacaktır. Evle ilgili anıları anımsarken onlara düşsel değerler katarız: Hiçbirimiz hiçbir zaman gerçek tarihçi olmayız, her zaman biraz şairizdir ve heyecanlarımızın dışa vurduğu, belki de yalnızca yitik bir şiiirdir.

Böylelikle eve özgü imgelere, bellekle imgelemin dayanışmasını bozmama kaygısıyla yaklaşarak, bizi farklı derinlik derecelerinde heyecanlandıran bir imgenin tüm ruhsal esnekliğini duyumsatabileceğimizi umut edebiliriz. Eve özgü mekânın şiirsel özüne belki de anılardan çok, şiirlerle dokunabiliriz.

Bu koşullarda, evin en çok değer verilen iyi yanı nedir, diye sorulmuş olsaydı, şöyle cevaplardık: Ev, düşün barındırır, düşün kuramı korur; ev, dinginlik içinde düşün kurmamızı sağlar. İnsana özgü değerleri bize benimseten yalnızca düşünceler ve deneyimler değildir. Düş kurmada, insanı tüm derinlikleriyle ortaya koyan değerler vardır. Hatta düşün kurmanın bir ayrıcalığı da öz değerlendirmedir. Düş kurma, kendi varlığından doğrudan yararlanır. Bu durumda, *düşün yaşandığı* yerler imgelemimizde yeni kurduğumuz bir düşün içinde kendiliğinden yeniden kurulur. Geçmişte oturduğumuz evler içimizde ölümsüzleşmiş olduğundan, eski evlerin anılarını düşün gibi yeniden yaşarız.

Amacımız artık açıkça beliriyor: Evin, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri olduğunu kanıtlamak. Bu birleştirmede bağlayıcı ilke, düşün kurmadır. Geçmiş, bugün ve gelecek, eve farklı dinamikler kazandırır; çoğu zaman birbirinin içine giren, kimi zaman birbirine zıt düşen, kimi zaman da birbirini uyaran dinamikler. Ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev ol-

masaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir. Üstünkörü metafiziklerin öğrettiği gibi, insan "dünyanın ortasına bırakılmadan önce", evin beşiğine yatırılır. Kurduğumuz düşlerde evi her zaman bir büyük beşik olarak düşünürüz. Somut bir metafizik öğretisi bu olguyu, bu basit olguyu bir yana atamaz; öyle ki, bu olgu bir değerdir; düş kurmalarımızda dönüp dönüp geldiğimiz önemli bir değer. Varlık, hemen bir değer niteliği kazanır. Yaşam güzel başlar; evin kucığında kapalı, korunmuş, sıcaktır.

Bizim bakış açımıza, kökenlerle beslenen bir fenomenoloğun bakış açısına göre, varlığın "dünyanın ortasına bırakıldığı" ana kendini yerleştiren bilinçli bir metafizik, ikinci dereceden bir metafiziktir. Böyle bir metafizik, varlığın iyi-varlık olduğu, insanın bir iyi-varlık içine yerleştirildiği, varlığın başlangıçta ayrılmaz parçası olan erinç içindeki başlangıç değerlerini atlayıp geçer. Bilinç metafiziğini açıklayabilmek için, varlığın dışarı, yani incelemekte olduğumuz imgeler biçiminin içine atıldığı döneme özgü deneyimlerin kazanılmasını beklememiz gerekir. Varlığın kapının önüne bırakıldığı, evin varlığı dışına itildiği, insanların düşmanlığının, evrenin düşmanlığıyla üst üste bindiği koşullarla karşı karşıya bırakıldığı ana. Ne var ki, bütünsel bir metafiziğin, bilinci ve bilinçdışını içine alan bir metafiziğin, insana özgü değerleri kendi alanı içinde tutması gerekir. Varlığın içinde, içindeliğin varlığı içinde, varlığa bir sıcaklık kucak açar, onu sarıp sarmalar. Varlık, kendisine uygun bir maddenin yumuşaklığı içinde, maddenin bir tür dünya cenneti içinde saltanat sürer. Varlığın, bu madde cennetinde besin içinde yüzdüğü, temel iyiliklere boğulduğu görülüyor.

İnsan, doğduğu evi düşlediğinde, düş kurmanın olanca derinliği içinde o ilk sıcaklığa döner, madde dünyasının oluşturduğu cennetin o çok ılık maddesinin bir parçası haline gelir. Koruyucu varlıklar işte böyle bir hava içinde yaşar. Evin anaçlığına ilerde yeniden dönmemiz gerekecek. Şimdilik, evin varlığının başlangıçtaki doluluğunu gözler önüne

sermek istiyoruz. Kurduğumuz düşler bizi oraya götürüyor. Ve şair, evin, devinimsiz çocukluğu "kucağında tuttuğunu" çok iyi biliyor²²:

*Ev, bir çayır parçası, ey akşam ışığı
Birden, insani bir yüze bürünüyorsunuz
Yanıbaşımızdasınız, kucaklayan, kucaklanan.*

II

Tabii, ev sayesinde anılarımızın büyük bölümü barındırılmış olur ve ev biraz karmaşıkça, mahzeni ve tavanarası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımızın da giderek daha netlikle belirlenen sığınma yerleri vardır. Yaşamımız boyunca düş kurmalarımızda dönüp dönüp geliriz buralara. Dolayısıyla ruhçözümcünün anıların yerlerinin bu basit belirlenmesine dikkat etmesi gerekir. Giriş bölümünde işaret ettiğimiz gibi, bu yardımcı ruhçözümlmeye doğal olarak mekân-çözümleme adını vermiştik. Dolayısıyla mekân-çözümleme, özel yaşamımızla ilgili mekânların dizgesel ruhsal çözümlemesi olacaktır. Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru, kişileri baskın rolleriyle korur. İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını "durdurmak" isteyen varlığın. Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar.

Tarihi aşmak istediğimizde ya da tarihin içinde kalarak, kendisini oluşturan varlıklarla her zaman dolup taşan kendi tarihimizi tarihten ayırmak istediğimizde, yaşamı takvimimizin ancak kendi imge dağarıyla oluştuğunu fark ederiz. Varlığımızı bir varlıkbilim hiyerarşisi içinde çözümleyebilmek, ilkel barınaklara gömülmüş bilinçdışımızın ruhçözümlmesini yapabilmek için önemli anılarımızı, normal ruhçözümlenin sınırında, toplumsallıktan arındırmamız ve *yalnızlıklarımızı yaşadığımız mekânlarda sürdürdüğümüz* düş kurma

düzlemine ulaşmamız gerekir. Bu tür araştırmalar için, düş kurmalar, rüyalardan daha yararlıdır. Bu tür araştırmalar bize, düş kurmaların, rüyalardan çok farklı olabileceğini gösterir²³.

Bu yalnızlıklar karşısında mekân-çözümleme sorar: Oda büyük müydü? Tavanarası dolu muydu? Köşe sıcak mıydı? Peki, ışık nereden vuruyordu? Bu mekânlarda sessizlik nasıl yakalanıyordu? Yalnız başına düş kurmanın çeşitli sığınaklarının sessizliklerinin nasıl tadına varılıyordu?

Burada mekân her şeydir, çünkü zaman, belleği artık canlandırmaz. Bellek -gariptir!- somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Yıkılıp gitmiş süreleri yeniden yaşayamayız. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü genlikten yoksun bir zamanın çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Uzun yalnızlıklar sonunda somutlaşmış süre fosillerini mekân sayesinde, mekânın içinde buluruz. Bilinçdışı oturur orada. Anılar devinimsizdir; herbiri, yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine. Bir anıyı zaman içinde yerine oturtmak, yalnızca yaşamöyküsü yazarlarının kaygısıdır ve bir tür dış tarih yaratma, dışımızdaki tarih tarafından kullanılma, başkalarına iletme gerekmesini karşılar yalnızca. Konusunu yaşamöyküsünden daha derinliğine inceleyen yorumbilimin [*herméneutique*], tarihi zamansal, bağlayıcı, yazgımız üstünde etkisiz dokusundan kurtararak yazgı odakları belirlemesi gerekir. İç yaşamın bilinmesi açısından, özel yaşamımıza ilişkin mekânların saptanması, tarihlerin belirlenmesinden daha önceliklidir.

Ruhçözümleme, tutkuları çoğu kez "o tutkuların yaşadığı dönem içine" sokuşturur. Aslında tutkular yalnızlık içinde sürekli pişer. Tutkulu kişi, patlamalarını ya da serüvenlerini kendi yalnızlığına kapanmış olarak hazırlar.

Geçmişteki yalnızlıklarımızın tüm mekânları, içinde yalnızlıktan acı çektiğimiz, yalnızlığın tadını çıkardığımız, yalnızlığı aradığımız, yalnızlıkla uzlaştığımız mekânlar içimizde silinmez olarak kalmıştır. İnsan onları özellikle silip atmamak ister. Yalnızlığının bu mekânlarının kurucu özellikte olduğunu içgüdüsel olarak bilir. Bu mekânlar şimdiki zamanda bir daha geri dönmek üzere yitirilmiş, geleceğin

tüm vaatlerine bundan böyle yabancı da olsa, bir tavan aramız artık olmasa, çatı katımızı artık yitirmiş de olsak, bir tavan arasını sevmişliğimiz, bir çatı katında yaşamışlığımız içimizde hep yaşayacaktır. Bu yaşamışlıkta, gece düşlerimize döneriz. Bu kovuklar bizim için, hayvanların içinde yaşadığı kabuk değerindedir. İnsan belki de, uykunun labirentlerinin sonuna vardığında, derin uyku bölgelerinin sınırına yaklaştığında, insan-öncesi dinginlikleri tanır. İnsan-öncesi burada, anımsanmayacak kadar eski zamanlara dokunur. Ne var ki, gündüz yaptığımız düş kurmalarda, yakın, basit, sıkışık yalnızlıkların anısı bizim için, rahatlık veren, yayılmak istemeyen, buna karşılık daha çok sahip olunmak isteyen mekânın deneyimleridir. İnsan, vaktiyle oturduğu çatı katını çok dar bulabilir, kışın soğuk, yazın sıcak bulabilir. Ama şimdi, düş kurmayla yakalanan o anının içinde, hangi bağdaştırmacılıkla olduğu bilinmez, çatı katı ister küçük, ister büyük, ister soğuk ve serin olsun, her zaman rahatlatıcıdır.

III

Hemen bu noktada, mekân-çözümlemenin daha temelinde, bir ayrımı incelememize eklememiz gerekiyor. Bilinçdışının yerleştiğine, barındığına işaret etmiştik. Buna, bilinçdışının iyi yerleştiğini, mutlu biçimde barındığını eklememiz gerekiyor, çünkü bilinçdışı kendi mutluluk mekânında barınmaktadır. Normal bilinçdışı, her yerde kendine rahat bir konum sağlamayı bilir. Ruhçözümleme, yerinden edilmiş bilinçdışılara, kabaca ya da faka bastırılarak yerinden edilmiş bilinçdışılara yardım eder. Ne var ki, ruhçözümleme, varlığa sağladığı huzurdan çok, onu harekete geçirir. Varlığı, bilinçdışının kovuklarının dışında yaşamaya, yaşam serüvenlerine girmeye, kendinin dışına çıkmaya çağırır. Doğal olarak da etkinliği sağaltıcıdır. Çünkü iç varlığa bir de dış yazgı vermek gerekir. Ruhçözümlemeye bu sağaltıcı etkinliğinde eşlik edebilmek için, bizi kendi dışımıza çağırان tüm mekânların mekân-çözümlemesine girişmek gerekir.

Araştırmalarımızı dinginlik içinde düş kurma edimlerine odaklamış olsak da yürüyen insanın da düş kurduğunu, yola ilişkin düş kurmanın da var olduğunu unutmamamız gerekir.

Götürün beni, yollar!...

der Marceline Desbordes-Valmore, doğduğu Flandre bölgesini düşünürken (*Un ruisseau de la Scarpe / Scarpe'la Bir Dere*).

Ve bir keçiyolu ne dinamik bir nesnedir! Kaslarımızın bilinci için, tepeye tırmanan bildik keçiyolları zihnimizde ne kadar belirgin kalır! Bir şair, bu dinamizmin tümünü tek bir dizede verir bize:

Ey yollarım benim ve o yolların ritmi

(Jean Caubère, *Déserts / Çöller*, Debresse yay., s.38)

Tepeye "tırmanan" yolu dinamik olarak yeniden yaşadığımda, benim vaktiyle tepeye tırmandığım anda yolun da düz kasları, ters kasları olduğundan eminim. Paris'teki odamda yolu anımsamak, bana iyi bir egzersiz oluyor. Bu sayfayı kaleme alırken, yürüyüş yapma görevinden kurtulduğumu duyumsuyorum: Evimden dışarı çıkmış olduğumdan eminim.

İnsan, şeylere, bu şeylerin esinlediği hareketlerin tümünü yükleyebilseydi, gerçeklikle simgeleri birbirine bağlayan binlerce aracı bulabilirdi. George Sand, zemini sarı kumla kaplı bir keçiyolunun kenarında, yaşamın akıp gittiğini görür. Şunları yazar: "Bir yoldan daha güzel ne var? Yol, etkin ve çeşitliliklerle dolu yaşamın simgesi ve imgesidir." (*Consuelo*, II, s.116.)

Böylece, herkesin kendi yollarını, kendi kavşaklarını, kendi banklarını anlatması gerekirdi. Herkesin, yitirdiği kırların kadastroğunu çıkarması gerekirdi. Thoreau, ruhuna kaydedilmiş tarlaların planlarına sahip olduğunu söyler. Ve Jean Wahl şu dizeleri yazabilir:

Uzayıp giden çitler,

İçimdesiniz aslında.

(*Poèmes / Şiirler*, s.46.)

Böylece, yaşanmış resimlerimizin evrenini kuşatmış oluruz. Bu resimlerin aslına sadık olması gerekmez. İç

mekânımızın yalnızca titreşimlerini yakalaması yeter. Bütün bu sorunları belirleyebilmek için ne tür bir kitap yazılabilir acaba? Mekân, eylemi çağırıyor, bu arada imgelem eylem- den önce çalışmaya başlıyor. Otları biçiyor, tarlayı sürüyor. Bütün bu düşsel eylemlerin iyi olduğunu ileri sürmek gerekir. Ruhçözümleme, yansıtıcı davranışlarla ilgili, içsel izlenimlerini her zaman dışa vurmaya hazır özelliklerle ilgili gözlemlerini çoğalttı. Dışa yansımaya dikkate alan bir mekân-çözümleme belki de bu yansıtıcı davranışı, nesnelerle ilgili düş kurmaları tanımlayarak belirleyebilir. Ne var ki, bizim bu çalışmada, dışa dönüşün ve içe dönüşün düşsel çifte geometrisini, düşsel çifte fiziğini gerektiği gibi gerçekleştirmeye olanağımız yok. Ayrıca bu iki fiziğin, aynı ruhsal ağırlığa sahip olduğunu da sanmıyoruz. Biz araştırmalarımızı, içtenlik bölgesine, ruhsal ağırlığın baskın olduğu bölgeye yöneliyoruz.

Dolayısıyla tüm içtenlik bölgelerinin çekim gücüne bel bağlıyoruz. Gerçek içtenlik itici olamaz. Tüm içtenlik mekânları, bir çekimle kendini ortaya koyar. Bir kez daha yineleyelim: Bu mekânların varlıkları, erinç içindedir.

Bu koşullarda mekân-çözümleme, mekânseverlik özelliğini yüklenir. Barınakları ve odaları işte bu değerlendirme doğrultusunda incelememiz gerekiyor.

IV

Bu barınma değerleri öylesine basittir, bilinçdışına öylesine derinlemesine kök salmıştır ki, bunlara dikkatli bir betimlemeden çok, basit bir anımsamayla ulaşılabilir. Bu durumda, bunların rengini ortaya koyan, ince ayrımlardır. Şairin bir sözü, doğru yere dokunduğu için, varlığımızın derindeki katmanlarını sarsar.

Bir konutun aşırı pitoresk nitelikte olması, onun içtenliğini gizleyebilir. Bu, yaşamda doğrudur. Düş kurmada daha da doğrudur. Gerçek anı evleri, düşlerimizin bizi alıp götürdüğü evler, düş dünyamıza sadık, zengin evler, her türlü betimlemeden tiksindir. Bu evleri betimlemek, onları zi-

yarete açmak gibi bir şey olur. Şimdiki halleriyle ilgili her şey söylenebilir belki, ama ya geçmişleriyle ilgili şeyler! İlk ev, düşlerimizde kesin yerini almış ev, üstüne vuran gölgeyi korumalıdır. Bu ev, derinlikli yazın alanına, yani şiir alanına girer, içtenliği çözümlemek için başkalarının romanına gerekseme duyan rahat yazına değil. Çocukluğumun evi hakkında söylemem gereken şeylerin tümü, beni düşçülük konumuna geçirmeye, beni, geçmişimde *dinleneceğim* düş kurmanın eşığıne bırakmaya yetecek şeylerdir ancak. Bunları söylediğimde, kaleme aldığım sayfanın bazı gerçek tınıları içereceğini, demek istediğim, kendi içimdeki çok uzak bir sesin tınısını içereceğini umut edebilirim. Bu sesin, duyduğunda herkesin, belleğin sınırında, belki de belleğin ötesinde, anımsanmayacak kadar uzak olanın alanında anlayacağı bir ses olabileceğini umut edebilirim. İnsan başkalarına, gize doğru bir *yönelme* iletebilir yalnızca; gizin kendisini hiçbir zaman nesnel olarak anlatamaz. Gizin hiçbir zaman bütünsel bir nesnelliği olamaz. Bu yolda, düşçülüğü yönlendirebiliriz ancak, onu bütünleyemeyiz²⁴.

Örneğin gerçekten *benim* olmuş bir odanın planını vermek, bir tavanarasının *dibindeki* küçük odayı betimlemek, pencereden, çatıların girintileri arasından tepenin görüldüğünü söylemek neye yarar. Başka bir yüzyıla ait anılarımın içinde, benim için hâlâ, yalnız benim için o benzersiz kokuyu, eleğin üstünde kurumuş üzümlerin kokusunu saklayan derin gömme dolabı ben açabilirim, yalnız ben açabilirim. Üzümlerin kokusu? Kokunun sınırındaki koku. O kokuyu duymak için, çok derin düşler kurmak gerekir. Daha şimdiden gereğinden fazla şey söyledim. Daha fazlasını söyleyecek olursam, okur, yeniden bulduğu odasındaki o benzeri olmayan dolabı, benzeri olmayan kokuya sahip, bir içtenliğe damgasını vurmuş dolabı açmaya cesaret edemeyebilir. İçtenlik değerlerini anımsatmak için okuru –çelişkili olarak– okuduğuna kendini pek vermeden okumaya itmek gerekir. Okur, ancak gözlerini kitaptan ayırdığında, benim odam bir başkası için bir düş kurma eşığı görevi yapabilir. Ama konuşan bir şairse, o zaman okurun ruhu titreşir, Minkowski'nin sözünü ettiği o titreşmeyle tanışır ve varlığı bir ilk enerjiye

kavuşur.

Dolayısıyla, kendimizi yerleştirdiğimiz yazın ve şiir felsefesi planında, “bir odayı yazdığımızı”, “bir odayı okuduğumuzu”, “bir evi okuduğumuzu” söylemenin bir anlamı vardır. “Bir odayı okuyan” okur böylelikle hemen, daha ilk sözcükleri okuduğunda, ilk şiirsel açılımda okumayı keserek eskiden kaldığı bir yerleri düşünmeye başlar. Siz, odanız hakkındaki her şeyi söylemek istiyordunuz. Okurun ilgisini kendi üzerinize çekmek istiyordunuz, oysa ona düş kurmanın kapısını aralamış oldunuz. İçtenlik değerleri o kadar alıp götürücüdür ki, okur artık sizin odanızı okumaz. Kendi odasını yeniden görür. Babasının, bir aile büyüğünün, annesinin, bir hizmetçi kadının, “yüreği sevgi dolu” o hizmetçi kadının, kısacası en fazla değer verdiği anılarının baş köşesine yerleşmiş bir varlığın anılarını dinlemek üzere yola koyulmuştur bile.

Ve anı evi, ruhsallık açısından karmaşık bir hal alır. İçinde yalnız kaldığı kovuklara, anılara egemen varlıkların yaşadığı oda, salon eklenir. İnsanın doğduğu ev, içinde yaşanan bir evdir. İçtenlik değerleri burada her yana dağılır, yerinde duramaz, diyalektiklerin etkisine girer. Ne çok çocukluk öyküsünde –çocukluk öyküleri içtenlikli olabilseydi– bize çocuğun, kendine ait bir odası olmadığı için kendi köşesine çekildiği söylenmiştir!

Öte yandan, içinde doğduğumuz ev, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir. Bir organik alışkanlıklar kümesidir. Aradan yirmi yıl bile geçmiş olsa, birbirine benzeyen onca merdiveni çıkmış da olsak, doğduğumuz evde o “ilk merdiven”in reflekslerini yeniden kazanırız, ötekilerden biraz daha yüksek olan o basamağa eskiden olduğu gibi yine takılmayız. Evin varlığı bize, bizim varlığımıza sadık olarak bütünüyle açılır. Gıcırdayan kapıyı aynı el hareketiyle açarız, uzaktaki tavan arasına ışığı yakmadan gidebiliriz. En küçük kapı mandalına bile elimizle koymuş gibi ulaşırız.

Daha sonra art arda içinde yaşadığımız evler, hareketlerimizi kuşkusuz sıradanlaştırmıştır. Ama başımızdan bir sürü serüven geçtikten, uzun süre uzakta kaldıktan sonra o es-

ki eve yeniden girecek olursak, en incelikli hareketlerin, o ilk hareketlerin içimizde capcanlı, hiç değişmeden kaldığını görmek bizi çok şaşırtır. Sonuçta, doğduğumuz ev içimize, çeşitli oturma işlevlerinin hiyerarşisini kazınmıştır. Biz, o evin oturma işlevlerinin diyagramıyızdır ve öteki bütün evler, bir ana izleğin çeşitlemelerinden başka bir şey değildir. Alışkanlık sözcüğü, o unutulmaz evi hiç unutmayan bedenimizin bu tutkulu bağlılığını ifade edemeyecek kadar yıpranmış bir sözcüktür.

Ne var ki, bu çok ayrıntılı, nesnelerin adları ve içinde doğduğumuz evde yaşayan kişiler sayesinde kolaylıkla korunan anılar alanını ruhbilim de inceleyebilir. Yalnızca şiirsel derin düşünmenin yeniden yakalamamıza yardım edebileceği düşlerin anılarıysa daha bulanıktır. Şiir bize, kendisine özgü en temel işlev olarak, düş kurma durumlarını yeniden yaşatır. Doğduğumuz ev, bizi barındıran çatı olmaktan çok, düşleri barındıran bir çatıdır. O evin her girintisi, vaktiyle bir düş kurma köşesi olmuştur. Ve o köşe çoğu kez düş kurmaya kendine özgü ayrı özelliğini veren yerdir. Orada, özel düşler kurma alışkanlığını edinmişizdir. İnsanın yalnız kaldığı ev, oda, tavan arası ona, sonu gelmez bir düş kurma ediminin çerçevesini sağlar ki, bu edimi yalnızca şiir, ortaya koyduğu yapıyla, bitirebilir, tamamlayabilir. İnsanın kendini çektiği bu köşelere, düşleri barındırmak olan işlevlerini teslim edecek olursak, önceki bir kitabımda²⁵ açıkladığım gibi herbirimizin, gerçek bir geçmişin ötesinde karanlıklar içinde yitip gitmiş bir düş evine, bir anı-düş evine sahip olduğumuzu söyleyebiliriz. O kitapta, bu ev, diyordum, düş evidir, doğduğumuz evin şifresidir. Burada öyle bir eksen yakalamış bulunuyoruz ki, karşılıklı olarak düşü düşünceyle, düşünceyi de düşle açıklayan yorumlamalar bu eksenin çevresinde dönüp duruyor. *Yorumlama* sözcüğüyse bu gidiş gelişi gereğinden çok katılaştırıyor. Aslında burada, imgenin ve anının birliği, imgelemin ve belleğin birbirine karışan işlevselliği içindeyiz. Ruhsal tarihin ve ruhsal coğrafyanın deneyselliği, çocukluğumuzun gerçek varlığını belirlemede denektaş görevi göremez. Çocukluk, gerçeklikten kuşkusuz daha büyüktür. Ne kadar

yaşamış olursak olalım, doğduğumuz eve bağlılığımızı kanıtlamada düş, düşüncelerden daha ağır basar. En uzak anıları içimizde yerleşik kılan, bilinçdışı güçlerdir. İnsanın doğduğu evde, yoğun bir dinginlik düşü merkezi olmasaydı, gerçek yaşam çevresinde yer alan birbirinden çok farklı durumlar, anılarımızı birbirine karıştırır, bozardı. Atalarımızdan kalma, onların resmini taşıyan birkaç madalyanın dışında, çocukluk belleğimizde yalnızca eskimiş paralar bulunur. Çocukluğumuzun, içimizde canlı ve şiirsel olarak yararlı kalması, olgular düzleminde değil, düş kurma düzleminde gerçekleşmiştir. Bu sürekli çocukluk sayesinde, geçmişin şiirini elimizde tutarız. İnsanın düşsel olarak doğduğu evde oturması, bu evde anılarla oturmasından daha fazla bir şeydir; bu, yitip gitmiş o evde, düşlediğimiz gibi oturmaktır.

Çocuk düşlerindeki derinlik, ne ayrıcalıklı bir derinliktir! Yalnızlıklarına sahip olmuş, gerçekten sahip olmuş çocuk mutludur! Çocuğun sıkılarak geçirdiği saatlerin olması, abartılmış oyunun ve nedensiz sıkıntıların, katıksız sıkıntıların diyaléktiğini tanıması iyidir, sağlıklıdır. Alexandre Dumas, *Mémoires* [Anılar] başlıklı anılarında, canı sıkılan, gözlerinden yaşlar boşanacak kadar canı sıkılan bir çocuk olduğunu söyler. Annesi onu can sıkıntısından ağlarken bulduğunda, şu soruyu sorarmış:

– İyi ama Dumas neden ağlıyor?

– Dumas ağlıyor, çünkü Dumas'ın gözyaşları var, diye cevaplarmış altı yaşındaki çocuk. Bu, *Mémoires*'da anlatıldığı gibi, bir anekdot kuşkusuz. Ne var ki, mutlak sıkıntıyı, oyun arkadaşı bulamamaktan kaynaklanmayan sıkıntıyı ne kadar güzel örnekliyor! Oyunu yarıda bırakıp, tavan arasında bir köşede sıkıntısını yaşamaya giden çocuklar yok mudur? Sıkıntılarımin tavan arası, çeşitli yaşantılar, içimdeki her türlü özgürlük tohumunu yitirmeme neden olduğunda seni ne kadar aradım!

Böylelikle, tüm gerçek koruma değerlerinin ötesinde, doğduğumuz evde, düş değerleri oluşur; bu değerler bütünü, doğduğumuz ev yitip gittiğinde geriye kalan tek bütündür. Sıkıntı odakları, yalnızlık odakları, düş kurma odakları grup halinde bir araya gelerek düş evini oluşturur;

bu ev, doğduğumuz evin içinde dağılıp giden anılardan daha uzun ömürlüdür. Bütün bu düş değerlerini belirleyebilmek için, içinde anıların kök saldığı bu düşler alanının derinliğini açıklayabilmek için uzun fenomenolojik araştırmalar yapmak gerekir.

Ve unutmayalım ki, ruhtan ruha şiirsel iletişim kuran, işte bu düş değerleridir. Şairleri okumak, aslında düş kurmaktır.

V

Ev, insanın kafasında kalımlılık nedenleri ya da düşleri yaratan bir "yapı"dır. İnsan, kendi gerçeğini sürekli yeniden düşünür: Bu imgelerin tümünü ayırt etmek, evin ruhunu ortaya çıkarmak, evin gerçek bir ruhbilimini geliştirmek anlamına gelir.

Bu imgeleri düzene sokmak için, bize göre, iki temel bağlantı izleği düşünmek gerekir:

1. Ev, dikey bir varlık olarak düşünülür. Aşağıdan yukarı yükselir. Dikeyliği yönünde farklılaşır. Dikeylik bilincimize seslenen kavramlardan biridir;

2. Ev, yoğunlaşmış bir varlık olarak düşünülür. Odaklanma bilincimize seslenir²⁶.

Bu izlekler kuşkusuz çok soyut biçimde ortaya konmuştur. Ne var ki, bunların ruhsal bakımdan sahip oldukları somut özellikleri örneklerle ortaya koymak zor değildir.

Dikeylik, mahzen ile tavan arasının birer kutup oluşmasıyla ortaya çıkar. Bu kutupsallığın belirtileri o kadar derindir ki, imgelem fenomenolojisi için bir bakıma farklı iki eksen oluşturur. Gerçekten de çatının ussallığı ile mahzenin usdışılığı neredeyse hiçbir açım-lama gerektirmeksizin karşı karşıya konabilir. Çatı, varlık nedenini ilk bakışta ortaya koyar: Yağmurda ıslanmaktan, güneşte yanmaktan korkan insanın üstünü örter. Coğrafyacılar bize, çatı eğiminin her ülkede iklimi gösteren en güvenli göstergelerden biri olduğunu sürekli yineler. Çatının eğimli oluşunun nedenini "an-

larınız". Düşcü de düşünüyü usa yatkın olarak kurar; ona göre sivri çatı bulutları deler. Tüm düşünceler çatıya doğru açıklık kazanır. Tavan arasında, çatı iskeletinin sağlam yapısını çıplak olarak görürüz ve bundan haz duyarız. Bu iskeletin sağlam geometrisine katılırız.

Mahzene gelince, evin bu bölümünün de kuşkusuz yararlı yanları vardır. Bu bölümü, taşıdığı kullanışlılık özelliklerini sıralayarak ussallaştırırız. Ne var ki, mahzen öncelikle, evin *karanlık varlığıdır*, yeraltı güçleriyle ilişkisi olan varlığıdır. Mahzeni düşlerken derinliklerin usdışılığıyla uzlaşırız.

Evin bu dikey çifte kutupluluğuna duyarlı hale gelebilmek için kendimizi oturma işlevine, bu işlevi, inşa etme işlevinin düşsel karşılığı sayacak ölçüde duyarlı kılmamız gerekir. Düş kuran kişi, üst katları, tavan arasını kafasının içinde "kurar", bunları sağlam bir yapıya sahip olacak biçimde yeniden kurar. Aydınlık yüksekliklerdeki düşler söz konusu olduğundaysa, bir kez daha yineleyelim, anlaksallaştırılmış tasarıların ussal bölgesindeyizdir. Ama mahzen söz konusu olunca, oturan kişi burayı kazar, yine kazar, öyle ki, sonunda derinliği etkin hale getirir. Olgı yeterli olmaz, düş kurma sürüp gider. Kazılmış toprak yönünde, düşlerin sınırı yoktur. Mahzen-ötesi düşlerden daha ilerde söz edeceğiz. Önce mahzen ile tavan arasının kutupsallaştırdığı mekân içinde kalalım ve bu kutupsallaşmış mekânın en ince ruhsal ayrımları gözler önüne sermeye nasıl yarayabileceğini görelim.

Ruhçözümçü C. G. Jung, mahzen ile tavan arasının çifte imgesinden, evin içinde egemen olan korkuları çözümlemek için bakın nasıl yararlanıyor. Jung gerçekten de *L'homme à la découverte de son âme* [*Ruhunu Arayan İnsan*] başlıklı kitabında (Fr. çev. s. 203), bilinçli varlığın, "komplekslerin özerkliğini, bunları saptırarak boğma" umudunu anlamayı sağlayan bir kaşılaştırmaya rastlarız. Bize verilen imge şudur: "Bilinç böyle bir durumda, mahzenden kuşkulu bir ses geldiğini duyduğunda tavan arasına koşup orada hırsız falan olmadığını, dolayısıyla da o gürültünün bütünüyle düşsel olduğunu saptayan bir insan gibi davranır. Aslında bu tedbirli kişi, mahzene inip bakmaya cesaret edememiştir."

Jung'un kullandığı bu açıklayıcı imgenin bizi inandırdığı ölçüde, biz okurlar, iki korkuyu fenomenolojik olarak yaşarız: Tavan arasındaki korkuyu ve mahzendeki korkuyu. Jung'un "tedbirli kişisi", mahzene bilinçdışı meydan okuyacağı yerde, cesaretini tavan arasındaki bir takım kandırmacalarla kanıtlamaya çalışır. Tavan arasında sıçanlar ve fareler istedikleri kadar tıkırtı yapsınlar; evin efendisi oraya adımını atar atmaz, deliklerinin sessizliğine kaçışacaklardır. Mahzendeyse daha ağır, fazla gürültücü olmayan, daha gizemli varlıklar hareket halindedir. Tavan arasında, korkular kolaylıkla "ussallaştırılır". Mahzendeyse, Jung'un bize sözünü ettiği kişiden daha yürekli bir insan için bile "ussallaştırma" daha yavaş ve daha belirsiz gerçekleşir; hiçbir zaman da kesin olamaz. Tavan arasında yaşanan bir gündüz deneyimi, gecenin korkularını her zaman silebilir. Mahzendeyse karanlık gece gündüz egemendir. Elinde bir şamdan da olsa, mahzene inen bir insan, karanlık düvarda gölgelerin dans ettiğini görür.

Jung'un *açıklayıcı* örneğini, ruhsal gerçekliği bütünüyle kapsayacak ölçüde genişletirsek, ruhçözümleme ile fenomenolojinin işbirliği içinde olduğunu görürüz. İnsan olayını egemenlik altına almak istiyorsak, bu işbirliğinin her zaman altını çizmek gerekir. Gerçekten de imgeye ruhçözümsel bir kesinlik kazandırabilmek için, onu fenomenolojik olarak anlamak gerekir. Fenomenolog, ruhçözümünün imgesini burada korkudan titremeye eğilim olarak kabul edecektir. Korkuların ilkselliğini ve özgüllüğünü canlandıracaktır. Işığı her yere taşıyan, elektriği mahzene koyan uygarlığımızda insanlar mahzene artık elinde şamdanla inmiyor. Oysa bilinçdışı uygarlaşmıyor. Mahzene ineceği zaman eline yine şamdan alıyor. Ruhçözümçü, eğretilmelerin ya da karşılaştırmaların yüzeyselliği içinde kalamaz; fenomenolog da imgelerin sınırına kadar gitmeye zorunludur. Fenomenolog burada, indirgemekten ve açıklamaktan uzak, karşılaştırmaktan uzak olarak abartmayı abartacaktır. Böylelikle fenomenolog ve ruhçözümçü, Edgar Allan Poe'nun *Öyküler*'ini okuduktan sonra bir araya gelip bu öykülerin tamamlama değerini anlayacaktır. Bu öyküler, çocuklara özgü korkuların tamamlanmasıdır.

Kendini okumaya "veren" okur, duvarın ardında miyavlayan lânetli kedinin sesini duyacaktır ki, bu ses, kefareti ödenmemiş günahların simgesidir". Mahzende düş kuran kişi, mahzen duvarlarının toprağın altına gömülmüş olduğunu, bu duvarların hepsinin ardında toprağın bulunduğunu bilmektedir. Ve bu, içinde bulunulan durumun dramını arttırmakta, korkunun abartılmasına yol açmaktadır. Artık abartılmayan bir korku ne anlama gelir, peki?

Bu tür bir korkudan titreme eğilimi karşısında fenomenolog, şair Thoby Marcelin'in söylediği gibi, "deliliğin en dibine" kulak kabartır. Mahzen bu durumda, toprağa gömülmüş deliliktir, çevresine duvar örülmüş dramlardır.

Cinayet işlenen mahzen öyküleri bellekte silinmez izler bırakır, bunları vurgulamaktan hoşlanmayız. Amontillado'nun *Barrique*'ını [Fıçı] kim yeniden okumak ister? Dram burada çok basittir, ne var ki, doğal korkuları, insanın ve evin çifte doğasında bulunan korkuları işler.

Ne var ki, biz, bir insan dramları dosyası açmaya yönelmeden, birkaç mahzen-ötesi'ni inceleyeceğiz; bu bize çok basit olarak, mahzene ilişkin düşlerin gerçekliği önüne geçilemez biçimde arttırdığını, çoğalttığını kanıtlayacak.

Düş kuranın evi kentteyse, kurduğu düşün, çevrede yer alan mahzenlere derinden, toprağın altından egemen olmayı amaçlamasına sık rastlanır. Onun evi, efsanelerde yer alan berkitilmiş şatoların yeraltlarına sahip olmak ister; bu şatolarda gizemli yollar, şatonun merkezini bütün çevre duvarlarının, bütün toprak tabyaların, bütün çukurların altından uzaktaki ormana bağlar. Yamacın tepesine dikilmiş şatonun yeraltında yayılıp uzayan kökleri vardır. Basit bir ev için bir yeraltı varlığı üstünde yükselmek ne büyük güçtür!

Büyük bir ev düşçüsü olan Henri Bosco'nun romanlarında [örneğin *L'antiquaire / Antikacı*'da] bu tür mahzen-ötelerine rastlarız. Antikacı evinin altında (s. 60) "dört bir yana açılan dört kapısı olan bir değirmi yapı" vardır. Bu dört kapının herbirinden birer koridor uzanmaktadır; bunlar bir bakıma yeraltı ufkunun dört ana yönünü egemenlik altına alır. Doğru kapısı açılır ve biz "yeraltından ilerleyerek o semtteki evlerin altından geçip çok uzaklara gideriz..." Bunu anlatan sayfalar,

labirent düşlerinin izlerini taşır. Ne var ki, bu koridorların labirentlerine, değirmi mekânların, mihraplı mekânların, sunakların gizemi karışır. Böylelikle *Antikacı*'nın mahzeninin düşsel karmaşıklığa –böyle ifade edilebilirse– sahip olduğunu görürüz. Okurun, bu mahzeni, koridorların verdiği acıların, yeraltı saraylarının uyandırdığı şaşkınlığı anımsatan düşlerle keşfetmesi gerekir. Okur bu mahzenin içinde (sözcüğün gerçek ve eğretili anlamında) kaybolabilir. Önce, bu kadar karmaşık bir geometrinin yazınsal gereğini anlayamaz. Fenomenolojik incelemenin işte bu noktada etkisini göstermesi gerekir. Fenomenolojik tutumun bize salık verdiği şey nedir? Bizden, içimizde bir okuma gururu oluşturmamızı ister; bu gurur bize, kitabın yaratıcısının edimine katıldığımız sanrısını verecektir. Böyle bir tutuma, yaptığımız ilk okumada kesinlikle varamayız. İlk okumada gereğinden fazla edilgenlik vardır. Okur bu edimde henüz bir çocuktur, okuma ediminin oyaladığı bir çocuk. Ne var ki, her iyi kitabı bitirir bitirmez okumaya yeniden başlamamız gerekir. Okuma eskizi sayılabilecek ilk okumadan sonra, gerçek okuma edimi gelir. Bu ikinci okumada yazarın *sorununu* bilmek gerekir. İkinci okuma, üçüncü okuma..., bize yavaş yavaş bu sorunun çözümünü hakkında ışık yakar. Farkında olmadan, sorunun ve bu sorunun çözümünün bizim sorunumuz, bizim çözümümüz olduğu sanrısına kaptırırız kendimizi. Şu ruhsal ince ayrıma ulaşırız: Okuma fenomenoloğu bize, “şöyle yazmamız gerekirdi” dedirtir. Bu ince ayrımı yakalamadıkça, ruhbilimci ya da ruhçözümcü düzeyinde kalmış oluruz.

Buna göre, Henri Bosco'nun mahzen-ötesi betimlemesindeki yazınsal sorun nedir? Bir merkez imge içinde bir romanı somutlaştırmak; bu roman, genel çizgisi içinde *yeraltı entrikalarının* romanıdır. Burada kullanılan eğretileme, bir sürü mahzenle, bir galeriler ağıyla, çoğu kez kapılarına asma kilit vurulmuş bir hücreler kümesiyle verilir. Buralarda gizler düşünülür; tasarılar hazırlanır. Ve olay –yerin altında– gelişir. Kendimizi gerçekten yeraltı entrikalarının içtenlik alanında buluruz.

Romanı sürdüren antikacılar, yazgıları böyle bir yer altında birbirine bağladıklarını ileri sürer. Henri Bosco'nun

dört dala ayrılan mahzeni, bir yazgı dokuma tezgâhıdır. Romanın, maceralarını anlatan kahramanının elinde bir yazgı halkası vardır; bu, üstünde eski bir çağa ait işaretler bulunan bir yüzüktür. *Antikacıların* özgün yeraltı, özgün cehennemi etkinliği başarısızlığa uğrayacaktır. Aşkın iki büyük yazgısı, tam birleşeceği anda, lânetli evin beyninde ölür. Bu, romancının kafasındaki gök perilerinin en güzellerinden biri, bir bahçe ve kule varlığı, mutluluk getirmesi gereken varlıktır. Bosco'nun romanlarındaki ruhsal anlatının ardında yer alan her zaman etkin kozmik şiire biraz dikkat eden bir okur, kitabın birçok sayfasında, göksel olanla yersel olanın dramının kanıtlarını bulacaktır. Ne var ki, bu tür dramları yaşayabilmek için, yeniden okumak, ilgi odağını değiştirebilmek ya da okumayı hem insanı, hem de şeyleri dikkate alan çifte ilgiyle gerçekleştirmek, bu arada insan yaşamının antropozmik dokusuna ilişkin hiçbir şeyi ihmal etmemek gerekir.

Romancının bizi götürdüğü bir başka evde, mahzen-ötesi bize, cehennem insanların karanlık tasarıları biçiminde verilmez. Bu, bir yeraltı dünyası ortamında yer alan gerçek doğallığa sahip bir evdir. Henri Bosco'yu izleyerek kozmik kökenli bir evi yaşayacağız.

Bu kozmik kökenli ev bize, kayadan başlayarak bir kule-nin tepesine kadar büyüyen, gelişen taştan bir bitki biçiminde gösterilecektir.

Antikacı romanının, bir eve zamansız bir ziyaret yapan kahramanı, bu evin yeraltı bölümüne inmek zorunda kalır. Ne var ki, burada gerçek anlatıdan birden kozmik anlatıya geçilir. Gerçeklikler, düşleri sergilemenin aracı haline gelir. Başlangıçta, kayanın içine oyulmuş koridorların labirenti içindeyizdir. Sonra birden, bir yeraltı suyuna rastlarız. Ve romandaki olayların anlatımı askıya alınmıştır. Okuduklarımıza ancak gece düşlerimizi katarak o sayfada yazılanları algılayabiliriz. Gerçekten de o bölümde anlatının arasına, kurucu öğelerin açık yürekliliğini taşıyan uzun bir düş girer. Bu kozmik mahzen şiirini birlikte okuyalım²⁸

"Su, tam ayaklarımın dibinde karanlıkların içinde belirdi.

"Su!... Uçsuz bucaksız bir havuz!... Hem de ne biçim bir su!... Kapkara, hareketsiz, dümdüz, öyle ki, yüzeyinde en küçük bir kırışıklık, en küçük bir hava kabarcığı yok. Kaynağı yok, nereden geldiği belli değil. Binlerce yıldan beri oradaydı ve kaya tarafından kısıvrak yakalanmış olarak orada kalmayı sürdürüyor, duyarsız, kesintisiz bir örtü halinde yayılıyordu ve taştan yatağının içinde, madenler dünyasınca tutsak alınmış olarak o da kendisini tutan o kapkara, hareketsiz taş dönmüşü sanki. O ağır dünyanın ezici, sıkıştırıcı kütesinin altında kalmıştı. Bu ağırlığın altında, gizini koruyan ağır kalker katmanlar içinden süzülerek yüzeye çıkarırken nitelik değiştirmiş olduğu söylenebilirdi. Böylelikle, yeraltı dağının en yoğun sıvı ögesi haline gelmişti. Saydamsızlığı ve benzersiz koyuluğu" onu bilinmeyen, fosforlanmalarla yüklü, bu fosforlanmaların yüzeye kaçıcı parıltılar halinde yansıdığı bir madde haline getiriyordu. Bunlar, derinliklerdeki dingin, karanlık güçlerin yüzeyde beliren işaretleriydi; bu elektrikli renklenmeler bu ögenin uyku halindeki yaşamını ve henüz harekete geçmemiş olan korkunç gücünü belli ediyordu. Buysa beni titretiyordu."

Açıkça duyumsuyoruz ki, bu titreme artık insana özgü bir korku değil, kozmik bir korku, insanlığın ilkel döneminde karşı karşıya kaldığı durumların o büyük söylencesini yansıtan antro-po-kozmik bir korku. Yeraltındaki kayaya oyulmuş mahzenden, yeraltından uyuyan suya geçerken, kurulu dünyadan düş dünyasına geçtik; romandan şiire geçtik. Ne var ki, gerçek ve düş şimdi aynı birimin içinde yer alıyor. Ev, mahzen, derin toprak, derinlikleri dolayısıyla bir bütünlük kazanıyor. Ev, bir doğa varlığı haline geldi. Dağla ve toprağı işleyen sularla bağıntısı var. Büyük bir taş bitki olan ev, temelinde yeraltı suları olmasaydı tam gelişemeyecekti. Düşler işte böyle, sınırsız büyüklükleri içinde sürüp gidiyor.

Bosco'nun bu metni, kozmik düşlemleriyle okura –derinliği olan her düşçülüğün insana verdiği dinginliği ondan isteyerek– büyük bir dinginlik veriyor. Anlatı böylelikle ruhsal derinleşmeye elverişli bir zamanın içine aktarılmış oluyor. Şimdi, artık gerçek olayların anlatısına geçilebilir: Okur, kozmiklik ve düşlem besinini almış oldu. Gerçekten de Bos-

co'nun mahzeni, yeraltı suyunun ötesinde merdivenlerine yeniden kavuşuyor. Betimleme, bu şiirsel duraklamadan sonra, yoluna yeniden devam edebilir: "Kayanın içine bir merdiven oyulmuştu; bu merdiven dönerek yukarı çıkıyordu. Çok dar ve çok dikti. Çıkmaya başladım." (s.155) Düşçü, bu burgu sayesinde kendini yerin derinliklerinden çekip çıkarıyor ve yüksekliklerde yaşanan maceralara katılıyor. Gerçekten de okur, kıvrıntılı ve dar bir sürü geçitten geçtikten sonra bir kuleye çıkar. Bu kule, antik barınak düşleyen her düşçüyü büyüleyebilecek ideal kuledir: "kusursuz yuvarlaklıktadır"; yüksekteki "dar bir pencereden" içeri vuran "dar bir ışıkla" çevrilmiştir. Tavanı da tonozludur. Tonozlu bir tavan; bir içtenlik düşü için ne büyük bir ana kaynak! Merkezinin içtenliğini sınırsızca yansıtmaktadır. Bu kuledaki odanın, tatlı bir genç kızın barınağı olması ve tutkulu bir atanın anılarını barındırması bizi şaşırtmaz. Yuvarlak oda tonozludur ve yukarısı ayrıktır. Çevresindeki mekâna egemen olduğu gibi, geçmişi de korumaktadır. Genç kızın dua kitabının üstünde, o çok eski atadan kalma dua kitabının üstünde şu özlü sözü okuruz:

Çiçek her zaman çekirdeğin(in) içinde gizlidir

Bu hayranlık uyandıran özlü söz bize, unutulmaz içtenlikle yüklü evi, odayı sunar. Gerçekten de bundan daha yoğun, henüz çekirdeğinin içinde kapanık, açılmamış olarak duran bir çiçeği merkezinde bulunduracak kadar güvenli bir içtenlik düşü olabilir mi? Sanki mutluluk değil de bu yuvarlak odanın içinde kapalı kalmış bir ön-mutluluk özlenmektedir!

Böylelikle, Bosco'nun anlattığı ev, yeryüzünden göğe yükselir. Yeryüzüne ve sulara özgü derinliklerden, gökyüzüne inanan bir ruhun yükseklerdeki barınağına kadar yükselen kulenin dikeyliğine sahiptir. Bir yazarın kurduğu böyle bir ev bize, insanın dikeyliğini anlatır. Ve bu ev, düşsellik bakımından eksiksiz bir evdir. Evle ilgili düşlerin her iki kutbunu verir bize. Yaşamları boyunca bir güvercinlik bile tanımamış olanlara bir kulenin erdemini tanıtır belki. Kule, bir başka yüzyıla ait yapıdır. Geçmişi olmayan bir kule hiçbir şey değildir. Günümüzde bir kule yapılsa ne gülünç olurdu!

Ne var ki, kitaplar oradadır, düşlemlerimize binlerce kule sunarlar. Kitaplardaki kulede, en romantik saatlerini yaşamamış olan var mıdır? O saatler geri gelir. Düşlem, bunlara gerekseme duyar. Kulede oturma işlevine dokunan geniş okuma klavyesinin üstünde, büyük düşlere açılan bir nota vardır. *L'antiquaire*'i okuduğumdan beri Henri Bosco'nun kulesine kaç kez gidip oturduğum olmuştur!

Kule ve öte-derinliklere sahip yeraltları, incelediğimiz evi her iki yönde çekip uzatır. Bu ev bizim için, daha gösterişsiz, bununla birlikte düşlemlerimizi doyurmak için yükseklik olarak farklılaşmaya gerekseme duyan evlerin dikeyliğinin büyütülmüş biçimidir. Düş evinin mimarı olsaydık, üç katlı evle dört katlı ev arasında duraksardık. Temel yükseklik bakımından en basit ev olan üç katlı evin bir mahzeni, bir giriş katı ve bir tavan arası vardır. Dört katlı evdeyse, giriş katıyla tavan arası arasında bir kat daha vardır. Bir kat daha, bir ikinci kat; ve düşler karışmaya başlar. Düş evinde, mekân-çözümlemesi üç ya da dört kata kadar sayabilir.

Birinci kattan üçüncü ya da dördüncü kata çıkan *merdivenler* vardır. Bunlar birbirinden farklı merdivenlerdir. Mahzene götüren merdiveni her zaman *ineriz*. Anılarımızda koruduğumuz hep bu iniştir; bu merdivenin düşselliğini bu iniş oluşturur. Odaya çıkan merdiveni hem çıkar, hem *ineriz*. Bu, daha sıradan bir yoldur. Onunla daha senli benliyizdir. On iki yaşındaki çocuk o merdivende, basamakları üçer üçer ya da dörder dörder atlayarak, beşer beşer atlamayı da deneyerek, ama daha çok dörder dörder atlamaktan hoşlanarak *çıkış gamları* yapar. Merdiveni dörder dörder çıkmak, ne tarifsiz bir mutluluktur!

Nihayet, tavan arasının daha dik, daha kaba merdiveni her zaman çıkarız. Bu merdiven bize, en dingin yalnızlığa doğru yükselişin işaretini verir. Çok çok eski tavan aralarını yeniden düşlediğimde, hiçbir zaman aşağı doğru inmem.

Ruhçözümleme, burada merdiven düşüne rastladı. Ne var ki, yorumlamasını saptamak için bütünü kapsayıcı bir simgeselliğe gerekseme duyduğundan, düşlem ve anı karışımının karmaşıklığına yeteri kadar dikkat etmedi. Ruh-

çözümleme işte bu yüzden, başka noktalarda olduğu gibi, bu noktada düşlemden çok, düşleri incelemeye yatkındır. Düşlem fenomenolojisi, anı ve imgelemin oluşturduğu karmaşık bütünü birbirine karıştırabilir. Bu fenomenoloji kendini doğal olarak simgenin farklılaşmalarına duyarlı kılar. Simgelemin yaratıcısı olan şiirsel düşlem, içtenliğimize çok simgeli bir etkinlik kazandırır. Dolayısıyla da anılarımız daha da incelik kazanır. Düşlemdeki düş evi, aşırı duyarlığa ulaşır. Bazen, belleğimizde kalmış olan birkaç basamak, doğduğumuz evdeki hafif bir düzey düşüklüğüne işaret eder³⁰. Şu odanın yalnızca kapısı yoktur, üç basamakla çıkılan bir kapısı vardır. O eski evi yukarıdan aşağı ayrıntılarıyla düşünmeye başladığımızda, yukarı çıkan ve aşağı inen şeyler kafamızın içinde dinamik olarak yeniden yaşamaya başlar. Bundan böyle Joé Bousquet'nin deyişiyle "tek katlı bir adam" olarak kalamayız. Joé Bousquet'nin şöyle bir cümlesi vardır: "Tek katlı bir adam bu: Mahzeni tavan arasının içinde"³¹.

Karşıt sav oluşturması düşüncesiyle, düşsel olarak tamamlanmamış bazı evlerden söz edelim.

Paris'te ev yoktur. Büyük kentin oturanları, üst üste konmuş kutuların içinde yaşar: "Paris'teki odamız," der Paul Claudel³², "dört duvarıyla bir tür geometrik yer, imgelerle, biblolarla ve dolabı andıran bu yerin içine koyduğumuz dolaplarla döşediğimiz saymaca bir deliktir." Sokak numarası, kat numarası, bize ait bu "saymaca deliğin" yerini belirler; ne var ki, barınağımızın çevresinde ne bir alan vardır, ne de kendine özgü bir dikeylik. "Evler, zemin üstünde asfalta oturur; böylelikle toprağa gömülmeleri engellenmiş olur"³³. Evin kökü yoktur. Buysa bir ev düşçüsü için akıl alacak şey değildir: Gökdelenlerin mahzeni yoktur. Gökdelenin bölümleri, kaldırımından çatıya kadar üst üste yığılmıştır ve tüm kenti, ufukları olmayan bir gökyüzü kapatır. Kentteki yapıların yalnızca dış yüksekliği vardır. Asansörler, merdivenin kahramanlıklarını yok eder. İnsanlar burada gökyüzüne yakın oturmayı hak etmezler. *Benim evim* denen yer, artık basit bir yataylıktan başka bir şey değildir. Tek bir kata sıkışmış bir konutun farklı bölümlerinde içtenlik değerlerini ayırt

edecek ve sınıflandıracak temel ilkelerden biri eksiktir.

Büyük kentlerdeki evlerde dikeylikle ilgili içtenlik değeri eksikliğine, kozmiklikten yoksunluğu da eklemek gerekir. Bu evler artık doğanın içinde değildir. Konutla mekân arasındaki oranlar yapaylaşmıştır. Bu konutlarda her şey maki-nadır ve içtenlikli yaşam bu konutların her yanından kaçıp gitmektedir. "Caddelerin, insanları içine emen borudan farkı yoktur." (Max Picard, *a.g.e*, s.119.)

Ev, ayrıca, evrende yaşanan dramların artık farkında değildir. Ara sıra rüzgâr çatıdaki kiremitlerden birini kırar ve yoldan geçen birinin ölmesine neden olur. Çakan şimşek, pencerenin camlarını bir an için alevlendirir. Ne var ki, ev, gökgürültüsünün darbeleriyle sarsılmaz. Bizimle birlikte ve bizden aldığı titreşimlerle titremez. Birbirine yaslanmış evlerimizde daha az korkarız. Paris'in üstünde patlayan bir fırtına, burada evinde oturan bir kişiyi, ayrık bir evde oturan, yalnızlığı seven biri kadar kişisel olarak etkilemez. Bunu, daha ilerdeki paragraflarda *evin dünya içindeki durumunu* incelediğimizde daha iyi anlayacağız. Bu bize, söz konusu durumun bir çeşitlemesi olan ve çoğu zaman bütünüyle metafizik olarak özetlenenen, insanın dünya içindeki durumunu da somut biçimde gösterecek.

Ne var ki, bir sorun, geniş düş kurmaların huzur verici özelliğine inanan bir filozof için burada açık kalmayı sürdürüyor: Kentteki odasında oturan kişi, dış mekânın kozmikleşmesini nasıl sağlayabilir? Örnek olarak, bir düşçünün Paris'teki gürültülere nasıl çözüm getirdiğini görelim.

Filozoflara özgü bir hastalık olan uykusuzluk, kentin gürültüsünden ileri gelen sinirlilik halini şiddetlendirdiğinde, Maubert meydanındaki otomobiller gecenin geç saatinde homurdanarak geçtiğinde, geçen kamyonlar kentli yazgıma lânetler okuttuğunda, okyanus eğretilmelerine dalmak beni rahatlatır. Kentin gürültülü bir deniz olduğunu biliriz; Paris'in, gecenin ortasında insana, dalgaların ve gelgitlerin sonu gelmez seslerini duyurduğu çok yinelenmiştir. Ben bu basmakalıp sözleri içtenlikli bir imgeye dönüştürürüm, bana ait olan bir imgeye, o kadar benim ki, o imgeyi kendi kendime yarattığım halde, işi, kendimi kendi düşündüğüm şeyin

öznesi olarak kabul edecek ölçüde ileri götürürüm. Arabaların gürültüsü daha dayanılmaz hale geldiğinde, bu gürültüde gökgürültüsünü, benimle konuşan, bana homurdanan bir gök gürültüsünü bulmaya çalışırım. Ve kendi kendime acırım. Zavallı filozof, işte yine fırtınanın ortasındasın, yaşam fırtınalarının ortasında! Soyut-somut düşler kurarım. Divanım, dalgalar üstünde kaybolmuş bir teknedir; duyduğum şu ıslık, yelkenlere vuran rüzgârdır. Öfkesi kabarmış hava, dört bir yanda araba klaksonu gibi öter. Kendimi yüreklendirmek için kendi kendimle konuşurum: Bak, küçük kayığın parçalanmadı, bu taş teknenin içinde güvenliktesin. Fırtınaya karşın uyu. Fırtınanın içinde uyu. Yürekliliğinle uyu, dalgaların saldırısına karşın yürekliliğini yitirmemekten mutlu bir kişi gibi uyu.

Ve Paris'ten yükselen gürültülerin beşiğinde uykuya dalarım³⁴.

Öte yandan, kentin okyanus gürültüleri imgesinin “nesnelerin doğasında” olduğunu, bunun gerçek bir imge olduğunu, kent gürültülerinin düşmanlığını azaltmak için onları doğa gürültüleri olarak kabul etmenin çok sağlıklı bir davranış olduğunu her şey bana kanıtlar. Bu arada, rahatlatıcı imge konusunda günümüzün genç şairlerinden birinde rastladığım şu ince ayrımı da not ediyorum: Yvonne Caroutch³⁵, kentte şafak söktüğünü, “içi boşalmış deniz kabuklarının sesi” yükseldiğinde duyuyor. Bu imge benim, sabah erken kalkan biri olarak, dinginlik içinde, doğal olarak uyanmama yardım ediyor. Bütün imgeler iyidir, yararlanmasını bilmek koşuluyla.

Okyanus-kent hakkında daha başka imgeler de bulunabilir. Bir ressamı etkileyen şu imgeyi not edelim. Sainte-Pélagie'ye kapatılan Courbet, hapisanenin çatısından Paris'in nasıl görüldüğünü düşünür, diyor Pierre Courthion³⁶. Courbet, dostlarından birine şunları yazıyor: “Bu resmi, deniz manzaralarımın tarzında yapacaktım; sonsuz derinlikte, hareketliliği içinde, okyanusun azgın dalgalarını andıran evleleriyle, kubbeleriyle bir gökyüzü olarak...”

Yöntemimize bağlı kalarak, mutlak bir anatomiden kaçan imgelerin birbirine yapışıklığını korumaya çalıştık. Evin

sahip olduğu kozmiklik üstünde rastlantı sonucu durmak zorunda kaldık. Ne var ki, bu özelliğe ilerde dönmemiz gerekecek. Şimdi, düşün evinin dikeyliğini inceledikten sonra, daha yukarıda, 44. sayfada da sözünü ettiğimiz gibi, düşün toplandığı içtenlik yoğunlaşma odaklarını incelememiz gerekiyor.

VI

Önce, çoğul evdeki basitlik odaklarını araştırmamız gerekiyor. Baudelaire'in dediği gibi: Sarayda "insanın içtenliğini yaşayacağı bir köşe bulunmaz".

Ne var ki, bazen akılcı bir tutumla gereğinden çok göklerle çıkartılan basitlik, çok güçlü bir düşçülük kaynağı olmayabilir. Barınılan yerin ilkselliğine dönmek, yaşanmış durumların ötesinde, düşünlenmiş durumları keşfetmek gerekir. Ruhbilimin gerçek malzemeleri olan gerçek anıların ötesinde, bellekte kalan anıların belki de bağlanma odakları olan ilksel imgeler alanını yeniden açmak gerekir.

Düşsel ilksellikler, bellekte sağlam biçimde yer alan varlıkla, insanın doğduğu evle kanıtlanabilir.

Örneğin bir barınma düşçüsü, evin içinde, ailenin bir araya geldiği salonda bile kulübeyi, yuvayı, kovuğuna çekilen bir hayvan gibi içine girmek istediği köşeleri düşler. Böylelikle, insana özgü imgeler ötesi bir yerde yaşar. Fenomenolog bu tür imgelerin ilkselliğini yaşayabilseydi, evin şiirselliğine ilişkin sorunlara belki de farklı açıdan bakardı. Oturma sevincinin bu denli yoğunlaşmasının çok açık bir örneğini, Henri Bachelin'in, babasının yaşamını anlattığı kitaptan hayranlık uyandıran bir bölüm okuyarak görelim³⁷.

Henri Bachelin'in çocukluğunu geçirdiği ev, basit bir evdir. Morvan çevresindeki kasabalardan birinde yer alan rustik bir evdir. Bu ev bununla birlikte, köye özgü ek bölümleriyle ve babasının işi ve tutumluluğu sayesinde, aile yaşamının güvenlik ve mutluluk bulduğu bir konut haline gelmiştir. Çocuk, gündelikçilik ve kilisede ayin eşyaları bakıcılığı yapan babasının akşamları bir lambanın altında ermişlerin

yaşamlarını okuduğu odada, işte böyle bir odada ilksel düşlerini kuruyordu. Bu düş kurmalar onun yalnızlığını o denli arttırıyordu ki, bir ormanın içindeki kaybolmuş bir kulübe-
de yaşadığını düşünüyordu. Henri Bachelin'in kaleme aldığı bölüm, oturma işlevinin köklerini araştıran bir fenomenolog için çok yalın bir belge niteliğindedir. Bu temel özellikteki parçayı okuyalım (s.97): "O saatler, yemin ederim ki, tüm aileyi o küçük kentten, Fransa'dan ve dünyadan güçlü biçimde kopmuş olarak duyumsadığım saatlerdi. Hepimizi ormanların ortasında, iyi ısıtılmış bir kömürcü kulübesinde düşlemekten zevk alıyordum -bu duyumlarımı kendime saklıyordum-: Kurtların gelip kapımızın sağlam granitten eşliğinde tırnaklarını biletiğini duymak isterdim. Evimizi bir kulübe olarak düşünüyordum. Orada açlıktan ve soğuktan uzakta, barınıyordum. Titriyorsam, bu, keyfimin yerinde olmasındandı." Ve Henri Bachelin, baştan sona ikinci kişi ağzından yazılmış kitabında babasını anlatırken şunu da ekler: "Oturduğum sandalyeye iyice yerleşmiş olarak, senin uyardığın güçlülük duygusu içinde yüzüyordum."

Yazar böylelikle bizi evinin merkezine, bir güç merkezine, en güvenli korunmayı sağlayan bir bölgeye çeker gibi çekiyor. İlkel evlerin efsanevi imgelerini sevenlerin çok iyi bildiği bu "kulübe düşünüsü", derinlemesine işliyor. Ne var ki, kulübelerle ilgili düşlerimizin çoğunda, uzaklarda yaşamayı, tıka basa dolu evlerden, kente özgü kaygılardan uzakta yaşamayı dileriz. Kendimize gerçek bir sığınak bulmak amacıyla düşüncelerimizin içinde kaçıp gideriz. Henri Bachelin, uzaklara kaçışları düşleyenlerden daha mutlu, çünkü kulübe düşününün köklerini kendi evinde buluyor. Yapacağı iş, aile odasının görünüşünü kafasının içinde biraz değiştirmek, akşamın sessizliği içinde gürüldeyen sobayı dinlemek, dışarıda rüzgâr evi kuşatırken, evin ortasında, lambanın aydınlattığı dairenin içinde yuvarlak bir yapının içinde, ilkel bir kulübe-
de olduğunu düşünmek. İçtenlik düşlerimizde yaşadığımız bütün imgeleri ayrıntılarıyla ve hiyerarşileri içinde düşünecek olursak, ne çok barınağın iç içe geçtiğini görürüz. Düşlerimizin imgelerini tüm içtenliğimizle yaşayacak olsaydık, dağılıp gitmiş ne çok değeri bir araya getirebilirdik!

Bachelin'in kaleme aldığı bölümde kulübe, oturma işlevinin ana eksenini olarak ortaya açıkça çıkıyor. Kulübe, kendi yaşamını sürdürmek için dallanmalara gerek duymayan en basit insan bitkisidir. Öylesine basittir ki, kimi zaman çok renkli olan anılarla ilgisi yoktur. Söylencelere aittir. Bir efsaneler odağıdır. Uzak bir ışığın önünde, gecenin içinde kaybolduğunda, sazdan bir kulübeyi düşlememiş, efsanelere daha yakın biriye, bir keşiş kulübesini düşlememiş olan var mıdır aramızda?

Keşiş kulübesi, işte size bir gravür! Gerçek imgeler, *graviirlerdir*, kazılı resimlerdir. İmgelem, onları belleğimize kazır. Gravürler, yaşanmış anıları derinleştirir, yaşanmış anıların yerini değiştirerek bunları düşsel anılara dönüştürür. Keşiş kulübesi, çeşitleme gerektirmeyen bir izlektir. Bu izleği en basit biçimiyle anımsadığımızda "fenomenolojik titreşim", öteki sıradan titreşimleri siler. Keşiş kulübesi, pitoresk bir fazlalıktan zarar görecektir bir gravürdür. Yeğinliğinin gerçeğini, kendi özünden, oturma eyleminin özünden alması gerekir. Bu gerçekleşir gerçekleşmez, kulübe odaklanmış yalnızlığa dönüşür. Söylence ülkelerinde, ortak kulübe yoktur. Coğrafyacı bize, uzaklara yaptığı yolculuklarda çektiği, kulübelere dönüşen birçok kasaba fotoğrafı getirebilir; bizim söylence geçmişimiz, gördüğümüz her şeyi, kişisel olarak yaşadığımız her şeyi aşar. İmge, bizi alıp götürür. En koyu yalnızlığın içinde buluruz kendimizi. Keşiş, Tanrının karşısında *yalnızdır*. Keşiş kulübesi, manastırın karşıt-tipidir. Odaklanmış bu yalnızlığın çevresinde derin düşüncelere dalan, dua eden bir dünya ışıltar; bu dünyanın dışında bir dünya. Kulübe, "bu dünyaya ait" hiçbir zenginliği kabul edemez. Yoğun ve mutlu bir yoksulluğa sahiptir. Keşiş kulübesi, yoksulluğun onurudur. Maldan mülkten arına arına, sonunda bizi barınma ediminin mutlak biçimine ulaştırır.

Bu yoğunlaşmış yalnızlık odağı değerlendirmesi o kadar güçlü, o kadar ilksel, o kadar tartışılmazdır ki, uzaklardaki ışık imgesi, yerinin saptanması daha belirsiz imgeler için gönderme görevi görür. Henry-David Thoreau, "ormanların derinliğinde çalan borunun sesini" duyar mı? Odağı iyi belirlenmemiş bu "imge", gecenin doğasını kaplayan bu sesli

imge onda bir dinginlik ve güven imgesi uyandırır: "Bu ses," der, "keşişin uzaklarda yanan mumu kadar dost bir sestir"³⁸. Ve biz, geçmişte çalan boruların içimizdeki hangi vadiden hâlâ kulaklarımıza gelmekte olduğunu ve boru sesinin içimizde uyandırdığı ses dünyasını, uzaklardaki ışıkla aydınlanan keşişin dünyasının ortak dostluğunu neden hemen kabullendiğimizi biliriz.

Büyük imgelerin hem tarihi, hem de tarihöncesi vardır. Bu imgeler aynı zamanda hem anı, hem söylencedir. İnsan, imgeyi ilk ağızda yaşayamaz. Her büyük imgenin ulaşamaz bir düşsel temeli vardır ve kişisel geçmişimiz işte bu düşsel temel üstüne kendine özgü renklerini koyar. Ayrıca insan, köklerini belleğinde kalan öyküsünün çok ötesinde keşfettiği bir imgeyi, yaşam yolunda ancak epeyce yol aldıktan sonra gerçek olarak değerlendirebilir. Mutlak imgelem evreninde gençliğe çok geç ulaşılır. O evrende gerçek yaşam sürebilmek için, kendi imgelerinin gerçeğinde, tüm tutkuları aşan mutlak yücelik içinde yaşayabilmek için, insanın dünya cennetini yitirmesi gerekir.

Başka bir şairin yaşamı üstüne düşünen bir şair, Villiers de l'Isle-Adam'ın yapıtları üstüne düşünen Victor-Émile Michelet, şunları yazar: "Ne yazık! İnsanın gençliğini fethetmesi, kösteklerden kurtulması, gençliğin ilk atılımıyla yaşayabilmesi için oldukça ileri bir yaşa erişmesi gerekiyor."

Şiir bize, gençlik nostaljisi değil –böylesi çok sıradan olurdu–, gençliğe özgü ifadelerin nostaljisini verir. Bize imgeleri, gençliğimizin "ilk atılımında" düşlememiz gereken biçimiyle sunar. İlk imgeler, basit gravürler, kulübe düşleri, bizi düş kurmaya yeniden davet eder. Bize, içinde varoluş kesinliğinin yoğunlaştığı var olma süreleri, içinde var olunan evler verir. Öyle görünüyor ki, insan böylesi imgeleri, böylesine durultucu imgeleri kuşandığında, bir başka yaşama başlayabilir, kendisine ait olan, varlığının derinliklerine kadar kendisinin olan ikinci bir yaşama başlayabilir. Bu tür imgelere daldığımızda, Bachelin'in kitabındaki imgeleri okuduğumuzda, *ilksellik gevişi getiririz*. Yalnızca yeniden kurulan, arzulanan, basit imgelerde yaşanan bu ilksellik nedeniyle, kulübeleri gösteren bir albüm, imgelem fenomenoloji-

si için basit bir alıştırma elkitabı olabilir.

Uykusuz bekleyen insanın simgesi olan keşiş kulübesinin uzak ışığından sonra, evin şiirselliğine ilişkin birçok yazınsal belgeyi içeren bir dosya, yalnızca pencerede parlayan ışık göstergesi altında işlenebilirdi. Bu imgeyi, ışık dünyasına ilişkin imgelemin en büyük teoremlerinden birine bağlamak gerekir: *Parlayan her şey görür*. Rimbaud bu kozmik teoremi en kısa biçimiyle ifade etmiştir: "Sedef görür"³⁹. Lamba açık kalıyor, dolayısıyla da gözetliyor. Işık huzmesine kadar inceyse, gözetleme de o kadar delici.

Penceredeki ışık, evin gözüdür. İmgelem evreninde lamba hiçbir zaman dışarı doğru yanmaz. Dışarı ancak sızabilir. *Emmure* başlıklı bir şiir şöyle başlar:

*Pencerenin ardında yanan bir lamba
Gecenin gizli bağrını bekliyor.*

Bu dizelerden birkaç dize önce şair şöyle der:

*Hapsolmuş bakışıyla
Taştan dört duvarı arasında⁴⁰.*

Henri Bosco'nun *Hyacinthe* başlıklı romanındaki bir başka anlatı olan *Le jardin d'Hyacinthe* başlıklı bölümde –ki bu roman zamanımızın en şaşırtıcı ruhsal romanlarından biridir–, pencerede bir lamba bekler. Bu lambayla, bekleyen evdir. Lamba, büyük bir beklemenin göstergesidir.

Uzakta ışığı yanan ev görür, geceler, gözetler, bekler.

Kendimi düş kurma ile gerçeklik arasındaki yer değiştirmelerin sarhoşluğuna kapırdığımda, şöyle bir imge belirir kafamda: Uzaktaki ev ve bu evin ışığı, bana göre, benim gözlerimin önünde, dışarı bakan –onun da dışarı bakma sırası geldi artık!–, anahtar deliğinden dışarı bakan evdir. Evet, uyanık kalan evde biri vardır, ben burada düş kurarken o çalışır; ben burada boş düşler kurmayı sürdürürken, orada sürekli çalışan inatçı bir varlık vardır. Yalnızca ışığıyla bile, ev insani bir varlıktır. Bir insan gibi görür. Geceye açılmış bir gözdür ev.

Gecenin içindeki ev şiirini, sonu gelmez başka imgeler de çiçeklendirir. Ev bazen, otların arasında parlayan bir cam parçası gibi parlar; ışığı tek başına parlayan bir varlıktır:

Tepelerin bağrında parlayan cam parçalarını andıran

evlerinizi göreceğim⁴¹.

Bir başka şair, "yıldızlardan oluşan otların" toprağında parlayan evlerden söz eder. Yine Christiane Burucoa, insan-evdeki lamba için şunları söyler:

Anın donuşuna tutsak olmuş yıldız.

Öyle görünüyor ki, bu tür imgelerde gökyüzündeki yıldızlar yeryüzüne iniyor. İnsanların yeryüzündeki evleri yıldız kümeleri oluşturuyor.

G.-E. Clancier, on kasabayla ve bu kasabaların ışıklarıyla yeryüzünde bir Leviathan yıldız kümesi kuruyor:

Bir gece, on kasaba, bir dağ,

Altın çiviler çakılı siyah bir leviathan.

(G.-E. Clancier, *Une voix*, Gallimard yay., s.172.)

Erich Neumann, bir kulenin tepesinden aşağı bakan ve yıldızların yerin içinden doğup parladığını gören bir hastanın düşünüyü incelemiştir. Yıldızlar, yerin içinden çıkıyordu; yer, bu saplantıda, yıldız gökyüzünün basit bir imgesi değildi. Dünyayı doğuran, geceyi ve yıldızları doğuran anaydı⁴². Neumann, hastasının düşündeki toprak-ana, *Mutter-Erde* ilkörneğinin ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Bu düşteki şiir, geceleri görülen rüyalar kadar *üsteleyici* olmayan bir düş kurmadan kaynaklanıyor. Söz konusu olan "bir anlık donma"dır. Ne var ki, bu düşte bulduğumuz şiirsel belge, güçlü bir belirleyiciliğe sahiptir. Yeryüzüne ait bir gösterge, göksel bir varlığa taşınmıştır. Dolayısıyla, imgeler arkeolojisini aydınlatan, şairin kafasında şimşek çakar gibi doğan imgedir, anlık imgedir.

Bir imgeyle ilgili, okura sıradan gelebilecek bütün bu gelişmeleri, imgelerin rahat duramadıklarını kanıtlamak için verdik. Şiirsel düş kurma, uykulu düş kurmanın tersine, hiçbir zaman uykuya dalmaz. Şiirsel düş kurmanın, en basit imgeden hareketle, imgelem dalgalarını harekete geçirmesi gerekir. Öte yandan, lambasının yıldızıyla aydınlanan ayırık ev ne kadar kozmik hale gelirse gelsin, kendini her zaman bir yalnızlık olarak dayatır. Bu yalnızlığın altını çizen son bir örnek daha verelim.

Rilke'nin yazdığı mektuplardan yapılan bir seçki olan *Fragments d'un journal intime⁴³* de şu sahneye rastlarız: Rilke

ve iki arkadaşı, gecenin derinliğinde “uzak bir kulübenin, sonuncu kulübenin, ufukta, tarlaların ve su birikintilerinin ötesinde tek başına duran kulübenin aydınlık penceresini” fark eder. Tek bir ışıkla simgeleşen yalnızlık imgesi, şairin yüreğinin çarpmasına neden olur, onu o kadar heyecandırır ki, arkadaşlarının yanında yalnızlık içine gömülmesine neden olur. Rilke, üç arkadaşın oluşturduğu gruptan söz ederken şunları ekler: “Yanyana kendimizi istediğimiz kadar güçlü duyumsayalım, geceyi ilk kez gören üç ayrık kişi olmayı sürdürüyorduk.” Üstünde hiçbir zaman durulmayacak bir ifade, çünkü imgelerin en sıradan olanı, şairin kuşkusuz yüzlerce kez kafasında canlandığı bir imge bu; ne var ki, bu imge birden “ilk kez” göstergesini yükleniyor ve bu göstergeyi tanıdık, bildik geceye aktarıyor. Yalnız bir gece lambasından, inatçı bir gece lambasından gelen ışığın, hipnotize etme gücü kazandığı söylenemez mi? Yalnızlık bizi hipnotize eder, yalnız evin bakışı bizi hipnotize eder. Ondan bize doğru olan bağ o kadar güçlüdür ki, gecenin içindeki yalnız bir evden başka bir şeyi düşleyemeyiz:

*O Licht im schlafenden Haus!*⁴⁴

Kulübe ile, uzak ufukta bekleyen ışıkla, en basite indirgenmiş biçimiyle, barınağın içtenlik yoğunlaşmasını açıklamış oluyoruz. Bu bölümün başında önce, tersine bir girişimle, evi dikeyliği doğrultusunda farklılaştırmayı denedik. Şimdi yapmamız gereken şey, ayrıntılı yazınsal belgelerden yararlanarak evin, kendisini kuşatan güçlere karşı kullandığı koruma değerlerini daha iyi açıklamak. Evin ve evrenin bu dinamik diyalektiğini inceledikten sonra, evin başlı başına bir dünya olarak karşımıza çıktığı şiirleri inceleyeceğiz.

İKİNCİ BÖLÜM

EV VE EVREN

"Gökyüzümüzün dorukları birbirine kavuştuğunda
"Evimin bir çatısı olacak."

Paul Eluard, *Dignes de vivre*,
Julliard yay., 1941, s.115.

Önceki bölümde, "bir evin okunduğunu", "bir odanın okunduğunu" söylemenin bir anlamı var demiştik, çünkü oda ve ev, içtenlik çözümlemesinde yazarlara ve şairlere rehberlik eden ruhbilimsel diyagramlardı. Aşağıda büyük yazarların "yazdığı" birkaç evle birkaç odayı yavaş okumaya alacağız.

I

Varlığının özünde bir kentli olmasına karşın Baudelaire, kışın saldırısına uğradığında, bir evin içtenlik değerinin yükseldiğini duyumsar. *Les paradis artificiels* başlıklı kitabında (s.280), kışın evine kapanan Thomas de Quincey'in, afyonun sağladığı idealizmin de yardımıyla Kant'ı okurken duyduğu mutluluğu anlatır. Olay, Galler Ülkesi'ndeki bir "küçük kır evinde⁴⁵" geçer. "Güzel bir konut, kışın şiirselliğini daha da arttırmaz mı? Beyaz kır evi, yeteri kadar yüksek dağların kapatıldığı küçük bir vadinin dibine oturmuştu; bodur ağaçlar tarafından sarılıp sarmalanmış gibiydi." Bu kısa cümlede, dinginlik imgelemiyi ilgili sözcüklerin altını çizdik. Kant'ı okurken düş yalnızlığını düşünme yalnızlığıyla birleştiren bir afyon

içicisi için bu ne dekor, ne rahat bir ortamdır! Baudelaire'in yazdıklarını kuşkusuz kolay, çok kolay bir metin okur gibi okuyabilirsiniz. Hatta bir yazın eleştirmeni, büyük şairin sıradan imgeleri bu kadar kolaylıkla kullanmış olmasına şaşırabilir. Ne var ki, bu çok basit metni, bize esinlediği dinginlik düşlerini kabullenerek, altı çizili sözcüklerde dura dura okursak, bedenimizi ve ruhumuzu nasıl rahatlattığını görürüz. Biz de, kışın dokuduğu kumaşlara sarılıp sarmalanmış olarak, vadi evinin koruma merkezine yerleştiğimizi duyumsarız.

Ve içersi bize çok sıcak gelir, *çünkü* dışarda soğuk vardır. Baudelaire, kışa gömülmüş bu "yapay cennet" in ilerki sayfalarında, düş kuranın sert bir kış düşlediğini söyler." Gökyüzünün her kış mevsiminde yüklenebildiği kadar karı, dolu-yu ve buzu yüklenmesini diler. Ona Kanada'nın kışı, Rusya'nın kışı gereklidir. Böylelikle yuvası daha sıcak, daha tatlı, daha sevimli olacaktır". Büyük bir perde düşçüsü olan Edgar Allan Poe gibi, Baudelaire de kışın kuşattığı evin açığını gediğini daha iyi tıkayabilmek için, "yerlere kadar uzanan ağır perdeler" ister. Koyu perdelerin ardında, sanki kar daha da beyazdır. Karşıtlıklar biriktiğinde her şey canlanır.

Baudelaire bize merkezleşmiş bir tablo bırakmış; bizi, kendimizin olduğunu kabul edebileceğimiz bir düşün merkeze götürüyor. Bu düşe kuşkusuz kişisel çizgilerimizi de katacağız. Baudelaire'in canlandırdığı, Thomas de Quincey'in kır evinin içine kendi geçmişimizin varlıklarını koyacağız. Böylelikle canlandırma yükümüz hafiflemiş oluyor. En kişisel anılarımız artık bu eve yerleşebilir. Hangisi olduğunu bilemeyeceğiniz bir yakınlaşma sonucu Baudelaire'in betimlemesi artık sıradan bir betimleme olmaktan çıkmıştır. Ve hep böyle olur: İyi belirlenmiş düş odakları, düş insanları arasındaki iletişim araçlarıdır; iyi tanımlanmış kavramların düşünce insanları arasındaki iletişim araçları olduğu gibi ve bu araçlar kadar güvenli.

Baudelaire, *Curiosités esthétiques*'te (s.311) Lavieille'in bir tablosundan söz eder. Bu tablo "orman kenarında bir kulübe"yi gösterir, mevsim kıştır, "hüzünlü mevsim". Bununla birlikte: "Lavieille'in her zaman uyandırdığı izlenimlerin ba-

zıları, der Baudelaire, bana kış mutluluğunun parçaları gibi gelir." Kış mevsiminin *anımsanması*, oturma mutluluğuna güç katar. Anımsanan kış mevsimi, yalnızca düş evreninde, evde oturma ediminin değerini arttırır.

Baudelaire'in düşünde yeniden yaşadığı, Thomas de Quincey'in yaz evinin içerdiği düş yükünü değerlendirmemiz istenseydi, içinden tekdüze bir afyon kokusunun yükseldiği, yumuşaklık havasının egemen olduğu bir ev olduğunu söyledik. Bu evde, duvarların yiğitliğinden, damın yürekliliğinden hiç söz edilmez. Ev, dış dünya ile savaştırmaz. Baudelaire'in perdeler sarınıp oturmaktan başka bir şey bilmediği ileri sürülebilir.

Bu savaşım yoksunluğuna, yazın dünyasında kış evini betimleyen sayfalarda sık sık rastlanır. Ev ile evrenin diyalaktığı bu sayfalarda çok basittir. Özellikle kar, dış dünyayı kolaylıkla yok sayar. Evreni tekdüzeliğe boğarak evrensellleştirir. Barınan varlık için evren, tek bir sözcükle, kar sözcüğüyle ifade edilir ve yok sayılır. Rimbaud, *Les déserts de l'amour* 'da (s.104) şunları söyler: "Dünyayı kararlılıkla boğan karıyla, bir kış gecesi gibiydi."

Bunlar bir yana kış kozmosu, içinde barınılan evin ötesinde, basite indirgenmiş bir kozmostur. Bu kozmos, metafizikçilerin sözünü ettiği türde ben-olmayan gibi, bir ev-olmayan'dır. Evden ev-olmayana doğru tüm karşıtlıkları kolaylıkla sıralayabiliriz. Evde, her şey farklılaşır, çoğalır. Ev, kışın, yedekte tuttuğu içtenlikleri, içtenlik inceliklerini kuşanır. Evin dışındaki dünyadaysa, kar ayak izlerini siler, tarlaların sınırlarını yok eder, gürültüleri boğar, renkleri maskeler. Her yanı kaplayan tekdüze beyazlıkla ortaya çıkan kozmik bir olumsuzlamanın hareket halinde olduğunu duyumsarız. Ev düşüncüsü bütün bunları bilir, duyumsar, ve dış dünyanın varlığının azalmasının, bütün içtenlik değerlerinin şiddetinin artmasına yol açtığını görür.

II

Mevsimler arasında kış mevsimi en yaşlı olanıdır. Anıları geçmişe daha çok gömer. Bizi uzak geçmişe götürür. Kar al-

tındaki ev, yaşlı evdir. Evin geçmişte, uzak yüzyıllarda yaşadığı izlenimi doğar. Bu duygu Bachelin'in, kışın bütün düşmanlığıyla ortaya çıkışını betimlediği sayfalarda çok güzel anlatılır". "Bunlar, karın ve rüzgârın ortasında kalmış eski evlerde, insanların birbirlerine görkemli öyküleri, güzel efsaneleri aktardıkları, bu öykülerin ve efsanelerin somut bir anlam kazandığı, bu anlamın derinliklerine inebilen kişiler için o anda uygulanabilirlik kazandığı akşamlardı. Ve bin yılda ölen atalarımızdan biri belki de böylelikle dünyanın sonunun geldiğine inanmıştı." Çünkü bu öyküler, uzun gecelerde anlatılan öyküler, anneanneler, babaanneler tarafından anlatılan peri masalları değil; insana özgü öyküler, güçleri, işaretleri anlatan öyküler. Bu kış mevsimlerinde, der Bachelin bir başka yerde (s.58), "bana öyle geliyor ki, (büyük şöminenin koruyucu şemsiyesi altında), eski efsanelerin o insanlara, bugün bize geldiğinden çok daha eski zamanlara aitmiş gibi gelmesi gerekir". Gerçekten de bu efsaneler insanlara tufanların, dünyanın sonunun geldiğini haber veren tufanların eskiliğine sahipti.

Baba evindeki dramatik kış gecelerini anımsayan Bachelin, şunları yazıyor (s.104): "Gece oturmasına gelen komşularımız, ayakları karların içine gömülerek, başları da fırtınada kaybolarak evlerine dönerken bana öyle geliyordu ki, çok uzaklara, cadıların, kurtların ülkesine gidiyorlardı. İlk okuduğum masal kitaplarında olduğu gibi, arkalarından bağırarak istiyordum: "Tanrı yardımcınız olsun!"

Bir çocuğun ruhunda, kara gömülmüş aile evinin basit imgesinin bin-yılının imgeleriyle bütünleşmesi ne çarpıcı değil mi?

III

Şimdi de daha karmaşık bir durumu, çelişkili gibi görünebilecek bir durumu ele alalım. Bunu Rilke'nin bir yazısından alıyoruz⁴⁸.

Rilke'ye göre, bizim önceki bölümde savunduğumuz genel tezin tersine, fırtına kentte daha fazla saldırgandır, gök-

yüzü öfkesini bize kentte daha fazla belli eder. Kırsal alanda fırtına düşman yüzünü bize o kadar göstermez. Bize göre burada kozmik bir çelişki söz konusudur. Öte yandan Rilke'nin yazısı o kadar güzel ki, yorumlamakta yarar var.

Rilke "müzikçi kadına" şunları yazar: "Kentte, gece kopan fırtınalar beni korkutur, biliyor musun? Oysa insan, doğanın bir ögesi olmalarından gelen gururla bizi görmezler bile, diye düşünülür, değil mi? Ama kırdaki tek başına olan bir evi görürler, onu güçlü kollarının arasına alırlar, böylelikle dayanıklı kılarlar ve insan orada dışarda, kükreyen bahçenin ortasında olmak ister, hiç olmazsa pencerenin önünde dikilir ve peygamberlerin ruhunu gövdelerinde taşıyormuşçasına sallanan yaşlı ağaçları kendi içinde duyumsar."

Rilke'nin bu metni bana, fotoğrafçı ifadesiyle söyleyecek olursak, evin "negatifi", oturma ediminin ters yüz edilmiş biçimi gibi geliyor. Fırtına gürlüyor, ağaçları eğip büküyor; evin içinde barınan Rilke ise dışarda olmak istiyor, rüzgârın ve yağmurun tadını çıkarmak için değil, düş kurabilme olanağını aramak için. Bu durumda Rilke, rüzgârın öfkesine uğrayan ağacın karşı-öfkesine katılıyor -bunu duyumsuyoruz-. Ama evin rüzgâra direnmesine katılmıyor. Fırtınanın bilgeliğine, şimşegin keskin görüşlülüğüne, öfke içinde olsalar da insanın evini gören ve onu korumak için aralarında anlaşılan tüm doğa öğelerine güveniyor.

Ne var ki, bu imge "negatifi", düz imgeden daha kapalı değil. Bir kozmik savaşımın dinamizmine tanıklık ediyor. Rilke, insanların evinin dramını tanıyor -bunun kanıtlarını veriyor bize ve ona sık sık baş vuracağız-. Düş kuran, kendini diyalektiğin hangi kutbuna yerleştirirse yerleştirsin, ister evden yana, ister evrenden yana olsun, diyalektik dinamizm kazanır. Ev ve evren, basitçe yan yana gelmiş iki mekân değildir. İmgelem evreninde birbirlerini karşıt düşlerle canlandırır. Rilke daha şimdiden, sınamaların eski evi "dayanıklı kıldığını" kabul ediyor. Ev, fırtınaya karşı kazanacağı zaferleri biriktiriyor. Ve imgelem üstünde yaptığımız bir araştırmada, olgular evrenini aşmamız gerektiğinden, eski evde, bu ev ister doğduğumuz ev, ister içinde geçici olarak kaldığımız sokaktaki evlerden biri olsun, artık rahat, güvenlik

içinde olduğumuzu iyi biliyoruz.

IV

Yukarıda incelediğimiz "negatif"e karşıtlık oluşturmaları için, fırtınanın saldırdığı evin dramına bütünüyle katılan bir olumluluk örneği verelim.

Malicroix'nın⁴ evinin adı *La Redousse*'tur. Bu ev, Camargue adalarından birinde, uğultuyla akan ırmağın yakınında inşa edilmiştir. Gösterişsiz bir evdir. Dayanıklı olduğu izlenimini vermez. Şimdi, bu evin yürekliliğini görelim.

Yazar fırtınanın hazırlığını sayfalar boyunca yapar. Sunduğu şiirsel meteoroloji bizi hareketin doğacağı, gümbürtünün kopacağı kaynağa kadar götürür. Öncelikle mutlak sessizliği, sessizlik mekânlarının sonsuzluğunu bize büyük bir sanatla aktarır. "Mekânların uyandırdığı sınırsızlık duygusunu bize sessizlik kadar hiçbir şey veremez. Bu mekânların içine girdim. Gürültüler, her yönde ızayıp giden alanı renklendiriyor, bu alana bir tür, ses telleri gerilmiş bir varlık kazandırıyor. Bu gergin sessizlik onu bütünüyle yalınlaştırıyor, buysa insanın içine işleyen enginlik, derinlik, sınırsızlık duyguları veriyor. Beni kuşatıyor ve birkaç dakika boyunca gecenin enginliği ve dinginliği karşısında şaşırmış, öylece kalıyorum.

"Bu alan kendini bana bir varlık olarak benimsetiyor.

"Dinginlik bir bedene bürünmüştü. Bu bedeni geceden almış, geceden oluşturmıştı. Gerçek bir beden, hareketsiz bir beden."

Düzyazıyla kaleme alınmış bu engin şiirden sonra, Victor Hugo'nun *Djinns* şiirinin kıtalarında gördüğümüz, uğultuların ve korkuların giderek büyüdüğü sayfalar gelir. Ne var ki, yazar burada, merkezinde sıkışmış bir kalp gibi evin yer alacağı mekânın kapanmasını betimleme süresini kendine tanır. Bu, fırtınanın başlangıcından önce gelen kozmik bir sıkışma, bunalmadır. Sonra, rüzgâr avurtlarını şişirir. Kısa süre sonra da fırtınanın tüm hayvanları seslerini duyurur. Olanağımız olsa Henri Bosco'nun yalnızca alıntı yaptığımız

bu sayfalarından değil, tüm yapıtından, rüzgârın çağrıştırdığı çok zengin bir hayvanlar kitabı düzenleyebilir, fırtınaların dinamizmini inceleyebilirdik. Yazar, içgüdüsel olarak, insandan ya da dünyadan gelsin, her türlü saldırının hayvansal nitelikte olduğunu bilmektedir. İnsandan gelen herhangi bir saldırı, istediği kadar incelikli, dolaysız, üstü örtülü, incelikle tasarlanmış olsun, onun ne yaparsa yapsın kendini sıyıramadığı kökenlerini ortaya koyar. Nefretlerin en hafifinde bile hayvansı kökenlerimizden kalma ince bir sinir dokusu bulunur. Ruhbilimci şair –ya da şair ruhbilimci, tabii böyle bir ruhbilimci varsa– hayvanların çıkardığı sesleri saptarken, bu seslerin içerdiği farkh saldırı tonlamaları ayırt etme konusunda yanılmaz. Ve insanın en korkunç belirtilerinden biri de evrenin güçlerini içgüdüsel olarak yalnızca öfke psikolojisi içinde anlayabilmesidir. Ve ev, yavaş yavaş zincirinden boşanan bu hayvan sürüsüne karşı, yalın insanlığa bürünmüş gerçek bir varlığa, saldırıyı başlatmış olma sorumluluğunu taşımaksızın kendini koruyan bir varlığa dönüşmektedir. *La Redousse*, insanın Direnci'dir. *İnsana özgü bir değerdir, İnsan'ın büyüklüğüdür.*

İşte, fırtınanın ortasında kalmış evin insansı direncinin en can alıcı bölümü (s.115):

"Ev kahramanca savaşıyordu. Başlangıçta şikâyet ediyordu; fırtınanın en güçlü solukları, kendini açıkça belli eden bir kinle ve öfkeli gürlemelerle dört bir yandan öyle bir çullanmıştı ki, zaman zaman korkudan titriyordum. Ama o dayandı. Daha fırtınanın başında hırçın rüzgâr çatının bir bölümüne saldırmıştı. Yerinden sökmeye, böğrünü çökertmeye, onu parça parça etmeye, yutmaya çalıştı. Ne var ki, çatı sırtını kabartarak kocamış dam iskeletine yapıştı. Daha sonra gelen rüzgârlar, yeri yalayarak duvarlara yüklendi. Bu şiddetli çarpmayla her şey yerinden oynadı, ne var ki, bükülmüş olan esnek ev o azgın hayvana direndi. Adanın zeminine kuşkusuz koparılamaz köklerle bağlıydı, öyle ki, çitirdayan sazları andıran duvarları ve döşemeleri doğaüstü bir güç sergiliyordu. Pencere kapaklarına ve kapılara istediği kadar küfürler yağsın, en büyük tehditler savurulsun, baca boru gibi ötsün, içinde bedenimi barındırdığım bu insansı varlık,

fırtınaya pabuç bırakmadı. Ev, dişi bir kurt gibi üstüme kapandı; o anaç kokusunun zaman zaman kalbime kadar indiğini duyumsuyordum. O gece bana gerçek analık yaptı.

"Ondan başka beni koruyacak, kollayacak kimsem yoktu. İkimiz baş başaydık."

La terre et les rêveries du repos başlıklı kitabımızda evin anaçlığından söz ederken Milozs'un, Ana ve Ev imgelerini birleştiren görkemli şu iki dizesini alıntılamıştık:

Anam diyorum. Ve seni düşünüyorum, ey ev!

Çocukluğumun güzel, karanlık yazlarının evi.

(Mélancolie.)

La Redousse'ta oturan kişiyi tanıyınca da aklımıza yukarıdakine benzer bir imge geliyor. Ne var ki, imge burada, çocukluğa duyulan hasretten doğmuyor. Koruma edimselliği içinde veriliyor. Burada, bir sevgi birliğinin ötesinde, bir güç birliği, iki yürekliliğin, iki direncin yoğunlaşması söz konusu. Bu evin, içinde oturan kişiye "sokulması", yakınlaşan duvarlarıyla bir beden koruyucu hücreğine dönüşmesi ne güçlü bir imge yoğunluğudur! Barınak büzülmüştür. Ve daha koruyucu hale gelmesi, dışarıya karşı daha da sağlamlaşmasına yol açmıştır. Sığınakken, tabyaya dönüşmüştür. Saz damlı kulübe, içinde korkuyu yenmeyi öğrenmesi gereken yalnız insan için, berkitilmiş bir cesaret şatosuna dönüşmüştür. Böyle bir konut, insanı eğitir. Bosco'nun sayfalarını, cesaret şatolarının içine yerleştirilmiş yedek güç depoları izlenimiyle okuruz. İmgelem gücüyle bir yüksek basınç alanının merkezi haline gelmiş bir evin içinde, insanın öteki barınaklarda duyduğu basit güçlülük duygularını aşması gerekir. Savaşım vermekte olan evin yol açtığı kozmik drama katılmak gerekir. Malicroix'nın en büyük dramı, üstesinden gelmesi gereken yalnızlık deneyimidir. *La Redousse*'un oturanı olan bu kişinin, kasabası olmayan bir adadaki o tek başına duran evde yalnızlığını yenmesi gerekmektedir. Orada, büyük bir 'yaşam dramının yalnızlığa ittiği eski bir atanın eriştiği yalnızlık onuruna onun da erişmesi gerekmektedir. Yalnız başına, çocukluğuna ait olmayan bir kozmosta yalnız başına kalması gerekmektedir. Dingin ve mutlu bir ırktan gelen bir insan olarak, yürekliliğini güçlendirmesi, yürekliliği,

sert, yoksul, soğuk bir kozmos karşısında öğrenmesi gerekmektedir. Ayrık ev, ona güçlü imgeler, yani direnme öğütleri vermiştir.

Böylelikle, fırtınanın ve kasırganın hayvansı biçimlere bürünmüş düşmanlığı karşısında, evin koruma ve direnme değerleri, insani değerler bağlamına oturtulmuş olur. Ev, bir insan bedeninin sahip olduğu fiziksel ve ahlaksal enerjileri kuşanır. Sağanak yağdığında sırtını şişirir, böğrünü büzer. Bora çıktığında, eğilmesi gerekiyorsa eğilir; geçici yenilgilere kulak asmaz, zamanı geldiğinde yeniden dikileceğinden emindir. Böylesi bir ev, insanı kozmos karşısında kahramanlığa davet eder. Kozmosa karşı koymak için bir araçtır. "Dünyaya atılmış insan"ı işleyen metafizikler, kasırgaya karşı atılmış, göğün öfkesine kafa tutan evi somut olarak düşünebilirdi. Ev bizim, her şeye doğru ve her şeye karşı şunu söylememizi sağlar: Dünyaya karşı, bu dünyanın bir sakini olacağım. Sorun yalnızca bir var olma sorunu değildir; bir enerji sorunu, dolayısıyla da bir karşı-enerji sorunudur.

İnsanın ve evin bu dinamik birlikteliği içinde, evin ve evrenin bu dinamik çekişmesi içinde, basit geometrik göndermelerin artık çok uzağındayızdır. İçinde yaşanmış bir ev, cansız bir dam altı değildir. İçinde oturulan mekân, geometrik mekânı aşar.

Evin varlığının insani değerler kazanması, bir eğretilenlik etkinliği olarak kabul edilebilir mi? Burada söz konusu olan yalnızca imgelerle dolu bir dil değil mi? Bir yazın eleştirmeni, bunları kolaylıkla aşırı bulabilirdi. Öte yandan gerçekçi bir ruhbilimci bu renkli dili hemen, her türlü insani yardıma uzak kalmış, kendi yalnızlığına kapanmış bir insanın korkusunun ruhsal gerçeğine indirgeyecekti. Ne var ki, imgelem fenomenolojisi, imgeleri, ifadenin altık araçları haline getiren bir indirgemeye yetinemez: İmgelem fenomenolojisi, imgelerin doğrudan yaşanmasını, imgelerin, yaşamın yaşanan olguları olarak kabul edilmesini ister. İmge yeniye, karşımızda yeni bir dünya vardır.

Ve yaşamın bir parçası haline getirilen okuma ediminde, bize dünyayı, düşlerimize açılan bir dünyayı açıklayan şairin yaratma edimlerinin bilincine varmaya çalışırsak, her

türlü edilgenlik ortadan kalkacaktır. Henri Bosco'nun *Mali-croix* başlıklı romanında dünya, yalnız adamı etkiliyor; başkalarının etkileyebileceğinden çok daha fazla etkiliyor. Romandan, düzyazı şiirlerin hepsini çıkartacak olsak, geriye bir kalıtım sorunundan, noterle mirasçı arasındaki kalıtım sorunundan başka bir şey kalmaz. Öte yandan, "toplumsal" okumaya "kozmik" okumayı da katabilen bir imgelem ruhbilimcisi için ne büyük bir kazanç olurdu bu! Böyle bir ruhbilimci, kozmosun insanı oluşturmamasını, dağların tepelerin insanını bir ada ve ırmak insanına dönüştürmesini çok iyi anlar. Evin, insanı yeniden biçimlendirdiğini anlar.

Şair tarafından yaşanan evle böylelikle antro- kozmolojinin duyarlı bir noktasına gelmiş oluyoruz. Ev, dolayısıyla, tam bir mekân-çözümleme aracıdır. Çok etkin bir araçtır, çünkü yararlanılması güç bir araçtır. Sonuçta, ileri sürdüğümüz tezler üstünde yaptığımız tartışma, bizim için elverişsiz bir alana taşınmış oluyor. Gerçekten de ev ilk ağızda, çok güçlü geometriye sahip bir nesnedir. Biz onu akılcı ölçütlerle incelemeye çalıştık. Evin ilk gerçeği, görülür ve elle tutulabilir bir gerçektir. İyi yontulmuş taşlardan, birbirine iyi uyumuş çatkılardan oluşmuştur. Eve egemen olan düz çizgidir. Şakul, evde kendi gelişiminin, kendi dengesinin izini bırakmıştır⁵¹. Böyle bir geometrik nesnenin, insan bedenini, insan ruhunu çağrıştıran eğretilemelere dayanması gerekirdi. Ne var ki, ev bir destek, bir içtenlik mekânı olarak, içtenliği yoğunlaştırması ve koruması gereken bir mekân olarak alınmaz, insan bağlamına hemen oturur. Böylece önümüzde, her türlü akılcılığın dışında, düşsellik alanı açılır. *Mali-croix*'yı tekrar tekrar okurken, *La Redousse*'un damının üstünden, Pierre-Jean Jouve'un söylediği gibi, "düşün demir ayak kabısının" geçtiğini duyuyorum.

Ne var ki, karmaşık gerçeklik ve düş, şimdiye kadar kesin olarak çözümlenmedi. Ev, insan gibi yaşamaya başladığında bile, "nesnelliğini" bütünüyle yitirmez. Geçmişteki evlerin, kurduğumuz düşlerde geçmişin içtenliğini içinde yeniden bulacağımız evlerin düşsel geometride nasıl göründüklerini daha yakından incelememiz gerekiyor. İçtenliğin tatlı maddesinin, ev aracılığıyla biçimini, içinde ilk sıcaklığı ba-

rındırdığındaki biçimini nasıl aldığını yorulmaksızın incelememiz gerekiyor⁵¹:

*Ve eski evin
kızıl sıcaklığını duyuyorum
Duyulardan zihne gelen.*

V

Önce şu eski evlerin resmini çizebilir, böylelikle de onlara gerçek bir evin sahip olduğu tüm özelliklere sahip bir kopya *tasarımının* özelliklerini kazandırabiliriz. Her türlü düş ögesinden sıyrılmış bu nesnel ev, yaşamöyküsünü çağrıştıran katı ve değişmez bir belgedir.

Ne var ki, evin dış özelliklerini temel alan bu tasarım yalnızca çizim sanatını, tasarım ustalığını ortaya koysa bile üsteleyici, davet edici olmaya başlar ve yalnızca iyi tasarlanmış, iyi yapılmış olmasını düşünmek bile bizi derin düşünmelere, düş kurmalara götürür. Düşler, bu kusursuz resmin içine yerleşip orada oturmaya başlar. Bir evin tasarımı, düşçüsü bu eve uzun süre kayıtsız bırakamaz.

Estamplarda gördüğümüz evlerden birinde oturmaktan hoşlanacağımı, her gün şairleri okumaya başlamazdan çok önce, kendi kendime sık sık yinelediğim olmuştur. Daha o zaman, kaba çizgileri olan, oymalı ağaçtan yapılmış bir ev bana daha çok sesleniyordu. Oymalı ağacın, yalınlığı getirdiğini düşünürüm. Düşlerimin temel [*essentielle*] eve girip oturmasını sağlayan oymalı ağaçlardır.

Bana ait sandığım o naif düş kurmaların izlerine okuduğum metinlerde rastlamak beni çok şaşırtmıştı.

André Lafon, 1913'te şunları yazmıştı⁵²:

*Bir yuva düşünüyorum, alçak bir ev,
Yüksek pencereleri olan, üç bölmeli, düz, yeşile dönmüş*

.....

*Antik estampları andıran yoksul ve gizli bir yuva
Yalnız benim içimde yaşayan, zaman zaman içine girip
Gri ve yağmurlu günü unutmak için oturduğum.*

André Lafon'un daha birçok şiirinde "yoksul ev" göster-

gesini buluruz. Yazınsal "estamplar" olarak betimlediği ev, okuru bir konuk gibi içine kabul eder. Biraz daha cesaret edecek olsak, keskiyi elimize alıp o evin estampını yapabiliriz.

Estamp türleri, ev türlerini ayrıntılarıyla betimler. Annie Duthil şunları yazar³³:

"Japon estamplarındaki evlerden birinin içindeyim. Güneş dört bir yanda, çünkü her şey saydım."

İçinde dört mevsim yazın oturduğu aydınlık evler vardır. Dört bir yanı penceredir bu evlerin.

Bize şunları söyleyen şair de bir estamp sakini değil mi³⁴?

Kalbinin derinliklerinde

Kimin karanlık bir Elseneur şatosu yoktur ki

.....

Eski insanlar örneği taş üstüne taş koyarak

Büyük bir perili köşk yaparız, kendi içimizde.

Böylece, okumalarımnda karşıma çıkan resimler güç verir bana. Şairlerin bana sunduğu "yazınsal estamlar"ın içine girip otururum. Ev, bu estamlara kazılan resimlerin yalın olmaları ölçüsünde, ev sakini olarak imgelemimi etkiler. Bir "tasarım" olarak kalmaz. Böyle bir evin çizgileri güçlüdür. Sağladığı barınma güç vericidir. Yalınlığını sağladığı büyük güzen içinde basitçe oturulmasını bekler bizden. Estamp olarak kazınmış ev bende, kulübeyi çağrıştırır; onda küçük pencerenin delici bakışını bulurum. Ve içtenlikle imge diyorsam bu, altını çizme gerekmesini duyduğumdandır. Bir şeyin altını çizmek, yazarken kazınmak anlamına gelmez mi?

VI

Bazen ev büyür, yayılır. O evde oturabilmek için daha esnek, resimselliği daha az düşler kurmak gerekir. "Benim evim," der Georges Spyridaki³⁵, "ışık geçirir, ama camdan değil. Yapısında gaza benzer bir şey olmalı. Duvarları benim isteğime göre yoğunlaşır ya da seyrekleşir. Bazen bu duvarları bedene yapıştırırım, bir zırh gibi... Bazen de bırakırım kendi mekânları içinde, sonsuz genişleme özelliğine sahip o me-

kânda yayılırlar.”

Spyridaki'nin evi soluk ahr. Zırhlı bir giysidir, ayrıca sonsuza kadar genişleyip büyüyebilir. Demek ki, bu evde zaman zaman güvenlik içinde oluruz, zaman zaman da macera yaşarız. Hem hücredir, hem dünya. Geometrinin aşıldığı bir evdir bu.

Güçlü bir gerçekliğe bağlı imgeye gerçek dışı nitelikler kazandırmak bizi şiirin imgelem dünyasına götürür. René Cazelles'in metinleri, bu şairin imgelerini yaşamayı kabullenirsek, bize bu genişlemeyi gösterir. Bize Provence'ın bağrından, en net konturlara sahip ülkeden yazar⁶⁶:

“Lav çiçeğinin soluk aldığı, içinde fırtınaların, bitkin düşürücü mutlulukların doğduğu o bulunamaz evi aramaktan ne zaman bıkacağım?

.....

“Bakışmıllığı yok etmek, rüzgârlara yem yapmak.

.....

“Evim, deniz rüzgârlarına benzesin isterdim, içinde martıların oynadığı.”

Gördüğümüz gibi, evle ilgili tüm düşlerde, sonsuz büyüklükte kozmik bir evin gücünü buluruz. Bu evin bağrında fırtınalar kopar, pencerelerinden martılar uçar. Böylesine dinamik bir ev, şairin tüm evrende oturmasını sağlar. Ya da başka bir deyişle, evren gelir onun evinin içinde oturur.

Bazen, bir dinginlik anında, şair barınağının merkezine döner (s.29):

... Her şey yeniden soluk almaya başlar

Örtü beyazdır.

Örtü, o bir avuç beyazlık, evi yeniden merkezine demirlemeye yetmiştir.

Georges Spyridaki'nin ve René Cazelles'in yazınsal evleri, içinde sonsuzluğu barındıran evlerdir. Başboş duvarları vardır. Bu tür evlerde insan daha kapalı bir mekâna gerekseme duyar. Zaman zaman gidip böyle bir evde oturarak sağlığını kazanırız.

Rüzgârı içeren, hava kadar hafif olmayı özleyen, akıl almaz gelişmelerinin ağacında havalanmaya hazır bir yuva

barındıran böyle bir imgeyi akılcı, gerçekçi bir kafa kabullenemez. Ne var ki, imgelemi işleyen genel bir tez için değerlidir, çünkü böyle bir imge, şair farkına varsın ya da varmasın, karşıtlara yapılmış çağrıyla yüklüdür, buysa, büyük ilkörneklere dinamik kılar. Erich Neumann, *Eranos*'a yazdığı bir yazıda⁵⁷, yeryüzüne güçlü biçimde bağlı her varlığın -ve ev, yeryüzüne güçlü bağlarla bağlıdır-, bu özelliğine karşın yukarı dünyadan, göksel dünyadan gelen çağrıları kaydettiğini göstermişti. Köklerini yere iyice salmış olan ev, rüzgâra duyarlı bir dala, içinde yaprak hışırtılarının duyulduğu bir tavan arasına sahip olmaktan hoşlanır. Şairin biri, tavan arasını düşünerek şunları yazar:

Ağaçların merdiveninden

Yukarı tırmanırız⁵⁸.

Bir evden bir şiir yaratılıyorsa, en şiddetli karşıtlıkların, bir filozofun ileri sürebileceği gibi, bizi kavramlar içinde daldığımız uykudan uyandırıp yararlı geometrilerimizden özgür kılması ender rastlanan bir şey olmasa gerek. René Cazes'in parçasında, düş kurmanın diyalektiğiyle ulaşılan, sağlamlıktır. O parçada, lavın duyulması olanaksız kokusunu duyarız, granitin kanatlarını görürüz. Buna karşılık, birden çıkan rüzgâr bir kiriş kadar diktir. Ev, göksellik payını fetheder. Tüm gökyüzü onun terasıdır.

Bu arada yorumumuz giderek gereğinden fazla kesinlik kazanıyor. Evin farklı özelliklerine ilişkin kısmi diyalektikleri kolayca kabulleniyor. Bu yönde ilerleyecek olursak, ilkörneğin bütünlüğünü bozabiliriz. Hep böyle olmuştur. Ege men değerlerine sarınmış ilkörneklere karşıtların birliğini bir yana bırakmak daha iyi. İşte bu nedenle şair, filozoftan her zaman daha etkileyici olacaktır. Daha etkili olmaya da hakkı vardır. Böylece, etkileyciliğin dinamizmini izleyen okur, daha uzağa, çok daha uzağa gidebilir. René Cazes'in şiirini tekrar okurken, imgenin bize doğru akışını kabullendiğimizde, yalnızca evin yüksekliğinde değil, yükseklik üstü bir yükseklikte tutunabileceğimizi biliriz. Karşılaştığım birçok imgede, yükseklik üstü yüksekliklerde dolaşmayı severim. Ev imgesinin yüksekliği, onun katı olarak tasarlanması üstüne katlanmıştır. Şair bu katları açıp

Bu kadar çok örnek okuru şaşırtabilir. Gerçekçi biri şunları söyleyecektir: "Bütün bunlar ayakları üstünde durmuyor! Boş ve tutarsız şiirden, gerçekliğe bile dayanmayan şiirden başka bir şey değil". Akılcı insan için, gerçek dışı olan her şey birbirine benzer; tüm biçimler gerçeksizliğe batmış, orada boğulmuştur. Ancak gerçek evlerin bireyselliği olabilir.

Ama bir ev düşçüsü her yerde ev görür. Kuracağı barınma düşlerinin tohumları her yerdedir. Jean Laroche, bir başka yerde şunları söyler:

Şu şakayık belirsiz bir evdir

İçinde herbirimiz geceyi buluruz.

Şakayık, kırmızı gecesinin içinde uyuyan bir böceği barındırmaz mı:

Her çenек bir barınaktır.

Bir başka şair, bu barınağı sonsuz oturulacak bir yere dönüştürür:

Şakayıklar ve haşhaş çiçekleri, suskun cennetler!

diye yazıyor Jean Bourdeillette, sonsuzluğu anlatan bir dizesinde⁶².

İnsan, bir çiçeğin kovuğunda bu kadar uzun düşler kurduğunda kendini, yitip gitmiş, geçmişin sularında erimiş olan evin içinde başka türlü anımsıyor. Şu dört dizeyi okuyup da sonsuz düşlere dalmayacak kişi var mıdır:

Oda ölüyor bal ve ıhlamur

Çekmecelerin matem içinde açıldıkları

Ev ölüme karışıyor

Kararan bir ayna içinde⁶³.

VII

Bu ıslıl ıslıl imgelerden, üsteleyen, bizi daha uzak geçmişimizi anımsamaya zorlayan imgelere geçtiğimizde, şairler artık ustamızdır. Bir daha hiç bulmamak üzere yitirdiğimiz evlerin içimizde yaşadığını şairler bize o kadar güçlü biçimde kanıtlar ki! Bu evler içimizde yeniden yaşamak için bizi zorlar gibidir, bizden fazladan bir varlığa sahip olmanızı bekler gi-

bidir. O evde daha iyi oturacakmışız gibi! Eski anılarımız birden canlanma, var olma olanağına kavuşmuş gibi! Geçmiş yargılarız. O eski evde yeterince derin yaşayamamış olmanın pişmanlık acısı ruhumuza çöker, geçmişten yukarılara doğru çıkar, bizi boğar. Rilke, bu dokunaklı pişmanlığı unutulmaz dizelerde, ifadesinden çok, içerdiği derin duygusal dramla, onun acısını kendi içimizde duyarak sahip çıktığımız dizelerde dile getirir⁶⁴:

Ey yeterince sevilmemiş olan yerlerin nostaljisi

O geçici anda

O unutulmuş jesti, fazladan eylemi

Şimdi uzaktan vermek istediğim.

O evde oturmak nasıl oldu da bizi bu kadar çabuk doyurdu? O geçici saatleri neden uzatmadık? Gerçeklikte fazladan olması gerekirken olamayan, eksik kalan bir şeyler var. Evde yeterince düş kurmadık. O evi yalnızca düş kurarak yeniden bulabileceğimize göre de bağlantı iyi kurulamıyor. Belleğimiz olgularla dolu. Sürekli aklımıza gelen anıların ötesinde, yok olup gitmiş izlenimlerimizi, bizi mutlu olduğumuza inandıran düşlerimizi yeniden yaşamak istiyoruz:

Nerede yitirdim seni, önemsemediğim

imge hazinem benim?

diyor şair⁶⁵.

Öyleyse, belleğimizde düşlerimizi saklarsak, kesin anılar koleksiyonunu aşarsak, zamanın gecesinde yitip gitmiş ev karanlıktan çıkar, parça parça. Onu düzene sokmak için bir şey yapmamız gerekmez. Varlığı, kendi içtenliğinin temeli üstünde, iç yaşamın yumuşaklığı ve belirsizliği içinde yeniden kurulur. Akışkan bir şeyler anılarımızı birbirine bağlar gibidir. Geçmişin bu akışkanında eriyip gitmişizdir. Rilke, bu erime içtenliğini tanır. Varlığın, yitirilmiş ev içindeki eriyişini anlatır bize: "O garip evi daha sonra hiç görmedim. Çocukluk anılarımda yeniden bulduğum biçimiyle bir yapı değil; bütünüyle erimiş, içime dağılmış: Şurada bir oda, orada bir başka oda, buradaysa o iki odayı birbirine bağlamayan, içimde ayrı bir parça olarak kalmış bir koridor. İşte, içimde her şey böylesine dağınık; odalar, törensi ağırlıkla inen merdivenler, dar geçitler halinde yukarı döne döne çıkan,

insanın karanlıkta, kanın damarlarda ilerlediği gibi ilerlediği daha başka merdivenler⁶⁶.

Böylece düşler bazen belirsiz bir geçmişin, tarihlerden kurtulmuş bir geçmişin içinde öylesine derine dalar ki, doğduğumuz eve ait net anıların bizden uzaklaştığı izlenimine kapılırız. Bu düşler, düş kurarken şaşırtır bizi. Yaşadığımız o yerde yaşadığımız şeyleri yaşayıp yaşamadığımızdan kuşkuya düşeriz. Geçmişimiz bir başka yerdedir, yerleri ve zamanları gerçekdışı bir örtü örter. Varlığımızın parçalarını ayrı ayrı işgal ediyormuşuz izlenimine kapılırız. Şair ile rüyacı [*songeur*], ancak bir varlık metafizikçisinin üstünde derinliğine düşünebileceği sayfaları kaleme ahrken bulurlar kendilerini. Örnek olarak işte size, yazarın doğduğu eve ait anıları düşlerle örterek bizi varlığımızın açık seçik belirlenmemiş, yeri tam olarak saptanmamış bölgelerine götüren, varlığımız karşısında bizi şaşkınlığa düşüren somut metafizik bir sayfa: William Goyen şunları yazıyor⁶⁷: "Şöyle bir düşünecek olursak, başlangıçta adını bile koyamadığımız, ilk kez gördüğümüz bir yerde dünyaya geliyoruz, bu herkese ait, neresi olduğunu bilmediğimiz yerin adını öğreninceye kadar orada büyüyor, dolaşıyor, adına yuva denen, köklerimizi saldırmız, aşklarımızı barındırdığımız, öyle ki, oradan her söz edişimizde bunu aşkların nostaljik şarkılarında, taşkın şiirlerinde yaptıkları tarzda yaptığımız bu yerin adını aşkla söylüyoruz." Rastlantının, insanın tohumunu attığı yerin bir önemi yok. İnsana özgü değerler işte bu hiçlik temeli üstünde gelişiyor! Buna karşın, anıların ötesine, düşlerin temeline kadar gidecek olursak, bize öyle geliyor ki, orada, o ön-bellekte hiçlik varlığı okşar, varlığın içine girer, varlığı bağlarından usulca özgür kılar. O zaman, kendi kendimize şunu sorarız: Olmuş olanlar, gerçekten oldu mu? Olgular, belleğin onlara verdiği değerlere sahip mi? Uzak bellek, onları ancak bir değer vererek, başlarının üstüne bir mutluluk aylası koyarak anımsayabilir. Bu değerler silinip giderse, olgulara tutunacak dal kalmaz. Olmuş olanlar, gerçekten oldu mu? Kişisel tarihimiz ile belirgin olmayan bir tarihöncesinin sınırında, doğduğumuz evin, biz doğduktan sonra tam içimizde doğduğu noktada yer alan anıların gerçekliğine belirli bir

gerçekdışılık sızar. Doğduğumuz ev biz doğmadan önce, herkese ait bir evdi –Goyen, bunu bize gösteriyor. Dünya üstünde kaybolmuş bir yerdi. Böylelikle, bizim mekânımız olmasının eşiğinde, bizim çağımızın başlamasından önceki çağda orada, varlık oluşumunu ve varlık yitimini içeren bir sarsıntı hüküm sürer. Ve anının tüm gerçekliği gizeme dönüşür.

Ne var ki, anıyla ilgili rüyalarda formüle edilen bu gerçekdışılık, rüyacıyı en sağlam nesneler önünde, dünyayı düşleyerek akşam döndüğü taşın evin önünde yakalamaz mı? William Goyen, gerçeğin bu gerçekdışılığını biliyor (a.g.e. s.88): “İşte bu yüzden, sık sık, bir yağmur perdesinin içinde, keçi yolunu izleyerek tek başına geri dönerken ev sana gazların en saydamı üstünde, senin üflediğin solukla dokunmuş bir gaz bulutu üstünde yükseliyormuş gibi geliyordu. Ve dülgerlerin yaptığı evin belki de var olmadığını, hiçbir zaman var olmadığını, o evin senin soluğundan doğmuş bir düş olduğunu, aynı solukla onu hiçliğe indirgeyebileceğini düşünüyordun.” Böyle bir parçada imgelemin, belleğin, algılamamanın işlevleri birbiriyle yer değiştirir. İmge, gerçeğin işleviyle gerçekdışının işlevinin bir araya gelmesi sonucu gerçek ile gerçekdışının işbirliğinden doğar. Karşıtların bu alternatifini değil de birbiriyle kaynaşmasını incelemek için, mantıksal diyalektiğin araçları çok yetersiz kalır. Bu araçlar bir canlı varlığın anatomisini ortaya koyabilir. Ne var ki, ev canlı bir değerse, bir gerçekdışılığı da içermesi gerekir. Bütün değerlerin titreşmesi gerekir. Titreşmeyen bir değer, ölü değerdir.

Öyle görünüyor ki, özgün iki imge, birbirinden ayrı olarak düş kurmayı sürdüren iki ayrı şairin yapıtları birbiriyle karşılaştığında, birbirlerine güç katar. Eşsiz iki imgenin bu birlikteliği, fenomenolojik araştırma için bir bakıma katışma oluşturur. İmge, nedensizliğini yitirir. İmgelemin özgürlüğü anarşi oluşturmaktan çıkar. William Goyen’in *Soluktan oluşan ev*’inin imgesinden şimdi de başka bir imgeye, daha önce *La terre et les rêveries du repos* başlıklı kitabımızda (s.96) değindiğimiz, o dönemde başka imgelerle bağlantısını kurama-

dığımız bir imgeye yaklaşıalım.

Pierre Seghers şöyle der⁶⁸:

*Tek başıma giderken söyledığım bir adı
Sessizliğin ve duvarların bana geri yolladığı bir ev
Sesimde kalan garip bir ev
Ye içinde rüzgârın olurduğu.
Seni yaratıyorum, ellerim bir bulut çiziyor
Gökyüzünden yaptığım koca bir gemi ormanların üstünde
Dağılan ve yok olan bir sis
İmge oyununda olduğu gibi.*

Bu evi sisin içinde, soluğun içinde daha iyi kurabilmek için, şair şunların gerektiğini söylüyor:

*... Daha güçlü bir ses ve kokulu tütsü
Kalp mavisî ve sözcükler.*

Soluktan oluşan ev gibi, üflemeden ve sestten oluşan ev de gerçek ile gerçekdışının sınırında titreşen bir değerdir. Gerçekçi bir zihnin, bu titreşme alanının çok altında kalacağına kuşku yok. Ne var ki, düş kurma sevinci içinde şiir okuyan biri, yitirilmiş evin yankılarını iki ayrı perdeden işitebildiği güne, unutmayacağı bir işaret koyacaktır. Geçmişteki evi dinlemesini bilen için, bu bir yankı geometrisi değil midir? Sesler, geçmişin sesi büyük odada başka, küçük odada başka çınlar. Çağırma sesleri de merdivende başka türlü çınlar. Zor anılar düzeninde, desen geometrisinin çok ötesinde, ışığın tonunu bulmak gerekir, daha sonra, boş odalarda kalmış, tatlı anılar evinin bütün odalarına göksel damgasını vuran hoş kokular gelir. Daha da ileri gidip seslerin yalnızca tınılarını, "çoktan susmuş, bizim için değerli seslerin farklı tınılarını" değil, sestten oluşan evin bütün odalarındaki ses titreşimlerini yeniden kurma olanağı bulunabilir mi? Anıların en aşırı inceliğe ulaştığı bu yerde, incelmış ruhlara ait belgeleri yalnızca şairlerden bekleyebiliriz.

VIII

Kimi zaman geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam, daha aydınlık, daha geniş olabilir. Doğduğumuz eve

karşıt olarak kafamızın içinde *düşlenen ev* imgesi doğar. Yaşamımızın geç döneminde, alt edilmez bir yüreklilikle, o zamana kadar yapmadığımız şeyleri daha sonra yapacağımızı söyleriz. Ev inşa edilecektir. Bu düşlenen ev, basit bir mülk sahibi olma düşü, o zamana kadar kullanışlı, rahat, sağlıklı, sağlam, hatta başkalarının gözünde arzu edilir saydığımız niteliklerin yoğunlaştırılmış biçimi olabilir. Birbiriyle bağdaşması olanaksız iki şeyi, gururu ve aklı doyurması gerekir. Bu düşler gerçekleştirilirse, bizim araştırma alanımızdan çıkar, tasarımlar ruhbiliminin alanına girer. Ne var ki, bizim tasarımımızın küçük düşlerden oluştuğunu şimdiye kadar yeterince yineledik. Bu tasarıda tin açılır, yayılır, ama ruh geniş yaşam alanına kavuşamaz. Bazı düşlerimizi, sonraya bırakmamızın, hep daha sonraya ertelememizin, öyle ki, hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceğimiz bir ev için saklamamızın belki de iyi bir yanı vardır. *Son* ev olacak bir evin, *doğduğumuz* evle bakışımı bir ev, düşlerin değil, düşüncelerin, ciddi, hüznünlü düşüncelerin doğmasına yol açardı. Geçicilik içinde yaşamak, kesinlik içinde yaşamaktan daha iyidir.

İşte size, iyi öneri sayılabilecek bir öykü.

Şair Ducis'le şiir üstüne konuşan Campenon aktarıyor: "Sıra *evini, çimenlerini, sebze bahçesini, küçük korusunu, küçük mahzenini* konu aldığı şiirlere gelince, gülerek, yüz yıl sonra onu yorumlamaya çalışacak yorumcularının zihnini işkenceye sokabileceğini anımsatmaktan kendimi alamadım. Gülmeye başladı ve bana, gençliğinden beri, küçük bir bahçesi olan bir kır evine sahip olmayı düşleyip durduğunu, yetmiş yaşına gelince de şairlik yetkesine dayanarak tek kuruş ödemedi böyle bir evi kendine armağan ettiğini anlattı. İşe önce eve sahip olmakla başlamıştı, sonra, sahip olma isteği artınca *balıçeyi, sonra küçük koruyu*, vb. eklemişti. Bütün bunlara yalnızca imgeleminde sahipti; ne var ki, bu düşsel mülkler onun gözünde gerçeklik kazanabilecek kadar canlıydı. Onlardan söz ediyor, bunu yaparken gerçek şeylerin ona verdiği zevki alıyordu; imgelemi o kadar güçlüydü ki, nisan ya da mayıs aylarında don meydana geldiğinde, onu Marly'deki bağı için kaygılar içinde bulsam, hiç şaşırırdım.

"Bana anlattığına göre, gazetelere yazdığı ve küçük yurtluklarını anlattığı yazılardan birini okuyan dürüst ve iyiliksever bir taşralı ona, yatacak bir yer ve uygun bulacağı bir ücret karşılığında kahya olarak hizmetini sunmaya hazır olduğunu yazmış."

Her yerde oturmak, buna karşın hiçbir yere kapanıp kalmamak, bir ev düşçüsünün inandığı özlü söz işte budur. Son ev'de, gerçekten sahip olduğum evde olduğu gibi, oturmayla ilgili düşler horlanır. İnsanın, bir öte yere her zaman kapısını aralık bırakması gerekir.

Düşlenen evde oturma işlevi için, bir tren yolculuğu yapmak ne güzel bir alıştırma olurdu! Böyle bir yolculukta düşlediğimiz, kabullendiğimiz, kabullenmediğimiz evler gözümüzün önünden bir film şeridi gibi geçer... Ne var ki, insan, otomobil yolculuğunda olduğu gibi, bunlardan birinin önünde durmayı aklından geçiremez. İnsan, sağlıklı bir *doğrulanma* yaşağına uyarak dolu dolu düş kurar. Korkarım ki, bu tür bir yolculuk tatlı bir kişisel manidir; işte size bir metin:

"Kırlarda rastladığım bütün yalnız evlerin önünde kendi kendime, diye yazıyor Henry-David Thoreau⁶⁹, bu evlerden birinde doyum içinde yaşamımı geçirebileceğimi söylüyorum, çünkü onları tüm sevimlilikleriyle, sakıncalarından arınmış olarak görüyorum. O evlere sıkıcı düşüncelerimi, basit alışkanlıklarımı henüz taşımadığımı, dolayısıyla da görünüşleri bozmadığımı düşünüyorum." Biraz ilerde Thoreau, kafasının içinde, rastladığı o evlerin mutlu sahiplerine şunları söylüyor: "Sahip olduğunuz şeyi görmesini bilecek gözler diliyorum size."

George Sand, insanların, kulübede ya da sarayda yaşama isteklerine göre sınıflandırılabilceğini söylüyor. Ne var ki, bu sorun biraz karışık: Şato sahibi olan kulübeyi, kulübe sahibi olan da şatoyu özlüyor. Daha doğrusu, herbirimizin kulübe saatleri var, saray saatleri var. Kulübenin zeminine oturabilmek için yere yaklaşıyoruz; sonra, İspanya'daki bir şatoda ufka egemen olmak istiyoruz. Okumalarımız bize oturacak birçok mekân sağladıktan sonra da kulübe ile şatonun diyalektiğini içimizde titreştirmeyi öğreniyoruz. Bunu

yaşayan büyük bir şair var. Saint-Pol Roux'nun *Les féeries intérieures* başlıklı yapıtında bulduğumuz iki öyküyü birbirine yaklaştırmamız, iki ayrı Bretagne, iki ayrı dünya bulmamız için yeterli. Bir dünyadan ötekine, bir evden ötekine düşler gidip geliyor. İlk öykünün başlığı, *Adieu à la chaumière* (s.205), ikincisinin *Le châtelain et le paysan* (s.359).

İşte kulübeye geliş. Kulübe bize kalbini ve ruhunu hemen açıyor: "Beyaz kireç badanalı varlığını bize şafakla birlikte açtın: Çocuklar beyaz bir güvercinin bağrına girdiklerini sandı ve merdivenini -ki bu merdiven senin basamaklarındı- hemen sevdik." Başka bölümlerde şair bize kulübenin, köylü insanlığını, kardeşliğini nasıl ısıttığını anlatıyor. Bu güvercin-ev insanı ağırlayan bir gemi, Nuh'un gemisidir.

Ne var ki, Saint-Pol Roux bir gün kulübeden ayrılarak küçük bir "şato"ya gider: "Lükse ve gurura" doğru hareket etmeden önce, der, Théophile Briant⁷⁰, taşıdığı Fransisken ruhu kahroluyor, Roscanvel'in kirişi önünde oyalanıyordu". Ve Théophile Briant, şairin sözlerini aktarır bize:

"Son bir kez, kulübe, bırak da alçakgönüllü duvarlarını, duvarlarının içimi kaplayan acıyla aynı renk gölgelerini öpeyim..."

Şairin içinde yaşayacağı Camaret şatosu kuşku yok ki, terimin tam anlamıyla şiirsel bir yapı, şairin kafasının içinde yarattığı *düşlenen-şatodur*. Saint-Pol Roux, dalgalara karşı, Breton yarımadası sakinleri tarafından Lion du Toulinguet olarak adlandırılan bir yükseltinin tepesinde bulunan bir köylü kulübesini satın aldı. Topçu subayı bir arkadaşıyla birlikte, sekiz kuleli bir küçük şato planı hazırladı; satın aldığı ev bu şatonun merkezinde yer alacaktı. Bir mimar, şairin projelerini düzeltti ve kulübe merkezli şato inşa edildi.

"Bir gün," diye anlatır Théophile Briant (a.g.e., s.37), "Camaret'deki 'yarımadaçığın' bireşimini verebilmek için Saint-Pol, bir kağıda, üstünde rüzgârın ve dalgaların bıraktığı izlerin görüldüğü taştan bir piramit çizerek bana şu formülü verdi: "Camaret, bir lirin üstünde yer alan rüzgârlı bir taş-tır."

Birkaç sayfa önce, soluktan oluşan, rüzgârdan oluşan evlerden söz ediyorduk. O şiirlerle, eğretilmelerin *en uç nokta-*

sına ulaştığımızı düşünüyorduk. Gelin görün ki, şair bu eğretilmelerin ayrıntılı çizimini izleyerek kendi evini inşa ettiriyor.

Basık konili yel değirmeninin altına gidecek olsaydık, benzeri düşleri kurardık. Toprağa kök salmışlığını duyumsar, onu topraktan yapılmış, sonradan rüzgâra direnebilmek için toprağa yapışıp taşlaşmış ilkel bir kulübe olarak düşlerdik. Ve sonra, büyük bir bireşim içinde, değirmeni aynı zamanda, en küçük bir esintide inlemeye başlayan, rüzgârın enerjisini aşırı kanatlı ev olarak düşlerdik. Bir rüzgâr hırsız olan değirmenci, en kaliteli ununu fırtınadan yapar.

Sözünü ettiğimiz *Féeries intérieures*'ün ikinci öyküsünde Saint-Pol Roux bize, Camaret şatosunun sahibi olarak, orada nasıl bir kulübe yaşamı sürdürdüğünü anlatır. Kulübenin ve şatonun diyalektiği şimdiye kadar belki de hiçbir zaman böylesine basit ve güçlü olarak tersine çevrilmemiştir. "Ayağımdaki demirli sabolarla ilk basamaklara çakılıp kalmış olarak, köylü krizalitimin içinden bir senyör olarak ortaya çıkmakta duraksıyordum".⁷ Daha ilerde de şöyle söyler (s.362): "Sahip olduğum esnek yapı, kentin ve okyanusun üstünde bir kartal gibi dikilen bu gönence uyum sağlıyor ve oturma edimi çılgınlığını içinde barındıran bu gönenc, kısa süre sonra kendimi doğanın öğelerine ve varlıklara üstün görmemi sağlamakta gecikmiyor. Sonra, içimi saran bencillikle, sonradan görme bir köylü olarak, bu şatoyu inşa ettirmemin ilk nedeninin kulübe antitezi aracılığıyla kendimi kanıtlamak olduğunu unutuyorum."

Yalnızca *krizalit* sözcüğü bile insanı yanıltmayacak bir çizgidir. Varlığın dinginliğini ve yükselişini, akşamın kristalleşmesini ve güne doğru açılan kanatları anlatan iki düş burada birleşmektedir. Jean-Pol Roux, kente ve okyanusa, ayrıca insanlara ve evrene egemen olan kanatlı şatonun bağrında, dinginliklerin en büyüğünün içine tek başına dalabilmek için, bir kulübe krizaliti bırakmıştır.

Brezilyalı filozof Lucio Alberto Pinheiro dos Santos'un yapıtlarına⁸ gönderme yaparak daha önce şunu söylemiştik: Yaşam ritimlerini ayrıntılarıyla incelediğimizde, evrenin davattığı büyük ritimlerden, insandaki en uç duyarlılıkları

etkileyen daha ince ritimlere indiğimizde, ruhçözümlemecilerin karışık ruhsal durumlarda keşfettiği çok anlamlılığı yumuşatıp hafifleştirebilecek bir ritim çözümleme kurabiliriz. Ne var ki, şaire göre, almaşık düş kurmalar karşıtlığı yitirir. Kulübenin ve şatonun karşıt iki uçta yer alan gerçekliği, Saint-Pol Roux ile bir köşeye çekilme ve yayılma, basitlik ve görkemlilik gereksemelerimizi çerçeve içine alıyor. Burada, oturma işlevinin bir ritim çözümlemesini yaşıyoruz. İyi uyuyabilmek için, büyük bir odada uyumak gerekmez. İyi çalışabilmek için, küçük bir çatı odasında çalışmak gerekmez. Şiiri düşleyip kaleme almak için, her iki mekâna da gerekseme vardır, çünkü ritim çözümleme, etkinlik içindeki ruhsal durumlar için yararlıdır.

Böylelikle, düşünülen evin her şeye sahip olması gerekir. Gerektiğinde uzay kadar sınırsız, kulübe kadar, güvercin bedeni kadar, kuş yuvası kadar, krizalit kadar küçük olabilmelidir. İçtenlik, bir kuş yuvasının içine gerekseme duyar. Erasmus'un yaşamöyküsünü kaleme alan yazar, "filozofun, güzel evinin içinde uzun süre, *küçük bedenini* güvenlikle yerleştirebileceği bir yuva aradığını" aktarıyor. "Sonunda, kendisi için gerekli olan o sıcak *havayı* soluyabileceği bir odaya çekilmiş"⁷³.

Ne yapalım, düşçüler evin içinde, odanın içinde kendilerine uyacak bir giysi arar.

Şunu bir kez daha yineleyelim: Kuş yuvası, krizalit ve giysi, evin yalnızca bir anını oluşturur. İçinden çıkan varlığın başka yere ait bir varlık olması, yayılmasının daha geniş olması ölçüsünde dinginlik daha yoğun, krizalit daha kapalıdır. Ve kuşku yok ki, bir şairden bir başkasına atlayan okur, örneğin Supervielle'in ardına kadar açık kapılardan ve pencerelerden evreni evine soktuğu anda, okumanın sağladığı imgelemle dinamiklik kazanır⁷⁴.

*Ormanları, ırmakları ya da havayı oluşturan ne varsa
Odayı kapattığını sanan duvarlardan girip içeri yerleşiyor
Denizleri aşan atlılar koşun gelin
Yekpare gökyüzünden bu damın altında size de yer var.*

Bu durumda, evin daveti her şey o kadar açık ki, pencereden görünen ne varsa eve ait:

*Dağ gövdesiyle duraksıyor penceremin önünde:
 "Dağ olunca içeri nasıl girerim ki,
 Kayalarla, taşlarla çok çok yüksek olunca,
 Dünyanın bir parçası, Gökyüzünün bozduğu?"*

İnsan kendini yoğunlaşmış evden, yayılan, genişleyen eve doğru giden bir ritim çözümlemesine duyarlı kılınca, titreşimler birbirine yansıyor, genişliyor. Supervielle gibi büyük düşüncüler insanı eğitiyor, ne var ki, bu içtenliği onlara kazandırmış olan şey, ev üstüne derin derin düşünmüş olmaları.

IX

Supervielle'in evi görmeye susamış bir ev. Bu ev için görmek, sahip olmak demek. Dünyayı görüyor, dünyaya sahip oluyor. Ne var ki, arsız çocuklar gibi, gözleri midesinden daha büyük. Bize bir imgelem filozofunu, usa yatkın bir eleştiri getirmeden önce gülümsetecek aşırı bir imge veriyor.

İmgeleme yaptırdığımız bu tatilden sonra, şimdi gerçekliğe yaklaşmamız, ev işleriyle ilgili etkinliklere eşlik eden düş kurmalardan söz etmemiz gerekiyor.

Evi ev olarak etkinlikle koruyan, evin içinde en yakın geçmişini en yakın geleceğe bağlayan, onu var olmanın güvenliği içinde tutan, evde yapılan günlük işlerdir.

İyi ama ev işlerine yaratıcı etkinlik kazandırmanın yolu ne?

Kurulmuş makina gibi istemsiz yapılan bir işin üstüne biraz bilinç ışığı düşürür düşürmez, örneğin eski bir mobilyayı silerken fenomenoloji yapmaya başlar başlamaz, eve özgü o tatlı alışkanlığın altında, içimizde yeni izlenimlerin doğduğunu duyumsarız. Bilinç her şeyi gençleştirir. En alışılmış edimlere bir başlama değeri kazandırır. Belleğe egemen olur. İstemsiz bir edimin yeniden gerçek öznesi haline gelmek ne kadar büyüleyici! Böylece, bir şair bir mobilyayı silerken, dokunduğu her şeye sıcaklık veren yünlü bez parçasının üstüne koyduğu kokulu cila ile masasını parlatırken, yeni bir eşya yaratır –bu, belki de o eşya ile arasına giren bir

ikinci kişiliğin etkisidir-, o eşyanın insana özgü onurunu yükseltir, o eşyanın insana ait evin uygarlık durumuna katılmasını sağlar. Henri Bosco şöyle yazar⁷⁵: “Yumuşak cila, o düzgün yüzeyli maddenin içine, ellerin basıncıyla ve yünlü kumaşın yararlı sıcaklığıyla giriyordu. Tepsi, giderek hafif bir parlaklık kazanıyordu. Bu parlaklık, sürtmeden doğan manyetik bir çekim gücünün etkisiyle sanki ağacın yüz yıllık kabuk altı katmanından yukarı çıkıyor, tepsinin yüzeyindeki parlaklıkta yavaş yavaş dağılıyordu. Erdem yüklü yaşlı parmaklar, cömert avuç içi, masif blokta ve cansız liflerde uykuya dalmış olan yaşam güçlerini çekip çıkarıyordu. Bu, büyülenmiş gözlerimin önünde bir eşyanın yaratılışıydı, inancın ortaya çıkardığı bir yapıtı.”

Üstüne titrediğimiz eşyalar, gerçekten bir iç ışıktan doğar: Çevresine kayıtsız, geometrik gerçeklikleriyle tanımlanan eşyalarınkinden daha yüksek bir gerçeklik düzeyine ulaşır. Çevresine yeni bir varlık gerçekliği yayar. Bir düzen içinde yerini almakla kalmayıp o düzene içten bağlarla bağlanır. Evin içinde yapılan günlük işler, bir eşyadan ötekine, çok eski bir geçmişi yeni güne bağlayan bağları dokur. Evin işini gören kadın, uykuya dalmış mobilyaları uykusundan uyandırır.

Düşü abartabileceğimiz sınıra kadar vardırırsak, onu canlı tutmak için gösterdiğimiz özenle, ona var olmanın tüm açıklığını kazandırmakla içimizde bir ev kurma bilincinin uyandığını duyumsarız. Gösterilen özenin parlaklığını yansıtan ev, içerden yeniden inşa edilmiş, içerden yenilenmiş gibi görünür gözümüze. Duvarların ve mobilyaların içtenlikli dengesinde, kadınların inşa ettiği bir evin var olduğunun bilincine varırız. Erkekler, evin yalnızca dışını yapmayı bilir. Cila uygarlığından haberleri yoktur.

Düş kurmanın işle bütünleşmesini, bu bütünleşmenin en büyük düşlerden en sıradan işlere varıncaya kadar nasıl gerçekleştiğini Henri Bosco’nun, koca yürekli bir hizmetçi kadını, Sidonie’yi anlatırken yaptığı gibi anlatmaya olanak var mı⁷⁶? “Edimlerini besleyen, pratik yaşamına zarar vermeden mutlu olabilme yeteneğiydi. Bir çarşaf ya da bir örtü yıkar-ken, ekmek dolabının tabanını temizlerken, bakır bir şam-

danlığı parlatırken uğraşına canlılık katan, onu sevinçle davranmaya iten o küçük hareketler ruhundan yükseliyordu. İçinin derinliklerine yeniden inmek, oradaki doğaüstü imgeleri keyfince izlemek için işinin bitmesini beklemiyordu. O ülkeye özgü figürler ona, ancak en kaba işleri yaparken yakın geliyordu. Düş kurduğunu hiç sezdirmeden, meleklerin eşliğinde yıkıyor, toz alıyor, süpürüyordu."

Bir İtalyan romanında, süpürgesini çayır biçen bir orakçının görkemiyle sallayan bir çöpçünün öyküsünü okumuştum. O anda asfaltın üstünde düşsel bir çayırı, ona gençliğini anımsatan, gerçek doğanın içinde güneş doğarken biçtiği o geniş çayırı düşünüyordu.

Şiirsel bir imgenin "bileşimini" inceleyebilmek için, ruhçözümleme alanında kullanılan "ayıraçlardan" daha saf ayıraçlar kullanmak gerekir. Şiirin gerektirdiği ince belirlemelerle mikro-kimya alanına girmiş oluruz. Ruhçözümünün önceden hazırlanmış yorumlarıyla bozulmuş bir ayıraç, incelediğimiz sıvıyı bulandırabilir. Supervielle'in dağları penceresinden içeri davet etmesini düşünde yeniden canlandıran hiçbir fenomenolog, bu davette cinsel bir canavarlık görmez. Burada daha çok, saf şiirsel özgürleşme olgusuyla, mutlak yücelme olgusuyla karşı karşıya olduğumuz düşünülmelidir. İmge, bundan böyle nesnelerin boyuhduruğu altında olmadığı gibi, bilinçdışının etkisi altında da değildir. Büyük bir şiirin atmosferi içinde muazzam bir kütle olarak yüzer, uçar. Ev, şairin penceresinden, dünya ile bir sonsuz büyüklük alış verişine girer. Bir metafizikçinin söylemekten hoşlanacağı ifadeyle, insanların evi dünyaya açılır.

Aynı şekilde, kadınların evinin yapısını, ona günlük parlaklığını veren yenileme olgusunda izleyen fenomenoloğun da ruhçözümünün yorumlarını aşması gerekir. Bu yorumlar bize, daha önce kaleme aldığımız incelemelerde ayak bağı olmuştu", Ne var ki, daha derine inebileceğimizi, bir insanın kendini nasıl nesnelere verdiğini ve güzelliklerini bütünlereyerek nesneleri nasıl kendine mal ettiğini duyumsayabileceğimizi düşünüyoruz. Biraz daha güzel, öyleyse başka bir şey. Birazdan daha da az güzel, öyleyse bambaşka bir şey.

Burada çok alışılmış bir olayın başlangıçta var olan çeliş-

kisine varmış oluyoruz. Günlük ev işleriyle eve özgünlüğünü kazandırdığımız kadar, kökenini de kazandırırız. Evdeki her eşyayı, her sabah ellerimizle yeniden yapsaydık, o eşyalar her sabah yeniden bizim elimizden "çıksaydı", ne görkemli bir yaşamımız olurdu! Théo'ya yazdığı bir mektupta Van Gogh, her insanın "Robinson Crusoe'nin özgün karakterinden bir şeyleri koruması gerektiğini" söyler (s.25). Her şeyi yapmak, her şeyi yeniden yapmak, her eşyaya "fazladan bir jest" katmak, cılanın aynasına bir küçük ayna daha katmak; bunlar bize, evin içimizde büyüdüğünü duyumsatarak imgelemimizi genişleten iyi edimlerdir. Gün boyunca etkin olabilmek için kendime şu sözleri yineliyorum: "Aziz Robinson'u her sabah düşün."

Bir rüyacı, bir nesneden hareket ederek dünyayı yeniden kurduğunda, onu gösterdiği özenle büyüdü kıldığında, şairin yaşamındaki her şeyin bir tohum olduğuna inanırız. İşte size Rilke'den, belirli zorluklarına karşın (eldivenler ve giysiler) insanı yalınlık konumuna götüren uzun bir parça.

Rilke, *Müzikçi Bir Kadına Mektuplar*'da (Fr. çev. s.109) Benvenuta'ya, hizmetçi kadın yokken mobilyaları cilaladığını yazar: "O eski tutku birden beni yeniden yakaladığında, görkemli bir yalnızlık içindeydim... Şunu bilmelisin ki, bu, çocukluğumun en büyük tutkusu, aynı zamanda da müzikle ilk temasım olmuştu; çünkü küçük piyanomuz, tozu alınmak üzere benim sorumluluğuma verilmişti ve evde bu işleme kendini uysallıkla teslim eden, hiç sorun çıkarmayan tek nesneydi. Sorun çıkarmak bir yana, bezin gayretli hareketleri altında birden metalik mırıldanmalar çıkarıyordu... ve derin, güzel siyahlığı, giderek daha da güzelleşiyordu. Bu olguyu yaşayan biri, ne çok şey öğrenir! O işi yapmak için yalnızca gerekli kıyafeti –büyük bir önlük ve çocuğun nazik ellerini korumak için, yıkanabilir süet deriden küçücük eldivenler– kuşanmış bir çocuk olmaktan bile gururlu, kendilerine çok iyi davranılmış, dinginlikleri özenle korunmuş nesnelerin duyduğu mutluluktan doğan dostluk karşısında, içimi afacanlık dolu bir saygı kaplıyordu. Ve bugün bile –bunu sana itiraf etmem gerekiyor– çevremdeki her şey pırıl pırıl olduğunda ve çalışma masamın muazzam siyah yüzeyi...

çevresini giderek daha iyi yansıtıyor ve bir bakıma, odanın oylumunun bilincine yeniden varıyordu: Açık gri, neredeyse kübik... evet, bir şeyler olup bitiyormuş gibi heyecan duyuyordum; doğrusunu söylemek gerekirse bu, yüzeysel bir heyecan değil, insanın ruhuna seslenen muazzam bir şeydi: Yaşlıların ayaklarını yıkayan bir imparatorun ya da manastırının bulaşıklarını yıkayan aziz Bonaventure'ün içimizde uyandırdığı heyecan gibi bir şey."

Benvenuta, o dönemi yorumlarken, Rilke'nin annesinin "daha küçücükken onu mobilyaların tozunu almaya, ev işleri yapmaya zorladığını" aktararak metne hüznün katıyor⁷⁸. Rilke'nin yazısında yüzeye vuran *çalışma nostaljisini* duyumsamamaya olanak var mı? Annesine yardım etme sevincine, yerlilerin ayaklarını yıkayan bir yeryüzü büyüğünün gurununu katmasına bakılırsa, bunun onda farklı akıl yaşlarına ait ruhsal belgelerin birikmesine yol açtığını görmemeye olanak var mı? Bu metin bir duygular karmaşasıdır; saygıyı ve afacanlığı, alçakgönüllüğü ve eylemi bir araya getirir. Ayrıca, metrin başında o büyük söz yer alır: "Görkemli bir yalnızlık içindeydim!" İnsanın, gerçek her eylemin, yapmaya "zorunlu" olmadığı her eylemin başlangıcında olduğu kadar yalnız. Burada bizi eylemin kökenine götüren yine de basit işlerin uyandırdığı hayranlık oluyor.

Alıntıladığımız bu uzun parça bize, bağlamının dışında ele alındığında, okumanın yararı üstüne yapılabilecek iyi bir test gibi geliyor. Okuduklarınızı hor görebilirsiniz. İlginizi çektiğini görerek şaşırabilirsiniz. Bunların tersine, itiraf etmeseniz de ilginizi çekebilir. Son olarak size, canlı, yararlı, rahatlatıcı gelebilir. Bu parça, odanın içinde yaşayan nesnelerin, dostluklarını bize sunan tüm mobilyaları birleştirerek kendi odamızın bilincine varmamızı sağlamıyor mu?

Bu parçada ayrıca, "önemsiz" itiraflar yapmayı yasaklayan sansür duygusunun, yazar yürekliliğiyle alt edilmesinin bir örneği yok mu? Öte yandan, önemsiz şeylerin önemli olduğunu görmek, okur için ne büyük bir okuma sevincidir! Özellikle, yazarın bize itiraf ettiği "önemsiz" anıyı kişisel düş kurmalarımızla bütünlediğimizde! Önemsiz olan böylelikle, yazarla okuru arasında bir ruh birliğinin kurulmasına

yol açan içtenlikli anlamlandırmaların son derece duyarlı bir göstergesi haline gelir.

Ve insanın, anılarında, eline süet deriden eldiven giymemiş de olsa, Rilke'ye özgü saatler yaşadığını söyleyebilmesi ne hoş!

X

Her yalın, büyük imge, bir ruh durumunu ortaya koyar. Ev, manzaranın ortaya koyduğu ruh durumundan daha ileri bir "ruh durumu"dur. Dış görünümüyle bile ortaya konmuş olsa, bir içtenliği anlatır. Ruhbilimciler, özellikle Françoise Minkowska ve onun yetiştirdiği kişiler, çocukların çizdiği evleri incelediler. Bu incelemeden bir test konusu çıkarılabilir. Evi konu alan bir testin kendiliğindenliğe açık olma avantajı da vardır, çünkü çocukların çoğu evi, kalemi eline aldığı anda düş kurmaya başlayarak çizer. "Zaten," diyor Bayan Balif: "Çocuktan ev çizmesini istemek, onun mutluluğunu içinde barındırmak istediği en derin düşünüyü ortaya koymasını istemek anlamına gelir. Mutlu bir çocuksa size, kapalı ve korunmalı, sağlam ve derinliğine kök salmış bir ev çizecektir." Bu ev dış biçimiyle gösterilecektir, ne var ki, bu çizimde her zaman çocuğun içindeki gücü ortaya koyan birkaç çizgi bulunur. "Bazı resimlerde hiç kuşku yok ki," diyor Bayan Balif, "evin içi sıcaktır, ateş yanmaktadır, o kadar güçlü bir ateş ki, bu ateşin bacadan çıktığını görürüz". Ev mutlu olduğunda, dumanlar damın üstünde oynaşır durur.

Çocuk mutsuzsa, ev, onu çizenin bunalımlarının izlerini taşır. Françoise Minkowska, son büyük savaştaki Alman işgalinin kötülüklerini yaşayan Polonyalı ve Yahudi çocuklarının yaptığı resimlerden oluşan çok etkileyici bir sergi düzenledi. Bu resimlerde, en sıradan alarında örneğin bir dolabın içine saklanan bir çocuk, orada geçirdiği lânetli saatlerin üstünden çok uzun zaman geçtikten sonra bile dar, soğuk ve kapalı evler çizmektedir. Françoise Minkowska'nın sözünü ettiği "hareketsiz evler" işte bu evlerdir; bunlar, katılasmaları içinde hareketsiz kalmış evlerdir. "Bu katılığı ve hareket-

sizliği, çizilen evin *dumanında* gördüğümüz gibi, pencerelerdeki perdelerde de görürüz. Çevresindeki ağaçlar diktir, evi destekliyor izlenimi bırakır" (n.g.e., s. 55). Françoise Minkowska, yaşayan bir evin gerçekten "hareketsiz" olmadığını biliyor. Ev, özellikle, kapıya yönelen hareketleri içerir. Eve giden yol, çoğu zaman yokuştur. Bazen bizi davet eder. Ev, her zaman hareket öğelerini [kinestezik öğeler] içerir. Ruhbilimci Rorchach'ın görüşlerine yatkın biri bu durumu bize, "evin K'sı vardır", diye açıklayacaktır.

Büyük bir ruhbilimci olan Françoise Minkowska, evin hareketini en küçük bir ayrıntıdan bile çıkarabiliyordu. Sekiz yaşında bir çocuğun çizdiği resimde, evin kapısında "bir tokmak vardır; içeri girilir, içerde oturulur". Bu basit bir yapı-ev değil, "bir konut-ev" di. Kapı tokmağının gerçek bir işlevi vardır. Hareketlilik bu göstergeyle kendini ortaya koyar ki, çoğu "katı" çocuğun resminde bu göstergenin unutulduğunu görürüz.

Şunu iyice not edelim ki, kapı "tokmağı"nın ev ölçeğinde çizildiğine hiç rastlamayız. Her türlü büyüklük kaygısına ağır basan şey, tokmağın kendisi değil, işlevidir. Açma işlevini yansıtır. Tokmağın aynı zamanda kapama işlevi de olduğunu ancak mantıklı bir us ileri sürebilir. Değerler evreninde anahtar, açmaktan çok, kapar. Kapı tokmağı, kapamaktan çok, açar. Ve kapama hareketi, açma hareketinden her zaman daha net, daha güçlü, daha süreksizdir. İnsan bu incelikleri tarta tarta, Françoise Minkowska gibi bir ev ruhbilimcisi olur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇEKMECELER, DOLAPLAR VE KASALAR

I

Büyük bir yazar, bir sözcüğü aşağılayıcı anlamda kullandığında dil şoku yemiş, "dilim" yanmış gibi olurum. Şöyle düşünürüm: Öncelikle, sözcükler, sözcüklerin tümü günlük dil içindeki işlevini dürüstçe yerine getirir. Sonra, en çok kullanılan sözcükler, en ortak gerçekliklerle ilgili sözcükler, işlevlerini yerine getirmekle şiirsellik yetisini yitirmez. Oysa Bergson bir çekmecedan söz ettiğinde, o ne aşağılamadır! Sözcük her kullanıldığı yerde polemik bir eğretilme olarak geçer. Buyurur ve yargılar, hep aynı biçimde yargılar. Felsefe, çekmeceye konmuş kanıtlardan hoşlanmaz.

Bu bize, imge ile eğretilme arasındaki kökten ayrımı gösterebilmek açısından iyi bir örnek gibi geliyor. Çekmece-lerle ve kasalarla ilgili olarak kilitleme, kilit altına alma konusunda büyük düşü olan insanın gizlerini içine kapattığı ya da içinde sakladığı tüm gizli yerlere ilişkin özel imgeler üstüne yaptığımız araştırmalara dönmeden önce, bu ayrım üstünde biraz duracağız.

Bergson'da eğretilmelerin aşırı bollukta olmasına karşın imgelere çok ender rastlarız. İmgelerin onun kafasında bütünüyle eğretisel olduğu görülür. Eğretilme onda, anlatımı zor bir izlenime somut bir beden kazandırır. Eğretilme, kendi dışında kalan farklı ruhsal bir varlıkla bağlantılıdır. Salt imgelemden kaynaklanan imge ise tersine, varlığını tümüyle imgelemden alır. Eğretilme ile imge arasında yaptı-

ğımız karşılaştırmayı sonradan daha ileri götürerek eğretileninin fenomenolojik bir incelemesini yapmaya hiç olanak bulunmadığını göreceğiz. Böyle bir inceleme, gösterilecek çabaya değmez. Eğretileninin fenomenolojik bir değeri yoktur. Eğretilime olsa olsa, derin hakiki, gerçek kökleri olmayan *üretilmiş bir imge*dir. Kalıcı olmayan bir deyimdir ya da geçici olması gereken, geçip giderken öylesine kullanılmış bir deyim. Üstünde gereğinden çok düşünmemek için insan kendini sakınmalıdır. Metni okuyanların da bunu yapmasından çekinmek gerekir. Oysa çekmece eğretilmesi Bergsoncular tarafından ne büyük bir keyifle sunulmuştu!

Eğretileninin tersine bir imgeye, içerdiği okur varlığı kazandırılabilir; imge, varlık bağışlayıcısıdır. Salt imgelemin katıksız yarattığı olan imge bir varlık olayı, konuşan varlığa özgü olaylardan biridir.

II

Bilindiği gibi, çekmece eğretilmesi Bergson'un, "hazır giysi" örneği bazı öteki eğretilmeleri gibi, kavramlar felsefesinin yetersizliğini göstermek amacıyla kullandığı bir eğretilmedir. Kavramlar, bilgileri sınıflandırmaya yarayan çekmecelerdir; yaşanmış bilgilerin bireyselliğini ortadan kaldıran giysilerdir. Her kavramın, kategoriler mobilyası içinde bir çekmecesine vardır. Kavram, bir ölü düşüncedir, çünkü tanım olarak sınıflandırılmış bir düşüncedir.

Biz şimdi, Bergson felsefesinde çekmece eğretilmesinin polemik özelliğini açık seçik ortaya çıkartan bazı metinler üstünde duralım.

Evolution créatrice'te 1907'de şunları okuyoruz (s. 5): "Bellek, daha önce de kanıtlamaya çalıştığımız gibi⁸⁰, anıları bir çekmecemeye yerleştirme ya da bir kütüğe geçirme yetisi değildir. Kütük yoktur, çekmece de..."

Us, yeni bir nesneyle karşılaştığında kendine şunları sorar (*Evolution créatrice*, s. 52): "Varolan kategorilerim içinde bu yeni nesneye hangisi uygun düşüyor? Bu nesneyi, açılmaya hazır hangi çekmecenin içine koyacağım? Kesimi ön-

ceden yapılmış hangi giysiyi geçireceğim sırtına?" Çünkü hazır giysi, çaresiz bir usçuyu bir giysinin içine hapsedmeye yeter. 27 Mayıs 1911'e Oxford'da verdiği ikinci konferansta (bu konuyu *La pensée et le mouvant*'da yeniden işlemiştir, s.22) Bergson, "insan beyninin şurasında ya da burasında geçmişin parçalarını saklayacak anı kutuları" imgesinin yoksulluğunu ortaya koyar.

Bergson, *Metafizığe Giriş*'te (*La pensée et le mouvant*, s.221), bilimin Kant'a "yalnızca çerçeve içine alınmış çerçeveler gösterdiğini" söyler".

Bu eğretileme, *La pensée et le mouvant* başlıklı denemesini yazarken (1922) filozofun aklına yeniden takılır. Bu deneme birçok bakımdan onun felsefesini özetler. Orada (s.80, 26. basım) belleğimizdeki sözcüklerin, "beyindeki ya da başkâ yerdeki bir çekmeceye yerleştirilmiş olmadığını" yeniden söyler.

Bu incelemenin çerçevesine girseydi, çağdaş bilimde, bilimsel düşüncenin gelişmesinin gerekli kıldığı kavramların bulunmasıyla ilgili etkinliğin, basit sınıflandırmalarla, filozofun deyiimiyle "birbirinin içine girerek" (*La pensée et le mouvant*) belirlenen kavramları aştığı kanıtlanabilirdi⁸. Çağdaş bilimlerdeki kavramlaştırma konusunda bilgilenmek isteyen bir filozof için, çekmeceler eğretilemesi basit bir polemik olarak kalır. Ama bizi bu incelemede ilgilendiren, eğretileme ile imgeyi birbirinden ayırma sorunu açısından burada karşımıza katılan, imgenin kendiliğindenliğini yitirdiği sınıra varan bir eğretileme örneği çıkıyor. Bu durum, eğitimin basitleştirdiği biçimiyle Bergson felsefesinde daha da duyarlılık kazanıyor. Sınıflandırma yapanın gözünde polemik bir eğretileme olan çekmecenin temel açıklamalarda, basmakalıp düşünceleri yadsımak için kullanıldığına sık sık rastlıyoruz. Üniversitede verilen bazı dersleri dinleyecek olursak, çekmece eğretilemesinin ortaya çıkacağını önceden duyumsamak bile olası. Oysa, bir eğretilemenin ortaya çıkacağının önceden duyumsanması, imgelemin işin içinde olmadığını gösterir. Bu eğretileme –basit polemik araç– ve onu çok az değişime uğratan başka bazı eğretilemeler, Bergsoncuların, bilgi felsefelerine karşı, özellikle de Bergson'un acele yargılama

kokan bir sıfatla "kuru usçuluk" olarak nitelediği felsefelere karşı kullandığı polemiği mekanikleştirmiştir.

III

Bu hızlı anımsatmaların amacı eğretileninin, ifadenin yalnızca bir ilineği olarak düşünülmesi gerektiğini, düşünce olarak kabul edilmesinin tehlikeli olacağını göstermektir. Eğretileme yalancı bir imgedir, çünkü sözlü düş kurma içinde oluşmuş ifade üretici bir imgenin içerdiği doğrudan bilgiye sahip değildir.

Bergsoncu eğretilmeyi büyük bir romancı ele almıştır, ne var ki, bu eğretileme onun, Kantçı bir usçunun ruh durumu yerine, kafasız bir ustanın ruh durumunu belirlemesine yaramıştır. Söz konusu parçaya Henri Bosco'nun⁸² bir romanında raslarız. Bu parçada zaten filozofun eğretilmesi tersine çevrilir. Burada us, çekmeceli bir mobilya değildir. Tersine, çekmeceli mobilya bir ustur. Carre-Benoît'nın mobilyaları arasında yalnızca bir tek mobilya onda sevgi uyandırır; o da meşe dosya dolabıdır. Bu masif mobilyanın önünden her geçişinde ona dostlukla bakıyordu. Hiç olmazsa o mobilyada her şey sağlamlığını, bağlılığını koruyordu. İnsan, gördüğünü görmüş, dokunduğuna dokunmuş oluyordu. Genişliği, ne yüksekliğine, ne de içinin düzenine, boşluğuna karışıyordu. O mobilyada, kılı kırk yaran bir tinin yararlanması için önceden tasarlanmış, hesaplanmış olandan başka hiçbir şey yoktu. Ayrıca ne sihirli bir aygıt! He işe yarıyordu: Hem bellek, hem de ustur. Büyük bir ustalıkla gerçekleştirilmiş küp biçimli bu nesnede bulanık, kaçıcı hiçbir şey yoktu. İçine bir kez, yüz kez, on bin kez koyduğunuz bir şeyi, orada şıp diye bulabilirdiniz. Kırk sekiz çekmece! Bu çekmeceler, iyi sınıflandırılmış olumlu bilgilerin tümünü içine alabilirdi. Bay Carre-Benoît o çekmecelerde bir tür sihirli güç bulunduğunu düşünüyordu. "Çekmece, diyordu zaman zaman, insan tininin temelidir⁸³."

Romanda bunlardan söz eden, yineleyelim, sıradan bir adamdır. Ne var ki, onun konuşturan dahi bir romancıdır.

Ve romancı, çekmeceli mobilya ile salaklara özgü düzen zihniyetini somutlaştırır. Salakça yapılan bir işin sonunda ortaya her zaman gülünç bir durum çıktığı için, Henri Bosco'nun kahramanı aforizmasını söyler söylemez o "yüce mobilyanın" çekmecelerini açar ve hizmetçi kadının, içlerine hardal, tuz, kahve, bezelye ve mercimek yerleştirmiş olduğunu görür. Kafasının içinde tasarladığı mobilya, bir erzak dolabına dönüşmüştür.

Her şey bir yana burada belki de bir "sahip olma felsefesi"yle karşı karşıyayız. Bu felsefeden düz anlamıyla da değişmeceli anlamıyla da yararlanabiliriz. Erzak biriktiren, derin bilgili kişiler vardır. Bu kişiler, bunlarla beslenip beslenmeyeceğimizi, der kendi kendine, sonra görürüz.

IV

Giz imgeleri üstünde yaptığımız olumlu incelemeye bir giriş olmak üzere, hızlı düşünen ve içtenliğin gerçekliğine gerçekten bağlı olmayan dış gerçeklikleri içeren bir eğretilmeyi ele aldık. Sonra, Henri Bosco'nun parçasıyla, iyi betimlenmiş bir gerçeklikten yola çıkarak karakteriyoloji ile doğrudan bir bağlantı yakaladık. Şimdi, yaratıcı imgelemle ilgili bütünüyle olumlu incelemelerimize geri dönmemiz gerekiyor. Çekmeceler, kasalar, kilitler ve dolaplar izleği ile içtenlik düşlerinin ulaşılabilir birikimine yeniden dönmüş oluyoruz.

Dolap ve dolap rafları, masa ve masa çekmeceleri, kasa ve kasanın çifte duvarı, gizli ruhsal yaşamın gerçek organlarıdır. Bu "nesneler" ve bunlar ölçüsünde değerlendirilmiş bazı başka nesneler olmasaydı, iç yaşamımızda içtenlik örneklerinden yoksun kalırdık. Bunlar karmaşık nesnelerdir, nesne-özne'lerdir. Bizim gibi, bizimle, bizim için içtenlikleri vardır.

Dolap [*armoïre*] sözcüğüne titreşim vermeyecek tek bir sözcük düşçüsü düşünülebilir mi? Fransız dilinin hem görkemli, hem senli benli bir sözcüğüdür dolap. Ne güzel, ne büyük, ne oylumlu bir soluk! İlk hecesindeki 'a' ünlüsüyle açılır soluk; soluğun verildiği hecedeyse usul usul, yavaş ya-

vaş kapanır. Sözcüklere şiirsel varlıklarını verdiğimizde hiç acele etmeyiz. Dolap sözcüğündeki 'e' ünlüsü öylesine 'okunmaz'dır ki, hiçbir şair bu ünlüyü tınlatmak istemez. Belki de bu yüzden sözcük, şiirde hep tekil biçimiyle kullanılır. Çoğul kullanıldığında, en küçük bir ulama ona üç hece daha kazandırır. Oysa Fransızcada önemli sözcükler, şiirsel-likleri ağır basan sözcükler iki heceli sözcüklerdir.

Ve güzel sözcüğe, güzel bir nesneyi adlandırmak yaraşır. Ağırbaşlı tınlayan sözcüğe, derinliklerin varlığını ifade etmek yaraşır. Her mobilya şairi –isterse tavan arasında yaşayan, mobilyasız bir şair olsun–, içgüdüsel olarak, eski dolabın iç mekânının derin olduğunu bilir. Dolabın iç mekânı, bir *içtenlik mekânı*, her önüne gelene açılmayan bir mekândır.

Ve sözcükler buyurgandır. Bir dolabın içine ancak sefil ruhlu biri rasgele bir şey tıkaştırabilir. Rasgele bir mobilyanın içine, rasgele bir şeyi rasgele koymak, oturma işlevinde insanın önemli bir eksikliği olduğuna işaret eder. Dolabın içinde, bir düzen merkezi yaşar ve bu merkez, bütün evi sınırsız bir düzensizlikten korur. Orada düzen egemendir, daha doğrusu orada düzen bir egemenliktir. Düzen, yalnızca geometrik değildir. Düzen, ailenin tarihini anımsar. Bunu bilen şair şöyle der⁶⁴:

*Düzen. Uyum
Dolabın içinde kat kat çarşafklar
Çamaşırlar arasındaki lavanta.*

Lavantayla birlikte dolabın içine mevsimlerin tarihi de girer. Lavanta tek başına, çarşafklar hiyerarşisine Bergsoncu bir 'süre' kazandırır. Çarşafkların kullanılmadan önce, bizim evimizde söylendiği gibi, "lavantayı" yeterince sindirmesi gerekmez mi? Anımsayacak olsak, dingin yaşam ülkesine dönecek olsak, içimizde ne çok düşün biriktiğini görürüz! Belleğimizde dantellerin, patiskaların, daha sert kumaşların üstüne yerleştirilen muslinlerin durduğu rafı canlandırabilsek, anılar sürü halinde geri gelirdi: "Dolap, der Milosz, sessiz anılar yığınıyla ağzına kadar dolu(dur)⁶⁵."

Filozof, belleğin bir anılar dolabı olarak kabul edilmesini istemiyordu. Ne var ki, imgeler, düşüncelerden daha baskındır. Ve Bergson yandaşlarının en ateşlisi, sıra şairliğe gelin-

ce, belleğin bir dolap olduğunu kabul ediyor. Şu büyük dize-leri yazan, Peguy değil mi:

*Belleğin raflarında ve dolabın tapınaklarında*⁸⁶.

Ne var ki, gerçek dolap, günlük bir mobilya değildir. Her gün açılmaz. Böylelikle, içini dökmeyen bir ruh için, anahtar kapağın üstünde değildir.

– *Dolabın anahtarı yoktu!... Koca dolap anahtarsızdı*

Esmer siyah kapağına sık sık bakıyorduk

Anahtarsız!... Garipti! - Ne kadar çok düşlemiştik

Ağaçtan böğründe uyuyan gizleri

Ve duyar gibi oluyorduk, kilidin içinde

*Açık, derinden gelen, belirsiz ve sevinçli mırıltıyı*⁸⁷.

Rimbaud burada bir umut eksenini belirtiyor: Kapalı mobilyanın içinde ne iyilikler saklıdır! Dolap bu kez, bir tarihten daha fazla şeyler vaat ediyor.

Breton, gerçekdışının harikalarını tek bir sözcükle gözler önüne serer. Dolap bilmecesine mutlu bir olanaksızlık ekler. *Revolver aux cheveux blancs*⁸⁸ başlıklı şiirinde gerçeküstücülüğün dinginliği içinde söyle söyler:

Dolap çamaşır dolu

Kat kat açabileceğim ayışığı bile var içinde.

André Breton'un dizeleriyle imge, mantıklı bir zihnin hiç ulaşmak istemeyeceği aşırı bir noktaya varır. Ne var ki, canlı bir imgenin doruğunda her zaman bir aşırılık vardır. Bir peri giysisi eklemek, sözle gerçekleştirilmiş bir bezeme kıvrımını biçiminde, bir başka zamana ait dolabın bağrından taşan, katlanmış, bir araya istiflenmiş bütün iyilikleri resmetmek değil midir? Açılan eski bir çarşaf ne kadar büyük, ne kadar büyütücüdür! Ve eski örtü ne kadar beyazdır; kışın çayırlara vuran ayışığı kadar beyaz! Düş gücümüzü biraz harekete geçirince, Breton'un imgesi bize çok doğal geliyor.

Çok büyük iç zenginliğine sahip bir varlığın, büyük bir tatlılıkla yapılan ev işlerinin nesnesi olmasına şaşırmamalı. Anne de Tourville, yoksul oduncu kadını anlatırken şöyle der: "Yeniden parlatmaya koyulmuştu ve dolabın üstünde oynayan parıltılar, kalbini sevinçle dolduruyordu"⁸⁹. Dolap, odanın içinde tath tatlı ışıltıyor, yayılan bir ışık saçıyor. Bir şair, dolabın üstünde Ekim ışığının titreştiğini görüyor:

*Eski dolabın yansıması
Ekin şafağının korunda⁹⁰.*

Nesnelere gerekli dostlukla yaklaştığımızda, dolap kapagını içimizde bir ürperti duymadan açamayız. Dolap, o kızıl ağacın altında bembeyaz bir bademdir. Onu açmak, bir beyazlık olgusu yaşamak demektir.

V

"Kasa" hakkında bir antoloji yapılsaydı, ruhbilimle ilgili bir incelemenin geniş bir bölümünü oluştururdu. İşçinin elinden çıkan karmaşık bir mobilya, çok duyarlı bir gizleme gereksinimini, saklama zekâsını sergiler. Burada söz konusu olan, değerli bir şeyi güven içinde saklamak değildir. Kaba şiddetle direnebilecek bir kilit düşünülemez. Her kilit, hırsıza çıkarılmış bir davettir. Kilit, ruhsal bir eşiktir. Meraklı biri için, işlerle süslenmiş bir kasa ne büyük bir meydan okumadır! İşlenmiş bir kilit ne büyük bir "karmaşıklık"tır! "Bambara halında," diye yazar Denise Paulme⁹¹, "kilidin göbeği insan, timsah, kertenkele, kaplumbağa..." biçiminde oyulur. Kilidi açıp kapayan gücün, yaşamsal bir güce, bir insanın, kutsal bir hayvanın gücüne sahip olması istenir. "Dagonların kilitleri, iki insan figürüyle süslenir (ataları temsil eden çift)." (a.g.e., s.35.)

Ne var ki, hırsızı, ona meydan okumaktan, güçlülük göstergeleriyle korkutmaktan çok, yanıltmak gerekir. Böylelikle de kasalar çeşitlenmeye başlar. İlk gizler, ilk kutuya yerleştirilir. Bunlar keşfedildiğinde, merak giderilmiş olur. Bu patavatsız merak sahte gizlerle de beslenebilir. Kısacası "karmaşıklıklaştırmacı" bir ince marangozluk zanaatı gelişmiştir.

Kasa geometrisiyle giz ruhbilimi arasındaki benzeşiklik, uzun uzadıya yorum gerektirmez sanınız. Romancılar kimi zaman bu benzeşiklikten birkaç cümleyle söz eder. Franz Hellen'in, kızına armağan almak isteyen roman kahramanlarından biri, ipek eşarp ile lake kaplı küçük bir Japon kutusu arasında duraksar. Sonunda, "bana öyle geliyor ki, onun içe kapanık karakterine bu kutu daha uygun⁹²", diyerek o tahta

kasayı seçer. Bu çabuk geçilmiş çok kısa not, aceleci okurun gözünden kaçabilir belki. Ne var ki, bu sözler, garip bir anlatının merkezinde yer alır; şöyle ki, bu anlatıda baba ile kız aynı gizi saklamaktadır. Bu "aynı giz", ikisi için de aynı yazgıyı hazırlar. Bu içtenlikli gölgelerin varlığını okura sezdirmek için, büyük yazarların yeteneği gerekmektedir. Dolayısıyla anlatı, kasa göstergesini kullanarak kapalı bir ruhun ruhsallığını sergileyen bir dosyaya dönüşür. Böylelikle, dışa kapalı bir kişinin ruh durumunu ortaya çıkarmak için, bu kişinin geri çevirdiği, kabul etmediği şeyleri sıralamanın, soğukluklarının kataloğunu oluşturmanın, suskunluklarının tarihini yazmanın yeterli olmadığını görürüz. O kişiyi daha çok, gizlerini saklama iznini babasından üstü kapalı biçimde alan o genç kızın yaptığı gibi, yeni bir kasayı açtığı, yani gizini sakladığı andaki olumlu sevinci içinde gözlememiz gerekir. Franz Hellens'in anlatısında iki insan, kendilerine itiraf etmeden, birbirlerine söylemeden, kendileri de fark etmeden "birbirini anlar". İçine kapanık iki kişi, aynı simgeyle iletişim kurar.

VI

Önceki bölümlerden birinde, bir evi okuduğunu, bir odayı okuduğunu söylemenin bir anlamı olduğunu ileri sürmüştük. Aynı şekilde, yazarların kendi kasalarını bizim okumamıza açtıklarını da ileri sürebiliriz. Ne var ki, şu konuda anlaşalım: "Bir kasa" yalnızca, oluşturduğu geometri en ince ayrıntısına kadar betimlenmekle verilemez. Rilke bize, iyi kapanan bir kutuyu gözlemenin içinde uyandırdığı sevinci aktarır. *Cahiers*'de (Fr. çev. s. 266) şunları okuruz: "Sağlam bir kutunun, kenarı alıştırılmamış kapağının, kutusunun üstünde olmaktan başka bir isteği yoktur herhalde." Daha sonra, bir yazın eleştirmeni, Rilke'nin, *Cahiers* gibi inceden inceye işlenmiş bir metinde nasıl olup da böyle bir "sıradanlığı" bıraktığını sorar. O tath kapanma düşünün tohumunun varlığını kabul edecek olursak, bu karşı çıkışın üstünde durma-

yız. Ve *istek* sözcüğü bizi ne kadar uzaklara götürüyor! Ülke-
min iyimser atasözünü düşünüyorum: "Tencere yuvarlanır,
kapağını bulur." Kapak, tencerenin üstüne her zaman sıkı sı-
kıya oturursa, her şey yolunda gidermiş gibi.

Rahatlıkla kapananın, rahatlıkla açılması gerekir; yaşam
dişlilerinin her zaman yağlı kalması istenir.

Biz şimdi Rilke'ye özgü bir kasayı "okuyalım" ve gizli
bir düşüncenin döne dolaşa kaçınılmaz olarak nasıl kasa im-
gesine ulaştığını görelim. Rilke'nin Liliane'a yazdığı bir
mektupta şunları okuruz: "Bu anlatılması olanaksız dene-
yimle ilgili her şeyin henüz herkesten gizli kalması ya da er-
geç ortaya çıkacaksa, ağzı en sıkı olanlara ulaşması gereki-
yor. Evet, bu gizi günün birinde açıklamam gerekirse bunun,
bir 17. yüzyıl kasasının sağlam ve etkileyici kilidinin, hani
kasa kapağının tümünü kaplayan her türlü sürgüden, kanca-
dan, çubuktan ve kaldıraçtan oluşan, buna karşın, içinde yu-
muşaklıkla dönen bir anahtarla bütün bu savunma ve engel-
leme aygıtının bir anda çözüldüğü türde bir kilidin açılması-
nı andıracağını düşünüyorum. Ne var ki, anahtar bu işi tek ba-
şına yapmaz. Benzeri kasa kilitlerinin deliği bir küçük kapa-
ğın ya da dilin altına saklanmıştı, bunlar da ancak kasanın
başka yerine gizlenmiş bir düğmeye basılınca açılır, bilirsin."
"Açıl susam, açıl!" diyebilmek için, maddeleşmiş ne çok im-
ge! Rilkeci bir ruhu açabilmek, Rilkeci bir kalbi yumuşatabil-
mek için ne büyük bir gizli basınç, ne kadar tatlı dil gerek!

Rilke hiç kuşku yok ki, kilitleri sevmiştir. Ama anahtar-
ları ve kilitleri kim sevmez ki! Bu izlikle ilgili ruhçözümleme
literatürü zengindir. Dolayısıyla bu konuda bir dosya hazır-
lamak özellikle kolay olurdu. Ne var ki, peşinde koştuğu-
muz amaca ulaşmak için, cinsellikle ilgili simgeleri ortaya çı-
karacak olsaydık, içtenlik düşlerinin derinliğini maskeleymiş
olurduk. Ruhçözümlemenin yararlandığı simgeciliğin tek-
düzelikliğini belki de bu örnekten daha iyi duyumsatacak bir
örnek olmazdı. Gece görülen bir rüyada anahtar ve kilit kar-
şıtlığının belirmesi ruhçözümleme için, öteki göstergeler ara-
sında açık bir göstergedir; o kadar açık bir gösterge ki, rüya-
yı gören kişinin tarihini özetler. İnsan, rüyasında anahtar ve
kilit görürse, artık itiraf edebileceği bir şey kalmaz. Ne var ki,

ruhçözümlemenin her yanından şiir taşar. Şiir, rüyayı her zaman düş kurmaya dönüştürür. Ve şiirsel düş kurma, bir tarih taslağıyla doyuma ulaşamaz; karmaşık bir düğümün üstünde yeni bir düğüm oluşturmaz. Şairin yaşadığı, uyanık bir düştür, onun düşü dünya içinde, dünyadaki nesnelerin önünde kalır. Bir nesnenin çevresine, bir nesnenin içine evreni yığar. Kasaları açar, kozmik zenginlikleri ince cidarlı bir kasanın içinde yoğunlaştırır. Kasanın içinde mücevherler ve değerli taşlar varsa, bu bir geçmiş demektir, uzun bir geçmiş, şairin romanlaştıracığı kuşaklar boyunca uzayıp giden bir geçmiş. Değerli taşlar aşktan söz edecektir kuşkusuz. Ama güçten de, yazgıdan da. Bütün bunlar, bir anahtardan ve onun kilidinden o kadar büyüktür ki!

Kasanın içinde *unutulmaz* şeyler vardır, bizim için unutulmaz şeyler, ama bunlar, hazinelerinizi sunacağımız kim-seler için de unutulmaz şeylerdir. Orada geçmiş, şimdi ve bir gelecek yoğunlaşmıştır. Ve böylelikle kasa, belleğimize girmeyecek kadar eskide kalmış şeylerin belleği haline gelir.

İmgelerden, ruhsal durum belirlemek için yararlanacak olursak, her büyük anının –saf Bergsoncu anı– kendi küçük kasası içine sıkı sıkıya yerleşmiş olduğunu görürüz. Saf anıyı, yalnızca bize ait olan anıyı başkalarına aktarmak istemeyiz. Onun pitoresk ayrıntılarını veririz yalnızca. Onun asıl varlığı bize aittir ve onu ne olursa olsun bütünüyle açığa vurmamız. Burada söz konusu olan içe atma değildir. İçe atma, beceriksiz bir dinamizmdir. Bu yüzden de belirtileri açıkça görülür. Ne var ki, her gizin kendi küçük kasası vardır, sıkı sıkıya kapatılmış bu mutlak gize hiçbir dinamizm ulaşamaz. İçtenlik yaşamı burada Bellekle İradenin biresimine ulaşıyor. Burada var olan, *Demir iradedir*; dışarıya, başkalarına karşı değil, her türlü karşı oluş psikolojisinin ötesine geçen bir iradedir. Varlığımızla ilgili bazı anıların çevresine, *mutlak kasa güvenliği* yerleştirmişizdir⁹³.

Ne var ki, bu mutlak kasa sözüyle biz de eğretilmeli konuşmuş oluyoruz. Biz imgelerimize dönelim.

VII

Kasalar, özellikle de bütünüyle sahiplendiğimiz, elimizin altında tuttuğumuz küçük kasalar, *açılan nesneler*dir. Bir kasa kapandığında, nesneler arasındaki yerine döner; dış mekân-daki yerini alır. Ne var ki, açılan bir nesnedir! Öyleyse bu açılan nesne, diyecektir matematikçi bir filozof, yaptığımız bulgunun ilk ayrımsal özelliğidir. Daha sonraki bölümlerden birinde, içersinin ve dışarısının diyalektiğini inceleyeceğiz. Dışarısına bir çizgi çekilmiştir, orada her şey yeni, şaşırtıcı, bilinmezdir. Dışarısı artık bir şey ifade etmez. Hatta, büyük bir çelişki olarak, oylumun boyutları da artık bir şey ifade etmez, çünkü içerde yeni bir boyut açılmıştır; bu, içtenlik boyutudur.

Değerlendirmesini iyi bilen, kendini içtenlik değerlerinin perspektifine yerleştirebilen biri için bu boyut sonsuzluğa kadar büyüyebilir.

Görkemli bir saydamlıkla kaleme alınmış bir parça, içtenlik mekânlarının gerçek bir mekân çözümleme teoremini sunarak bize bunu kanıtlayacak.

Bu parçayı, yazın yapıtlarını, bu yapıtlardaki egemen imgelere bağlı olarak çözümleyen bir yazardan⁴ alıyoruz. Jean-Pierre Richard, bulunan bir hazine sandığının açılmasını, Edgar Allan Poe'nun bir öyküsündeki Altın Böcek göstergesiyle canlandırıyor. Öncelikle, bulunan mücevherler paha biçilemez değerdedir! "Sıradan" mücevher olamaz. Hazineyi kafasının içinde yaratan sarraf değil, şairdir. Bu yüzden "bilinmezlikleri ve olasılıkları yüklenen hazine, yeniden varsayımlar ve düşler üreten düşsel bir nesneye dönüşür, kendi derinliklerini kazar durur ve sonsuz sayıda başka hazinelere doğru kaçıp gider". Öyle görünüyor ki, öykü sonuna, polisiye bir öyküde rastlanabilecek o sona geldiğinde, düşsel zenginliğinden bir şey yitirmek istemiyor. İmgelem hiçbir zaman, "işte bu kadar" diyemez. Her zaman söylenenden daha fazla bir şeyler vardır. Daha önce de birçok kez söylediğimiz gibi, imgelemin yarattığı imge, gerçekliğin doğrulamasından geçmez.

Ve içeriğin değerlendirilmesini, içerenin değerlendiril-

mesiyle bitiren Jean-Pierre Richard, şu yoğun formüle ulaşır: "Bir kasanın dibine hiçbir zaman ulaşamayız." İçtenlik boyutunun sonsuzluğu bundan daha iyi ifade edilebilir mi?

Büyük bir aşkla yaratılan bir mobilya kimi zaman düş kurmayla sürekli değişen iç değerler perspektifine sahip olabilir. Mobilyayı açarız ve içinde bir ev keşfederiz. Kasanın içinde bir ev saklıdır. Charles Cros'un bir düzyazı şiirinde şairin, mobilya ustasının işini sürdürdüğü harika satırlar buluruz. Mutlu eller tarafından yaratılmış güzel nesneler, doğal olarak şairin düşlerinde "sürdürülür". Charles Cros'a göre, kakma işlenmiş bir mobilyanın "gizinden" düşsel varlıklar doğar.

"Mobilyanın gizini keşfetmek için, kakma süslerin perspektiflerinin ardına geçebilmek, küçük ayna parçalarının düş dünyasına girebilmek için, keskin gözlere, keskin kulaklara, çok iyi bilenmiş dikkate" sahip olması gerekmiştir. Gerçekten de imgelem tüm duyularımızı bilir. Düş kurmaya açık dikkat, bizi anlık algılamalara hazırlar. Ve şair sözünü sürdürüyor:

"Sonunda gizli şöleni yakaladım, mobilyanın içinde çınlayan küçücük dans havalarını duydum, içine sinmiş karmaşık bilmeceleri yakaladım.

"Kapakları açıyorsunuz, içersinin böceklerle salon gibi geldiğini görüyorsunuz; abartılı perspektif verilmiş beyaz, esmer ve siyah karelerin farkına varıyorsunuz".

Kapakları kapayan şair, mobilyanın içtenliğinde bir gece yaşamının başlamasına neden olur (s.88).

"Mobilya kapandığı zaman, incelikten yoksun kişilerin kulakları uykuyla tıkandığı, insanların düşünceleri ağırlığını, elle tutulur başka nesnelere verdiğinde,

"İşte o zaman, mobilyanın salonunda garip sahneler yaşanır; küçük ayna parçalarının içinden ortaya, boylarıyla poslarıyla, görünüşleriyle tuhaf kişiler çıkar."

Bu kez, mobilyanın gecesinde nesneleri yeniden üreten, kapalı kalmış yansımalarıdır. İçersinin ve dışarısının ters yüz olmasını şair o kadar yoğun yaşar ki, bu bize, nesnelerle yansımaların yer değiştirmesi olarak aktarılır.

Ve şair, çok eskide kalmış kişilerin balosuyla canlanan

bu küçücük salonu düşledikten sonra, mobilyayı açar (s.90): "Işıklar ve ateşler sönüyor, şık, gösterişli davetliler ve yaşlı aile büyükleri, onurlarından hiçbir şey yitirmemiş olarak, aynalarda, koridorlarda ve sütunların arasında giderek kayboluyor; koltuklar, masalar ve perdeler buharlaşıyor.

"Ve salon bomboş, sessiz ve tertemiz kalıyor." Ciddi insanlar, şaire, "sonuçta, kakma bir mobilya, hepsi bu", diyebilir. Bu mantıklı yargıya yankı olarak, büyük ile küçüğün, dış dünya ile iç dünyanın yer değiştirdiği bu oyuna katılmak istemeyen okur da kendi hesabına: "Bir şiir, hepsi bu." "And nothing more", diyebilir.

Gerçekten de şair burada çok genel bir ruhbilim izleğini somutlaştırıyor: Kapalı bir kasanın içinde, açık bir kasada olduğundan çok daha fazla şey vardır. Bunların doğrulanması imgeleri öldürür. İmge üretmek, yaşamaktan her zaman daha oylumlu, daha zengin olacaktır.

Gizliliğin etkisi, saklayan varlıktan, kendini saklayan varlığa doğru sonsuzluğa kadar uzanıp gider. Kasa, nesneleri saklayan bir nesnedir. Düş kurana gelince, o da kendini kendi gizinin içinde duyumsar. Açmak, açılmak ister. Jules Supervielle'in şu dizelerini her iki anlamda da okuyamaz mıyız³⁶:

*Çevreymi kabaca saran kasaların içinde aranıp duruyorum
Karanlıkları alt üst ederek
Bu dünyaya ait değilmiş gibi duran
Derin mi derin sandıkların içinde.*

Bir hazineyi gömen, onunla birlikte kendini de gömer. Giz, bir mezardır ve ağzı sıkı kişinin gizlerin mezarı olduğunu söylemesi boşuna değildir.

Her türlü içtenlik gizlenir. Joë Bosquet, şöyle der³⁷: "Kimse benim değiştiğimi görmüyor. İyi ama beni kim görüyor ki? Kendi kendimin gizlendiği yerim ben."

Bu çalışmada, özlerin içtenliği sorununa girmek istemiyoruz. Bundan, başka çalışmalarımızda söz ettik³⁸. Burada yapmamız gereken en azından, insanın içtenliği ile madde-nin içtenliği peşinde koşan iki düşçü arasındaki benzerliğin altını çizebiliriz. Jung, bu simyasal düşçülerin birbiriyle ilişkisini açıkça ortaya koymuştur (Bkz. *Psychologie und Alche-*

mie). Başka bir deyişle, *gizli olanın* üstünlük derecesi için tek bir yer vardır. İnsanın içinde saklı olanla şeylerin içinde gizli olan, bu tuhaf *üstünlük derecesi* alanına, ruhbilimin üstün-körü incelediği alana girildiğinde, aynı mekân çözümlemesini temel alır. Doğrusunu söylemek gerekirse, her türlü olumluluk, üstünlük derecesini artıklık derecesine düşürür. Üstünlük derecesi alanına girebilmek için, olumlu olanı bırakıp düşsel olanı ele almak gerekir. Şairlere kulak vermek gerekir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YUVA

Sarmaşığın dallarında bir kuş yuvası buldum
 Tarla yosunuyla düş otundan yumuşacık bir yuva.
 (Yvan Goll, *Tombeau du père, Poètes d'aujourd'hui*
 adlı yapıttan, 50, Seghers yay., s.156.)

Beyaz yuvalar, kuşlarınız çiçeklenecek

 Havalanacaksınız, kuştüyü keçiyolları.
 (Robert Ganzo, *L'œuvre poétique*, Grasset yay., s.69.)

I

Victor Hugo, oturma işleviyle ilgili varlıkları ve imgeleri kısa bir cümlede toplayıverir. "Quasimodo için," der", "katedral, sırasıyla yumurta, yuva, ev, vatan, evren" olmuştu. Hatta salyangozun kendi kabuğunun biçimini alması gibi, onun da katedralin biçimini aldığı bile söylenebilirdi. Orası onun barınağı, kovuğu, kabuğuydu... Kaplumbağa kendi kabuğuna nasıl yapışıksa, o da katedrale bir bakıma öylesine yapışıktı. O pürüklü katedral onun başıydı." Horlanan bir varlığın, o karmaşık yapının köşe bucağında kendine bulunduğu gizli sığınakların biçimini nasıl acıyla aldığını anlatmak için bu kadar imge yeter de artar bile. Şair böylelikle bizi, kullandığı çok sayıda imgeyle, çeşitli sığınakların gücüne duyarlı kılıyor. Ne var ki, bol bol sıraladığı bu imgelerin hemen ardından bir yumuşatma göstergesine baş vuruyor. "Burada, bir insanla bir yapının bu garip,

izdüşümsel, kendiliğinden, neredeyse eştözlü [*consubstantiel*] esnekleşmesini açıklamak için kullanmak zorunda olduğumuz betileri sözcük anlamıyla almamaları için okurları uyarmak gereksiz", diye sürdürüyor Hugo.

Öte yandan, aydınlık bir evde bile gönenç bilincinin, barınağına çekilmiş hayvan kıyaslamasını çağrıştırması çok çarpıcıdır. Evinde gönenç içinde yaşayan ressam Vlaminc şunları yazıyor¹⁰⁰: "Dışarıda kötü hava kudurup dururken, ateşin önünde duyduğum gönenç, bütünüyle hayvansı. Deligindeki fare, yuvasındaki tavşan, ahırındaki inek de ancak benim kadar mutludur." Gönenç, böylelikle bizi barınağın ilkselliğine götürür. Barındığı duygusunu algılayan varlık, fiziksel olarak kendi üstüne kapanır, çekilir, büzülür, saklanır, gizlenir. Sözcük dağarcının zenginliği içinde, el etek çekmenin tüm dinamiklerini veren eylemleri araştırarak olsak, hayvanların hareketlerini yansıtan imgelere, kaslarımızın içine sinmiş çekilme hareketlerini yansıtan imgelere rastlarız. Her bir kasın ruhsallığını ortaya koyabilseydik, ruhbili me ne büyük bir derinlik kazandırmış olurduk! İnsan kendi varlığının içinde, hayvanlara özgü ne çok varlığı barındırıyor! Biz araştırmalarımızı o kadar ileri götürmüyoruz. Şimdiye kadar, barınma dağeri ağırlıklı imgeler sunabildiysek ve bu imgeleri anladığımızda onları biraz olsun yaşayabildiysek, bize yeter de artar bile.

Kuş yuvasına, özellikle de deniz kabuğuna ilişkin bir sürü imge bulacağız ve bunları ilk imgeler olarak, içimizin derinliğinde bizi bir ilkselliğe götüren imgeler olarak nitelemeye çalışacağız. Daha sonra insanın, fiziksel bir mutluluk içinde "kendi köşesine çekilmekten" ne kadar hoşlandığını göstereceğiz.

II

Kuş yuvasının, cansız varlıklar dünyasında olağanüstü değeri vardır. Yuvanın *mükemmel* olması, çok sağlam bir içgüdü'nün belirtilerini taşıması istenir. Bu içgüdü bizi büyüler ve yuva, rahatlıkla, hayvanlar dünyasının bir mucizesi kabul

edilir. Ambroise Paré'nin yapıtından, övülen bu yetkinliğin bir örneğini sunalım¹⁰¹: "Her hayvanın kendi yuvasını yaparken gösterdiği ustalık ve özen öylesine hayvana özgüdür ki, bu nitelik onu tüm duvarcılardan, marangozlardan ve yapı ustalarından daha yetkin kılar; çünkü şimdiye kadar hiçbir insan kendisi ve yavruları için, o küçük hayvanların yaptığı ölçüde yetkin bir yapı ortaya koyamamıştır, öyle ki, bu konuda şöyle bir atasözü vardır: 'İnsanlar her şeyi yapmayı becerir, kuş yuvasından başka'."

Olgularla sınırlanan bir kitabı okumak, söz konusu bu heyecanı kısa sürede söndürür. Örneğin Landsborough-Thomson'un bir çalışmasından öğrendiğimize göre, kuşlar yuvalarını çoğu zaman derme çatma, hatta baştan savma yapar. "Kartal, bir ağaca yuva yapmak için kimi zaman bir sürü dal parçasını üst üste yığar ve bu yığına her yıl yeni dal yığınları ekler, öyle ki, bu çatki günün birinde kendi ağırlığıyla yıkılıp gider¹⁰²." Kuşbilim tarihini inceleyecek olsaydık, yazınsal heyecanla bilimsel eleştiri arasında bin tane ince ayırım bulabilirdik. Ama konumuz bu değil. Yalnızca şunu not edelim ki, biz burada, olguları çoğu zaman her iki yönde bozan değerler polemliğini yakalamış oluyoruz. İnsan kendi kendine, kartalın değil ama kartal yuvasının yere düşmesinin, bu olguyu bize aktaran yazara, kartala saygısızlık etmiş olmanın o önemsiz sevincini yaşatıp yaşatmadığını sorabilir.

III

Doğruyu söylemek gerekirse, kuş yuvasına ilişkin imgelerin *insanla ilgili* olarak değerlendirilmesinden daha saçma bir şey olamaz. Kuş için yuva, kuşkusuz sıcak ve yumuşak bir barınaktır. Bir yaşam evidir: Yumurtasından çıkan kuşu kuluçkada tutmayı sürdürür. Yumurtadan çıkan kuş için yuva, çıplak derisinin üstünde tüyler çıkmadan önce, bedenini dıştan kaplayan bir tüy örtüsü gibidir. Ne var ki, bu kadarcık bir şeyi insana özgü bir imgeye, insan için bir imgeye dönüştürmek ne aceleciliktir! Gerçekten de tam kapalı bir "yuva"yla, aşıkların birbirine vaat ettikleri sıcacık "yuva"yla,

yaprakların içinde kaybolmuş gerçek bir kuş yuvası arasında bir yakınlık kurmaya kalkışacak olursak, bu imgenin gü-lünçlüğünü daha iyi duyumsarız. Kuş, anımsatmaya gerek var mı bilmem, aşkı yalnızca çalılıklarda yaşar. Yuvasını da-ha sonra, tarlalarda yaşanan aşk çılgınlığı bittikten sonra ya-par. Bütün bunları düşleyip bundan insanlara ilişkin dersler çıkarmak isteseydik, oturup bir de ormanda yaşanan aşkla, kentin bir odasında yaşanan aşkın diyalektiğini kurmamız gerekirdi. Bu da bizim konumuzun dışında kalıyor. Tavan arasını kış yuvasıyla karşılaştırıp bunu kendi yapacağı kar-şılaştırma için tek gözlem olarak kullanmak için insanın André Theuriot olması gerekir: "Düşler, yükseğe tünemeyi sevmez mi?"¹⁰³ Kısacası yazında, yuva imgesi genel olarak çocukçadır.

Dolayısıyla, "yaşanan yuva", çıkış noktası sakat olan bir imgedir. Bununla birlikte bu imge, küçük sorunlarla uğraş-maktan hoşlanan fenomenoloğun keşfedebileceği, başlangı-ca özgü özel nitelikleri içerir. Bu bize, felsefi fenomenolojinin temel işleviyle ilgili bir anlaşmazlığı ortadan kaldırmak için yeni bir fırsat yaratıyor. Söz konusu fenomenolojinin görevi, doğada rastlanan kuş yuvalarını betimlemek değildir; bu gö-rev kesin olarak kuşbiliminin alanına girer. Felsefi fenome-noloji, kuş yuvalarını gösteren bir albümü karıştırırken içi-mizde uyanan ilgiyi ya da daha kesin olarak, çok eskiden bir kuş yuvası keşfettiğimizde duyumsadığımız naif büyülen-meyi açıklayabildiğimiz anda başlar. O büyülenme eskimez. Bir yuva keşfetmek, bizi çocukluğumuza, çocukluk dönemi-ne götürür. Sahip olmamız gereken çocukluk dönemlerine. İçimizde, yaşamın kozmik yanını bütünüyle ortaya koyduğu kişiler azdır.

Bahçemdeki bir kuş yuvasını çok geç keşfetmiş olmanın düş kırıklığını ne kadar çok yaşamışımdır. Sonbahar gelmiş, ağaçların yaprakları seyreilmeye başlamıştır. İki dalın çatallandığı yerde bir kuş yuvası. Demek oradaydılar; baba, anne, yavrular ve ben onları farketmedim!

Daha ileri yaşlarda, bir kış ormanında keşfettiği boş kuş yuvası, o keşfi yapanı o kadar heyecanlandırmaz. Yuva, ka-natlı yaşamın gizlenme yeridir. Görünmez olmayı nasıl ba-

şardı? Görünmez, gökyüzüne açık, yeryüzünün sağlam gizlenme yerlerinden uzak? Ne var ki, bir imgeyi var eden ince ayrımları belirlemek için o imgeye fazladan bir izlenim eklemek gerektiğinden, işte size görünmez yuva imgesini en uç noktasına vardırان bir söylence. Bu söylenceyi Charbonneaux-Lassay'ın, *Le bestiaire du Christ* başlıklı güzel kitabından alıyoruz¹⁰⁴: "Çavuşkuşunun, yaşayan tüm canlıların bakışlarından kendini saklayabileceğı anlatılıyordu; öyle ki, Ortaçağın sonunda, çavuşkuşunun yuvasında çeşitli renkler taşıyan bir otun bulunduğu, insanların bu otu üzerlerinde taşıdığında görünmez hale geldiklerine hâlâ inanılıyordu."

Yvan Goll'ün "düş otu" belki de bu ottur.

Ne var ki, zamammızın düşleri işi bu kadar uzağı götürmüyor, terk edilmiş yuva da artık görünmezlik otu bulundurmuyor. Bir çalılıkta bulduğumuz kuş yuvası, artık bir "şey"den başka bir şey değildir. Onu artık elimize alabilir, içini görmek için bozabiliriz. Hüzünlü bir şekilde yeniden tarlaların ve çalılıkların insanı oluyorum; bir çocuğı, "Bak, bu bir baştankara yuvasıdır", diyebilecek bilgiye sahip olmaktan biraz gururlu.

Böylelikle, o eski yuva, nesneler kategorisine girer. Nesneler çeşitlendiğı oranda, kavram basitleşir. Biriken yuvaların sayısı arttıkça, imgelemimizi rahatlatmış oluruz. Yaşayan yuvayla temasımızı yitiririz.

Oysa gerçek yuva fenomenolojisini ortaya çıkarabilecek olan, canlı yuvadır, doğada bulduğumuz, bir an için bir evrenin merkezi haline gelen –bu deyim fazla abartılı sayılmamalıdır–, kozmik bir durumun verisi olan yuvadır, Bir dalı yavaşça kaldırıyorum, yumurtalarının üstünde kuluçkaya yatmış olan kuş orada. Uçmayan bir kuş bu. Yalnızca biraz ürperiyor. Onu ürpertmiş olmaktan ürperiyorum. Kuluçkaya yatmış kuşun benim bir insan olduğumu, kuşların güvenini yitirmiş bir varlık olduğumu anlamasından korkuyorum. Hareketsiz duruyorum. Kuşun korkusu ve benim içimdeki korkutmuş olma korkusu yavaş yavaş yatışıyor –ben öyle olduğunu düşünüyorum! Daha rahat nefes almaya başlıyorum. Dah bırakıyorum. Yarın yine gelirim. Bugün, içimi dolduran bir sevinç var: Kuşlar bahçemde bir yuva yaptı.

Ertesi gün, gezi yolunda önceki günden daha hafif adımlarla ilerleyerek geri döndüğümde, yuvanın dibinde, pembe beyaz sekiz yumurta görüyorum. Tanrım! Ne kadar da küçük şeyler! Çalılıkta bulunan yumurta ne kadar küçük oluyor!

İşte canlı bir yuva, içinde oturlan bir yuva. Kuş yuvası kuşun evidir. Bunu uzun zamandan beri biliyordum, bana uzun zaman önce söylenmişti bu. İçimde bu kadar eski olan bir şeyi yeniden söylemekte, kendime yinelemekte duraksıyorum. Oysa bu olayı daha yeni yaşadım. Ve belleğimde kalmış, yaşamımda canlı yuva keşfettiğim günleri, büyük bir yalınlıkla anımsıyorum. İnsan yaşamında bu gerçek anılar ne kadar ender!

Toussenel'in yazdıklarını şimdi çok iyi anlıyorum: "Tek başıma bulduğum ilk kuş yuvası, kolejde kazandığım ilk çeviri ödülünden belleğime daha derin kazılmış olarak kaldı. İçinde, üzerleri bilmeceyi andıran coğrafya haritalarında olduğu gibi kırmızı damarlar bulunan gri-pembe dört yumurta bulunan güzel bir florya yuvasıydı. Onun karşısında, bakışlarımı ve bacaklarımı hareketsiz bırakan tarif edilmez bir zevk içinde kalakaldım. Bu ruhsal sarsınfı bir saatten fazla sürdü. O gün, rastlantının bana kendi gönül eğilimimi belli ettiği gün oldu"¹⁰⁵. İnsanın içinde uyanan ilk ilgileri arayan bizim için ne güzel bir metin bu! Başlangıçta böyle bir "sarsıntı" ile titreşen Toussenel'nin yaşamında ve yapıtlarında, Fourier'nin uyumlu felsefesini tümüyle içleştirmesini, kuşların yaşamına, bir evren boyutu kazandıran bilmecemsi bir yaşam katmasını daha iyi anlıyoruz.

Ne var ki, geleneksel yaşamda, yaşamı ormanlarda ve tarlalarda geçen biri için bir kuş yuvası bulmak her zaman yeni bir heyecan kaynağı olmuştur. Bitki dostu Fernand Lequenne, karısı Mathilde'le birlikte dolaşırken bir kara çalı kümesinin içinde bir çalibülbülü yuvası görür: "Mathilde, diz çök, parmağını uzat, ince köpüğü duyumsa, parmağın havada kalsın...

"Birden bir ürpermeye sarsıldım.

"İki küçük dalın oluşturduğu çatalın ortasına yerleştirilmiş yuvanın kadınsı anlamını keşfetmiştim. Çalılık, gözüm-

de öylesine insani bir değer kazandı ki, bağırdım:
 “– Dokunma, dokunayım deme sakın¹⁰⁶.”

IV

Toussenel’in “ruhsal sarsıntısı”, Lequenne’in “ürpermesi”, birer içtenlik belirtisi. Bunu daha önceki okumalarımızda yansıttık, çünkü biz “bir kuş yuvası keşfetme” şaşkınlığının tadına kitaplarda varıyoruz. Öyleyse yazında kuş yuvaları aramayı sürdürelim. Yazarının, kuş yuvasının barınma değerini bir ton daha yükselttiği bir örnek verelim şimdi de. Bu örneği Henry-David Thoreau’dan alıyoruz. Thoreau’nun kalem aldığı parçada ağaç, kuş için bütünüyle yuvanın girişini oluşturur. Zaten bir yuvayı barındırma onuruna sahip olan ağaç, yuvanın gizine de katılıyor. Ağaç, yuva dışında da kuş için bir barınaktır. Thoreau bize, ağacı tümüyle kendine mekân tutan yeşilağaçkakanı betimliyor. Bu sahiplenmeyle, bir ailenin uzun süreden beri terk ettiği bir’eve yeniden yerleşmesi arasında koşutluk kuruyor. “Komşu ailelerden biri uzun bir süre sonra boş eve döndüğünde, evden neşeli seslerin yükseldiğini, çocukların gülüştüğünü duyarım, mutfak bacasından duman yükseldiğini görürüm. Kapılar ardına kadar açıktır. Çocuklar holde bağırışarak koşuşurlar. Yeşilağaçkakan da onlar gibi, dalların labirentleri arasında aceleyle koşuşturuyor, şuraya bir pencere açıyor, gagasını takırdatarak oradan çıkıp kendini başka bir yana atıyor, evi havalandırıyor. Sesi bir yukarda, bir aşağıda çınlıyor, evini hazırlıyor... ve onu sahipleniyor¹⁰⁷.”

Thoreau bize, genişleme halindeki yuvayı ve evi betimliyor. Thoreau’nun metninin, eğretilen her iki yönünde de canlılık kazanması çarpıcı değil mi: Neşeli bir ev, güçlü bir yuvadır –yeşilağaçkakanın, yuvasını gizlediği ağacın ona sağladığı sığınağa duyduğu güven, bir barınağı sahiplenme edimidir. Bu noktada, kıyaslamaların ve alegorilerin oylumunu aşıyoruz. Mantıklı düşünen bir eleştirmen, ağacın penceresinde beliren, balkonunda öten “ev sahibi” yeşilağaçkakanın bir “abartma” olduğunu ileri sürecektir. Ne var

ki, şair ruhumuz Thoreau'ya, yuvaya ağaç boyutu kazandırarak imgeyi genişlettiği için minnet duyacaktır. Bir büyük düşçünün ağacın içine saklandığı andan başlayarak ağaç bir yuva olur. Bu itiraf-anıyı, Chateaubriand'ın *Mémoires d'Outre-tombe*'unda okuruz. "O söğütlerden birinin içinde kendime yuva gibi bir yer yapmıştım: Orada, gökle yer arasında her şeyden uzak, çalibülbülleriyle birlikte saatler geçiriyordum."

Gerçekte, bahçemizde içinde bir kuşun oturduğu ağaç, bizim gözümüzde daha çok değer kazanır. Çoğu zaman yaprakların arasında yemyeşil giyinmiş ağaçkakan bizim için ne kadar gizemli, ne kadar görülmez de olsa, onunla senli benliyizdir. Ağaçkakan sessiz bir ağaç sakini değildir. Öttüğü zaman değil, çalıştığı zaman düşünürüz onu. Gagası, tüm gövdesi boyunca ağacı kakıp durur. Çoğu kez gözden kaybolur, ama sesini hep işitiriz. Bir bahçe işçisidir.

Böylece ağaçkakan, ses evrenime girmiş oldu. Onu kendim için sağaltıcı bir imgeye dönüştürüyorum. Paris'teki evimde bir komşum, gecenin geç saatinde duvara çivi çaktığında, o gürültüyü "doğallaştırıyorum". Hoşuma gitmeyen şeyler karşısında yararlandığım sakinleşme yöntemime sadık kalarak, Dijon'daki evimde olduğumu düşünüyorum ve duyduğum bütün seslerin doğadaki sesler olduğunu kabul ederek kendi kendime şunu söylüyorum: "Benim ağaçkakan, akasya ağacımda çalışıyor."

V

Yuva, tüm dinginlik ve erinç imgeleri gibi, yalın ev imgesiyle kendiliğinden ilinti kurar. Yuva imgesinden ev imgesine ya da ikinci imgeden birinciye geçişler her zaman *yalınlık* içinde olur. Birçok kuş yuvasının ve saz kulübenin resmini yapmış olan Van Gogh, kardeşine şunları yazar: "Saz damlı kulübe bana bir çalıkuşu yuvasını düşündürdü¹⁰⁸." Kuş yuvası resmi yaparken kulübeyi düşünüyor, kulübe yaparken de kuş yuvasını düşünüyorsa, ressamın bakışında bir ilgi *ikilemesi* olduğu söylenemez mi? Bu tür imge düğümlerinde,

öyle anlaşıyor ki, insan iki kez düş kuruyor, iki ayrı perde de düş kuruyor. En yalın imge ikiye katlanıyor; hem kendisi, hem de kendisinden başka bir şey. Van Gogh'un saz kulüpleri bol sazlıdır. Damın üstüne kabaca atılmış kalın sazlar, dışarı taşarak duvarları koruma istencini vurgular. Tüm korunma nesneleri arasında dam burada egemen bir tanıktır. Çatının örtüsü altındaki duvarlar, sıvanmış çamurdandır. Pencereler alçaktır. Ocak, zemine, tarlaya oturtulmuş bir kuş yuvası gibi oturtulmuştur.

Ve çalikuşunun yuvası tam bir saz kulübedir, çünkü üstü örtülü bir yuvadır, yuvarlak bir yuvadır. Papaz Vincelot, çalikuşunun yuvasını şöyle betimler: "Çalikuşu, yuvasına yusuvarlak bir top biçimi verir. Bu yuvanın altına, içeri su girmemesi için küçük bir delik açar. Bu deliği genellikle bir dal parçası örter. Dışının girip çıktığı deliği bulabilmek için, çoğu zaman yuvanın her yanını incelemiştir¹⁰⁹." Van Gogh'un kulübe-yuvasını açık seçik benzerliği içinde yaşadığımda, içimden şaka yapmak geliyor. Kendi kendime, o kulübenin içinde bir kralın yaşadığını söylemek hoşuma gidiyor. İşte size bir imge-masal, masalları çağrıştıran bir imge.

VI

Ev-yuva ikilisi hiç de yeni değildir. Hatta biraz bilgiçlik taslayarak bunun, oturma işlevinin doğal ortamı olduğunu söyleyebiliriz. Oraya döneriz, kuşun yuvaya, kuzunun ağıla döndüğü gibi, oraya dönmeyi düşleriz. Bu dönüş göstergesi, sonsuz düş kurmaların belirtisidir, çünkü insanın dönüşleri, insan yaşamının büyük ritmi içinde, yılları aşan, tüm ayrılıklara karşı düş kurma yoluyla savaşılan ritimle gerçekleşir. Aralarında yakınlık kurulan yuva ve ev imgeleri, bağlılığın içtenlikli bileşkesini yansıtır

Bu alanda her şey. yalın ve nazik dokunuşlarla gerçekleşir. Ruh, bu yahn imgelere öylesine duyarlıdır ki, uyumlu bir okuma aracılığıyla en ince titreşimleri bile duyar. Kavramlar düzeyinde yapılan bir okuma sönük, soğuk, çizgisel kalır. Bizden, imgeleri birbiri ardınca anlamamızı bekler. Yuva

imgesi alanındaysa çizgiler o kadar incedir ki, bir şairin bunların tadına varabilmesi bizi şaşırtır. Ne var ki, yalınlık kendini unutturur ve sihirli bir değneğin dokunuşuyla kendinde bu yalınlığı yenileme yeteneği bulan şair birden minnet duygularıyla dolar. Yalın bir imgenin böylesine yenilenişinin bir fenomenoloğu titreşime geçirmemesine olanak var mı? Bu titreşme içinde, Jean Caubère'in *Le nid tiède* başlıklı şu yalın şiirini heyecanla okuruz. Çöl izleğinin ağır bastığı süs-süz bir kitapta yer aldığı dikkate alındığında, şiir daha büyük yeğlilik kazanıyor¹⁰:

Ilık ve dingin yuva

İçinde kuş öten

.....

Şarkıları, güzellikleri anımsatıyor

Yalın eşliğini

Eski evin.

Ve eşik, burada, insanı içeri çağırان eşiktir, görkemiyle bizi ezmez. İki imge, dingin yuva ve eski ev imgesi, düşler tezgâhında, içtenliğin sıkı kumaşını dokur. Ve bu imgeler olabildiğince yalındır, pitoresk kaygısı hiç taşımaz. Şair bizi, eski eve, başımızı soktuğumuz o ilk mekâna çağırان yuvayı, öten bir kuşu, güzellikleri anımsatmakla okurunun ruhunda bir müzik akorunun titreşeceğini duyumsamıştır. Ne var ki, evle yuvayı böylesine bir yumuşaklıkla karşılaştırabilmek için, bize mutluluk vermiş o evi yitirmiş olmamız gerekmez mi? Bu sevgi şarkısında bir "ne yazık ki..." var. Eski eve, yuvaya döner gibi dönüyorsak, anılar düşlere dönüşmüş demektir, geçmişte kalan ev büyük bir imgeye, yitirilmiş içtenliklerin büyük imgesine dönüşmüş demektir.

VII

Böylelikle, değerler olguların yer değiştirmesine neden olur. Bir imgeyi sevdiğimiz andan başlayarak, o imge artık bir olgunun kopyası olarak kalamaz. Kanatlı yaşamın en büyük düşçülerinden biri olan Michelet, bize bunun yeni bir kanıtını verecek. Böyle olmakla birlikte "kuşların mimarisine" yal-

nızca birkaç sayfa ayırır; ama bu sayfalar düşünür, düş, kurar.

“Kuş,” der Michelet, “hiç aleti olmayan bir işçidir. Ne sincabın eline, ne de kunduzun dişine sahiptir. Onun kullandığı tek gerçek alet kendi bedenidir; malzemeleri bastırıp sıkıştırır, öyle ki, onları bütünüyle uysallaştıran, birbirine karıştıran, ortaya çıkan bütüne baş eğdiren göğsüdür¹¹.” Ve Michelet bize, beden tarafından yapılan evi, beden için yapılan, fiziksel oluşumu içinde bir içtenliği barındıran bir deniz kabuğu gibi, içerden onun biçimini alan evi anlatır. Yuvaya dış biçimini dayatan, onun içidir. “İçerde, yuvaya dairesel biçimini veren, kuşun kendi bedeninden başka bir şey değildir. İçerde sürekli dönerek, yuvanın duvarını her yönde dışarı doğru iterek o daireyi oluşturmayı başarır.” Dişi, canlı bir merdane gibi dönerek yuvasını kazar. Erkek de dışarıdan karışık malzemeler, sağlam saplar taşır. Dişi, bedenini güçle bastırarak bütün bu malzemelerden bir keçe oluşturur.

Ve Michelet sürdürür: “Ortaya çıkan ev, kuşun kendisidir, kendi biçimi ve dolaysız çabasıdır; çektiği acıdır, diyebilirim. Bu sonuç kuşun, göğsüyle sürekli basınç yapmasıyla ortaya çıkar. O ot saplarının herbiri, o kıvrımı edinmek ve sürdürmek için, binlerce ve binlerce kez onun göğsüyle, yüreğiyle, kuşkusuz soluğu kesilerek, belki de yüreği daralarak itilip sıkıştırılmıştır.”

İmgelerin ne akıl almaz bir tersine dönüşü bu! Burada rahmi yaratan, cenin değil mi? Her şey içerinin itkisi, içtenliğin fiziksel olarak baskın çıkmasıdır. Yuva, şişen, kabuğunu dışı doğru zorlayan bir meyvadır.

Bu imgeler, hangi düş kurmaların derinliğinden yükseliyor? Bize en yakın olan korunma düşünden, bedenimize uyarlanmış korunma düşünden gelmiyor mu? Ev-giysi düşleri, oturma işlevinin düşsel yanıyla ilgilenenlere hiç de yabancı değildir. Kendimize Michelet’nin düşlediği biçimde bir yuva oluşturduğumuzda, Bergson’un yazılarında sık sık kötü gözle baktığı o hazır giysilerden biri çıkmaz ortaya. Kişisel bir evimiz olur, kendi ölçülerimize uyan, bedenimize tam oturmuş bir yuvaya sahip oluruz. Romain Rolland’ın kahramanı Colas Breugnon’a, işinde gösterdiği başarılarından

dolayı, içinde oturduğu evden daha büyük, daha rahat bir ev armağan edildiğinde bu evi, bedenine uymayan bir giysi gibi geri çevirir. "Üstümde pot yapacaktı ya da dar gelen yerlerini patlatacaktım", der¹².

Böylece, Michelet'nin bir araya getirdiği yuva imgelerini insansal olana kadar sürdürürsek, bu imgelerin daha başlangıçta insansal olduğunu fark ederiz. Herhangi bir kuşbiliminin, bir yuvanın oluşturulmasını Michelet'nin üslubuyla kaleme alacağı kuşkuludur. Böyle oluşturulan bir yuvayı, Michelet'nin yuvası olarak adlandırmak gerekir. Fenomenolog bu yuvayı incelerken, garip bir büzülmenin, etkin, sürekli yinelenen bir büzülmenin dinamiklerini bulacaktır. Burada söz konusu olan, insanın yatağının içinde bir sağa bir sola dönüp durduğu bir uyku halinin dinamiği değildir. Michelet bizi, barınağın biçimlenmesini, başlangıçta diken diken olan, karışık malzemelerden oluşan yüzeylerin ince dokunuşlarla düz ve yumuşak bir yüzeye dönüştürülmesini izlemeye çağırıyor. Michelet'nin bu metni bize ender rastlanacak bir belge sunuyor, ne var ki, maddeye ilişkin düş kurmasıyla bile çok değerli bir metin. Maddeye ilişkin imgeleri sevenler Michelet'nin bu sayfasını unutamaz, çünkü bize *kuru biçimlendirmeyi* betimliyor. Bu bir biçimlendirmedir, kuru havada ve güneşin altında kara yosunuyla kuş tüyünün evlenmesidir. Michelet'nin yuvası, keçeleştirmenin zaferidir.

Şunu da söylemeden geçmeyelim: Tükürük ve çamurdan yapıldığını söyledikleri kırlangıç yuvasını seven yuva düşçülerinin sayısı fazla değildir. Kırlangıçların, evler ve kentler yokken nerede ve nasıl barındıkları merak konusudur. Dolayısıyla, kırlangıç "düzenli" bir kuş değildir. Charbonneaux-Lassay bu konuda şunu yazıyor (*a.g.e.*, s.572): "Vendée köylülerinin, bir kırlangıç yuvasının kışın bile gece cinlerini korkuttuğunu düşündüklerini duydum."

VIII

Bir yuva karşısında kurduğumuz düşleri biraz derinleştirecek olursak, kendimizi bir süre sonra, bir tür duyarlılık çeliş-

kisiyle karşı karşıya buluruz. Yuva –bunu hemen anlarız– geçicidir, bununla birlikte içimizde bir *güvenlik düşün*nün uyanmasına neden olur. Bu açık seçik geçicilik nasıl oluyor da bu düşün oluşmasını engellemiyor? Bu çelişkinin cevabı basittir: Kendi varlığını yok sayan bir fenomenolog olarak düş kurarız da ondan. Kuşun içgüdüsünü bir tür naiflik içinde biz de yeniden yaşarız. Yeşil yaprakların arasındaki yemyeşil yuvayla benzeşmekten, onu yansılamaktan hoşlanırsınız. Onu açık seçik görmüşüzdür, ama çok iyi gizlenmiş olduğunu söyleriz. Bu hayvansal yaşam merkezi, bitkisel yaşamın muazzam oylumu içinde kaybolmuştur. Yuva, şakıyan bir yaprak demetidir. Bitkisel huzura katılmıştır. Ulu ağaçların mutluluk havası içinde bir nokta haline gelmiştir.

Bir şair şunları yazıyor¹³:

Ağaçların ölümü geri püskürttüğü bir yuva düşledim.

Böylece, yuvayı izlerken kendimizi dünyaya güvenmenin eşiğinde buluruz, bir güven itkisi duyumsarız, kozmik güvene bir çağrı alırsınız. Kuşun içinde dünyaya güven duyma içgüdüsü olmasaydı, yuvasını yapar mıydı? Bu çağrıyı içimizde duyuyorsak, geçici bir barınak olan kuş yuvasını içimizde mutlak bir sığınağa dönüştürüyorsak –kuşkusuz çelişkili olarak, ama bir düş kurma atılımı içinde–, düşsel evin kaynaklarına geri dönüyoruz demektir. Düşselliğinin gücü içinde kavradığımız evimiz, dünya üstünde bir yuvadır. Düşlerimizde, başlangıçtaki evin güvenine gerçekten katılırsak, o evde doğuştan var olan güven içinde yaşarız. Uykularımıza derinlemesine işlemiş bu güvenliği yaşamamız için, güvenliği doğuran maddesel koşulları sıralamamıza gerek yok. Yuva, düşsel ev gibi, düşsel ev de yuva gibi –düşlerimizin tam olarak kökenine inebilmişsek–, dünyanın düşmanlığını tanımaz. İnsanın yaşamı, derin uykudayken başlar ve yuvarlardaki tüm yumurtaların üstüne iyice kuluçkaya yatılmıştır. Dünyanın düşmanlığının deneyimini –dolayısıyla da korunma ve saldırganlık düşlerimizi– daha sonra yaşarız. İnsan varlığı gönençle başlar. Kuş yuvasını izleyen filozof, kendi varlığının dünyanın dingin varlığı içinde yer alışı üstünde derin düşüncelere dalarak dinginliğe erişir. Rüyacı, böylelikle, düş kurmalarının mutlak naifliğini günümüz me-

tafizikçilerinin diline çevirecek olursa, şunu söyleyebilir: Dünya, insanın yuvasıdır.

Dünya bir yuvadır; sonsuz bir güç, dünyadaki varlıkları bu yuvanın içinde tutar. Herder, *L'histoire de la poésie des Hébreux* başlıklı kitabında (Fr. çev. s.269), sonsuz büyüklükteki yeryüzünü örten sonsuz büyüklükteki gökyüzü imgesini kullanır: "Hava, der, yuvasının üstüne konmuş, yavrularını ısıtan bir güvercindir."

Bu düşünceler içindeydim, bu düşleri kuruyordum ki, *Cahiers G.L.M.*'in sonbahar 1954 tarihli sayısında, yuvayı "dünyasallaştıran", yuvayı dünyanın merkezi yapan beliti savunmama yardımcı olan bir yazı okudum. Boris Pasternak o yazıda, "bir kırlangıç içgüdüleriyle dünyayı nasıl kurduğumuzu anlatıyor -muazzam bir yuva, toprakla havanın, ölümle yaşamın ve iki farklı zamanın, elimizin altında olan, kullanabileceğimiz zamanla, eksikliğini duyduğumuz, yitirilmiş zamanın yığılması olan muazzam bir yuva"¹⁴. Evet, iki farklı zaman, çünkü gerçekten de kendi içtenlik merkezimizde harelenmeye başlayan dinginlik dalgalarının dünyanın sınırlarına kadar varması için gereken süre çok uzundur.

Boris Pasternak'ın kırlangıç yuvası-dünyasındaki imgeler çok yoğun. Evet, duvar örmeyi, barınağımızın çevresini saran dünyanın hamurunu karmayı neden bırakalım ki? İnsanın yuvası, insanın dünyası hiç bitmez. Ve imgelemimiz o işi sürdürmemize yardımcı olur. Şair, böylesine büyük bir imgeye sırtını dönemez; ya da daha doğrusu böylesine bir imge şairine sırtını dönemez. Boris Pasternak da zaten şöyle diyor (a.g.e., s.5): "İnsan dilsizdir, onun yerine imge konuşur, çünkü doğanın adımına yalnızca imgenin ayak uydurabileceği açıktır."

BEŞİNCİ BÖLÜM

KABUK

I

Kabuk sözcüğü öylesine net, kesin, sert bir kavramı içerir ki, onu basitçe betimleyemeyen, buna karşın söz etmek zorunda kalan şair, öncelikle imgelerden yoksun kalır. Biçimlerin geometrik gerçekliği aracılığıyla düşlediği değerlere doğru kaçıışı engellenmiştir. Oysa biçimler o kadar çeşitli, çoğu kez de o kadar yenidir ki, kabuklar dünyasını yakından incelediğimizde imgelemimiz, gerçeğe yenik düşer. Burada, düş kuran doğadır ve doğa bilir. Yumuşakçaların, kabuklarını daha İkinci Zamandan beri aşkın geometri derslerini izleyerek oluşturduklarını anlamak için, ammonitleri gösteren bir albüme bakmak yeter. Ammonitler barınaklarını, logaritmik bir sarmalın ekseni üstünde oluşturuyorlardı. Monod-Herzen'in güzel kitabında, yaşamın ortaya koyduğu geometrik biçimlerin çok açık seçik bir incelemesini buluruz¹⁵.

Şair tabii ki, yaşamın bu estetik kategorisini kavrayabilir. Paul Valéry'nin *Deniz Kabukluları* başlığı altında kaleme aldığı güzel metinde geometrik anlayışın parlak ifadesini buluruz. Şaire göre: "Bir *kristal*, bir *çiçek*, bir *kabuk*, duyarlı nesnelerin bütününde görülen sıradan düzensizlikten ayrılır. Onlar bizim için ayrıcalıklı nesnelerdir; bakışımızın, ayırt etmeden baktığımız öteki bütün nesnelere göre daha kolaylıkla kavradığı, buna karşın zihnimize daha gizemli gelen nesnelerdir"¹⁶. Öyle anlaşıyor ki, büyük bir Descartes'çı

olan şaire göre deniz kabuğu, hayvan geometrisinin sağlam, dolayısıyla da "açık ve seçik" bir gerçeğidir. Ortaya çıkan nesne, rahatlıkla kavranılır niteliktedir. Gizemli kalan şey biçim değil, *biçimlenmedir*. Ne var ki, ortaya çıkacak biçimle ilgili olarak, kabuk sarmalının sağa doğru mu, yoksa sola doğru mu olacağı konusunda yapılan o ilk seçim ne yaşamsal bir karardır? O ilk dönüşle ilgili söylenecek ne çok şey var! Aslında yaşam, ileri doğru yapılan bir atılımla değil, bir dönüşle başlar. Dönerek yapılan bir yaşam atılımı, ne dahice gerçekleştirilmiş bir harika, yaşamla ilgili ne incelikli bir imge! Ve sola doğru dönen bir kabuk hakkında ne büyük düşler kurulabilir! Kendi türünün dönüşüne aykırı davranan bir kabuk hakkında!

Paul Valéry, var olma nedenini –yalnızca maddesini koruma kaygısından uzaklaşarak– biçiminin güzel ve sağlam geometrisiyle doğrulayan biçimlenmiş, inceden inceye işlenmiş bir nesne ideali üstünde uzun uzadıya durur. Buna göre, yumuşakçalar için söylenecek özlü söz şu olmalıdır: Evini kurmak için yaşamak gerekir, içinde yaşamak için evini kurmak değil.

Derin düşünmesinin bir başka yerinde şair, bir insan tarafından inceden inceye işlenerek meydana getirilecek bir kabuğun, sürekli el değmiş bir güzelliğin izlerini taşıyan belli sayıda edimler sonucu, yalnızca dış görünüşüyle ortaya konabileceğinin bilincine varır; oysa (s.10) "yumuşakça kendi kabuğunu özgür kılar", maddenin, "içine sızarak onu oluşturmaya izin verir", "o harika örtüsünü büyük bir güçle damıtır". Ve daha ilk oluşumda ev bütünüyle ortaya çıkmıştır. Valéry, oluşturuca yaşamın gizini, ağır ve sürekli oluşumun gizini işte böyle yakalıyor.

Ne var ki, bu ağır oluşum gizine yapılan gönderme, şairin derin düşünmesinin yalnızca bir aşamasıdır. Ortaya koyduğu kitap, bir biçimler müzesine giriştir. Kitabı, Paul-A. Robert'in suluboyaları süsler. Suluboya yapılmadan önce nesne hazırlanmış, çenetler parlatılmıştır. Bu ince parlatma, renklerin kök salmasını gözler önüne serer. Böylelikle bir renk istencine, renklendirme serüveninin özüne biz de katılmış oluruz. Ev, gözlerimizin önünde öylesine büyük, öylesi-

ne yoğun bir güzellikle belirir ki, o evde oturmayı düşlemek, kutsal bir şeye yapılmış saygısızlık sayılır.

II

Oturma işlevinin imgelerini yaşamak isteyen fenomenoloğun, kendini dış güzelliklerin çekiciliğine kaptırmaması gerekir. Güzellik, genel olarak, içtenlik düşüncesini dışlaştırır, karıştırır. Fenomenoloğun ayrıca, sayısız türlerde pulları ve kabukları sınıflandırması gereken kabukbilimciyi de uzun süre izlememesi gerekir. Kabukbilimci, farklı olana açlık duyar. Fenomenolog ancak, kabukbilimci ilk gördüğü şeyler karşısında duyduğu şaşkınlığı içtenlikle aktardığında ondan bir şeyler öğrenebilir.

O durumda bile, yuva konusunda olduğu gibi, naif gözlemcinin ilk duyduğu şaşkınlıklardan doğan sürekli ilgilerden yola çıkmak gerekir. Bu taşın içinde canlı bir varlık bulunabilir mi, bu taş parçasının içinde canlı bir varlık yaşayabilir mi? Bu şaşkınlığı, insan ikinci kez yaşamaz. Yaşam, ilk şaşırmaları kısa sürede eskitir. Öte yandan, canlı bir kabuğa rastlayıncaya kadar ne çok ölü kabuk görmüşüzdür!

Ne var ki, içi boş kabuk, boş yuva gibi, sığınma düşlerine çağrı çıkartır. Böylesine yalın imgeleri izlemek, düş kurmaya kuşkusuz incelik kazandırır. Ama sanırsınız ki, fenomenolog, yalınlığın en uç noktasına varma gerekmesini duyar. Dolayısıyla içinde yaşam olan bir kabuk fenomenolojisi önermekte yarar olduğunu düşünüyoruz.

III

Hayrette kalmanın en açık belirtisi, abartmadır. Kabuk sakinini bizi hayret içinde bırakıyorsa imgelem, kabuğun içinden şaşırtıcı varlıklar, gerçeklikten daha şaşırtıcı varlıklar çıkarmakta gecikmeyecektir. Örneğin Jurgis Baltrusaitis'in *Le moyen âge fantastique* adını verdiği güzel albümünü inceleyecek olursak, orada antik mücevherlerin röprodüksiyonlarını gö-

rürüz. Bu röprodüksiyonlarda "en beklenmedik hayvanlar, örneğin tavşan, kuş, geyik, köpek bir deniz kabuğunun içinden, sihirbazın şapkasından çıkar gibi çıkar"¹⁷. Bu sihirbaz şapkası karşılaştırması, kendini imgelerin olduğu eksene yerleştiren biri için oldukça gereksizdir. Küçük şaşkınlıkları kabullenen kişi, kendini daha büyük şaşkınlıkları düşlemeye hazırlar. İmgelem katında, kocaman bir hayvan olan filin, bir salyangoz kabuğunun içinden çıkması doğaldır. Buna karşın aynı fili, imgelem üslubuna uygun olarak aynı kabuğun içine sokmaya kalkmak ender rastlanan bir şeydir. Bir başka bölümde, imgelemde, girme ile çıkmanın hiçbir zaman bakışimli imgeler olmadığını kanıtlama olanağı bulacağız. "Küçük bir nesnenin içinden çıkan dev gibi, özgür hayvanlar", diyor Baltrusaitis ve ekliyor: "Aphrodite bu koşullarda doğmuştu"¹⁸. Güzel olan, büyük olan, tohumları şişirir. Büyük olanın, küçük olanın içinden çıkması, ilerde göstereceğimiz gibi, minyatürün güçlü yanlarından biridir.

Bir kabuğun içinden çıkan varlıkta her şey diyalektiktir. Ve dışarı bütünüyle çıkmadığı için, dışarı çıkan, içerde kalanla çelişir. Varlığın geri kalan bölümü, katı geometrik biçimler içinde kapalı kalır. Ne var ki, dışarı çıktığında, yaşamın o kadar acelesi vardır ki, her zaman örneğin tavşan yavrusu ya da deve gibi belirli biçimler alamaz. Gravürlerde garip varlık karışımlarına rastlarız; tıpkı Jurgis Baltrusaitis'in kitabında röprodüksiyonu verilen salyangoz gibi (s.58), "sakallı insan başlı ve tavşan kulaklı, başında sivri bir külah olan, dört ayaklı" varlıklara rastlarız. Kabuk, içinde hayvanlığın kaynadığı bir büyücü kazanıdır. "Bu grotesk figürlerde, Marguerite de Beaujeu'nün Fantezileri'ni bol bol buluruz, diye sürdürüyor Baltrusaitis. Birçoğu kabuğunu üstünden atmış, kıvrımlarını korumaktadır. Köpek, kurt, kuş başları, insan başları, korunmasız yumuşakçaların üstüne doğrudan oturmuştur." Böylece, hayvanlarla ilgili, dizginlerinden boşanmış düş kurmalar, hayvanlara özgü yoğun bir gelişmenin semasını ortaya koyar. Groteskin ortaya çıkması için, bir gelişmenin oluşumunu kısaltmak yeterlidir.

Gerçekten de kabuğundan çıkan bir varlık, zihnimizde karışık varlık düşlerinin uyanmasına neden olur. Bu düşler

yalnızca "yarı insan, yarı balık" düşleri değildir. Yarı ölü, yarı diri varlıklardır; daha da aşırıya kaçılırsa, yarı taş, yarı insan varlıklardır. Burada söz konusu olan, şaşırtıcı düş kuranın tersidir. İnsan, taştan doğar. Jung'un *Psychologie und Alchemie* başlıklı kitabında, 86. sayfada sözü edilen figürlere yakından bakalım: O sayfada *Mélusine*'leri [Ortaçağ efsanelerinde adı geçen, işlediği bir suçtan dolayı her cumartesi yılankadına dönüşme cezasına çarptırılmış kişi. ç.n.] görürüz; gölün sularından çıkan romantik *Mélusine*'leri değil, simya biliminin simgeleri olan ve yaşam ilkelerinin içinden çıkması gereken taş düşlerinin görülmesini sağlayan *Mélusine*'leri görürüz. *Mélusine* gerçekten, pullu ve taşsı kuyruğunun içinden çıkar, uzak geçmiş simgeleyen, hafifçe kıvrık kuyruğunun içinden çıkar. Daha önceki varlığın, enerjisini içinde taşımadığı izlenimine kapılırız. Kabuk-kuyruk, içindeki varlığı dışarı atmaz. Söz konusu olan daha çok, önceki yaşamın sonraki yaşam tarafından hiçleştirilmesidir. Burada yaşam, her yerde olduğu gibi, kendi doruk noktasında canlıdır. Ve bu doruk, dinamizme sahip insan varlığının yetkin simgesinde yer alır. Hayvanın gelişmesi üstüne düş kuran her düşçü, insanı düşünür. Simyasal *Mélusine*'ler resminde insan biçimi, ince, uzun, zayıf, resmi yapanın çok az özenle çizdiği bir biçim içinden çıkar. Cansız olan, düşleri uyandırmaz; kabuk terk edilecek bir kılıftır. Ve çıkış güçleri, üreme ve doğma güçleri öylesine güçlüdür ki, kabuğun içinden, Jung'un kitabında, II. figürde gördüğümüz gibi, iki insan birden çıkar ve her ikisinin başında da birer taş vardır. Bu, *doppelköpfige Melusine*'dir, yani çift başlı *Mélusine*.

Bütün bu örnekler bize, çıkmak eyleminin fenomenolojisini oluşturmayı sağlayacak fenomenolojik belgeleri sunuyor. Bu örnekler, kurgulanmış "çıkışlara" ilişkin oldukları ölçüde yalın fenomenolojik örnek oluşturur. Hayvan burada, "çıkmak" eyleminin imgelerini çoğaltmak için yalnızca bir gerekçedir. İnsan, imgelerle yaşar. Önemli her eylem gibi, *-den çıkmak* eylemi de birçok araştırmayı gerektirir. Bu araştırmalarda, somut niteliklerin yanında, bazı soyutlamalardaki belli belirsiz hareketlerin de bir araya getirilmesi gerekir. Bir eylemi, dilbilgisel türetmelerle, tüm dengelim-

lerle, tümevarımlarla duyumsayamayız. Eylemler de adlar gibi donup kalabilir. Eylemleri yeniden harekete yalnızca imgeler geçirebilir.

IV

Kabuk izleği konusunda imgelem, küçük ve büyük diyalektiğinin dışında, özgür varlık ve bağımlı varlık diyalektiğini de işler: Ve bağımlı bir varlıktan neler beklenmez ki!

Gerçekten de yumuşakça, kabuğunun içinden yumuşak olarak çıkar. İncelememizin konusu, salyangozun “davranışının” gerçek olgularını ortaya koymak olsaydı, bu davranış kolaylıkla, yaptığımız gözlemlere dayandırırdık. Bununla birlikte, yalnızca gözlem düzeyinde bile bütünsel bir naifliği yeniden canlandırabilseydik, yani yapılan ilk gözlemi gerçek olarak yeniden yaşayabilseydik, bir dünya ile ilk temasa gelişteki o korku ve şaşkınlık karmaşasını harekete geçirirdik. Görmek isteriz, ama görmekten de korkarız. Her türlü bilginin duyarlı eşiği işte buradadır. Bu eşiğe vardığında, içimizde uyanmış olan ilgi dalgalanmaya başlar, karmaşa içine düşer, sonra o noktaya yeniden döner. Söz konusu korku ve şaşkınlık karmaşasını açıklamak için vereceğimiz örnek, çok çarpıcı olmayacak. Salyangoz karşısında duyduğumuz korku hemen yatışır, aşınır, “üstünde durulmayan” bir korkudur. Ne var ki, biz bu incelememizde, üstünde durulmayan şeyler üstünde duruyoruz. Üstünde durulmayan şeyler kimi zaman garip incelikleri gözler önüne serer. Ortaya çıkarmak için, bu incelikleri imgelemenin büyütecisi altına koyalım.

Bu korku ve şaşkınlık dalgalanmaları, onları yatıştıracak gerçeklik gözümüzün önünde olmadığı durumda düş kurduğumuzda, büyük genlik kazanır. Ne var ki, biz burada kendimizden bir şey katmayalım; gerçekten düşünmüş, o düşlere göre gerçek olarak çizilmiş, mücevherler ve taşlar üstünde kazılı kalmış imgelere ilişkin belgeleri sunalım. Jurgis Baltrusaitis’in kitabındaki bazı sayfalar üstünde biraz daha kafa yoralım. Baltrusaitis bize bir köpeğin, “kabuğunun içinden sıçrayıp” bir tavşanın üstüne atlayışını gösteren bir

çizimcinin eylemini sunuyor. Saldırganlık biraz daha ileri gidiyor ve kabuklu köpek bir insana saldırıyor. Burada, imgelemenin gerçekliği aşmasına neden olan aşırı edimin varlığı söz konusu. İmgelem yalnızca geometrik boyutları değil, güçleri de, hızları da etkiliyor. Bu etki kendini yalnız genişlemiş bir mekân içinde değil, hızlandırılmış bir zaman içinde gösteriyor. Sinemada, bir çiçeğin açılması hızlandırıldığında, yüce bir sungu imgesi karşısında kaldığımız izlenimine kapılırız. Hızla, kararlılıkla açılan çiçek, bize sanki bir bağış sunar, dünyanın bir bağışdır. Sinema bize, kabuğundan çıkan bir salyangozun hızlandırılmış görüntüsünü, boynuzlarını göğeye doğru hızla uzatan bir salyangozu gösterseydi, ne büyük bir saldırıya uğramışlık duygusu yaşırdık! Ne büyük saldırganlık kazanırdı o boynuzlar! Korku, bütün merakımızı dondururdu. Korku-merak bütünü birbirinden uzaklaştırdı.

Ölü bir kabuğun içinden çıkan çok hareketli bir varlığın görüldüğü bütün bu figürler birer şiddet göstergesidir. Çizimci, hayvan düşlerini çabuklaştırıyor. İçinden dört ayaklıların, kuşların, insanların çıktığı salyangoz kabuklarını, aynı düşlerin uzantısıymışlar gibi, başı kuyruğuna bitişik kısacık hayvanlarla birleştirmemiz gerekiyor; çizimde, arada yer alan beden unutulmuş. Arada yer alan şeyleri ortadan kaldırmak, bir çabuklaştırma idealidir. Düşlenen yaşam atılımını bir tür hızlandırmaya gitme, topraktan çıkan varlığın hemen bir fizyonomiye kavuşmasını istemek anlamına gelir.

Güzel de, bu aşırı imgelerin apaçık dinamizmi nereden kaynaklanıyor? Bu imgeler, gizli olan ile ortada olanın diyalektikliği içinde canlılık kazanıyor. Gizlenen varlık, "kabuğunun içine çekilen" varlık, bir "çıkış" hazırlar. Bu, gömülen bir ölünün dirilmesinden başlayıp uzun süre ağzını açmamış bir insanın birden konuşmaya başlamasına varıncaya kadar, bütün eğretilme ölçeklerinde geçerlidir. Öyle görünüyor ki, incelemekte olduğumuz imgenin henüz merkezinde olduğumuz halde, kendini kabuğunun hareketsizliği içinde saklayan varlık, geçici varlık patlamalarına, varlık anaföranmalarına hazırlanmakta. En dinamik kaçışlar, varlığın sıkışık konumda olduğu durumlarda gerçekleşir, tembel varlığın, başka bir konuma geçip tembelliğini sürdürmek istediği,

yumuşak bir tembelliğe gömüldüğü durumda değil. Çelişkili olarak sert yumuşakça düşünüyü yaşayacak olursak –yorumladığımız gravürler bunun açık imgelerini sunmakta–, saldırganlıkların en kararlısına, sonradan yapılanına, bekleme halinde olanına varırız. Kabuklarının içine çekilmiş kurtlar, ortalıkta dolaşan kurtlardan daha acımasızdır.

V

Böylece, imgeler fenomenolojisinde kesin sonuca götürdüğünü düşündüğümüz, imgeyi, düş kurmadan artan bir fazlalık olarak ele alan yöntemi izleyerek, büyük ile küçüğün, gizli olan ile ortada olanın, dingin olan ile saldırgan olanın, yumuşak olan ile sert olanın diyalektiklerinin altını çizmiş olduk. İmgelemi, büyütme görevi içinde, gerçekliğin ötesine varıncaya kadar izledik. Bir şeyi tam olarak aşabilmek için, onu önce büyütme gerekir. Mekânın, zamanın ve güçlerin ne büyük bir düşleme özgürlüğü içinde işlediğini gördük. Ne var ki, imgelem yalnızca imgeler düzleminde işlemez. Düşünceler düzleminde de aşırıya kaçma eğilimindedir. Düş kuran düşünceler vardır. Bilimsel olduğuna inanılan bazı kuramlar geniş düş kurmalardır, sınırsız düş kurmalardır. Kabuğu, yaşamın biçimler oluşturma gücünün en açık seçik kanıtı olarak kabul eden böyle bir düşünce-düş örneği vereceğiz şimdi. Buna göre, bir biçime sahip olan her şey, bir kabuk bireyoluşu aşaması geçirmiştir. Yaşamın ilk çabası kabuk oluşturmaktır. J.-B. Robinet'nin, varlıkların geniş bir evrim tablosunu sunan yapıtının odak noktasını, büyük bir kabuk düşününün oluşturduğunu sanıyoruz. Robinet'nin kitaplarından birinin yalnızca başlığı bile onun düşüncelerindeki yönelimi ortaya koyar: *Varlığın Formlarının Doğal Aşamalandırılmasına İlişkin Felsefi Görüşler, ya da Doğanın İnsan Yapmayı Öğreten Denemeleri* [*Vues philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être, ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme*], (Amsterdam, 1768). Yapıtın tamamını okuma sabrını gösteren okur bu çalışmada, dogmatik bir biçimde, biraz yukarıda sözünü ettiğimiz çi-

zimlerin gerçek bir yorumunu bulacaktır. Çalışmanın her yanında *yarı hayvan yaratıklara* rastlarız. Robinet'ye göre fosiller, yaşam parçalarıdır, insanın oluşumunu hazırlayan bir evrimin doruğunda tutarlı bir yaşama kavuşabilecek organ taslaklarıdır. Buna göre insanın, iç yapısı bakımından bir kabuklar bütünü olduğu ileri sürülebilir. Her organ, kendine özgü biçimsel nedenselliğe sahiptir; bu biçimsel nedensellik, doğanın birkaç kabuğu alıp bu kabuklardan insanı oluşturmayı yavaş yavaş öğrendiği uzun yüzyıllar boyunca denemiştir. İşlev, kendi biçimini eski örneklerle dayanarak oluşturur, kısmi yaşam, kendi barınağını, kabuklu hayvanın kabuğunu oluşturduğu gibi oluşturur.

Bu kısmi yaşamı, kendine biçim veren bir yaşamın kesinliğiyle [*precision*] yeniden yaşamayı bilebilseydik, biçimi olan bir varlığın binlerce yıla egemen olduğunu anlayabilirdik. Her biçim, içinde bir yaşam barındırır. Fosil, gözümüzde artık basit olarak yaşayıp ölmüş bir varlık değil, kabuğunun içinde uykuya dalmış, hâlâ yaşamakta olan bir varlıktır. Kabuk, evrensel kabuklu yaşamın en açık seçik örneğidir.

Bütün bunları Robinet eksiksiz açıklar: "Fosillerin, der (*a.g.e.* s.17), yaşadıklarından emin olarak; organlara ve duylara sahip olmadıkları için bir dış yaşamları yokmuş gibi görünse de -ki bundan da tam olarak emin olduğumu söyleyemem- en azından kapalı, uyku halindeki havyanların ve bitkilerin yaşamının çok altında, buna karşılık kendi türünde çok gerçek bir iç yaşamları olduğunu ileri sürebilirim. Ayrıca, biçimleri ne olursa olsun, kendi yaşam ekonomilerini sürdürmeyi sağlayacak türde organlara sahip olmadıklarını da söyleyemem. Bu yaşamın, bitkilerin, böceklerin, daha büyük hayvanların sahip olduğu yaşamlara doğru, sonuçta da insan yaşamına doğru yol aldığını düşünüyorum."

Robinet'nin kitabında bundan sonra sıra, çok güzel gravürlerle bütünlenen açıklamalara geliyor. Bu gravürlerde, kalp taşları olan Litokarditleri, beynin ön biçimi olan Ansefalitleri, çeneye, ayağa, böbreğe, kulağa, göze, ele, kasa benzeyen taşları -daha sonra Orkisleri, Diorkisleri, Triorkisleri, Priapolitleri ve erkeklik organlarını andıran Falloidleri- kadın organlarını andıran Histerapetiaları görüyoruz.

Burada yapılan şeyi, yeni nesneleri bilinen nesnelerle karşılaştırma yoluyla adlandıran dil geleneklerine yapılan basit bir gönderme olarak görürsek yanılırız. Burada adlar düşünüyor, düş kuruyor, imgelem etkin durumda. Litokarditler, kalp kabuklarıdır, ilerde atmaya başlayacak bir kalbin taslaklarıdır. Robinet'nin mineralojik koleksiyonu, Doğanın ilerde, insanı oluşturmaya öğrendiğinde yararlanacağı anatomik parçalardan oluşur. Eleştirel usa sahip biri bu düşünceye karşı çıkacak, 18. yy. doğabilimcilerinin "imgelemlerinin kurbanı" olduklarını ileri sürecektir. Ne var ki, ilke olarak her türlü eleştirel tutumu kendine yasaklayan fenomenolog, sözcükere yüklenen varlıksal aşırılıklarda, hatta imgelerin aşırılıklarında bile derinlemesine bir düş kurmanın kendini ele verdiğini görmezlikten gelemes. Öyle ya da böyle Robinet'nin kafasının içinde hep biçim vardır. Ona göre yaşam, biçimlerin nedenidir. Yaşamın biçimlere neden olması, canlı biçimleri biçimlendirmesi çok doğaldır. Bir kez daha yineleyelim, bu tür düş kurmalar için biçim, yaşamın barınağıdır.

Fosiller gibi kabuklar da Doğanın, insan bedeninin değişik bölümlerini hazırlamak için yaptığı denemelerdir; erkek parçalarıdır, kadın parçalarıdır. Robinet bize, vulvayı andıran bir Venüs böceği kabuğunu anlatır. Bir ruhçözümlemeci bu anlatımın ayrıntı oluşturan tanımlamalarında ve betimlemelerinde kaçınılmaz olarak bir cinsel saplantı görecek. Oysa kabuklar müzesinde benzeri düşleri, örneğin Bn. Marie Bonaparte'nın Edgar Allan Poe hakkında yaptığı incelemenin temel konularından biri olan dişli vulva düşünüy bulmakta zorluk çekmez. Robinet'ye kulak verecek olursak Doğanın, insanın ortaya çıkışından önce çılgın olduğunu düşünürüz. Ruhçözümsele ve ruhsal gözlemler karşısında, dizgesini savunmak için verdiği cevap da oldukça hoştur. Basit ve kesin bir ifadeyle şunu söyler (a.g.e., s.73): "Doğanın, döllenmeye ilişkin bölümlerin örneklerini çoğaltmasına, bu bölümlerin ne kadar önemli oldukları göz önünde bulundurulursa, şaşmamak gerekir."

Robinet gibi, idea-düşlerini dizge haline getiren bilimsel bir düşçü karşısında, aileye ilişkin kompleksleri çözüp ayır-

maya alışkın bir ruh      lemeci hiç etkin olamaz. Kozmik bir ruh      leme, insana özgü d    nceleri bir an için bir yana bırakıp Kozmosun çelişkileri karşısında kaygılanmayı bilebilen bir ruh      leme gerekir. Ayrıca, madde imgelemine insanın da katıldığını kabul etmekle birlikte, maddeye özgü imgelerin derin oyununu daha yakından izleyen bir madde ruh      lemesi yapmak gerekir. Burada, imgeleri incelediğimiz bu çok dar alanda bizim yapmamız gereken şey, kimi zaman dışından çok sert, buna karşın içinden çok yumuşak, çok sedefli özellik gösteren kabuğun çelişkilerini çözmektir. O parlak düzgünlük, yumuşak bir varlığın sürtünmesiyle nasıl ortaya çıkabilir? Sedefli i  yüzeyde dolaşırken d   kuran parmak, insana özgü, gereğinden çok insana özgü d  lerin ötesine geçmez mi? En basit nesneler kimi zaman ruhsal bakımdan karmaşık nesnelerdir.

İçinde canlı barındıran taşlarla ilgili her türlü düşüce kendimizi kaptıracak olsaydık, düş kurmanın sonu gelmezdi. Bu düş kurmaların hem uzun, hem de kısa olması gariptir. Sonsuza kadar izleyebiliriz, buna karşın düşüncemiz onları kimi zaman kısa keser. En küçük bir göstergede [signe] kabuk insanlaşır, ama kabuğun insana özgü olmadığını hemen anlarız. Oturma eyleminin yaşam atılımı kabukla çok kısa sürede sona erer. Doğa, kapalı yaşamın güvenliğini çok çabuk elde eder. Ne var ki, düşüce, duvarlar sağlamlaştığında kendi işinin sona erdiğini düşünmez ve böylece kabuk oluşturunca düşler, böylesine geometrik olarak bir araya gelmiş moleküllere yaşam ve hareket verir. Onlara göre kabuk, yapısının dokusunda bile canlıdır. Bunun kanıtını, yaygın bir doğa söylencesinde bulacağız.

VI

Cizvit papazı Kircher, Sicilya kıyılarında “toz haline getirilen balık kemiklerinin ve deniz kabuklarının üstüne tuzlu su serpildiğinde, bu tozların canlanarak yeniden oluşmaya başladığını” ileri sürer. Vallermont Papazı¹⁹ da bu söylenceyi, kendi küllerinden yeniden doğan Anka kuşu söylencesine

koşut olarak anar. İşte size bu kez de bir su ankası. Valler-mont Papazı, her iki söylenceye de kesinlikle inanmaz. Ne var ki, biz kendimizi düşler evrenine yerleştirdiğimize göre, bu iki ankanın da düş ürünü olduğunu kaydetmemiz gerekir. Bunlar, *imgelemin olgularıdır*, imgeler dünyasının şaşmaz olgularıdır.

Bu imgelem olguları öte yandan, çağları aşıp gelen alegorilerle ilişkilidir. Jurgis Baltrusaitis bize şunu anımsatıyor (a.g.e., s.57): "Karolenj dönemine kadar mezarların çoğunun içine salyangoz kabuğu konurdu— bu, insanın ilerde yeniden uyanacağı inancının bir alegorisiydi". Carbonneaux-Lassay de şöyle der (*Le bestiaire du Christ*, s.922): "Bütününde ele alındığında, duyarlı bir kabuk ve organizma olan deniz kabuklusu, Eski'lerin gözünde bedeni ve ruhu içine alan eksiksiz insan varlığının simgesiydi. Eski'lerin simgebiliminde kabuk, yumuşakça organizmasının temsil ettiği, varlığın bütününe yaşam veren ruhu kuşatan bedenimizin simgesi kabul ediliyordu. Bu düşünceye dayanılarak, kendisine can veren bölümünden ayrıldığında artık hareket edemeyen kabukla benzetme yapılarak, ruhun da bedenden ayrıldıktan sonra bedenın cansız hale geldiği söyleniyordu." "Dirilen kabuklar" hakkında kalın bir dosya hazırlanabilir¹²⁰. Bu çalışmada bizi ilgilendiren basit araştırmalar çerçevesinde, bu uzak gelenekler üstünde durmamız gerekmiyor. Yaptığımız araştırmalarda ortaya koymamız gereken tek şey, bazı naif düş kurmalarda en yalın imgelerin, bir geleneği nasıl besleyebildiğini kendi kendimize sormak. Charbonneaux-Lassay, bu konuları olanca basitliğiyle, olanca naifliğiyle açıklar. *Le bestiaire du Christ* kitabının yazarı, Job'un kitabına ve vazgeçilemez yeniden doğuş umuduna gönderme yaptıktan sonra (a.g.e., s.927) şöyle der: "Nasıl oldu da yeryüzünün sakın hayvanı salyangoz, bu ateşli ve vazgeçilemez umudun simgesi haline geldi? Bu sorunun cevabı, bu hayvanın, kışın getirdiği ölümün yeryüzünü kapladığı kötü havalarda büzülecek, sağlam kalkerden oluşmuş bir mezarı andıran kabuğun içine kapanması ve ilkbahar bu mezarın üstünde Paskalya ilahileri söylemeye başladığında, zindanından gün ışığına capcanlı olarak yeniden çıkmasıdır."

Böylesi bir heyecan karşısında gülümseyen okurdan, Indre-et-Loire'da bulduğu bir mezarın içindeki "iskeletin ayaklarından beline kadar dizilmiş üç yüz salyangoz" gören arkeoloğun yaşadığı şaşkınlığı yeniden yaşamasını sağlık veririz. Bir inançla böylesine bir temasa geliş, bizi o inancın kökenine götürür. Yitip gitmiş bir simgecilik, düşleri yeniden bir araya getirir.

Böylelikle sırasıyla sergilemek zorunda olduğumuz, canlı varlıklarla ilgili yenilenme, dirilme, yeniden uyanma gücünü ortaya koyan bütün kanıtları, düş kurmanın birleştiriciliği altında toplamamız gerekir.

Bu yeniden dirilme alegorilerini ve simgelerini, madde- nin sahip olduğu güçlerle ilgili düşlerle birleştirecek olursak, büyük rüyacıların 'suların anka kuşu' düşününü neden bir kenara atmadığını anlarız. Bireşimsel düş kurmada, içinde dirilmenin uyandığı kabuğun kendisi de bir dirilme gücüne sahip bir maddedir. Kabuğun içindeki tozda dirilme yeteneği varsa, toz haline gelmiş kabuk kendi sarmalını yeniden oluşturma gücüne neden sahip olmasın?

Eleştirel us tabii ki, hiçbir koşula bağlı olmayan imgeleri alaya alır -bu onun işlevidir. İşi biraz daha ileri götürecek ol- sak, bir gerçekçi bizden bunun kanıtını istemeye bile kalka- bilir. Burada imgeleri, her durumda olduğu gibi, gerçeklikle karşılaştırarak doğrulamak gerekir. Kırılmış, ezilmiş kabuk yığınlarının karşısında o gerçekçi bize şunu söylerdi: Haydi bakalım, bunlardan bana canlı bir salyangoz yap! Ne var ki, bir fenomenoloğun tasarıları *daha* iddialıdır: O, büyük imge düşçülerinin *yaşadığını yaşamak* ister. Ve madem ki, sözcük- lerin altını çiziyoruz, "*yaşadığını yaşamak*" ifadesinin "*gibi ya-şamak*" ifadesini aştığına, okurun dikkatini çekeriz. "*Gibi ya-şamak*"ta, fenomenolojik bir ince ayırım eksik kalır. "*Gibi ya-şamak*", bir şeye öykünmedir; "*yaşadığını yaşamak*" ise o düşü kuranın yerine geçmek, kendisi olmak demektir.

Böylelikle, salyangozun evini nasıl yaptığını, dünyanın en yumuşak yaratığının dünyanın en sert kabuğunu nasıl oluşturduğunu, bu kapalı yaratığın içinde kışın ve ilkbaha- rın büyük kozmik ritminin nasıl yankılandığını *fenomenolojik olarak anlamaya* kalkarsak, hiçbir zaman yeteri kadar düş top-

layamayız. Ve bu sorun, ruhsallık açısından peşinde boşuna koşulan bir sorun değildir. Fenomenologların söylediği gibi, konunun özüne dönüldüğünde, içinde oturan varlığın büyüdüğü oranda büyüyen bir ev düşlendiğinde kendiliğinden ortaya çıkan bir sorundur. O küçük salyangoz, taştan yapılmış evinin içinde nasıl büyüüp gelişebilir? İşte size *doğal* bir soru, kafamızın içinde doğal olarak oluşan bir soru. Böyle bir soruyu sormaktan hoşlanmayız, çünkü bizi çocukluğumuzda sorduğumuz sorulara götürür. Bu soru, sözlerine şunu ekleyen Vallemont papazı için cevapsız kalır: “Doğada, insan kendini ender olarak bilgi ülkesinde duyumsar. Atılan her adımda en yetkin Tin’leri bile utandıracak, küçük düşürecek şeylere rastlanır.” Başka bir deyişle, salyangoz kabuğu, ev sahibiyle birlikte büyüyen o ev, Evrenin bir harikasıdır. Ve Vallemont papazı şu sonuca varır (*a.g.e.*, s.255): “Kabuklu hayvanlar, tinin, üstünde derin düşüncelere dalmasını gerektiren en yüce konudur”.

VII

Bir söylence düşmanın bir söylencenin kurbanı olduğunu görmek her zaman hoştur. Vallemont papazı, 18. yy’ın başında ateş ankasına inanmadığı gibi su ankasına da inanmaz; ne var ki, ölümden sonra dirilmeye, yani ateş ankası ile su ankasının bir tür karışımına inanır. Bir eğreltiotunu kül haline getirin; külleri katışksız bir suyun içinde eritin, suyu buharlaştırın. Geriye, eğreltiotu yaprağı biçiminde güzel kristaller kalır. Bu konuda düşçüleri, biçimsel nedenselliğin doymuş gelişme tuzları adını vermemiz gereken şey üstünde düşündürtecek daha birçok örnek verilebilir²¹.

Ne var ki, Vallemont papazının kitabında, zihnimizi şu anda meşgul eden sorunlara daha yakın olan bir şeyi, yuva imgeleriyle kabuk imgelerinin birbirine karışmasının etkisini duyumsayabiliriz. Vallemont papazı, gemilerin ağaç aksamı üstünde yetişen Anatifer Bitki ya da Anatifer Kabuk’tan [Denizde yüzen nesnelere yapışan deniz kabuklusu. Söylenceye göre, yaban ördekleri yumurtalarını bu kabukluların

içine bırakmış. ç.n.] söz eder (a.g.e., s.243). "Bu nesne, der, bir lale demetine oldukça benzeyen sekiz kabuktan oluşur... Kabukları oluşturan madde, midye kabuklarının maddesini andırır..., girişi üsttedir ve küçük kapakçıklarla kapanır; bu kapakçıklar birbirine göze pek hoş gelmeyen biçimde bitişir. Söz konusu olan şey, bu deniz bitkisinin nasıl oluştuğu ve ince bir sanatla yapılmış bu bölmelerin içinde o küçük konukların nasıl geliştiğidir."

Birkaç sayfa ilerde, kabukla yuvanın birbirine karışması daha net olarak gözlerimizin önüne serilir. Bu kabuklar, içinden kuş çıkan birer yuvadır (s.246). "Benim anatifer bitkimin kabukları... içinde kuşların oluşup yumurtalarını kırdığı birer kuş yuvasıdır. Bu kuşların kökeni oldukça karanlıktır ve Fransa'da bunlara 'Kilkuyruk' [*macreuse*] adı verilir."

Burada, bilim öncesi çağlara ilişkin düş kurmalarda sıkça rastlanan, türlerin birbiriyle karıştırılmasıyla karşı karşıyayız. Kilkuyrukların soğuk kanlı hayvanlar olduğuna inanılıyordu. Bu kuşların nasıl kuluçkaya yattıkları sorulduğunda da verilen karşılık şuydu: Doğal olarak yumurtalarını ve yuavrularını ısıtamayacaklarına göre, neden kuluçkaya yatsınlar ki? "Sorbonne'daki bir dinbilimciler topluluğu," diye ekliyor Vallemont papazı, "kilkuyrukların kuşlar sınıfından çıkarılarak balıklar sınıfına alınmasına karar verdi." Demek ki, bunlar oruç yiyeceği sayıldı.

Kilkuyruklar, bu kuş-balıklar, yuva-kabuklarından ayrılmadan önce yuvalarına bir gaga-ayakçıkla bağlıdır. Söylen-cesel bağlantı çizgileri böylelikle bilimsel düş kurma içinde birikir. Yuvayla ve kabukla ilgili büyük düşler burada karşılıklı anamorfoz olarak nitelendirilebilecek iki perspektif biçiminde karşımıza çıkar. Yuva ve kabuk, kendileriyle ilgili düşleri yansıtan iki büyük imgedir. Biçimler burada böylesi yakınlaşmaları belirlemeye yetmez. Böylesi söylenceleri içine alan düşlerin ilkesi, deneyimi aşar. Düş kuran, görülenin ve dokunulunun ötesinde doğan inançlar alanına girmiştir. Yuva ve kabuk birer değer olmasaydı, bunların imgeleri bu kadar kolaylıkla, bu kadar sakınmasız bireştirilemezdi. Düş kuran burada, gözleri kapalı, biçimlere ve renklere aldırma- dan, barınma inanışlarıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu barına-

ğın içinde yaşam yoğunlaşmakta, hazırlanmakta, dönüşüme uğramaktadır. Yuva ve kabuk, ancak taşıdığı düşsel değer sayesinde birbiriyle güçlü biçimde birleşebilir. “Düşsel ev”e ilişkin bir dallanmalar bütünü burada kendine iki uzak kök bulmakta, bu iki kök, insana özgü bir düşte “uzak” olan her şey gibi birbirine karışmaktadır.

Bu düşleri somutlaştırmaktan hiç hoşlanmayız. Hiçbir somut anı bunları açıklamaz. Bu düşleri, aktardığımız metinlerde gördüğümüz yeniden ortaya çıkma olgusu içinde ele aldığımızda, kendimizi, düş kurmanın bellekten daha önce olduğunu düşünürken yakalarız.

VIII

Düş kurmanın uzaklıklarında yaptığımız bu uzun araştırma gezisinden sonra, gerçekliğe daha yakın gibi görünen imgelelere dönelim. Bu arada kendi kendimize –bunu da parantez içinde söylemiş olalım–, imgeleminden doğan bir imgenin gerçekliğe yakın olup olamayacağını soruyoruz. Çoğu kez betimleme yaptığımızı ileri sürdüğümüzde düş kurarız. Böylelikle, bir yandan eğlendirirken, bir yandan ortaya eğiten bir betimleme koyduğumuzu sanırız. Bu yanlış tarz, yazını bütünüyle kaplamıştır. Bir genç şövalyeyi eğitme amacıyla kalemle alındığı ileri sürülen bir 18. yüzyıl kitabının¹² yazarı, yassı bir çakıl taşına yapışmış açık bir midyeyi “betimler”: “İpleriyle ve kazıklarıyla bir çadıra benzetilebilirdi.” Midyenin o incecik ipleriyle kumaş dokunduğundan da söz edilir. Yazar ayrıca, çok sıradan bir imgeden felsefi bir sonuç da çıkarır; bunu da vermeden geçmeyelim: “Salyangozlar, sırtlarında taşıdıkları küçük evler yaparlar”. Böylelikle “salyangoz, hangi ülkeye yolculuk yaparsa yapsın hep kendi evindedir”. Metinlerde yüzlerce kez rastlamamış olsaydık, böylesine sıradan bir şeyden söz etmezdik. Burada bundan, on altı yaşındaki bir şövalyenin düşünmesini sağlamak için söz edilmiş.

Ayrıca, doğal evlerin yetkinliğine her zaman gönderme yapılır. “Bunların hepsi,” der yazar (s.256), “aynı amaçla

meydana getirilmiştir; buysa hayvanı barındırmaktır. Ne var ki, bu yalın amacı gerçekleştirmede o ne çeşitliliktir! Hepsi birer yetkinlik örneğidir, kendine özgü inceliğe ve rahatlığa sahiptir.”

Bütün bu imgeler ve düşünceler çocuksu, yüzeysel, dağınık bir hayranlığı ortaya koyar; ne var ki, imgelem ruhbiliminin bunları kaydetmesi gerekir. Küçük ilgiler, büyük ilgileri hazırlar.

Zaman gelir bu imgelerin en naif, en çok horlanan, en yıpranmış olanları bastırılır. Kabuk-ev imgesi en yıpranmış imgelerden biridir. Verimli bir karmaşıklık kazandırmak için çok basit, gençleştirebilmek için de çok yaşıdır. Söylemek istediğini tek bir sözcükle ortaya koyar. Ne var ki, bir *başlangıç imgesidir*, bozulamaz bir imgedir. İnsan imgelemiminin eskiler pazarının bozulmaz, değişmez mallarından biridir.

Gerçekten de folklor, salyangoza, boynuzlarını göstereceği diye söylenen küçük şarkılarla doludur. Çocuklar, bir ot sapıyla dokunarak salyangozun kabuğuna çekilmesini sağlayarak eğlenir. Bu kabuğuna çekilme, en beklenmedik karşılaştırmalarla anlatılır. Bir doğabilimci şöyle yazar: Salyangoz, “alay edilen bir genç kızın ağlamak için odasına çekildiği gibi, köşkünün içine sinsice çekilir”¹²³.

Çok açık seçik imgeler –burada bunların bir örneğini görüyoruz– genel düşüncelere dönüşür. Böylelikle de imgelemi kilitler. Görülmüş, anlaşılmış, söylenmiştir. Her şey kapalıdır. Bu durumda, genel düşünceye yeniden yaşam verebilmek için özel bir imgeye rastlamak gerekir. Sıradanlığın kurbanı olan bu paragrafı canlandırmak için işte size bir örnek.

Robinet, salyangozun “merdivenini” oluşturmak için kendi çevresinde döndüğünü düşünür. Böylelikle salyangozun evi, bütünüyle bir merdiven boşluğu sayılabilir. Yumuşak hayvan her bükülüşünde, kabuktan merdiveninin bir basamağını oluşturur. İlerlemek ve büyümek için kendi ekseninde bükülür. Oysa yuvasını yapan kuş, kendi çevresinde dönmekle yetiniyordu. Robinet’in dinamik kabuk imgesi ile Michelet’in dinamik yuva imgesi arasında yakınlık kurulabilir.

IX

Doğanın bizi şaşırtmak için kullandığı çok basit bir yöntem vardır: Yaptığı şeyi büyük yapmak. Yaygın olarak "büyük istiridye" adı verilen deniz kabuklusunda doğanın muazzam bir korunma düşü, bir korunma taşkınlığı gerçekleştirdiğini, sonuçta ortaya bir korunma canavarı çıktığını görürüz. Söz konusu yumuşakça yalnızca yedi kilodur; kapaklarının herbiri ise 250-300 kilo gelir; boyları da bir ile bir buçuk metre arasındadır"¹²⁴. Harikalar kitaplığının ünlü kitaplarından biri olan bu kitabın yazarı şunları ekler: "Çin'de... zengin Mandarinlerin bu hayvanın tek bir kabuğundan oluşmuş banyoları vardır." Böylesi bir yumuşakçanın barınağında insan ne gevşetici bir banyo yapar! Yedi kilo gelen bir hayvan, bu kadar geniş bir mekânı işgal ettiğinde ne büyük bir rahatlık içindedir! Biyolojik gerçeklikler hakkında hiçbir bilgim yok. Ben yalnızca bir kitap düşçüsüyüm! Ne var ki, Armand Landrin'in yazdıklarını okuduğumda, kendimi geniş bir kozmik düş içinde buluyorum. Kendini büyük istiridye kabuğunun içinde banyo yaparken düşleyen bir insan, kozmik olarak rahatladığını duyumsamaz mı?

Büyük istiridyenin gücü, kabuğunun duvarlarının büyüklüğüyle ve kütlesiyle orantılıdır. Bir yazar, büyük istiridye "kendi isteği dışında" esnetmek için, her bir kabuğuna iki at koşmak gerekir, diyor.

Bu olayı gösterecek bir gravüre rastlamak isterdim. Böyle bir resmi kafamın içinde, birçok kez hayranlıkla izlediğim, "Magdeburg deneyi"ni kanıtlamak için, içinin havası alınmış, küre oluşturan iki kapağın her iki yanına koşulmuş, kapakları ters yönde çekmekte olan atları gösteren resim yardımıyla canlandırıyorum. Böylelikle, temel bilimsel kültüre ilişkin bu söylencesel resmin bir de biyolojik canlandırması olurdu. Yedi kilo yumuşak eti yiyebilmek için koşulmuş dört at!

Ne var ki, doğa, yaptığını istediği kadar büyük yapsın, insan kolaylıkla daha büyüğünü düşleyebilir. Hieronimus Bosch'un *Suda Yüzen Kabuk* başlıklı bir kompozisyonuna da-

yanarak yaptığı gravürde, dev bir midye kabuğunun içinde on kadar insan, dört çocuk, bir köpek görürüz. İçinde insanları barındıran bu midye kabuğunun güzel bir röprodüksiyonunu, Lafon'un, Hieronimus Bosch'la ilgili güzel kitabında buluruz (s.106).

Dünya üstünde bulunan içi boş nesnelerin içinde oturma düşünün bu aşırı ileri götürülmüş biçimine, Bosh'un imgelemine özgü grotesk sahnelerin eşlik ettiğini görürüz. Denizciler, midye kabuğunun içinde yiyip içerek alem yaparlar. "Kabuğumuza çekildiğimizde" sürdürmek istediğimiz dinginlik düşü, ressamın dehasının belirtisi olan taşkınlık iste miyle yitirilmiştir.

Aşırı büyük düş kurmalardan sonra her zaman, ilksel basitliğiyle kendini ortaya koyan düş kurmalara dönmek gerekir. Bir kabuğun içinde barınmak için tek başına olmak gerektiğini iyi biliriz. İmgeyi yaşarken, yalnızlığı özlediğimizi biliriz.

Tek başına oturmak; büyük düş! Bir deniz kabuğunun içinde yaşamak gibi en ölgün, fiziksel olarak en saçma bir imge, böylesi bir düşün tohumunu oluşturabilir. Bu düşü, zayıf olalım, güçlü olalım, yaşamın bizi büyük hüznülere boğduğu durumlarda, insanların ve talihin haksızlıkları karşısında herbirimiz kurmuşuzdur. Yumuşak hüznü içinde, daracık odasında, odasının dar oluşuyla rahatını bulan ve şunları söyleyen Salavin buna örnektir: "İyi ki, şu küçücük odam, bir deniz kabuğu kadar derin ve gizli odam var! Ah, salyangozlar ne kadar mutlu olduklarını hiç bilmiyor"¹²⁵!

Kimi zaman imge çok gizli, belli belirsizdir, ama bizi etkiler. Kendi içine kapanmış varlığın ayrıkliğini dile getirir. Anılarını

Eski ev

Yıldızla güllün gidip geldiği

dizeleriyle yücelten bir şair, çocukluk evini düşlediğinde şöyle der:

Gölge sesli bir deniz kabuğu

Ve şair kendi geçmişini dinliyor

*Bedeninin gölgesinden oluşan kabuğun içinde*¹²⁶.

Kimi zaman da imge gücünü, tüm dinginlik mekân-

larının eşbiçimli etkisinden alır. Böylelikle, bizi içine alan her oyuk, her kovuk, dingin bir kabuğa dönüşür. Gaston Puel şöyle yazar¹⁷:

"Bu sabah, bir kayığın çukur boşluğuna uzanmış bir insanın basit mutluluğundan söz edeceğim.

"Kayığın uzun kabuğu onun üstüne kapanmıştır.

"Uyumaktadır. Bir çekirdek içinden farkı yoktur. Kayık, bir yatak gibi, uykuyu sarar".

İnsan, hayvan, çekirdek içi; bunların herbiri bir kabuğun içinde en büyük dinginliğe kavuşur. Bu imgelerin hepsini devindiren dinginlik değerleridir.

X

İmgelemin en basit imgelere yaşam vererek canlandırdığı diyalektik ince ayrımları çoğaltma çabasında olduğumuza göre, kabuğun saldırgan yanını ortaya koyan bazı göndermeleri de not edelim. İçinde pusu kurulmuş evler bulunduğu gibi, tuzak-kabuklar da vardır. İmgelem bunları, tuzak yemli ve tetikli yetkin birer balık avlama sepetlerine dönüştürür. Plinius, deniz kabuklularıyla ortak yaşayan küçük yengeçlerin böyle beslendiklerini anlatır: "Kör olan deniz kabuklusu açılarak, çevresinde oynayan küçük balıklara gövdesini gösterir. Tehlike sezmeyen balıklar kabuğun içine dolar. Tetikte bekleyen yengeç o anda deniz kabuklusunu hafifçe ısırarak uyarır ve hayvan kapanarak kapakları arasında kalan her şeyi ezer; daha sonra da avını ortağıyla paylaşır¹⁸."

Hayvan öyküleri yolunda daha ileri gitmeye olanak yoktur. Örnekleri fazla çoğaltmadan, ünlü bir adla güçlenen bir basit örnek daha verelim. Leonardo da Vinci'nin *Carnets*'sinde şunu okuruz: "Dolunay olduğunda istiridye bütünüyle açılır; bunu gören yengeç, istiridyenin içine bir taş ya da dal parçası atarak kapanmasını önler ve kırdaki otlar gibi onu yer." Ve Leonardo, adet olduğu üzere bu söylenceden bir ahlak dersi çıkarır: "Gizini açığa vuran ağız, boşboğaz dinleyicisinin insafına kalır."

Hayvanların yaşamından her zaman çıkarılan ahlak

derslerinin değerini belirlemek için uzun ruhbilimsel araştırmaların yapılması gerekir. Bu sorun bizim karşımıza rastlandı sonucu çıktı. Geçerken şöyle bir söz ediyoruz. Bu konuda zaten kendi kendini anlatan adlara çokça rastlarız: Yalnızcilyengeç, bu adlardan biridir. Bu kabuklu hayvan, kendi kabuğunu oluşturmaz, boş bir kabuğun içine yerleşir. İçinde yaşadığı kabuk dar gelince, bir başka kabuğa geçer.

Terk edilmiş kabukların içine yerleşen yalnızcilyengeç imgesi kimi zaman, yumurtalarını başka kuşların yuvasına bırakan guguk kuşunun alışkanlığıyla bir araya getirilir. Öyle görünüyor ki, doğa her iki durumda da kendi ahlakına karşıt davranmaktan hoşlanıyor. İmgelem, her türlü istisna karşısında uyarılır. Serseri kuşun alışkanlıklarına hileler, bilinmedik şeyler katmaktan hoşlanır. Söylendiğine göre guguk kuşu, kuluçkaya yatan anne kuşun uzaklaşmasını gözleyip kendi yumurtasını bırakacağı yuvadaki yumurtalardan birini kırarmış. İki yumurta bırakacaksa, iki yumurta kırarmış. "Ku-ku" diye öten bu kuş, saklanma sanatını çok iyi bilir. Saklambaç oynamaya bayılan bir kuştur. Onu bir gören var mı? Canlılar dünyasının birçok yarattığı gibi, yarattığın yalnızca adını biliriz. Kızıl-guguk kuşuyla griguguk kuşunu birbirinden kim ayırt edebilir? Kızıl-guguk kuşunun, yumurtadan çıktıktan sonraki ilk yıllarda griguguk kuşu olduğu, bu kuşlardan bazılarının "kuzeye göç ettiği, bazılarının da güneye göç ettiği, her iki gruba da aynı bölgede rastlanmadığı, çünkü kuşların uyduğu kurala göre, yaşlı kuşlarla genç kuşların aynı ülkeye çok ender gittiği ileri sürülmemiş midir", diyor papaz Vincelot (a.g.e., s.101).

Kendini bu kadar iyi saklayabilen bir kuşa büyük bir başkalaşım gücü mal edilmesi, papaz Vincelot'un deyişine göre (s.102), "eski insanların yüzyıllar boyunca guguk kuşunun atmacaya dönüştüğünü düşünmeleri" şaşırtıcıdır. Böyle bir efsaneyi düşlerken, guguk kuşunun bir yumurta hırsızı olduğunu anımsarken bana öyle geliyor ki, atmacaya dönüşen guguk kuşunun öyküsü, günümüzde değerinden çok az şey yitirmiş şu atasözüyle özetlenebilir: "Yumurta çalan, öküz götürür".

XI

Bazı insanların zihninde bazı imgelerin hiç eskimeyen bir önceliği vardır. Bernard Palissy bu insanlardan biridir ve kabuk imgeleri onun zihninde uzun yazgılı imgelerdir. Bernard Palissy'yi maddesel imgelemenin baskın ögesiyle ifade edecek olsaydık, doğal olarak "ayağı yere basanlar" sınıfına sokardık. Ne var ki, maddesel imgelemde her şey ince ayrımlardan oluştuğundan, Palissy'nin imgelemi, sağlam toprak peşinde koşan, ateşle sertleştirilmesi gereken, öte yandan dondurucu bir tuzun, içtenlikli bir tuzun etkisiyle doğal bir sertlik kazanma olasılığı da bulunan bir "ayağı yere basanın" imgelemi olarak değerlendirilebilir. Kabuklar, bu sertlik oluşumunun görüldüğü nesnelerdir. Bu yumuşak, yapışkan, "salyalı" varlık böylelikle kendi kabuğunun tutarlı sertliğinin yapıcısı olur. Ve katılaşma ilkesi o kadar güçlü, sertliğin fethi o kadar ileri düzeydedir ki, kabuk, ateşte pişirilmiş-çesine bir sır güzelliği kazanır. Geometrik biçimlerin güzelliğine, madde güzelliği de eklenmiş olur. Bir çömlekçi ve bir sırlamacı için kabuk, ne büyük bir düş kurma nesnesidir! Dahi bir çömlekçinin yaptığı tabaklarda, sırlamayla donup kalan ne çok hayvan, derisiyle kabukların en sertini oluşturmuştur! Bernard Palissy'nin tutkusunu, maddelerin kozmik dramında, hamurla ateşin savaşımında yeniden yaşayacak olsak, kendi kabuğunu salgılayan en küçük salyangozun onun, ilerde göreceğimiz gibi, neden sonsuz düşler kurmasına yol açtığını daha iyi anlarız.

Bütün bu düşler arasında biz burada en ilginç ev imgelelerini araştıran imgeler üstünde duracağız. İşte bunlardan, *Recepte véritable*¹²⁹ adlı çalışmada *De la ville de forteresse* başlıklı bölümde yer alan bir imge. Bu imgeyi özetlerken, anlatının yegînliğine zarar vermek istemiyoruz.

Bernard Palissy, "savaşın korkunç tehlikelerine" karşı bir "kale kent" planı oluşturmayı düşünür. "İçinde bulunduğu dönemde inşa edilmiş bulunan kentler arasında kendine örnek olarak alabileceği bir kent" bulmaktan umut kesmiştir. Vitruvius'un da ona topların kullanıldığı bu yüzyılda bir

yardımı dokunamayacağını açıklar. "Ormanlarda, dağlarda ve vadilerde dolaşarak kendine örnek alabileceği, hünerli hayvanların elinden çıkmış hünerli evler arar". Bir sürü araştırmadan sonra Bernard Palissy, "evini ve kalesini kendi salgısıyla yapan bir yavru salyangozu" düşünmeye başlar. Yapıyı içerden inşa etme düşü Palissy'nin kafasını aylarca meşgul eder. Bütün boş zamanlarında okyanusun kıyısında dolaşır ve "bazı küçük balıkların öz sıvıları ve salgılarıyla meydana getirdiği çok çeşitli ev ve kale gördüğünü ve hemen bunlardan kendisine yararlı bilgiler çıkarabileceğini düşündüğünü" anlatır. "Denizlerdeki savaşlar ve korsanlıklar" yeryüzündekilerden daha fazla olduğundan, en korunmasız, en yumuşak varlıklara Tanrı "kendi evlerini öylesine yetkin bir geometri ve mimarlık sağlayacak biçimde kurma hünerini bağışlamıştır ki, Hazreti Süleyman bile engin bilgeliğine karşın böyle bir şeyi başaramamıştır".

Sarmal kabuklara gelince, bunların bu özelliği "yalnızca bir güzellik yaratmak için değildir. Bunun ardında bambaşka bir neden yatar. Şunu bilmelisin ki, burnu sipsivri birçok balık vardır ve söz konusu kabuklu balıkların evleri düz biçimde inşa edilmiş olsaydı, bu sivri burunlu balıklar tarafından kolaylıkla yenirdi; ne var ki, kapıda bir düşman belirdiğinde bunlar kendini içeri çeker, içeri doğru burgulanarak çekilirken sarmalların çizgisini izler ve böylelikle düşmanlarının kendisine zarar vermesini engeller".

Bu arada Bernard Palissy'ye Gine'den gelme iki büyük deniz kabuğu getirirler. "Bir purpura ve bir büksin [*buxine*]." Purpura daha zayıf bir hayvan olduğundan, Bernard Palissy'nin felsefesine göre, daha iyi korunmuş olması gerekir. Gerçekten de kabuğun "çevresinde oldukça iri sivri çıkıntılar vardı ve bunlar sözü edilen boynuzlardı; bunların hayvanın kalesini koruyan baloncuklar olduğunu hemen anladım".

Bütün bu ön ayrıntıları vermeye zorunlu olduğumuzu düşündük, çünkü bunlar bize Bernard Palissy'nin *doğa esini* peşinde olduğunu gösteriyor. "Kale kentini yapmak için kendine örnek olarak, sözü edilen purpuranın kalesinden" daha iyisini aramıyor. Böylelikle bilgi sahibi olduktan sonra,

pergelini ve cetvelini alarak planını çizmeye koyulur. Kale kentin tam orta yerinde kare bir alan olacak, bu alanda yöneticinin konutu bulunacaktır. Bu alandan *tek bir* yol başlar ve alanı dört kez dolaşır; önce karenin çevresini izleyerek iki kez döner, sonra bu kez sekizgen oluşturarak iki kez daha döner. Kare alanın çevresini dört kez dönen bu yolun üstündeki evlerin tüm kapıları ve pencereleri içeri doğru açılır, öyle ki evlerin sırtları sürekli bir duvar oluşturur. Evlerin oluşturduğu en dış duvar, kentin duvarlarına bitişerek dev bir salyangoz oluşturur.

Bernard Palissy bu *doğal* kalenin avantajlarını uzun uzun anlatır. Düşman, kalenin bir bölümünü ele geçirse bile, geri çekilme olanağı her zaman olacaktır. İmgeye genel çizgisini veren, sarmal biçiminde bu geri çekilmedir. Düşman topçusu geri çekilmeyi izleyemeyecek ve bu sarmal kentin sokaklarını zapt edemeyecektir. Düşman topçuları, sarmal deniz kabuğunun karşısındaki "sivri burunlu" yağmacılar gibi çaresiz kalacaktır.

Okura çok uzun gelebilecek bu özet, karmaşık kanıtların ve imgelerin ayrıntılarını bütün açıklığıyla vermiyor. Palissy'nin metnini satır satır izleyen bir ruhbilimci bu metinde kanıt getiren imgeler, usamlayan bir imgelemen *kanıtları olan* imgeleri bulur. Bu basit sayfalar, ruhbilimsel açıdan karmaşıktır. Bizim içinde bulunduğumuz yüzyılda bu tür imgeler artık usa vurulamaz. Doğal kaleler artık düşünülemez. Askerler "dikenli" savunmalar düzenlediğinde, artık imge alanında değil, basit eğretilmeler alanında olduklarını bilir. Türleri birbirine karıştırarak Palissy'nin salyangoz-kalesini basit bir eğretilme olarak kabul etseydik, ne büyük bir yanlış yapmış olurduk! Bu yalnızca, büyük bir beyinde yaşamış bir imgedir.

Elinizde tuttuğunuz kitap gibi hoşça vakit geçirten, karşılaştığımız bütün imgelerin bizi eğlendirdiği bir kitapta bizi kişisel olarak ilgilendiren, bu canavar salyangoz üstünde durma gereğidir.

Ve büyüklüğün, imgelemen basit oyunuyla, her türlü imgeyi etkilediğini göstermek için, salyangozun gelişerek bir kasaba büyüklüğüne eriştiği şu şiiri aktaralım¹³⁰:

*Dev bir salyangoz
Dağdan aşuğı inen
Ve beyaz sümüğünün oluşturduğu
Dere eşlik ediyor ona
Çok yaşlı, kare biçimli saat kulesinden oluşan
Tek bir boynuzu var*

Ve şair ekliyor:

Şato, onun kabuğu...

Bernard Palissy'nin yapıtındaki başka sayfalar, onun yaşadığı bu kabuk-ev imgesinin yazgısını daha da belirgin kılacak. Gerçekten de bu saymaca kabuk-kale yapımcısı, aynı zamanda bir bahçe mimarıdır. Yaptığı bahçe planlarını "hücrelerle" bütünler. Bu "hücreler", dış görünüşleriyle bir istiridye kabuğunu andıran taşlık barınaklardır: "Söz konusu hücrenin dışına, diye yazar Bernard Palissy³¹, yüzeyleri düzgünleştirilmemiş, kesilmemiş iri kaya parçaları yerleştirilecektir, öyle ki, hücre dışardan bakıldığında bir barınağı andırmayacaktır." Buna karşılık hücrenin içini, bir kabuğun içi kadar cilalı düşünür: "Hücre bu biçimde örüldükten sonra içi, sütunların üstünden başlayıp tabana kadar birkaç kat sırla kaplanacak; bu tamamlandıktan sonra da içerde büyük bir ateş yakılacak... öyle ki, sözü edilen sırlar, sözü edilen duvar örgüsünün üstünde eriyecek ya da sıvılaşacak..." Böylece hücre, "içerden, tek bir parçadan oluşmuş izlenimi verecek... cilası öylesine pırıl pırıl olacak ki, içeri giren kertenkeleler ve öteki hayvanlar, kendilerini bir aynada görür gibi görecekler".

Tuğlaları sırlamak için evin içinde yakılan bu ateş, "sıvaları kurutmak" için yakılan ateşin çok ötesine götürür. Palissy belki de burada, iç duvarlarında ateşin çamur parçalarını damla damla sertleştirdiği çömlekçi fırınının görüntülerini yaşamaktadır. Her neyse, olağanüstü imgeye olağanüstü yapım biçimleri. Burada, insan bir kabuğun içinde oturmak istiyor. Varlığını koruyacak duvarın yekpare, cilalı olmasını, duyarlı eti evinin duvarlarına değecekmiş gibi üstüne kapanmasını istiyor. Bernard Palissy'nin düşü, oturma işlevini dokunma düzeyinde dile getiriyor. Kabuk, bütünüyle fiziksel bir içtenlik düşünüyü ortaya koyuyor.

Baskın imgeler birleşme eğilimi gösterir. Bernard Palissy'nin dördüncü hücre, bir ev, kabuk ve mağara bireşimidir: "İçten, öyle bir ustalıkla örülecek ki, der Palissy (a.g.e., s.82), taş almak için oyulmuş bir kayayı andıracak; çünkü söz konusu hücre burulmuş, kamburlaştırılmış olacak, yanlamasına birçok tümseği ve oyugu içerecek, bunlar, hiçbir yontu sanatını, el emeğini çağrıştırmayacak ve pürüzlendirilmiş sütunlarının her yanından sarkan birçok şişkinlik yüzünden her an yıkılacakmış izlenimi verecek." Tabii bu sarmal evin iç yüzeyi sırlanmış olacak. Sarmal kabuk biçiminde bir mağara görünümü kazanmış olacak. Hünerli mimar, bol bol insan emeği harcayarak *doğal* bir konut yapacak. Hücresinin doğal özelliğini pekiştirmek için, üstü toprakla örtülecek "ve bu toprağa birçok ağaç dikildiğinden, konutu çok az andıracak." Böylece, ayağını yere sağlam basan Palissy'nin gerçek evinin bir yeraltı evi olduğu görülüyor. Palissy, bir kayanın bağrında, bir kayanın kabuğunun içinde yaşamak istiyor. Sarkan kamburlarla bu kaya evine yıkılma karabasanı kazandırılıyor. Kayanın içine doğru ilerleyen sarmalla tedirgin edici bir derinlik kazanıyor. Ne var ki, kendine bir yeraltı evi yapmak *isteyen* kimse, herkeste var olan korkuları kendi içinde bastırmasını bilir. Bernard Palissy, düş kurmalarında, yeraltı dünyasının kahramanıdır. Kurduğu düşlerde, mağaranın girişine gelen bir köpeğin korkudan havlamasını duymaktan zevk alıyor -bunu kendisi açıklıyor-, bir ziyaretçinin pürüzlü labirent içinde ilerlerken duyduğu tedirginlik ona zevk veriyor. Mağara-kabuk burada, yalnız insan için, kendisini basit imgelerle savunmayı ve korumayı bilen bir büyük yalnız için "kale kenttir". Bariyere, demir kapıya gerek yok: İçeri girmeye herkes korkacaktır...

Karanlık girişler konusunda ne çok fenomenolojik araştırma yapmak gerekiyor!

XII

Kuş yuvalarıyla, kabuklarla, okurun sabrını zorlamak pahasına, oturma işlevini canlandırıldığını düşündüğümüz imge-

leri, basit biçimleriyle, belki de gereğinden uzak düşler içinde sıraladık. Burada, imgelemlerle gözlemin birbirine karışmasının bir sorun yarattığı açıkça duyumsanıyor. Biyolojik mekânların deneysel incenmesi tabii ki, bizim sorununuz değil. Bizim basitçe göstermek istediğimiz şey, yaşam barınağa kavuşur kavuşmaz, korunma altına alınır alınmaz, örtünür örtünmez, gizlenir gizlenmez, imgelemin korunan bu mekânda barınan varlıkla ilgilenmeye başlaması. İmgelem korunmayı, güvenliğin tüm ince ayrımlarında yaşar; en basit kabuklardaki yaşamdan başlayarak, yüzeylerin basit benzeşmelerindeki en duyarlı gizlenmelere varıncaya kadar. Şair Noël Arnaud'nun düşlediği gibi, varlık kendini benzeşmelerin ardına gizler¹³². Bir rengin altında güvencede olmak, oturmaanın dinginliğini doruk noktasına vardırarak, ihtiyatsızlık etmek değil midir! Gölge de bir barınaktır.

XIII

Kabuklar üstünde yaptığımız bu incelemeden sonra, bağlarla ilgili bazı anlatıları ve öyküleri artık aktarabiliriz. Tek başına kaplumbağa, yürüyen eve sahip bu hayvan, basit yorumlar yapmamız için yeterlidir. Bu yorumların amacı yalnızca, sergilediğimiz tezleri yeni örneklerle açıklamaktır. Dolayısıyla kaplumbağanın evini ayrı bir bölümde incelememize gerek kalmayacak.

Bununla birlikte, ilksel imgelerle küçük çelişkilere düşen durumlar kimi zaman imgelemi canlandırdığından, İtalyan şairi Giuseppe Ungaretti'nin Flandres'da yaptığı yolculuğun notlarından¹³³ alınmış bir parçayı yorumlayacağız.

Ungaretti, şair Franz Hellens'in evinde –yalnızca şairler böyle zenginliklere sahiptir– bir tahta oyma görür. Bu oymada “sanatçı, kemikli bağasının içine çekilmiş bir kaplumbağaya öfkeyle saldıran bir kurdun, açlığını gideremeyip kudurmasını canlandırır”.

Bu üç satır belleğimden hiç çıkmaz ve bu konuda sonu gelmez öyküler uydururum. Kurt uzaktan, kıtlık çekilen bir ülkeden gelir. Bir deri bir kemiktir, kıpkırmızı dili sarkar.

Tam o sırada bir çalılığın ardından kaplumbağa, tüm dünya oburlarının aradığı o nefis av çıkar. Kurt bir sıçrayışta avının üstüne atlar, ne var ki, doğanın kendisine benzersiz bir çabukluk bağışladığı kaplumbağa, başını, ayaklarını ve kuyruğunu evinin içine çekmekte daha atik davranır. Aç kurt için artık, yol üstünde duran bir taştan başka bir şey değildir.

Bu açlık dramında hangi tarafı tutmalıydı? Tarafsız kalmayı denedim. Kurtları sevmem. Ama bir kez olsun kaplumbağa kendini feda edemez miydi? Ve o eski tahta oyma üstüne uzun uzun düş kuran Ungaretti, sanatçının "kurdu sevimli, kaplumbağayı da iğrenç" göstermeyi başardığını açıkça belirtir.

Bu yorum üstüne bir fenomenolog ne çok yorum yapabilir! Gerçekten de burada, *yorumlanan oyma* olgusuyla karşı karşıyayız. Ruhbilimsel yorumlama tabii ki, olguları aşar. Resimdeki çizgilerin hiçbirisi kaplumbağayı bize iğrenç göstermez. Evinin içine kapanmış hayvan, gizlerini sakladığından emindir. Fizyonomisiyle hiçbir şeyi açığa vurmeyen bir canavar haline gelmiştir. Dolayısıyla fenomenolojinin, kurtla kaplumbağa masalını yeniden ele alması gerekir. Bu dramı kozmik düzeyde yeniden kurgulaması, dünyadaki-açlık (fenomenologların, dünyaya özgü olguları belirtirken kullanmayı sevdiği bitleştirme çizgisiyle yazarak) üstüne düşünmesi gerekir. Daha basit ifade edersek, fenomenoloğun kendini bir an için, taşlaşan avı karşısında boş midesiyle duran kurdun yerine koyması gerekir.

Böyle bir oymanın röprodüksiyonuna sahip olsaydım onu, dünyadaki açlık dramlarına katılımın perspektiflerini ve derinliklerini ortaya koyacak, bunları farklılaştıracak ve ölçecek bir test olarak kullanırdım. Bu katılımı karışık bir yanın ortaya çıkacağından neredeyse eminim. Bazı kişiler kendilerini masalın uyuşturucu işlevine bırakarak, çocuksu eski imgelerin oyununa katılmazlar. Kötü hayvanın düş kırıklığına uğraması hoşlarına gider; kovuğuna çekilmiş kaplumbağa ile birlikte kurda gülerler. Öte yandan, Ungaretti'nin yorumuyla uyarılan bazı başka kişiler de durumu tersine çevirebilir. Kendi gelenekleri içinde uykuya dalmış böyle bir masalın tersine çevrilmesiyle, masallaştırma işlevi bir

bakıma gençleştirilmiş olur. Bu durumda, imgelemin başlangıç noktasından yeniden yola çıkması söz konusudur ki, fenomenolog bundan yararlanabilir. Durumların bu tersine çevrilmesi, Dünya'yı bütünüyle karşılarına alan fenomenologlara çok önemsiz belgelermiş gibi gelebilir. Birden bire Dünya'nın içinde olduklarının, Dünya'da olduklarının bilincine varırlar. Ne var ki, bir imgelem fenomenoloğu için sorun karmaşılaşır. O, dünyanın *gariplikleriyle* karşı karşıya kalır. Daha da ötesi, imgelem kendi tazeliği, kendine özgü etkinliği içinde, aşına olanı garip olana dönüştürür. İmgelem, şiirsel bir ayrıntı aracılığıyla karşımıza yepyeni bir dünya çıkarır. Bundan böyle ayrıntı, toplu görünüşün önüne geçmiş olur. Basit bir imge –yeni bir imgeyse– bir dünyanın kapılarını açar. Düşsel olanın bin bir penceresinden bakıldığında, dünya değişkendir. Dolayısıyla da fenomenolojinin sorununu yeniler. Küçük sorunları çözerek, büyük sorunları çözmeyi öğreniriz. Biz, yaptığımız alıştırmaları temel bir fenomenoloji düzlemi içinde sunmak zorundayız. Ayrıca insan ruhunda önemsiz sayılabilecek hiçbir şey olmadığından da eminiz.

BÖLÜM VI

KÖŞELER

"Kapatın mekânı! Örtün cebini kangurunun!
İçerisi sıcak."

Maurice Blanchard

(*Le temps de la poésie'de,*

G.L.M., Temmuz 1948, s.32.)

I

Yuvaları ve kabukları incelerken, oturma işlevinin başka bağlamlara oturtulmasıyla karşı karşıyaydık. Bizim için, düşsel ya da sıradan, ağaçtaki kuş yuvası gibi havada ya da yumuşakçalarınki gibi taşın içine gömülü yaşamların simgeleriyle ilgili içtenlikleri incelemek söz konusuydu. Şimdiyse, kaçıcı ya da düşsel olmakla birlikte daha insansal kökleri olan içtenlik izlenimlerine gelmek istiyoruz. Bu bölümde ele alacağımız izlenimleri başka bağlamlara oturtmaya gerek yok. Kesinlik arayan bir zihin boş düşler olarak kabul etse de bu izlenimler doğrudan bir ruhsallık oluşturabilir.

İşte düşüncelerimizin çıkış noktası: Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın sıkışıp büzüşmek istediği her küçük mekân imgelem için bir yalnızlıktır, yani tohum halinde bir oda, tohum halinde bir evdir.

Okuduğumuz metinlerde bununla ilgili olarak toplayabileceğimiz çok sayıda belge bulamayız, çünkü bu fiziksel sıkışıp büzülme bir yadsımacılık göstergesidir. "Yaşanan" köşe, yaşamı yadsır, yaşamı kısıtlar, yaşamı gizler. Köşe, bu durumda, Evren'in yadsınmasıdır. Köşede, kendi kendimiz-

le konuşmayız. Köşede geçirdiğimiz saatleri anımsadığımızda, anımsadığımız şey bir sessizlik, düşüncelerin sessizliğidir. Öyleyse bu kadar kısır bir yalnızlığı neden betimlemeli? Ruhbilimci, özellikle de ruhçözümlemeci, bu mekân çözümleme çevrimlerini çok yararsız bulur. Onlar, "kapanmış" karakterleri doğrudan gözler. Bir köşeye zorla sıkıştırılmış gibi suratını asmış o kişinin kendilerine betimlenmesine gerek duymazlar. Ne var ki, biz, içinde bulunulan yerin koşullarını o kadar kolayca silip atamayız. Köşeye çekilen her ruhta, sanırız, sığınma figürleri vardır. Sığınakların en kısırı olan köşe, incelenmeyi hak eder. Köşesine çekilmek kuşkusuz zayıf bir ifadedir. Zayıf bir ifade olması, içinde birçok imgeyi barındırdığı, çok eski imgeleri, belki de ruhsal açıdan ilksel imgeleri barındırdığı anlamına gelir. Kimi zaman imge ne kadar yalın olursa, düşler o ölçüde büyük olur.

Köşe öncelikle, bize varlığa özgü değerlerin ilkini, hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Varlığımın güvenli, yakın yeridir. Köşe bir tür yarı-hücredir, yarısı duvar, yarısı kapı bir hücre. İlerdeki bölümlerden birinde inceleyeceğimiz, içe-risinin ve dışarısının diyalektiğini açıklamak için "köşe"den yararlanacağız.

Köşesinde dinginlik içinde olma bilincinden, deyim yerindeyse, bir hareketsizlik yayılır. Bu hareketsizlik ışın ışın yayılır. Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice gizlenmiş olarak duyumsayan bedenimizin çevresinde düşsel bir oda oluşur. Gölgeler duvar haline geliverir, bir mobilya bir engel, bir örtü bir çatıdır. Ne var ki, bütün bu imgeler gereğinden çok düş kurar. Hareketsizlik mekânını, varlığın mekânını oluşturarak belirlemek gerekir. Bir şairin şöyle bir dizesi vardır¹³⁴:

Bulunduğum yerin mekânıyım ben

Bu dize, şairin *L'état d'ébauche* başlıklı kitabında geçer. Büyük bir dizedir bu. Peki, bir köşede insan kendini "en iyi" anlamda nerede duyumsar?

Ma vie sans moi (Armand Robin'in Fr. çevirisi) adlı yapıtında Rilke şöyle yazar: "Birden karşıma, lambasıyla bir oda çıkıverdi, neredeyse içimde çarpan bir oda. O anda o odanın bir köşesiydim, ne var ki, pencere kapakları varlığımın farkı-

na varıp kapandı." Köşenin, varlığın bir gözü, bir hücresi olduğu bundan daha iyi anlatılabilir mi?

II

Şimdi de varlığın köşesinden çıktığı anda belirlediği karmaşık bir metni ele alalım.

Baudelaire üstüne kaleme aldığı kitapta Sartre, uzun uzun yorumlanması gereken bir cümleyi alıntılar. Bu cümle Hughes'ün¹³⁵ bir romanından alınmıştır: "Emily, oyun olsun diye, teknenin en ucunda gizli bir köşede kendine bir ev yapmıştı..." Sartre'ın üstünde durduğu cümle bu değil, sonra gelen cümle: "Oynadığı oyundan sıkılınca, teknenin arkasına doğru amaçsızca yürüyordu ki, birden kafasının içinde şimşek gibi bir düşünce çaktı: Bu yürüyen, kendisiydi..." Bu düşünceleri kafamızın içinde döndürmeye başlamadan önce, bunların Hughes'ün romanında *imgelenmiş çocukluk* olarak adlandırılması gereken şeyi karşıladığını da gözlemleyelim. Romanlarda buna bol bol rastlarız. Romancılar, imgelenmiş, yaşanmamış bir çocukluk dönemine düşsel naiflikte olayları atfeder. Yazınsal etkinlik yoluyla bir anlatının geri planına düşürülen bu gerçekdışı geçmiş, çoğu zaman düş kurmanın edimselliğini perdeler; böylelikle gerçek edimselliği içinde verilecek olsa, fenomenolojik değeri bütünüyle ortaya çıkabilecek bir düş kurma engellenmiş olur. Ne var ki, *olmak* ve *yazmak* aralarında yakınlık kurulması zor olgulardır.

Bununla birlikte bu metin Sartre'ın bize aktardığı biçimiyle değerli, çünkü mekân çözümleme açısından, yani mekânla ilgili terimler, dışarısının ve içerisinin deneyimleriyle ilgili terimler açısından, ruhçözümcülerin "içedönük" ve "dışadönük" sözcükleriyle ifade ettikleri farklı iki yönü gözlerimizin önüne seriyor: Bu ikilik, romancının yaşamdan önce, tutkulardan önce, daha varoluş şemasının içinde rastladığı ikiliktir. Anlatıda, çocuğun kafasının içinde şimşek gibi çakan düşünce, varlığı kendiliğinden kavlıyor, onu "kendisinden" çıkarken yakalıyor. Burada bize, kendi üstüne kapanan varlığın *cogitosu* verilmeksizin sunulan bir çıkış *cogitosu*

söz konusudur. Bu, önce kendi üstüne Descartes'çı bir "örtü" örtme oyunu oynayan, teknenin bir köşesinde kendine düşsel bir ev kuran bir varlığın az ya da çok karanlık *cogitos*udur. Çocuk, belki de varlığının bir köşesinde oluşmuş yoğunlaşmalara tepki olarak dışarı doğru patlıyor ve kendisinin *kendisi* olduğunu keşfediyor. Teknedeki o köşe, aynı zamanda kendi varlığının da bir köşesi değil mi? Çocuk, denizin ortasında koskoca bir evren olan tekneyi dolaştıktan sonra kendi küçük evine dönmüyor mu? Madem ki, kendisinin artık *kendisi* olduğunu biliyor, evcilik oyununu sürdürecektir, evine, yani kendisine geri dönmeyecek mi? Varolma bilincine tabii ki, mekândan kaçarak da ulaşılabilir; ne var ki, buradaki varlığın anlatısı bir mekânsallık oyunuyla ilişkili. Romancının bize, varlığın keşfedilmesine doğru uzanırken kendi evinden başlayıp evrene kadar uzanan yolda düşün tersine çevrilmesini tüm ayrıntılarıyla vermesi gerekirdi. İmgelemiş bir çocukluk, romanlaştırılmış bir metafizik söz konusu olduğuna göre, yazar her iki alanın da anahtarını elinde tutuyor. Bu iki alanın birbiriyle olan bağıntısını duyumsuyor. "Varlığın" oluşumunu kuşkusuz başka biçimde de ortaya koyabilirdi. Ama kendi-evinde-oluş evrenden önce geldiğine göre, o küçük evin içindeki düş kurmalar bize aktarılmalıydı. Yazar böylelikle, varlığın kendi köşesindeki düş kurmalarını gözden çıkarıyor –belki de bastırıyor. Bunları bir çocuk "oyunu" göstergesi altında sunuyor, böylelikle de bir bakıma, yaşamın ciddi yanının dışarda olduğunu itiraf ediyor.

Ne var ki, köşelerdeki yaşamlar hakkında, kendi üstüne kapanmış bir düşüyle bir köşede kendi üstüne kapanmış evren hakkında şairler bize daha fazlasını söyler. Bu düş kurmaya tüm edimselliğini kazandırmakta duraksamazlar.

III

Şair Milosz'un *L'amoureuse initiation* başlıklı romanının (s.201), kinik içtenliğe sahip baş kahramanı hiçbir şeyi unutmaz. Söz konusu olan, gençlik anıları değildir. Romanda her

şey, yaşanmış bir edimsellik göstergesiyle verilir. Ve romanın kahramanının kendi sarayında, görkemli bir yaşam sürdüğü sarayında belirli köşeleri, sık sık çekildiği köşeleri vardır. Kadın dostunun uzakta olduğu zamanlarda "içine büzüldüğü(n), şömineyle meşe dolap arasındaki o karanlık köşe" gibi. Sadakatsiz dostunu geniş sarayının içinde değil, öfkesini bastırabileceği, somurtuk bekleyişler köşesinde bekliyor. "Kıçın, döşemenin sert ve soğuk mermeri üstünde, gözlerin tavanın sahte gökyüzüne dalıp gitmiş, elinde sayfaları açılmamış bir kitap, o köşede hüznün ve bekleyişle geçen ne görkemli saatler geçirdin, ey koca budala!" İki yönlü bir sığınak değil mi bu? Düşcü, hüznü olmaktan, yalnız başına kalmaktan ve beklemekten mutluluk duyuyor. O köşede yaşamı ve ölümü düşünüyor; tutkunun doğruğunda olan herkesin yaptığı gibi: "Bu duyarlı odanın bir köşesinde yaşamak ve ölmek, diyordun kendi kendine; evet, orada yaşayıp ölmek; neden olmasın bay Pinamonte, karanlık ve tozlu dar köşelerin dostu?"

Ve bütün köşe sakinleri, yerlerinden kalkıp gelerek imgeye yaşam verecek, imge, köşe sakinlerinin bütün varoluş ayrımlarını çoğaltacak. Köşelerin, açılardan, deliklerin büyük düşçüleri için hiçbir şey boş değildir, onlar için dolunun ve boşun diyalektiği yalnızca geometrik iki gerçeksizliği karşılar. Oturma işlevi, dolu ile boş arasında bağlantı oluşturur. Canlı bir varlık boş bir sığınağı doldurur. Ve imgeler orada oturur. Her köşeye sık sık uğranır ya da orada oturulur. Milosz'un yarattığı, sonuçta şömineyle dolap arasındaki geniş sayılabilecek "in"e yerleşmiş olan köşe düşçüsü, bay Pinamonte, sözünü şöyle sürdürür: "Burada, düşcü örümcek güçlü ve mutlu yaşıyor; burada, geçmiş büzülüp küçücük oluyor, korkuya kapılan gelinböceği gibi... İronik ve kurnaz gelinböceği, geçmiş burada kendini yeniden buluyor, güzellikler peşinde koşan gözlüklü bilgiç kişilerin bulamayacağı bir barınak buluyor kendine." Büyücü şairin sihirli sopası değdiğinde insan nasıl gelinböceğine dönüşmez, anılarını ve düşlerini o yuvarlak hayvanın, dünyanın o en yuvarlak hayvanının kanatları altına toplamaz! Kızıl yaşamlı bu yer topu, uçuşma gücünü nasıl da gözlerden saklıyormuş! Küresel bede-

ninden, bir delikten kaçır gibi kaçır gidiyor. Belki masmavi göklerde aklında, romandaki çocuk örneği, kendisinin kendisi olduğu şimşek gibi çakıyor! Birden bire uçmaya başlayan bu küçücük kabuk karşısında insan nasıl düşünür?

Ve Milosz'un kaleme aldığı sayfalarda, hayvan yaşamıyla insan yaşamı arasında gidip gelmeler çoğalıyor. Yazarın kinik düşüşü şunları söylüyor (s. 242): Burada, dolapla şömine arasındaki köşede "sıkıntına iyi geyecek binbir ilaç, zihnini sonsuzluğa kadar meşgul edecek yücelikte sonsuz şeyler buluyorsun: Üç yüzyıl önce akıp giden dakikaların küf kokuları; sinek terslerinden oluşmuş hiyerogliflerin gizli anlamı; farenin açtığı, zafer takını andıran delik; yuvarlak ve kemikli sırtını yaydığı duvar halısının tarazlanmış yerleri; topuklarının mermerin üstünde çıkardığı kemirgen sesi; hırıltılı aksırığın... sonuç olarak, toz püsküllerinin unuttuğu bu salon köşesinin birikmiş eski tozlarının ruhu".

Ne var ki, yalnızca "köşe okurları" olan bizler mi bu toz yuvalarını okumayı sürdüreceğiz? Belki bir Michel Leiris çıkıp eline bir toplu iğne alacak ve döşeme tahtalarının arasındaki tozları kazıyacak¹⁶. İşte size bir kez daha, herkesin itiraf etmeyeceği şeyler.

Bununla birlikte bu tür düşünür kurmalarda, geçmiş çok çok gerilerdedir. Düşler, tarihsiz geçmişin büyük alanına girer. Imgelemi belleğin mahzenlerinde dolaşmaya bıraktığımızda, farkında olmadan, evin küçük yeraltı inlerinde. düşlerin neredeyse hayvansı kovuğunda sürüp giden düşsel yaşamı yakalarız.

Ne var ki, bu uzak derinlikte çocukluk yeniden belirir. Milosz'un düşüşü, düşünür kurma köşesinde vicdan muhasebesi yapar. Geçmiş, yukarılara, şimdiki zamana kadar çıkar. Ve düşüşü, kendini ağlarken bularak şaşırır: "Çünkü, çocuk, sen daha o zamandan şatoların doruğunda, bülbüllü kitaplıkların köşelerinde dolaşma zevkini geliştirmiştin ve büyük bir açlıkla, okuduğun o kahpe sözcüklerin tekini bile anlamadan, Diaforius'un dört sayfalık formalarındaki Hollanda'ya özgü ayrıcalıkları... Ah, yaramaz, o hainliğinle, Merone sarayının nostaljik tozlarına bulanmış o girintilerinde ne nefis saatler geçirdin! O yerlerin ruhuna sahip çıkan nesnelerin

ruhuna girebilmek için ne çok zaman harcıyordun! Derenin içinden çıkarılmış, çöpçülerin elinden kurtarılmış, bir kenara atılmış eski terliğe dönüşmekten ne büyük bir mutluluk duyuyordun!”

Burada biraz durmamız, bu düşü burada kesmemiz, okumaya ara vermemiz gerekmiyor mu? İş, örümceğin, gelinböceğinin ve farenin ötesine geçip bir köşede unutulmuş nesnelerle özdeşleşmeye kadar kim vardırabilir? Peki, kesilen bir düş ne demek? Bu düşü, bir kuşku ya da sağduyu yüzünden, eski nesnelere karşı duyduğumuz tiksinti yüzünden neden kesecek mişiz? Milosz kesmiyor. Onun kitabının yol göstericiliğinde, kitabının ötesinde düş kurarak, onunla birlikte, “geçen yüzyılda yaşamış küçük bir kızın bıraktığı tahta bir bebeğin” mezarı olabilecek bir köşeyi düşünüyoruz. Kuşkusuz, düş kurmanın derinliklerine inip, önemsiz eşyaların büyük müzesi karşısında heyecan duymamız gerekiyor. Eski eşyalara yurtluk etmeyen, kendi eski eşyalarını korumayan, bir biblo koleksiyoncusunun basit biriktirme tutkusuyla biriktirdiği biblolar gibi eski eşyalarla dolup taşmayan eski bir ev düşünülebilir mi? Köşelerin ruhunu gözler önüne serebilmek için, Milosz’un düşçüsünün aklına takılan eski terliğe ve bebek başına takılmak gerekir: “Eşyaların gizemi, diye sürdürüyor şair (s.243), zaman içindeki küçük duygular, sonsuzluğun büyük boşluğu! Sonsuzluğun tamamı, şömineyle meşe dolap arasında aç oluşturan bu taşın içinde... Şu saatte neredeler, neredeler, hay Allah! Büyük örümcek mutlulukları, bozuk ve ölü küçük şeyin derin derin düşüncesi.”

Böylece düşçü, köşesinin dibinde, yalnızlık nesnelerinin tümünü, yalnızlık anıları olan ve yalnızca unutuldukları için ihanete uğramış, bir kenara atılmış nesneleri anımsar. “Lambayı hayal et, düşüncelerinin, eski güneşlerle kapkara yanmış penceresinde ta uzaktan seni selamlayan o çok eski lambayı...” Rüyacı, köşesinin dibinden, çok eski bir evi görüyor, bir başka ülkenin evini; böylelikle de doğduğu ev ile düş evinin bireşimini yapıyor. Eşyalar, eski eşyalar onu sorguya çekiyor: “Kış gecelerinde, o kimsesiz gecelerde, yaşlı dost lamba senin hakkında ne düşünecek? Sana tatlılıkla yaklaşan, bir

kardeş tatlılığıyla yaklaşan eşyalar senin hakkında ne düşünecek? Onların o karanlık yazgıları, senin yazgına yakından bağlı değil miydi?... Hareketsiz ve dilsiz nesneler hiç unutmaz: Hüzünlü ve hor görülmüş, onlara en büyük alçakgönüllülükle yaptığımız, kendi içimizde en çok unuttuğumuz itirafları kabul ederler (s.244).” Köşesine çekilmiş düşçüye yapılan ne büyük bir alçakgönüllülük davetidir bu! Köşe, sarayı yadsır; toz, mermeri yadsır; eskimiş eşyalar, görkemi ve lüksü yadsır. Düşçü, çekildiği köşede, dünyadaki tüm nesneleri tek tek yok eden titiz bir düş kurmayla dünyayı silip atmıştır. Köşe, bir anılar dolabı haline gelir. Eşya-anılar, toz içindeki eşyaların oluşturduğu düzensizliğin binbir küçük eşiğini aştıktan sonra, geçmişini düzene sokar. Yoğunlaşmış hareketsizlikle, yitip gitmiş bir dünyadaki en uzak yolculuklar birleşir. Milosz da, geçmişin içinde o kadar uzağa gider ki, belleğin ötesinde bir yere dokunur gibi olur: “Bütün bu şeyler çok uzakta, artık yok, hiç olmadı, Geçmiş, belleğinde saklamıyor artık onları... Bak, araştır ve şaşır, titre... Senin bile artık bir geçmişin yok” (s.245). Kitabın sayfalarını düşünürken, bir tür varlık öncesi konuma çekilip götürüldüğümüzü; düşler ötesinde bir yerlerde olduğumuzu duyumsuyoruz.

IV

Milosz’un sayfalarıyla okura, somurtkan düş kurmanın, bir köşede hareketsiz kalan varlığın düş kurmasının en bütünsel deneylerinden birini vermek istedik. Düş kuran orada eskimiş bir dünya bulur. Bu arada, bir sıfatın, yaşam sözcüğüyle birlikte kullanıldığı andan başlayarak kazandığı gücü belirtmeden geçmeyelim. Somurtkan yaşam, somurtkan varlık bir evrene imza atar. Bu, nesnelerin üstüne yayılan bir renklendirmeden öte bir şeydir; nesnelerin hüznü, pişmanlık, nostalji olarak billurlaşmasıdır. Filozof, şairlere, Milosz gibi büyük bir şaire dünyanın bireyselleştirilmesine ilişkin dersler almak için yaşadığında, dünyanın ad düzeninde değil, sıfat düzeninde var olduğunu hemen anlar!

Evreni ele alan felsefe dizgelerinde imgeleme ayrılan yeri belirleyecek olsaydık, bir sıfatın tohum halinde ortaya çıktığını görürdük. Bu durumda belki şu salık verilebilirdi: Dünyaya ilişkin bir felsefenin özünü yakalamak istiyorsanız, ona ilişkin sıfatı araştırın.

V

Biz daha kısa, nesnelerin ayrıntılarının bize, gerçek olanın ilk bakışta önemsiz çizgileriyle sunduğu düş kurmaları ele alalım. Leonardo da Vinci, doğa karşısında esin bulmakta zorlanan ressamalara kaç kez, eski bir duvarın çatlaklarına düş kurarak bakmalarını salık vermiştir! O eski duvarın üstünde, zamanın çizdiği çizgilerde evrenin bir planı yok mudur? Bir tavanda oluşan bazı çizgilerde, yeni bir kıtanın biçiminin ortaya çıktığını fark etmemiş olan var mıdır aramızda? Şair bütün bunları bilir. Raslantının, çizim ile düş kurmanın sınırında yarattığı bu evrenlerin ne olduklarını kendine göre açıklamak için, gidip o evrenlere yerleşir. Çatlamış tavanın dünyasında oturmak için kendine bir köşe bulur.

Bir şair, kornişin köşesinde kendi kulübesini bulmak için, silmenin üstündeki çukur yolu işte böyle izler. *Les poèmes à l'autre-moi* başlıklı şiirinde, sıcak eğriyi izler. Onun tatlı sıcaklığı bizi hemen yakalar, sarıp sarmalar:

... *Silmeleri dümdüz izliyorum*

Tavam dümdüz izleyen silmeleri.

Ne var ki, nesnelerin çizgisini "dinlerken", işte bir aç, işte düşçüyü yakalayan bir tuzak:

Ama artık içinden çıkılamayacak açılar var.

O hapisanede bile dinginlik yakalanabiliyor. Düşçü, o açılarda, o köşelerde varlık ile varlık-olmayanın ortak dinginliğini yakalıyor. O, gerçek dışı olan bir şeyin varlığıdır. Onu oradan koparıp atmak için bir olay gerekir. Şair de zaten sözlerine şunu ekliyor:

"Meleklerle özgü bir düşün içinde yavaş yavaş ölüyordum ki, bir klakson sesi beni sıkışıp kaldığım o açıdan

çıkardı.”

Böyle bir parça karşısında, retorik peşinde koşan eleştir-menlerin işi kolaydır. Eleştirel us, bu tür imgeleri, bu tür düş kurmaları dağıtır, siler, haklılığını da birçok kanıta bağlar.

Öncelikle bunlar “mantıklı” değildir, çünkü insan kon-forlu bir yatakta sırtüstü yatarken “tavanın köşelerinde” otu-ramaz, çünkü örümcek ağı şairin söylediği gibi bir çadır değildir –ve daha kişisel bir eleştiri–, çünkü imgenin aşırılı-ğının, varlığı kendi merkezinde toplayamaya çalışan, bir varlık merkezinde bir tür yer, zaman ve olay birliği bulan filozofa gülünç gelmesi gerekir.

Evet, ama usun eleştirileri, felsefenin horlamaları, şiirin gelenekleri bizi, şairin labirentlerle dolu düş kurmalarından ayırmak üzere birleştğinde geriye yine de bir şey kalır, buyusa şairin, şiirini düşçüye bir tuzak haline getirmiş ol-masıdır.

Ben kendi hesabıma bu tuzağa isteyerek düştüm. Tavandaki silmeyi izledim.

Ev konusunda kaleme aldığımız bölümlerden birinde, oymabaskısı yapılmış bir evin bizde kolaylıkla, o evin içinde oturma isteği uyandırdığını söylemiştik. O evin içinde, hatta resmin kağıda çıkmış çizgilerinin içinde yaşamaktan hoşla-nacağımızı duyumsarız. Bizi köşelerde yaşamaya iten düş de kimi zaman basit bir desenin zarifliğinden doğar. Ne var ki, bu durumda bir eğrinin zarifliği, sapmaları tam yerini bul-muş Bergson’cu basit bir hareket değildir. Bu, artık yalnızca açılan bir zaman değildir. Uyum içinde oluşan, içinde oturu-labilir bir mekândır da. Bu “estamp-köşe”yi, edebiyatın bu güzel oymabaskısını, bize yine Pierre Albert-Birot sunuyor. *Poèmes à l’autre moi* başlıklı şiirinde şöyle diyor (s. 48):

Bir süsleme resmine dönüştüm sonunda

Duygusal kıvrımlar

Sarmalların sarılığı

Siyah beyaz düzenlenmiş yüzeyler

Kendi soluğumu duyuyorum yine de

Bir resim mi bu

Yoksa ben miyim?

Öyle görünüyor ki, sarmal bizi, kavuşturduğu ellerinin içine alıyor. Resim, dışarı vurduklarından çok, içine aldıklarıyla etkin. Bir eğrinin üstüne yerleşen, orada bir sarmalın kıvrımı içinde sıcaklığı ve dingin yaşamı bulan şair, bunu duyumsuyor.

Sözcükleri, anlamlarının kesinliği içine hapsedmek isteyen, onları bilinçli düşüncenin küçük araçları olarak algılayan anlıkçı felsefenin elinden, şairin gözüpeklikleri karşısında şaşırıp kalmaktan başka bir şey gelmez. Öte yandan, duyarlılığın çift çatılı olma özelliği, sözcüklerin yetkin birer katkı olarak billurlaşmasını engeller. Adın odağında yer alan anlama, beklenmedik sıfatlar karışır. Meydana gelen yeni bir hava, yalnızca düşüncelere değil, düş kurmalara da girmesini sağlar.

Eleştirel us, buna bir şey yapamaz. Bir düşünün, bir eğrinin *sıcaklığından* söz etmesi, *şii*rsel bir olgudur. Eğriyi zarif, doğruyu da kuşkusuz *katı* olarak nitelelerken Bergson'un, *anlamı* aşmadığını mı düşünüyorsunuz? Bir açının soğuk, bir eğrinin sıcak olduğunu söylediğimizde ne ifade etmiş oluyoruz peki? Eğrinin bizi çektiğini, çok dar bir açının da ittiğini mi? Açının erkeksi, eğrinin kadınsı olduğunu mu? Küçücük bir değer her şeyi değiştirir. Bir eğrinin zarıflığı, oturmaya çıkarılmış bir davettir. Ondan, geri dönmeyi umut etmeksizin ayrılamayız. Sevdiğimiz eğri, yuvanın güçlerine sahiptir; sahip olmaya bir çağrıdır. Eğri bir köşedir. İçinde oturuş bir geometridir. Burada, barınakların en yalınında, bir dinginlik düşünün çok basitleştirilmiş şeması içindeyiz. Çizime aktarılmış bu basit sevinçleri yalnızca, o çizgi lülelerini hayranlıkla izlemek için kendini yuvarlaklaştıran düşçü bilir.

Bir yazar için, bir bölümün son sayfalarında, birbiriyle en az bağlantısı olan, bununla birlikte çok içtenlikli, yalnızca bir an süren düşünceleri, yalnızca bir ayrıntıda yaşayan imgeleri, inançları bir araya getirmek oldukça büyük bir tedbirsizliktir kuşkusuz. İyi ama karınca yuvası gibi kaynayan bir imgelemi göğüslemek isteyen bir fenomenolog daha başka ne yapabilir ki? Onun için tek bir sözcük çoğu kez bir düşün tohumudur. Michel Leiris gibi büyük bir sözcük düşçüsünün yapıtlarını okurken (özellikle bkz. *Biffures*), insan ken-

dini sözcüklerde yaşarken, bir sözcüğün içinde içtenlikli hareketleri yaşarken bularak şaşıyor. Sözcük kimi zaman, düşcülün isteğine uyarak, bir hecenin kıvrımında şişiyor, büyüyor; dostluk gibi. Başka sözcüklerdeyse her şey hareketsiz, sıkış tepiş. Joubert, bilge Joubert, "kulübeler"den başka bir şey olmayan kavramlardan merakla söz ederken, sözcüğün içinde taşıdığı içtenlikli dinginliğin farkındaydı. Sözcükler -bu düşü sık sık kuruyorum-, mahzeni ve tavan arası olan küçük evlerdir. Mantık, giriş katında oturur, "dışarıyla yapılan alışverişlere" her zaman hazırdır, başkalarıyla düzadır; ne var ki, kapının önünden hiçbir zaman bir düşü geçmez. Sözcük evinin içindeki merdiveni çıkmak, derece derece soyutlamaktır. Mahzene inmek, düş kurmak, belirsiz bir etimolojinin uzak koridorlarında kaybolmak, sözcüklerde bulunamayacak hazinelerin peşine düşmektir. Çıkmak ve inmek, sözcüklerin içinde bile, şairin yaşamıdır. Çok yükseğe çıkmak, çok aşağı inmek, yersel olanla göksel olanı birbirine bağlayan şaire bağışlanmıştır. Benzerleri tarafından hep giriş katında oturmaya mahkum olan yalnızca filozof değil mi?

YEDİNCİ BÖLÜM

MİNYATÜR

I

Ruhbilimci –daha çok da filozof–, peri masallarında sık sık araya giren minyatürleştirmelere yeterince dikkat etmez. Ruhbilimciye göre yazar, bir nohutun içine sığacak kadar küçük evler yaparak *eğlenir*. Burada, masalı en basit düşünlem düzeyine indirgeyecek bir ilk saçmalık söz konusudur. Yazar bu düşünlemlerle, fantastik olanın geniş alanına gerçekten girmez. Öyle görünüyor ki, yazar bu basit buluşunu geliştirirken –çoğu kez ağır biçimde–, böylesi minyatürleri karşılayan *ruhsal gerçekliğe* kendisi de inanmaz. Burada eksik olan, yazardan okura aktarılabilecek düşün tohumudur. İnandırmak için, inanmak gerekir. Bir filozof için, bu “yazınsal” minyatürlerden, “yazıncının” kolaylıkla küçülttüğü bu nesnelerden, ortaya fenomenolojik bir sorun koymak, zahmete değer mi? Bilinç –yazarın ve okurun– bu tür imgelerin etkisi sonucu içtenlikle harekete geçebilir mi?

Bu arada bu imgelerin, yalnızca birçok düşünün bunları kabullenmesi, hatta bunlara ilgi duyması nedeniyle belirli bir nesnellığe sahip olduğunu da teslim etmek gerekir. Bu minyatür evlerin, gerçek ruhsal nesnellik yüklü nesneler olduğu ileri sürülebilir. Buradaki imgelem süreci tipiktir. Ortaya koyduğu sorunun, genel geometrik benzerlikler sorununun ayırt edilmesi gerekir. Geometri, farklı ölçeklerde çizilmiş iki benzer figürde, *tastamam aynı şeyi* görür. Küçültülmüş ölçeklerde gerçekleştirilmiş planlar, imgelem felsefesine

ilişkin sorunların hiçbirini içermez. Genel betimleme planı çerçevesinde kalmamız da gerekmez; bu planda, benzerlik fenomenolojisini incelemek çok ilginç olsa da. Yaptığımız incelemenin kesinlikle imgelemi temel alması, o alanda derinleşmesi gerek.

Düş alanına girmek için, örneğin bir saçmalığın eşliğini aşmamız sağlanırsa, her şey saydamlaşacaktır. Charles Nodier'nin, peri kızının arabasına giren kahramanı Bakla Tanesi'ni bir an için izleyelim. Bir fasulya büyüklüğünde olan bu arabanın içine genç adam, omzunda altı "ölçek" [*litron*: Tahıl ölçmede kullanılan eski bir ölçek; tenekenin on altıda biri ç.n.] fasulyayla birlikte girer. Bu miktar, mekânın büyüklüğüyle çelişmektedir. Bir tek fasulyanın içine altı bin fasulya sığmıştır. Bir başka yerde şişko Michel, Kırıntılar Perisi'nin bir tutam samanın altına gizlenmiş evine girip içerde rahatça oturduğunda da aynı şaşkınlığı yaşarız. Michel buraya "yerleşir". Küçük bir mekânda bulunmaktan mutludur ve burada bir mekânseverlik çözümlemesi gerçekleştirir. Bu minyatüre yerleştikten sonra, içerde geniş bölümler görür. Bir iç güzelliği içerden keşfeder. Burada, tersine çevrilmiş bir perspektif, anlatıcının yeteneğine ve okurun düşgücüne bağlı olarak kaçıcı ya da daha çekici hale gelen bir perspektif söz konusudur. Çoğu kez, anlatısını daha "hoş" kılmaktan, imgelemenin en derin yerlerine inmekten hoşlanan Nodier, okura bütünüyle örtük olmayan ussallaştırmalar sunar. Minyatür evin içine girişin ruhsal açıklamasını yapmak için, bize çocuk oyunlarındaki küçük karton evleri anımsatır: Bu imgelem "minyatürleri" bizi basitçe çocukluğumuza, oyuncaklar dünyasına katılmaya, *oyuncağın gerçekliğine* katılmaya götürür.

İmgelem daha yeğdir. Gerçekten de minyatürleştiren imgelem, doğal imgelemdir. Doğuştan düşü olanların düş kurmalarında hep karşımıza çıkagelmiştir. Eğlenceli olanın ruhsal kökenlerini keşfedebilmek için gerçekten de onu ayırt etmek gerekir. Örneğin Hermann Hesse'nin, *Fontaine* dergisinde (No. 57, s. 725) yayımlanmış şu yazısı *ciddiyetle* okunabilir. Bir tutuklu, hücresinin duvarına bir manzara resmi yapmıştır. Bu resimde, bir tünele girmekte olan küçük bir

tren vardır. Gardiyanlar alıp götürmeye geldiğinde, onlara şunu söyler: "Bir şeyi denemek için resmimdeki şu küçük trene binmek istiyorum, beni birazcık bekleyebilir misiniz? Gardiyanlar her zaman olduğu gibi gülmeye başladılar. Beni biraz kafadan çatlak kabul ediyorlardı. Küçüldüm, küçüldüm, küçücük oldum. Tabloma girdim, küçücük trene bindim. Küçücük tren hareket etti ve küçük tünelin karanlığında kayboldu. Trenin kara, koyu dumanı yuvarlak delikten birkaç saniye daha çıkmayı sürdürdü. Sonra, duman kayboldu, onunla birlikte tablo, tabloyla birlikte de ben kayboldum"... Ressam-şair, hapisanesinin duvarlarında kimbilir kaç kez tüneller açmıştır! Düşlerini resimleştirirken kaç kez, bir duvar çatlağından dışarı kaçıvermiştir! Hapisaneden dışarı çıkmak için yararlanılan her yol iyidir! Gerektiğinde, saçmalık tek başına özgürlük getirir.

Böylece, minyatür şairini sevecenlikle izler, hapsedilmiş ressamın küçük trenine binersek, geometrik çelişkiden kurtulmuş oluruz; İmgelem, Betimleme'ye egemen olur. Betimleme artık, kendimize özgü imgeleri başkalarına iletmek için kullandığımız ifade biçiminden başka bir şey değildir. İmgelemi temel yeti kabul eden bir felsefe doğrultusunda, Schopenhauer'e özgü deyişle şunu ileri sürebiliriz: "Dünya, benim imgelemimdir." Dünyayı minyatürleştirmekte ne kadar becerikli olursam, o ölçüde avucumun içinde tutabilirim. Ne var ki, bunu yaparken, minyatürde değerlerin yoğunlaştığını ve zenginleştiğini anlamak gerekir. Minyatürün dinamik özel niteliklerini tanıyabilmek için, Platoncu bir büyük ve küçük diyalektiği yeterli olmaz. Küçüğün içinde var olan büyüğü yaşayabilmek için, mantığı aşmak gerekir.

Bazı örnekleri inceleyerek, yazınsal minyatürün –yani tersine çevirmeleri büyüklükler perspektifinde açımlayan yazınsal imgelerin tümünün– derinde yatan değerleri edimselleştirdiğini göstereceğiz.

II

Önce, Pierre-Maxime Schuhl'un güzel bir yazısında alıntıla-

dığı *Cyrano de Bergerac* metnini ele alacağız. *Le thème Gulliver et le postulat de Laplace* başlığını verdiği bu yazısında yazar, Cyrano de Bergerac'ın eğlenceli imgelerinin aydınlara özgü niteliği ile astronomi bilgini ve matematikçi Laplace'ın düşünceleri arasında yakınlık kurar¹³⁷.

İşte Cyrano'nun metni: "Bu elma, başlı başına bir dünyadır; öteki bölümlerinden daha sıcak olan çekirdek bölümü, kendi çevresine, küresi içinde korunan sıcaklığını yayar; ve bu tohum, bu görüş açısına göre, bu küçük dünyanın küçük güneşidir ve bu küçük kütleyi ısıtan, onun özünü besleyen tuzdur."

Bu metinde hiçbir şey çizilmiyor, her şey düşünülüyor ve düşsel minyatür, düşsel bir değeri sarmalayıp kapatmak amacıyla öneriliyor. Odak noktasında, elmanın bütün bölümlerinden *daha sıcak* olan çekirdek var. Yoğunlaşmış bu sıcaklık, insanların sevdiği bu sıcak rahatlık, imgeyi, görülen imge düzeyinden yaşanan imge düzeyine aktarıyor. Özü tuzla beslenen bu tohum, imgeleme büyük bir rahatlama sağlar¹³⁸. Elma, artık ilksel bir değer olmaktan çıkar. Gerçek dinamik değer, çekirdektir. Elmayı oluşturan, -çelişkili olarak- çekirdektir. Ona, balsamlı özünü, koruyucu güçlerini iletir. Çekirdek yalnızca yumuşak bir beşikte, meyvanın koruyucu kütesinin içinde doğmakla kalmaz. Yaşam sıcaklığını da üretir.

Böylesi bir düş kurmada, gözlemci bir zihne göre, bütünsel bir tersine çevirme söz konusudur. Düş kuran zihin burada, gözlem yapan bir zihnin izlediği yolun tersini izler. İmgelem, bilgileri özetleyecek bir çizelgeye ulaşmayı amaçlamaz. İmgeleri çoğaltmak için gerekçe arar; imgelem bir imgeyle ilgilenir ilgilenmez, onun değerini büyütür. Cyrano, Çekirdek-Güneş'i düşlediğinde, çekirdeğin bir yaşam ve ateş odağı, kısacası bir değer olduğu inancısını taşır.

Tabii ki, burada doğal olarak aşırı bir imgeyle karşı karşıyayız. *Cyrano*'daki oyun ögesi, biraz yukarıda söz ettiğimiz Nodier'de de olduğu gibi, düşsel düşünmeye zarar verir. İmgeler çok çabuk geçer, çok uzağa gider. Ne var ki, ağır ağır okuyan, imgeleri yavaşlatılmış biçimde inceleyen ruhbilimci bunlarda, sınırsız değerlerin birbiriyle kaynaştığını görür.

Değerler, minyatürün içine dolar. Minyatür, bize düşler kurdurur.

Pierre-Maxime Schuhl, incelemesini, bu öncelikli örnekte, hataların ve aldatmacaların anası olan imgelemin ortaya koyacağı tehlikelerin altını çizerek bitirir. Onunla aynı düşünceyi paylaşıyoruz, ne var ki, bizim düş kurma tarzımız başka ya da daha doğrusu biz, düşçü olarak yaptığımız okumalardan doğacak tepkileri kabulleniyoruz. Burada tek sorun, ortaya konan düşsel değerlerin düşselliklerinin kabul edilmesidir. Düş kurma, *nesnel olarak* betimlenmekle zaten küçültülmüş, durdurulmuş olur. Nesnel olarak aktarılan ne çok düş, düşsellik tozu halinde dağılıp gitmiştir! Düş kuran bir imge karşısında, o imgeyi onu doğuran düş kurmanın sürdürülmesine çıkarılmış bir çağrı olarak kabul etmek gerekir.

İmgenin gerçekliğini düş kurmanın dinamiği ile tanımlayan imgelem ruhbilimcisi, imgenin yaratılışını doğrulamak zorundadır. İncelediğimiz örnekte, ortaya konan sorun saçmadır: Çekirdek, elmanın güneşi midir? Bu soru, yeterince –kuşkusuz çok– düşsellik katılarak, düşsel olarak geçerli kılınabilir. Cyrano de Bergerac, saçma soruları göğüslemek için, gerçeküstücülüğün ortaya çıkmasını beklemedi. İmgelem düzeyinde “yanıldığı” söylenemez, çünkü imgelem hiçbir zaman yanılmaz, çünkü imgelem, bir imgeyi nesnel bir gerçeklikle karşılaştırmak zorunda değildir. İşi daha da ileri götürmek gerekir: Cyrano, okurunu yanıltmayı umut etmedi. Okurun “yanılmayacağını” biliyordu. Onun umudu her zaman, kendi düşlerinin yükseklik düzeyinde okurlar bulmak oldu. Bir tür var olma iyimserliği, kurgusal yapıtların hepsinde vardır. Gérard de Nerval şöyle dememiş miydi (*Aurélia*, s.41): “İnsan imgeleminin, bu dünyada ya da başka bir dünyada, gerçek olmayan bir şey yarattığını sanmıyorum.”

Cyrano’nun gezegensel elma imgesi gibi bir imgeyi yaşadığımızda, bu imgenin düşünceler tarafından hazırlanmadığını anlarız. Bu imgenin, bilimsel düşünceleri açıklayan ya da destekleyen imgelerle hiçbir ortak yanı yoktur. Örneğin

Bohr'un gezegensel atom imgesi –bilimsel düşüncede ya da basite indirgenmiş bir felsefenin bazı zayıf ve kötü değerlendirmelerinde–, matematik düşüncelerin saf, bireşimsel bir şemasından başka bir şey değildir. Bohr'un gezegensel atomunda, merkezde yer alan küçük güneş sıcak değildir.

Bu küçük anımsatmayı, kendi içinde bütünlenen mutlak bir imge ile bir düşünceler özeti olması istenen idea-sonrası [post-idéatif] bir imge arasındaki temel farkın altını çizmek için yapıyoruz,

III

Değerlendirdiğimiz ikinci yazınsal örnekte olduğu gibi, bu kez bir botanikçinin düşünüyü izleyeceğiz. Botanik ruhu bu örnekte bir çiçeğin varlık minyatürünün içine girmiş olmaktan tad alıyor. Botanikçi yaygın büyüklükteki şeyleri karşılayan sözcükleri, çiçeksel mahremiyeti betimlemek için dahice kullanıyor. 1851 yılında basılan *Nouvelle Encyclopédie théologique*'in *Dictionnaire de botanique chrétienne* başlıklı kalın cildinde yer alan "Ballıbabagiller" maddesinde, Almanya'da yetişen "stachys" çiçeği hakkında şu açıklamayı buluruz:

"Beşik biçiminde pamuklu çardaklar içinde yetiştirilen bu çiçekler, küçük, nazik, pembe beyaz renklidir... Çiçeğin küçük çeneğini, bu çeneği örten uzun ipeksi demetle birlikte kaldırıyorum... Çiçeğin iç dili, hafif eğimli bir düzlükte; iç kesimi canlı pembe renkte, dış kesimi sık bir kürkle kaplı. Bitki, dokunulduğunda bütünüyle bir sıcaklık veriyor. Uzak kuzeye özgü bir doku örtüsü var. Dört küçük erkek organı, dört küçük fırçayı andırıyor." Metin buraya kadar nesnel anlatımlı sayılabilir. Ne var ki, ruhsallaşmakta gecikmiyor. Betimlemeye giderek düşsel öğeler ekleniyor: "Dört erkeklik organı, iç dudağın oluşturduğu nişin mekânı içinde dik ve çok diri biçimde yer alıyor. Burada, yumuşak, küçük yuvalarının içinde sıcacık duruyorlar. Her birinin karşısında ve ayaklarının dibinde birer küçük diş organı yer alıyor; ne var ki, çok ufak tefek olduklarından, erkek organlar onlarla konuşabilmek için diz çökmek durumundalar. Küçük kadın-

lar, çok önemli birer varlık; ve ses tonları daha çekingen olanlar, evin içinde mutlak egemen davranışlar içindeler. Dört çıplak tohum, çeneklerin dibinde yer alıyor, orada büyüyor; Hindistan'da beşik içinde sallanarak büyütülen çocuklar gibi. Her erkek organ, ilişkide olacağı organı biliyor; aralarında kıskançlık söz konusu değil."

Botanik bilgini böylece, çiçeğin içinde bir aile yaşamının minyatürünü bulmuş oluyor, bir kürkün koruduğu tath sıcaklığı duyumsuyor, tohumu sallayan beşiği görüyor. Biçimlerin uyumundan, barınağın rahat olduğu sonucunu çıkarıyor. Kapalı bölgelerin tath sıcaklığının, Cyrano'nun metninde de gördüğümüz gibi, bir içtenliğin ilk göstergesi olduğunu belirtmeye gerek var mı? Bu sıcak içtenlik, tüm imgelerin kaynağıdır. İmgeler -bunu zaten görüyoruz- hiçbir gerçekliği karşılamaz. Büyütecın altında, erkek organların sarı fırçalarını da daha yakından tanıyabilirdik, ne var ki, hiçbir gözlemci bu çiçeğin içinde, Hristiyan botanikçinin anlatısındaki ruhsal imgeleri doğrulayacak öğelerin en önemsizini bile bulmayı başaramazdı. Şunu da düşünmek gerek ki, daha yaygın boyutlarda bir nesne söz konusu olsaydı, anlatıcı daha tedbirli davranacaktı. Ne var ki, bir minyatürün içine girdi ve girer girmez de imgeler fışkırmaya, büyümeye, kaçmaya başladı. Büyük, küçüğün içinden çıkar; karşıtların diyalektığının mantık yasasına uygun olarak değil, her türlü boyut zorlamasından kurtulduğu için çıkar -ki, bu kurtulma, imgelem etkinliğinin karakteristik özelliğidir. Aynı Hristiyan botanik sözlüğünde, "Cezayir menekşesi" maddesinde şunları okuruz: "Okurlar, Cezayir menekşesini ayrıntılarıyla inceleyiniz, ayrıntının nesneleri ne kadar büyüttüğünü göreceksiniz."

Elinde büyütecı olan kişi, iki satırda ruhbilimin bir büyük yasasını açıklıyor. Bizi, nesnelliğin duyarlı bir noktasına, farkedilmez ayrıntıyı yakalayıp ona egemen olacağımız noktaya getiriyor. Büyütecı, bu deneyimde, dünyaya girişı koşulluyor. Elinde büyütecı olan insan burada, görmekten yorulmuş gözleriyle gazeteyi sökmeye çalışan ihtiyar değil. Elinde büyütecı olan insan, dünyayı bir yenilik olarak algılıyor. Yaşadığı keşifleri içtenlikle anlatacak olsa, yalın fenomenolojinin

belgelerini verirdi bize; bu belgelerde dünyanın keşfi, dünyaya giriş, aşınmış sözcüklerden öte, sık sık felsefi anlamında kullanıla kullanıla rengi atmış sözcüklerden öte bir anlam ifade ederdi. Filozof çoğu kez, "dünyaya girişini" fenomenolojik olarak betimler, "dünya üzerindeki varlığını" aşına bir nesnenin göstergesiyle betimler. Mürekkep hokkasını fenomenolojik olarak betimler. Bu durumda, sıradan bir nesne, koca dünyanın anahtarını elinde tutar hale geliverir.

Elinde büyütecı olan insan, aşına dünyanın -çok basit olarak- yolunu keser. Yeni bir nesne karşısındaki yeni bir bakışı temsil eder. Botanikçinin büyütecı, yeniden yakalanan çocukluktur. Botanikçiye, çocuğun büyüten bakışını kazandırır. Büyütecı elinde, bahçeye girmesini sağlar.

çocukların büyük baktığı¹³⁹

bahçeye girer.

Böylece, küçük olan, kapısı dar da olsa, önümüze bir dünya açar. Bir şeyin ayrıntısı, yeni bir dünyanın, bütün öteki dünyalar gibi büyüklüğün özniteliklerini taşıyan bir dünyanın göstergesi olabilir

Minyatür, büyüklüğün barınaklarından biridir.

IV

İnsanın büyütecı altında bir fenomenolojisini çizerken tabii ki, bir laboratuvar çalışması amaçlamıyoruz. Bilimsel çalışma yapan bir insan, nesnel bir disiplin altında çalışır, buysa imgeleme her türlü düş kurmayı yasaklar. Mikroskop altında incelediği şeyi daha önce görmüştür. Onun, çelişkili biçimde, bir şeyi hiçbir zaman ilk kez görmediğini ileri sürebiliriz. Her ne olursa olsun, kesin nesnelliğin egemen olduğu bilimsel gözlem dünyasında, "ilk kez" in önemi yoktur. O dünyada gözlem, "birçok kez" dünyasına aittir. Bilimsel çalışma dünyasında karşımıza çıkan sürprizleri öncelikle ruhsal bakımdan sindirmemiz gerekir. Bilginin gözlemine yaptığı şey, belirli bir düşünceler ve deneyler bütünü içinde tanımlı kesin olarak yapılmış şeydir. Dolayısıyla, imgelemi inceleyen yapacağımız saptamalar, bilimsel deneyim sorunları

düzeyinde olmayacaktır. Giriş bölümünde de söylediğimiz gibi, tüm bilimsel nesnellik alışkanlıklarımızı unutarak, ilk kez doğan imgeleri araştırmamız gerekiyor. Bilimler tarihinin ruhsal belgelerini ele alacak olsaydık –çünkü bu tarihin içinde hatırı sayılır ölçüde “ilk kez” deneyimi bulunduğu ileri sürülecektir–, mikroskop altında yapılan ilk gözlemlerin küçük nesneler üstünde, bu nesnelerin canlı olduğu durumda da yaşam üstünde yapıldığını görürdük. Henüz naif düşünme biçiminden kurtulamamış bu gözlemciler, “spermatozoid hayvanlarda” insan biçimleri görmemişler miydi⁴⁰!

İmgelem sorunlarını bir kez daha “ilk kez” terimleriyle ortaya koymak durumunda olduğumuz görülüyor. Buysa, örneklerimizi en uç düşlemlerden almamızı doğruluyor. Büyüteç altındaki insan izliğimizin şaşırtıcı bir çeşitlemesi olarak André Pieyre de Mandiargues’ın, *L’œuf dans le paysage*⁴¹ başlıklı bir düzyazı şiirini inceleyeceğiz.

Şair, öteki birçok şair gibi, cam arkasında düş kuruyor. Ne var ki, önünde durduğu camın içinde evrenin tümüne yayılacak küçük bir deformasyon yakalıyor. De Mandiargues okuruna şöyle sesleniyor: “Cama yaklaş ve dikkatini dışarı vermemeye çalış. Öyle ki, gözlerinin önünde, cam kistini andıran, kimi zaman saydam, ama çoğu zaman puslu ya da çok az saydam, küçük, sert, kedilerin gözbebeğini anımsatan uzunsak, göz göz düğümlerden biri belirsin.” Bu küçük cam iğiplik içinden, bu kedi gözbebeğinin içinden dış dünya nasıl görünür? “Dünyanın doğası değişir mi? (s. 106) Ya da bu, görünen doğaya gerçek doğanın egemen oluşu mudur? Öyle ya da böyle, bu durumda karşı karşıya kalınan deneysel olgu, manzaraya böyle bir iğipliğin ardından bakılmasının doğadaki biçimlere bir yumuşaklık kazandırmasıdır... Duvarlar, kayalar, ağaç gövdeleri, metal konstrüksiyonlar, bu oynak iğipliğin dolayında tüm katılıklarını yitirir.” Ve şair, her yandan fışkıran imgelere boğar bizi. Çoğalmakta olan bir evren atomu sunar bize. Düşçü, kendini şairin rehberliğine bırakıp, yüzünü camın önünde oynatarak dünyasını yeniler. Düşçü, cam kistinin minyatüründen bir dünya çıkarır. Dünyayı “daha alışılmadık devinimlere” zorlar (s. 107). Düşçü, gerçek dünyanın üstüne gerçekdışı dalga-

lar yollar. "Dış dünya, bütünlüğü içinde, bu tek bir sert ve delici nesne karşısında, yüzünü hafifçe oynattığında evrendeki her şeyi karşında dans ettiren bu gerçek filozof yumurtası karşısında, keyfe göre esnetilebilen bir ortama dönüşmüştür."

Böylelikle şair, düş kurma aracını bulmak için çok uzaklara gitmiyor. Bununla birlikte, manzarayı ne büyük bir sanatla çekirdeklere ayırmış oluyor! Mekânı ne büyük bir düşünme gücünden yararlanarak sayısız eğrilerle donatıyor! İşte size Riemann'a özgü düşlemsel bir mekân eğrisi! Çünkü her evren eğrilerin içinde kapanır; her evren bir çekirdekte, bir tohumda, dinamik bir merkezde yoğunlaşır. Ve bu merkez, düşünlenmiş bir merkez olduğu için güçlüdür. Pieyre de Mandiargues'in bize sunduğu imgeler dünyasında bir adım daha ilerlersek, düş kuran bu merkezi görür, böylece o cam iğipliğinin içindeki manzarayı okuyabiliriz. Manzaraya artık karşıdan bakmayız. Başka iğiplikler oluşturan bu iğiplik, bir dünyadır. Minyatür, bir evrenin boyutlarına ulaşır. Küçük olanın büyüğü içerdiğini bir kez daha görürüz.

Eline bir büyüteç almak, dikkat etmektir, ama dikkat etmek, zaten bir büyüteçle donatılmış olmak anlamına gelmez mi? Dikkat, tek başına, büyüten bir camdır. Bir başka yapıtında¹², sütleğen çiçeği üstünde düşünen Pieyre de Mandiargues şunları yazar: "Sütleğen çiçeği, mikroskobun altına yatırılan bir pire kesiti gibi, onun dikkatli bakışları altında, gizemli biçimde büyümüştü: Şimdi, ulaşılamaz izlenimi veren beyaz kayaların ve pembe sivriliklerin oluşturduğu bir çölde, önünde baş döndürücü biçimde yükselen beşgen bir kaleye dönüşmüştü; şatoyu çevreleyen beş kulesiyle, bitki örtüsünün önündeki çorak arazinin üstünde bir keşif kolu gibi ileri uzanıyordu."

Mantıklı bir filozof –böylesine sıkça rastlanır– belki bize, bu belgelerin abartılı olduğunu, küçük olanın büyüklüğünü, sonsuzluğunu sözcüklerle kolaylıkla gözlerimizin önüne serdiğini ileri sürecektir. Ona göre bu, bir söz sihirbazlığıdır; dikiş yüksüğünün içinden çalar saat çıkartan sihirbazın yaptığıının yanında da çok zavallı kalır. Buna karşılık biz de "yazınsal" sihirbazlığı savunuyoruz. Sihirbazın edimi bizi şaşırt-

tır, eğlendirir. Şairin edimiyse düş kurdurur. İlkinin edimini defalarca yaşayamam. Oysa düş kurmaktan hoşlanıyorsam, şairin yazdıkları her zaman benimdir.

Mantıklı filozofa, bu imgelerin uyuşturucunun ya da sanrılara yol açan bir içkinin etkisiyle ortaya çıktığını söyleseydik bizi bağışlardı. Bu durumda söz konusu imgeler ona göre ruhsal bir gerçeklik kazanmış olacaktı. Filozof bu durumdan, ruhun ve bedeninin birliği sorununu açıklığa kavuşturmak için yararlanacaktı. Bize gelince, biz yazınsal belgeleri *imgelemin gerçekleri*, imgelemin saf ürünleri olarak kabul ediyoruz. İmgelemin edimleri, algılamanın edimleri kadar neden gerçek olmasın?

Ayrıca, bizim kişisel olarak kuramadığımız, ama şairden içtenlikle alabileceğimiz bu "aşırı" imgeler, bize düş kurma tohumları sağlayan yapay "uyuşturucular" –yalnızca kavram olarak düşünürsek– neden olmasın? Bu yapay uyuşturucu çok arı bir etkiye sahiptir. "Aşırı" bir imge karşısında, özerk bir imgelemin ekseninde olduğumuzdan emin oluruz.

V

Biraz yukarıda, *Nouvelle encyclopédie théologique* başlıklı ansiklopediden, botanikçinin uzun betimlemesini aktarırken küçük de olsa bir tedirginlik duymadık değil. Betimleme, düş kurmanın tohumunu çok çabuk açığa koyuyor. Gevezelik ediyor. Eğlenmek için vaktimiz olduğunda onu kabulleniyoruz. İmgelemin canlı tohumlarını arayacaksak, uzaklaştırıyoruz. Deyiş yerindeyse, iri parçalardan yapılmış bir minyatür bu. Bize gereken, minyatürleştirici imgelemle daha iyi temas kurabilmek. Odasında oturan filozof olarak, ortaçağ minyatürcülerinin, o sabırlı yalnızlıklar çağı minyatürcülerinin yapıtlarını hayranlıkla izleme olanağımız yok. Ama o insanların gösterdiği sabrı düşünüyoruz. O sabır, insanların parmaklarını dingin kılıyor. Yalnızca düşünüyü kurmak bile, ruha huzur veriyor; tüm küçük şeyler, ağır çalışma gerektirir. Dingin bir odanın içinde dünyayı minyatürleştirmek için, insanın büyük bir zaman ayırması gerekir. Mekânı, sanki

dünya molekülleri oradaymışcasına onca incelikle betimlemek, bütün bir manzarayı desenin tek molekülüne hapsetmek için, onu sevmek gerekir. Bu uğraşta, hep büyük gören ne büyük bir sezgi diyalektiği ve ruh kanatlanmasını engelleyen ne büyük bir çalışma saklıdır! Gerçekten de sezgiciler her şeyi kendilerine bir bakışta sunarlar, oysa ayrıntılar teker teker, sabırla, minyatürleştirilmiş amacın söylemsel muzipliği çözüle çözüle ortaya çıkar, düzene girer. Öyle görünüyor ki, minyatürcü, sezgici filozofun hayranlıkla izleme tembelliğine meydan okuyor. Ona şöyle sesleniyor: "Şunu göremediniz demek! Öyleyse, bütününe bakıldığında görülmeyen küçük şeylerin tümüne ayrı ayrı bakmak için zaman ayırın." Bir minyatüre bakarken, ayrıntıları bütünleyebilmek için, sıçrama yapan bir dikkate gerek vardır.

Minyatürden söz etmek, minyatür yapmaktan çok daha kolay tabii; dolayısıyla dünyayı küçülten yazınsal betimlemeleri kolaylıkla toplayabileceğiz. Çünkü bu betimlemeler, nesneleri küçülterek açıklar, otomatik olarak da sözü uzatırlar. Tıpkı, Victor Hugo'dan (kısaltarak) aldığımız ve okurları, değersiz gibi görünen bir düş kurma türüne karşı dikkatli olmaları için uyararak aktardığımız, aşağıdaki parça gibi.

Büyük baktığı söylenen Victor Hugo, minyatürleri betimlemeyi de bilir. *Le Rhin*¹⁴³ de şunları okuruz: "Freiberg'de, üstünde oturduğum kare biçimli çayırda ilgilenmekten, gözlerimin önünde uzanan sonsuz manzarayı uzun süre unuttum. Yamaçtaki yabanıl, küçük bir tümsek üstündeydim. Orada da bir dünya vardı. Pislikböcekleri ağır ağır, bitkilerin derin lifleri arasında yürüyordu; şemsiye biçimli baldıran çiçekleri, İtalya'nın çamlarına öykünüyordu... , zavallı, sarı siyah kadife renkli, ıslanmış bir yaban arısı, dikenli bir dal parçasını zorlukla tırmanıyordu; üstünde kalın bir bulut halinde uçan sinekler, gün ışığını görmesini engelliyordu; çan biçiminde mavi bir çiçek rüzgârda titriyordu; onun oluşturduğu kocaman tentenin altına binlerce bitki biti üşüşmüştü... Nuh tufanı öncesindeki piton yılanlarını andıran bir yer kurdunun çamurun içinden çıkarak, göğe doğru uzandığını, havayı soluduğunu görüyordum; kim bilir, belki onun da o mikroskopik dünyasında, kendini öldürecek bir Herkül'ü ve

kendi betimlemesini yapacak bir Cuvier'si vardı. Sonuçta, bu dünya da öteki kadar büyüktü." Yazı uzayıp gidiyor, şair eğleniyor, Micromégas' anımsıyor ve sözlerini basit bir kuramı anlatarak sürdürüyor. Ne var ki, acelesi olmayan okur –biz de kendi okurlarımızın yalnızca böyle olanlardan oluştuğu umudunu taşıyoruz–, kuşkusuz minyatürleştirici bir düşe dalıyor. Bu aylak okur da sık sık böyle düşler kurmuş, ama bunları yazmaya hiçbir zaman cesaret edememiştir. Şair, bu düşlere yazınsal onurunu kazandırıyor. Bize gelince, biz de –ne büyük bir tutku!– bu düşlere felsefi onurunu kazandırmak istiyoruz. Çünkü şair sonuçta yanılmıyor, bir dünya keşfediyor. "Orada da bir yaşam vardı." Neden metafizikçi de o dünya ile yüzleşmesin? Böylelikle, "dünyaya açılma", "dünyaya girme" deneyimlerini kolayından yenilemiş olurdu. Filozofun bize sunduğu Dünya çoğu kez bir ben-olmayandır. Bu dünyanın sonsuzluğunu bir olumsuzluklar bütünü oluşturur. Filozof, olumluya çok çabuk geçer ve kendisine bir Dünya sunar, benzersiz bir Dünya. Bu dünyada olmak, bu dünyadan olmak formülleri benim için çok görkemli; o formülleri bir türlü yaşayamıyorum. Minyatür dünyalarında keyfim daha bir yerinde benim. Bu dünyalar bana göre, egemenlik altına alınmış dünyalar. Onları yaşarken, dünya oluşturan dalgaları düşleyen varlığımın bedenimden uzaklaştığını duyumsuyorum. Dünyanın sonsuz büyüklüğü benim için artık, dünya oluşturuca dalgaların parazitinden başka bir şey olmuyor. İçtenlikle yaşanan minyatür, çevremdeki dünyadan koparıyor beni; çevrenin dağılıp gitmesine direnmeme yardım ediyor.

Minyatür, bir metafizik tazelik alıştırmasıdır; küçük risklere girerek dünyalar kurmayı sağlar. Dünyayı böylesine egemenliği altına alma alıştırmaları yapmak, insana ne büyük dinginlik verir! Minyatür dinlendirir, hiçbir zaman uyutmaz. İmgelem, minyatürün içinde uyanık ve mutludur.

Bu minyatürleşmiş metafiziğe kendimizi tam anlamıyla verebilmek için, desteklerimizi çoğaltmamız, bazı metinleri toplamamız gerekiyor. Bunu yapmayacak olursak, Bn. Favre-Boutonnier'nin bundan yirmi beş yıl önce, güzel ve eski dostluğumuzun eşliğinde bize yapmış olduğu bir uyarının

gerçekleşmesinden korkarız. Bn. Favez-Boutonnier bize şöyle demişti: Küçük şeylerle ilgili bu sanrılarınız, alkolikliğin karakteristik belirtisidir.

Çayırın ormana, bir tutam otun koruya dönüştüğü metinlere bol bol rastlarız. Thomas Hardy'nin bir romanında, bir tutam yosun, bir çam ormanıdır. İnce ve çeşitli tutkuların sergilendiği bir roman olan *Niels Lyne'*de J.-P. Jacobsen, Mutluluk Ormanı'nı betimlerken, sonbahar yapraklarından, "kızıl salkımların ağırlığıyla" bükülen üvezağaçlarından söz eder ve çizdiği tabloyu, "çamları, palmyeleri andıran gür ve canlı yosunlar"la bitirir. Ve "ayrıca, ağaç gövdelerini kaplayan, hava perilerinin buğday tarlalarını anımsatan hafif yosunlar da" vardır (Fr. çev. s.255). Jacobsen gibi, büyük yoğunluklu bir insan dramını izlemeyi seçmiş bir yazar¹⁴, anlatısını bu "minyatürü yazmak" için kesiyor; yazın'ın ilginç yanlarını tam olarak değerlendirmek istiyorsak, işte açıklığa kavuşturmamız gereken bir çelişki. Metni biraz daha yakından yaşayınca, büyük ağaçların oluşturduğu ormanın içine geçmiş o ince ormanı görme çabasının insana özgü bir şeyler damıttığını duyumsuyoruz. Bir ormandan ötekine, gevşek ormandan sık ormana, bir kozmiklik soluk alıyor. Öyle görünüyor ki, minyatürde çelişkili olarak, küçük bir mekânın içinde gevşeyip yayılıyorsunuz.

Burada, bizi içinde bulunduğumuz dünyanın dışına çeken, başka bir dünyaya götüren binlerce düştten biriyle karşı karşıyayız ve yazar bizi, yeni bir aşkın dünyası olan bir başka dünyaya taşımak için bu düşü verme gereksemesini duymuş. Kendilerini insana özgü işlere kaptırmış kişiler bu dünyaya giremez. Büyük bir tutkunun dalgalanmalarını izleyen okur, kozmikliğin anlatının böylesine arasına girmesine şaşırabilir. İnsana özgü olayların çizgisini izler, okuduğu kitabı yalnızca çizgisel olarak okur. Ona göre, olayların tablosunun çizilmesine gerek yoktur. Çizgisel okuma, bizi ne çok düştten alıkoyar!

Bu tür düş kurmalar, dikeyliğe birer çağrıdır. Anlatıya verilen birer aradır; okur bu aralarda düş kurmaya çağrılır. Çok yalındırlar, çünkü hiçbir yararları yoktur. Bunları, masallarda kullanılan, bir cücenin bir marulun ardına saklanıp

masal kahramanına tuzak kurması biçiminde ortaya çıkan, örneğin Mme d'Aulnoy'un *Le nain jaune* başlıklı masalında rastladığımız gelenekten ayırt etmek gerekir. Kozmik şiir, çocuk masallarında rastlanan entrikalardan bağımsızdır. Alıntıladığımız örneklerdeki kozmik şiir bizden, bitkilere içtenliği gerçek bir bakışa, Bergson felsefesinin bitki dünyasını mahkum ettiği uyuşukluğun dışına çıkan bir bakışa katılmamızı ister. Gerçekten de minyatürleştirilmiş güçlere katıldığımızda bitki dünyası, küçük içinde büyük, yumuşaklık içinde hareketli, yeşil edimi içinde kıpır kıpır canlı bir dünyadır.

Kimi zaman şair küçücük bir dram yakalar, Jacques Audiberti'nin insanı şaşıtan *Abraxas*'ında olduğu gibi. Audiberti o romanında bize, yapışkanotu ile taş duvarın savaşımında, "yapışkanotunun, duvardan gri bir kabuk kaldırdığı anı" duyumsatır. Ne görkemli bir bitki Atlas'ı! Audiberti, *Abraxas*'ta, düşlerden ve gerçeklerden sık bir kumaş dokur. Sezgiyi, can alıcı noktaya yakın düşüren düşleri yakalamayı bilir. İçimizden, yapışkanotunun kökünün eski duvarın üstünde bir kabartı daha oluşturmasını dileriz.

Ne var ki, bu dünyada şeyleri sevmeye, kendilerini gözlerden saklamak için küçük oluşlarından yararlanan şeyleri yakından görmeye zamanımız var mı? Ben, yaşamımda tek bir kez, duvarın üstünde bir likenin doğuşunu ve yayılışını izledim. Ne görkemli bir tazelik, yüzeyi fethetmede ne büyük bir kararlılık!

Minyatürleri, büyük ile küçüğün basit göreliliği içinde yorumlarsak, gerçek değerlerin anlamını yitireceğimize kuşku yok. Yosun tutamı bir çam ağacı olabilir, ama bir çam ağacı hiçbir zaman yosun tutamı olamaz. İmgelem her iki yönde aynı kanışla çalışmaz.

Şair, çiçeklerin tohumunu, küçükler dünyasının bahçelerinde tanır. André Breton'un sözlerini ben de söylemek isterdim: "Ellerim var seni koparmak için, düşlerimin küçücük kekiği, ölü solgunluğumun biberiyesi"¹⁴⁵.

VI

Masal, düşünen imgedir. Olağanüstü imgeleri, tutarlılıkları

olabilirmiş gibi bir araya getirme eğilimindedir. Masal böylelikle, ilksel bir imge düşüncesini, ondan türeyen bir imgeler bütününe taşır. Arada kurulan bağ o kadar kolay, akıl yürütme o kadar akıcıdır ki, kısa süre sonra masalın tohumunun nerede olduğunu bilemeyiz.

Parmak Çocuk masalında olduğu gibi, masallaştırılmış bir minyatürle karşılaştığımızda, ilksel imge ilkesini kolayca yakalarız: Yalın küçüklük, her türlü başanyı kolaylaştırır. Ne var ki, daha yakından incelediğimizde, bu masallaştırılmış minyatürün fenomenolojik durumunun kararsızlık gösterdiğini fark ederiz. Gerçekten de bu durum, hayran bırakmanın ve eğlendirmenin diyalektiğine bağlıdır. Fazladan eklenen tek bir çizgi kimi zaman, masalda sözü edilen tansığa katılmamızı engelleyebilir. Bir resim söz konusu olsa, hayranlığımız sürebilir, ama yorum, sınırları aşar: Gaston Paris'in¹⁴⁶ anlattığı *Parmak Çocuk* o kadar küçüktür ki, "bir toz zerresini başıyla delerek tüm bedeniyle öte yanına geçer". Bir başkası, bir karıncanın tekmesiyle ölür. Bu sonuncuda hiçbir düşsel değer yoktur. Büyük hayvanlara yönelmiş düşçülüğümüz o kadar güçlüdür ki, çok küçük hayvanların edimlerini, hareketlerini kaydetmemiştir. Çok küçük olana yöneldiğimizde, hayvanlarla ilgili düşçülüğümüz, bitkilerle ilgili düşçülüğümüzden daha ileri değildir¹⁴⁷.

Gaston Paris, *Parmak Çocuk*'un bir karıncanın tekmesiyle öldüğünün anlatıldığı çizginin iğnelemeye, imgeyle yapılan bir tür hakarete vardığını, bunun, bir bakıma küçültülmüş varlığı aşağılama anlamına geldiğini de not eder. Burada katılma-karşıtı bir durum söz konusudur. "Bu sözcük oyunlarına Romalılarda rastlarız. Çöküş döneminde, bir cüceye yöneltilmiş bir iğneleme şöyledir: "Bir pirenin derisinden yapılacak giysi sana çok bol gelir." "Günümüzde bile hâlâ," diye ekler Gaston Paris, "*Petit mari* şarkısında benzeri şakalara rastlarız." Gaston Paris bu şarkıyı zaten "çocukça" bulur ki, bu da bizim ruhçözümlemecilerimizi şaşırtacak bir durumdur. Ne mutlu ki, üç çeyrek yüzyıldan bu yana ruhbilimsel açıklama araçları çoğalmıştır.

Öyle ya da böyle, Gaston Paris, anlatının duyarlı noktasını bize net olarak belirtiyor (a.g.e., s.23): Küçüklüğü alaya

alan parçalar, ilksel masalı, saf minyatürü bozar. Fenomenolojinin her zaman ilk durumunu kurmak zorunda olduğu ilksel masalda “küçüklük gülünç değil, hayranlık vericidir; masalın özgünlüğünü oluşturan, Parmak Çocuk’un, küçük oluşu sayesinde yapmayı başardığı olağanüstü işlerdir; öte yandan her durumda zekâsını ve becerikliliğini gösterir ve yakayı ele verdiği her kötü durumdan başarıyla sıyrılmasını bilir”.

Bu durumda, masala gerçekten katılabilmek için bu zekâ inceliğini, maddesel bir incelikle ikiye katlamak gerekir. Masal bizi, karşılaşılan zorlukların içine “kaymaya” çağırır. Başka bir deyişle, resimden başka, bir de minyatürün dinamizmini ele almak gerekir. Bu dinamizmde ek bir fenomenolojik öge buluruz. Küçük olanın nedenselliğini, o küçücük varlıktan doğan, kütleli varlığı etkileyen hareketi izlediğimizde, kendi varlığımıza aktarılan canlılık ne büyüktür! Örneğin minyatürün dinamizmi çoğu kez, Parmak Çocuk’un, atın kulağı içine yerleşerek arabayı çeken gücün efendisi haline gelmesiyle ortaya konur. “Bana göre,” der Gaston Paris (s. 23), “Parmak Çocuk masalının ilksel temeli buradadır, bu özelliğe masalın anlatıldığı bütün ülkelerde rastlanır; oysa bu sevimli küçük varlık bir kez ortaya çıktıktan sonra düşünce tarafından yaratılan öteki maceralar da ona maledilmiştir ve genellikle farklı ülkelerde farklı biçimler alır.”

Parmak Çocuk, atın kulağının içinde doğal olarak hayvana “deh” ya da “dur” der. Küçük bir mekân, içinde kendi irademizle kurduğumuz düşlerin *karar merkezidir*. Biraz yukarıda, küçük olanın bir büyüklüğün barınağı olduğunu söylemiştik. Etkin Parmak Çocuk’a dinamik biçimde yakınlık duyduğumuzda, küçük olan, ilksel gücün barınağı olarak ortaya çıkar. Bir Descartes’çı bu durumda –tabii, bir Descartes’çı şaka yapabilirse–, öyküdeki Parmak Çocuk’un, arabanın kemik çıkıntısı olduğunu söylerdi. Öyle ya da böyle, güçlerin egemeni en küçük olandır, büyüğe kumanda eden, küçüktür. Parmak Çocuk konuştuğunda, ata, arabanın okuna ve insana, onu izlemek düşer. Bu üç altık varlık, söylenenlere ne ölçüde itaat ederlerse, sürülen iz de o ölçüde doğru olacaktır.

Parmak Çocuk, bir kulağın mekânı içinde, sesin doğal boşluğunun girişinde, kendi evindedir. Böylece, görsel betimlemelerle sunulan masalın anlatım gücü, sonraki paragrafta ses minyatürü olarak adlandıracağımız şeyle iki katına çıkar. Gerçekten de masalı izlerken bizden, duyma eşiğinin altına inmemiz, imgelemimizle duymamız istenir. Parmak Çocuk, atın kulağının içine, alçak sesle konuşmak için yerleşmiştir, yani yüksek sesle, "dinlemesi" gerekenin dışında kalan kimsenin duymayacağı bir sesle kumanda etmek için yerleşmiştir. "Dinlemek" sözcüğü burada, her iki anlamını da, yani işitmek ve yerine getirmek anlamlarını yüklenmiştir. Zaten, bu masalda söz konusu olan bir ses minyatüründe, en düşük tonda söylenen şeyleri bu iki anlam en kesin biçimde ifade etmiş olmaz mı?

Usuyla ve iradesiyle çiftçinin arabasını yöneten bu Parmak Çocuk, bizim gençliğimizdeki Parmak Çocuk'tan çok farklı. Bununla birlikte, Gaston Paris'i, o büyük ilksellik tartma ustasını izleyecek olursak, bizi ilksel masala ulaştıracak çizginin üstünde olduğu da görülür.

Gaston Paris'e göre, Parmak Çocuk masalının anahtarı –daha birçok masalda da olduğu gibi –gökyüzündedir: Büyük Araba (ya da Büyükeyi) takımyıldızını yöneten Parmak Çocuk'tur. Gerçekten de Gaston Paris'in belirttiğine göre, birçok ülkede Büyük Araba takımyıldızının üstünde yer alan bir küçük yıldız, Parmak Çocuk adıyla anılmış.

Okurun Gaston Paris'in yapıtında bulabileceği, aynı noktaya yönelen tüm kanıtları izlememiz gerekmiyor. Yalnızca, düş kurmasını bilen bir kulağı bize en güzel biçimde anlatan bir İsviçre masalı üstünde duralım. Gaston Paris'in aktardığı bu masalda (s.11), araba gece yarısı büyük bir gürültüyle devrilir. Böyle bir masal, bize geceyi dinlemeyi öğretmez mi? Gecenin zamanını? Yıldızlı gök zamanını? Dua süresini belirleyen kum saatine dua etmeden bakan bir keşişin, kulağını tirmalayan gürültüler işittiğini nerede okumuştum? Kum saatinin içinde birden zamanın yıkılıp gidişini duymuştu. Kol saatlerimizin tik takı ne kadar kaba, mekanik ve kesik kesik, öyle ki, kulaklarımız artık zamanın akışını duyma duyarlılığını yitirmiş.

VII

Gökyüzüne aktarılan Parmak Çocuk masalı bize, imgelerin küçükten büyüğe, büyükten küçüğe kolayca geçtiğini gösteriyor. Gulliver'e özgü düş kurmaların doğal olduğunu anlıyoruz. Büyük bir düşçü, imgelerini iki kez yaşar; yeryüzünde ve gökyüzünde. Ne var ki, imgelerin bu şiirsel yaşamında, basit bir boyut oyununun ötesinde bir şeyler vardır. Düş kurmanın geometrisi yoktur. Düşçü, kendini düşüne bütünüyle verir. G. A. Hackett'in *Le lyrisme de Rimbaud* başlıklı tezinin, *Rimbaud et Gulliver* başlıklı ek bölümünde, Rimbaud'yla ilgili görkemli sayfalar okuruz. Burada Rimbaud bize, annesinin yanında küçük, kendi egemenliğindeki dünyadaysa büyük olarak sunulur. Annesinin yanında, "Brobdingnag ülkesindeki bir insan kusuru" yken, küçük Arthur okulda kendini "Cüceler ülkesindeki Gulliver" gibi görür. C. A. Hackett, Victor Hugo'nun *Les contemplations (Souvenirs paternels)* başlıklı şiirinden,

Çok vahşi korkunç devlerin

Cin gibi akıllı cücelerce alt edildiğini gören

çocukların gülüşünü aktarır.

C. A. Hackett bu arada, bir Arthur Rimbaud ruhçözümlemesinin bütün öğelerini gözlerimizin önüne serer. Ne var ki, ruhçözümleme, sık sık yinelediğimiz gibi, yazarın derin kişiliği hakkında değerli görüşler sağlamakla birlikte, kimi zaman bir imgenin sahip olduğu dolaysız özel niteliğin incelenmesinde bizi yolumuzdan saptırabilir. Öyle sınırsız imgeler vardır ki, ve bu imgeler bizi yaşamdan, içinde bulunduğumuz yaşamdan o kadar uzağa götürür ki, ruhçözümsel yorumlar, değerlerin ancak dış kabuğunda gelişebilir. Rimbaud'nun şu iki dizesinde ifade ettiği düşün büyüklüğünü bir düşünelim:

Ben, diiş kuran Parmak Çocuk, uyaklarımın

peşinden koşuyordum. Büyükayı'daydı barınağım.

Büyükayı'nın, Rimbaud için annesi "Bayan Rimbaud'nun bir imgesi" olduğunu kesin olarak ileri sürebiliriz (Hackett, s.69). Ne var ki, bu ruhsal derinlik bize, şairi Wallonie'li Parmak Çocuk'a götüren bu imge atılımının dina-

mizmini vermiyor. Hatta düşçünün, on beş yaşındaki bu peygamberin imgesindeki fenomenolojik inceliği yakalayabilmek için, ruhçözümleme konusundaki bilgilerimi parantez içine almam gerekiyor. Büyükayı barınağı yalnızca, acılar çeken bir yeniyetmenin eviyse, bu bende kesin hiçbir anı, etkin hiçbir düş uyandırmaz. Ben burada yalnızca Rimbaud'nun göğünde düş kurabilirim. Ruhçözümlemenin, yazarın yaşamından çıkardığı özel nedenselliğin, ruhsallık açısından doğru olmakla birlikte, herhangi bir okur üstünde bir etki uyandırma olasılığı çok düşüktür. Bununla birlikte bu imge öylesine olağanüstü ki, onunla iletişim kuruyorum. Beni bir an için kendi yaşamımdan, yaşamdan çekip alarak düş kuran bir varlığa dönüştürüyor. Böylelikle, okumanın bana sunduğu bu olanaklar sayesinde, giderek imgenin yalnızca ruhçözümsel nedenselliğini değil, şiirsel imgenin her türlü ruhsal nedenselliğini de sorgulamaya başladım. Şiir, kendine özgü çelişkileri içinde nedensellik-karşıtı olabilir ki, bu bir tür, bu dünyaya ait oluşu, tutkuların diyalektiğine bağlanmış olmayı ifade etme tarzıdır. Ne var ki, şiir kendi özerkliğine eriştiğinde, artık nedensiz olduğu rahatça ileri sürülebilir. Ayrık bir imgenin özel niteliğini doğrudan algılayabilmek için –ve bir imgenin özel niteliği bütünüyle ayrık oluşunda gizlidir– fenomenolojinin, ruhçözümlemekten bundan böyle daha elverişli olduğu görülür, çünkü fenomenoloji bizden imgeyi, eleştirmeksizin, heyecan duyarak kesinlikle üstlenmemizi ister.

Oysa "Büyükayı Barınağı", *doğrudan düş kurma* olarak, bir ana hapisanesi olmadığı gibi, bir köy tabelası da değildir. Bir "gök evi"dir. Yoğun biçimde düş kuracak olursak, gökyüzünde bir kare gördüğümüzde, bu karenin sağlamlığını duyumsarız, onun bize büyük güvenlik sağlayacak bir barınak olduğunu biliriz. Bir düşçü, Büyükayı'nın dört yıldızının arasına gidip yerleşebilir. Belki dünyadan kaçıyor; ve ruhçözümlemeci onun bu kaçışının nedenlerini sıralar, ne var ki, düşçü öncelikle kendine bir sığınak, düşlerinin ölçeğinde bir sığınak bulduğundan emindir. Ve bu gök evi nasıl da döner! Gökyüzünün gelgitinde yitip giden öteki yıldızlar onun gibi iyi dönemez. Oysa Büyük Araba, yolunu şaşırmaz.

Onun gökyüzünde bu kadar iyi döndüğünü görmek, daha şimdiden yolculuğun efendisi olmak demektir. Ve şair kuşkusuz, düş kurarken, masalların birbiriyle kaynaşmasını yaşar. Ve bu masallar, bu masalların tümü, bu imgeyle canlılıklarını yeniden kazanır. Kocamış bilgiler değildirler. Şairin anlattığı, anneannelerimizin anlattığı masallar değildir. Geçmiş yoktur onun. Yeni bir dünyadadır. Geçmişe ve bu dünyaya ait şeylere göre, mutlak yücelmeyi gerçekleştirmiştir. Fenomenolojiye şairi izlemek düşer. Ruhçözümlemeci, yücelmenin yalnızca olumsuzluğuyla ilgilenir.

VIII

Parmak Çocuk izleğinde, folklorda olsun, şairlerde olsun, büyüklüklerin başka bağlamlara oturtularak şiirsel mekânlara çifte yaşam kazandırıldığını gördük. Bu bağlam değişmesini göstermeye kimi zaman, Noël Bureau'nun¹⁴⁸ şu iki dizesinin oluşturduğu örnek yeterlidir:

Bir ot sapının ardına gizleniyordu

Gökyüzünü büyütme için.

Ne var ki, küçükle büyüğün karşılıklı geçişleri kimi zaman çoğalır, birbirine yansır. Aşına olduğumuz bir imge gökyüzü boyutu kazandığında, bağlışık bir duyguya, bu aşına nesnelerin dünyanın minyatürlerine dönüştüğü duygusuna kapılırız. Makrokozmos ile mikrokozmos bağlışıktır.

Jules Supervielle'in birçok şiiri, her iki yöne de kayabilen bu bağlışıklık üstüne kurulmuştur; özellikle de başlığı içeriğini açığa vuran *Gravitations* adlı kitabında topladığı şiirler. Bu şiirlerde, ister gökyüzünde, ister yeryüzünde yer alsın her şiirsel ilgi odağı, etkin bir dönme merkezidir. Şaire göre bu şiirsel dönme merkezi, deyim yerindeyse, neredeyse hem gökyüzünde, hem yeryüzünde yer alır. Örneğin aile sofrasını, lambası güneş olan bir gökyüzü masasına dönüştüren imgeler, ne büyük rahatlıkla kullanılmıştır¹⁴⁹?

Erkek, kadın, çocuklar

Kendini tanımlamaya çalışan

*Bir mucizeye yaslanmış
Gökyüzü masasına oturmuş.*

Şair, daha ilerde, bu "gerçekdışı patlamadan" sonra yüzüne dönüyor:

*Her zamanki masamda buluyorum kendimi
Ekilmiş topraklar üstündeki
Bana mısırları, süürleri veren.*

.....
*Çevremdeki yüzleri yeniden buluyordum
Gerçekliğin doluluklarıyla, boşluklarıyla.*

Kimi zaman yersel, kimi zaman göksel, kimi zaman ailesel, kimi zaman kozmik görünüme bürünen bu döner düşün eksen imgesi, lamba-güneş ve güneş-lamba imgesidir. Dünya kadar eski bu imgeyle ilgili binlerce belge toplanabilir. Ne var ki, Jules Supervielle, her iki yönde kaydırarak bu imgeye önemli bir değişke niteliği kazandırıyor. Böylelikle imgeleme de tüm esnekliğini kazandırmış oluyor; öyle mucizevi bir esneklik ki, imgenin, büyüten yönle, yoğunlaştıran yönü bütünlediği söylenebilir. Şair, imgenin donup kalmasına izin vermiyor.

Supervielle'in *Gravitations* başlığı altında bize sunduğu ona özgü bu kozmikliği, zamanımızda bilimsel anlamlarla aşırı yüklü zihnimizle yaşadığımızda, kökleri uzun bir geçmişe uzanan düşünceleri yeniden buluruz. Bilimler tarihini kafamızın içinde aşırı ölçüde modernleştirmeyiz, örneğin Kopernikus'u kendi zamanı ve kendine özgü düşlerinin ve düşüncelerinin bütünlüğü içinde ele alırsak, yıldızların ışığın çevresinde döndüğünün farkına varırız. Güneş, her şeyden önce Dünyayı Aydınlatan Büyük Lamba'dır. Matematikçiler daha sonra onu çekim gücü olan bir kütleye dönüştürdü. Işık, yukarıdaki odaklaştırma ilkesidir. İmgeler hiyerarşisi içindeki yeri o kadar büyüktür ki! İmgeleme göre dünya bir değerinde çevresinde döner.

Çevresinde ailenin toplandığı masanın üstündeki gece lambası da bir dünyanın merkezidir. Lambanın aydınlattığı masa, tek başına, küçük bir dünyadır. Düşü bir filozof, dolaylı ışığın, gece odasının merkezini yitirmemize neden olduğunu düşündüğünde haksız mı? Bu durumda bellek, geç-

mişteki yüzleri

Gerçekliği doluluklarıyla ve boşluklarıyla
koruyabilecek mi?

Supervielle'in şiirini, yıldızsal yükselişlerinde ve insanların dünyasına dönüşlerinde kesintisiz izlediğimizde, bize aşına dünyanın, göz kamaştırıcı, yeni bir özgünlüğe büründüğünü fark ediyoruz. O aşına dünyanın bu kadar büyük olduğunu hiç düşünmemiştik. Şair bize, büyüğün küçükle bağdaştırılmaz olmadığını gösteriyor. Ve Baudelaire'in, Goya'nın taşbaskılarını, "minyatür halinde büyük tablolar"¹⁵⁰ olarak, bir mine ressamı olan Marc Baud'u da "küçüğün içinde büyüğü yaratmasını bilen"¹⁵¹ kişi olarak nitelemesi geliyor aklımıza.

Gerçekten, sınırsız büyüklük imgelerini daha özel olarak incelediğimizde de göreceğimiz gibi, çok küçük olan ile sınırsız büyük olan uyum içindedir. Şair, küçüğün içindeki büyüğü görmeye her zaman hazırdır. Örneğin Claudel'in evrendoğumunda, şairin söz dağarcığının –değilse bile düşüncesinin– imgenin kazançlı çıkacağı biçimde günümüzün bilimini kısa sürede özümlediğini görürüz. Claudel, *Les cinq grandes odes*'da (s. 180) şöyle der:

"Küçük örümcekleri ya da bazı böcek larvalarını, pamuktan ya da kadifeden yapılmış koruyucuları içine saklanmış değerli taşlar gibi görürüz.

"Bulutsuların soğuk kıvrımlarında henüz tedirgin güneş yavrularını da bana işte böyle gösterdiler."

Bir şair ister mikroskopla, ister teleskopla baksın, hep aynı şeyi görür.

IX

Uzaklar, ufkun her noktasında zaten minyatürler oluşturur. Düşü, bu uzak doğa manzaralarının karşısında bu minyatürleri, içinde yaşamayı düşlediği yalnızlık yuvaları olarak teker teker ayırır.

Joë Bousquet¹⁵² şöyle yazar: "Uzaklığın verdiği küçücük

boyutlara dalıyorum, çaresiz hareketsizliğimi bu küçülmeye ölçekten kaygılı." Yatağına çakılıp kalmış bu büyük düşçü, ara mekânı atlayarak, küçük olanın içine "dalıyor". Ufuk çizgisinin üstünde yitip gitmiş kasabalar bu durumda, bakışın vatanlarına dönüşüyor. Uzaklar, hiçbir şeyi dağıtmaz. Tersine, içinde yaşamaktan hoşlanacağımız bir ülke minyatürü halinde toplar. Uzakların minyatürlerinde, farklı şeyler "birbiriyle bileşir". Böylelikle, kendilerini yaratan uzaklıkları yadsıyarak, kendilerini bizim "sahipliğimize" sunarlar. Onlara uzaktan sahip oluruz, ve de ne büyük bir dinginlik içinde!

Ufuktaki bu minyatür tablolarla, çan kulesi düşlerinde oluşturulan manzaraları birbirine yaklaştırmak gerekir. Bunlara o kadar çok rastlarız ki, hepsinin sıradan olduğunu düşünürüz. Yazarlar bu manzaralara şöyle bir dokunup geçer, üstünde çeşitleme yapmaya hiç yanaşmaz. Oysa bu ne büyük bir yalnızlık dersi olurdu! Çan kulesinin yalnızlığı içindeki adam, yaz güneşinin ışığıyla beyazlaştırdığı meydanın üstünde "kıpırdayıp duran" insanları izler. İnsanlar orada "sinek büyüklüğündedir", "karıncalar gibi" nedensiz devinim içindedirler. Yazmaya çekindiğimiz bu çok eskitilmiş karşılaştırmalar, çan kulesinde kurulan düşleri anlatan birçok metinde öylece, dikkatsizce kullanılmış olarak karşımıza çıkar. Bir imge fenomenoloğunun, düşçüyü kıpır kıpır kıpırdayan dünyadan kolayca çekip alan bu düş kurmanın son derece basit oluşunu kaydetmesi gerekir. Düşçü, egemen olma izlenimine kendini kolaylıkla kaptırır. Ne var ki, böylesi bir düş kurmanın olanca sıradanlığı ortaya çıktıktan sonra onun, yükseklik yalnızlığını belirttiğini fark ederiz. Kapalı yer yalnızlığı söz konusu olsaydı, başka düşünceler doğuracaktı. Dünyayı bir başka tarzda yadsıyacaktı. Ona egemen olabilmek için, elinde böyle somut bir imge olmayacaktı. Egemenleştirme filozofu, kulesinin tepesinden evreni minyatürleştirir. Her şey küçüktür, çünkü o yukarıdadır. Yukarıdadır, öyleyse büyüktür. Barınağının yüksekliği, kendi büyüklüğünün kanıtıdır.

İçimizde barındırdığımız mekânın işleyişini belirleyebilmek için ne çok mekân çözümlemesi teoremi geliştirmek ge-

rekiyor! İmge, kendisinin değerlendirmesine izin vermez. İsteddiği kadar *mekândan* söz etsin, bir başka büyüklüğe geçiverir. En küçük değer, yayılmasına, yükselmesine, çoğalmasına neden olur. Ve düşçü, kendi imgesinin varlığı haline gelir. İmgesinin tüm mekânını içine doldurur. Bir başka deyişle, kendi imgelerinin minyatürü içine kapanır. Bu hali almış varlığımızı, metafizikçilerin söylediği gibi, kimi zaman kendimizde yalnızca bir varlık minyatürü bulma riskini göze alarak, tek tek imgelerle belirlememiz gerekir. Ortaya koyduğumuz bu sorunun farklı görünümlerine ilerdeki bir bölümde yeniden döneceğiz.

X

Düşüncelerimizi bütünüyle yaşanmış mekânlara odakladığımızdan, minyatür, gözlerimizin önüne yalnızca görü imgelerini seriyor. Ne var ki, *küçük olanın nedenselliği* tüm duyularımızı harekete geçiriyor, dolayısıyla da her duyu için, bu duyunun içerdiği “minyatürleri” ayrı ayrı incelemek gerekiyor. Tat alma, koku alma gibi duyular için sorun belki de görü için olduğundan daha ilginç olabilir. Görme duyusu, dramların süresini kısaltır. Ama burnumuza gelen güzel bir koku, bir an için duyduğumuz bir koku, imgelem dünyasında gerçek bir iklimi belirleyebilir.

Küçük olanın nedenselliği, duyular ruhbilimi tarafından tabii ki, incelenmiştir. Ruhbilimci, farklı duyu organlarının işleyişinin farklı eşiklerini en büyük özenle ve büyük bir kesinlikle belirler. Bu eşikler, farklı bireylerde farklı olabilir, ne var ki, gerçeklikleri su götürmez. Eşik kavramı, modern ruhbilimin, nesnelliği en açık seçik kavramlarından biridir.

Biz bu alt bölümde, imgelemin bizi söz konusu eşiğin altına çekip çekmediğini, aşırı dikkatli, iç konuşmayı gerçekleştiren şairin duyduklarını, duyularla algılanabilir olanın ötesinde, renkleri ve biçimleri konuşturarak duyup duymadığını incelemek istiyoruz. Bu alanda, dizgesel biçimde incelenemeyecek kadar çok sayıda çelişkili eğretilmeye rastlarız. Bunların, belirli bir gerçekliği örtmesi, bir imgelem ger-

çeğini örtmesi gerekir. Konuyu uzatmamak için, sesli minyatürler olarak adlandıracağımız minyatürlerle ilgili bazı örnekler vereceğiz.

Öncelikle sanrı sorunlarıyla ilgili alışlagelmiş göndermeleri bir yana bırakmamız gerekiyor. Örneğin, duyduğu "düşsel" seslerin kaygılandığı bir yüzün fotoğrafıyla saptanabilecek gerçek bir davranışta ortaya çıkarılabilecek türde nesnel olgulara yapılan bu göndermeler, yalın imgelem alanlarına gerçekten girmemizi engelleyebilir. Yaratıcı imgelemin özerk etkinliğinin, gerçek duyumlar ve gerçek ya da gerçek dışı sanrılar karışımıyla yakalanamayacağını düşünüyoruz. Bizim sorunumuz, yineleyelim, insanları değil, imgeleri incelemek. Ve fenomenolojik olarak yalnızca aktarılabılır olan, mutlu bir aktarımla bize ulaşan imgeleri inceleyebiliriz. İmgenin yaratıcısında sanrı olsa bile, ortaya çıkan imge bizde, sanrılar içinde olmayan biz okurlarda düş kurma isteği uyandırabilir.

Edgar Allan Poe gibi yazarların anlatılarında, bir ruhçözümlemecinin sessel sanrılar olarak nitelediği şeylerin, büyük yazarın kalemünde yazınsal onurunu kazanmasının gerçek bir varlıkbilimsel değişim olduğunu kabul etmek gerekir. Sanat yapıtının yaratıcısıyla ilgili ruhbilimsel ya da ruhçözümsel açıklamalar bu durumda, yaratıcı imgelem sorunlarının yanlış konulmasına –ya da hiç konulmamasına– yol açabilir. Genel olarak, *olgular*, *değerleri* açıklamaz. Şiirsel imgeleme ilişkin yapıtlarda, ortaya konan değerler öylesine yeni bir göstergeye sahiptir ki, geçmişle ilgili her şey bu değerler açısından cansızdır. Her belleğin, bütünüyle yeniden düşünmesi gerekir. Belleğimizde öyle mikروفilmler vardır ki, üstlerine ancak imgelemin güçlü ışığı düştüğünde görünür hale gelir.

Edgar Allan Poe'nun, sessel sanrılar "çektiği" için *La chute de la maison Usher* başlıklı öyküsünü yazdığı tabii ki, ileri sürülebilir. Ne var ki, bir şeyin acısını "çekmek", "yaratmak"la ters yönde hareket eder. Poe'nun, öyküsünü "acı çektiği" sırada yazmadığından emin olabiliriz. İmgeler, öykünün içinde dahice bir araya getirilmiştir. Gölgelemlerin ve suskunlukların incelikli karşılıkları vardır. Nesneler, gece ol-

duğunda, “karanlıkların içinden tatlı ışıltılarını gönderir”. Sözcükler mırıldanmaktadır. Duyarlı her kulak, bunun bir şairin düzyazısı olduğunu, onun belirlediği noktada, şiirin anlama egemen olacağını bilir. Sonuç olarak, işitme düzeninde karşımıza sonsuz sayıda, alçak sesle konuşan kozmosun tüm sessel minyatürleri çıkar.

Dünyaya özgü böylesine gürültü minyatürleri karşısında fenomenoloğun, duyuların sınırını hem organik, hem nesnel olarak aşan şeyleri dizgesel biçimde belirlemesi gerekir. Kulağımızın çınlaması ya da duvardaki çatlağın büyümesi değildir söz konusu olan. Bir mahzenin içinde ölü bir kadın vardır, ölmek istemeyen bir ölü. Bir kitaplığın rafında, düşünün tanımadığı bir başka geçmişi anlatan çok eski kitaplar vardır. Düşünülemeyecek kadar eski bir bellek, bir art-dünyada işleyip durmaktadır. Düşler, düşünceler, anılar orada aynı kumaşı dokur. Ruh, düş görür ve düşünür, ve sonra düş kurar. Şair, bizi bir *sınır-duruma* götürmüştür, delilik ile us arasındaki, canlılar ile bir ölü arasındaki, aşmaya korktuğumuz bir sınıra. En küçük bir gürültü bir felakete yol açabilir. Tutarsız rüzgârlar, nesneleri kaosa sürükleyebilir. Mırıltılar ve çıtırtılar yanyanadır. Önsezinin varlıkbilimini öğrenmekteyiz. Ön-ışitme alanındayız. En zayıf belirtilerin bilincine varmamız isteniyor. Bu sınırlar kozmosunda her şey, olgu haline gelmeden önce belirtidir. Belirti ne kadar zayıfsa, o ölçüde anlam yüklüdür, çünkü bir kökeni belirtir. Birer köken olarak alındığında, öyle görünüyor ki, bütün bu belirtiler, öyküyü öykülemeye durmaksızın yeniden başlar. Burada, deha konusunda temel dersleri almış oluruz. Öykü, sonunda kendi bilincimizde doğar; bu yüzden de fenomenoloğun malı haline gelir.

Ve bilinç burada, insanlar arası ilişkiler içinde gelişmez –bu ilişkileri ruhçözümleme çoğu kez, gözlemlerinin temeli olarak kabul eder. Tehlike içindeki bir kozmos karşısında kalmışken, insanla nasıl ilgilenilebilir? Ve her şey, birazdan yerle bir olacak, yıkılan duvarlarının altında bir ölünün gömülmesini tamamlayacak bir evde, bir ön-sarsıntı içinde yaşanır.

Ne var ki, bu kozmos gerçek değildir. Edgar Alan

Poe'nun deyimiyle söyleyecek olursak bu kozmos, "kükürtlü" bir ülküsellik taşıyan kozmostur. Onu, imgelerinin her kıvrımında yaratan, düşçüdür. İnsan ve Dünya, insan ve onun dünyası böylece bize daha yakınlaşır, çünkü şair onları bize, birbirlerine en yakın oldukları anda açıklamasını bilir. İnsan ve dünya, bir tehlikeler topluluğu içindedir. Birinin varlığı öteki için bir tehlikedir. Bütün bunlar, şiirin alt-sesini oluşturan mırıltıda, kendini bize o biçimde sunan mırıltıda duyulur.

XI

Sesli şiirsel minyatürler gerçeğinin tanıtlanması, daha yalın minyatürlerle kuşkusuz daha basitleştirilmiş olacak. Öyleyse birkaç dizeden oluşan örnekler seçelim.

Şairler çoğu kez bizi, *olanaksız* ses ve gürültülerin dünyasına sokar; bunlar var olmaları öyle *olanaksız* seslerdir ki, ilgi uyandırmayan düşlemler olarak kabul edilebilirler. Gülüp geçeriz. Bununla birlikte, şair çoğu kez şiirini bir oyun gibi görmez. Bu imgelerin, içindeki hangi sevgiden doğduğu bilinmez.

Mutlu evinin "köyünde" yaşayan René-Guy Cadou, şöyle der¹⁵³:

Paravananın üstündeki çiçeklerin şakıdığı duyuluyor.

Böyle der, çünkü çiçeklerin hepsi konuşur, şarkı söyler; çizilmiş çiçekler bile. Bir çiçeğin, bir kuşun resmini suskun kalarak yapamayız.

Bir başka şair de şöyle der¹⁵⁴:

Onun gizi

.....

Rengini eskiten

Çiçeği dinlemektir.

Claude Vigée de daha birçok şair gibi, bitkilerin büyüdüğü günü işitir. Şöyle yazar¹⁵⁵:

Bir fındık fidanının

Yeşile dönüşünü

Dinliyorum.

Bu tür imgelerin en azından *ifade gerçeklikleri* içinde ele alınmaları gerekir. Bu imgeler varlıklarını şiirsel ifadeden alır. Bir gerçekliğe, hatta ruhsal bir gerçekliğe yapılacak bir gönderme, varlıklarını küçültür. Bu imgeler ruhsallığa egemendir. Boş zamanımızda doğada, dili olmayan şeyleri dinlediğimizde ortaya çıkan yalın ifade gerekmesi dışında hiçbir ruhsal itkiyi karşılamaz.

Bu tür imgelerin gerçek olması gereksizdir. Varlıkları yeterlidir. İmgenin mutlak değerini taşırlar. Koşullu yücelme ile mutlak yücelmeyi birbirinden ayıran sınırı aşmışlardır.

Ne var ki, ruhbilimden yola çıkılmış da olsa, ruhsal izlenimlerin şiirsel ifadede aldığı biçim kimi zaman o kadar incedir ki, yalın ifade olan şeye ruhsal gerçeklik yükleme eğilimine gireriz. Moreau (de Tours), "afyon aldıktan sonraki izlenimlerini bir şair olarak aktaran, Théophile Gautier'yi anma zevkinden kendini" alıkoyamıyor¹⁶. "İşitme yetim," der Théophile Gautier, "olağanüstü gelişmişti; renklerin sesini duyuyordum; kulağıma yeşil, kırmızı, mavi, sarı sesler, birbirinden kesinlikle farklı dalgalar halinde geliyordu." Ne var ki, Moreau kolay inanır bir kişi değildir ve şairin sözlerini aktarırken bunları "yükledikleri şiirsel abartıya karşın" yazdığını, "bunları ortaya çıkarmanın gereksiz" olduğunu da not eder. Bu belge kimin için öyleyse? Şiirsel varlığı inceleyen ruhbilimci ya da filozof için mi? Başka bir deyişle, burada "abartan" kim ya da ne: Afyon mu, şair mi? Afyon, tek başına bu kadar abartamaz. Ve biz, rahat, yalnızca yazın'ın aracılığıyla "afyonlanmış" okurlar, şair bize dinletmeseydi, bizi işitme-ötesine götürmeseydi renklerin hışırtısını duymazdık.

Öyleyse, işitmeden nasıl görebiliriz? Karmaşık biçimler vardır, dinginken bile ses çıkarır. Gerilmiş olan, gerilmeyi gıcırdatarak sürdürür. Ve Rimbaud,

Horlanmış ağaçların devinimlerini dinliyordu.

(Les poètes de sept ans)

derken bunu biliyordu.

Adamotu, biçimiyle bile hakkında anlatılan efsaneyi doğrular. Onu yerinden söktüklerinde, bu insan biçimli kökün bağırması gerekir. Ve düş kuran bir kulak için,

adını oluşturan hecelerdeki o ne gümbürtüdür [*mandragore*]! Sözcükler, ses veren kabuktur herbiri. Tek bir sözcüğün minyatüründe, ne çok öykü gizlidir!

Ve büyük sessizlik dalgaları, şiirlerde titreşir. Marcel Raymond'un güzel önsözüyle yayımlanmış küçük şiir kitabında Pericle Patocchi, uzak dünyanın sessizliğini tek bir dizede yoğunlaştırır:

*Uzarlarda yeryüzünün köklerinin dua ettiğini
duyuyordum.*

(*Vingt poèmes*)

Öyle şiirler vardır ki, sessizliğe, bir belleğin içinde derine iner gibi iner. Milosz'un şu büyük şiirinde olduğu gibi:

*Azgın rüzgâr ölülerin adını
Ya da bir yolun üstüne dülşen kekremsi eski
yağmurun sesini haykırırken*

.....

*Dinle -artık hiçbir şey yok- yalnızca büyük
sessizlik - dinle.*

(O. W. De L. Milosz, *Les Lettres*'de yayımlanmıştır, 2. yıl, no. 8)

Burada hiçbir ögenin, Victor Hugo'nun çok ünlü ve çok güzel oyunu *Les Djinns*'de olduğu gibi, yansılamalı bir şiire gerekmesi yoktur. Şairi dinlemeye zorlayan, daha çok, sessizliğin kendisidir. Böylelikle düşünce daha içtenlikli hale gelir. Sessizliğin nerede olduğunu bilmeyiz: Koca dünyada mı, yoksa sınırsız geçmişte mi? Sessizlik, durulan rüzgârdan, yumuşayan yağmurdan daha uzaklardan gelir. Milosz bir başka şiirinde (a.g.e., s.372), unutulmaz bir dizesinde şöyle der:

Sessizliğin kokusu öyle eski...

Ah! Kocayıp giden şu yaşamda anımsanacak ne çok sessizlik var!

XII

Varlığın ve varlık-olmayanının değerleri gibi büyük değerleri

zamana ve zemine yerleştirmek ne zor! Sessizlik: Kökü nerede, varlık-olmayanın bir zaferi mi, yoksa varlığın egemen oluşu mu? Sessizlik "derin"dir. Peki, derinliğinin kökü nerede? Doğacak kaynakların dua ettiği evrende mi, yoksa acı çekmiş bir insanın yüreğinde mi? Ve dinleyen kulaklar, varlığın hangi yüksekliğine kulak kabartmalı?

Sıfat filozofları olan bizlere gelince, derin olanın diyalektiği ile büyük olanın diyalektiği arasında, derinlik veren sonsuz küçük ile sınırsız yayılma içinde olan büyük arasında bocalayıp duruyoruz. *L'annonce faite à Marie*'de Violaine ile Mara arasında geçen şu kısa konuşma, varlığın en derin yerlerine iner. Birkaç sözcükle, görünmez olanın varlıkbilimini, duyulmaz olmanın varlıkbilimine bağlar.

VIOLAINE (*kör*) – Duyuyorum...

MARA – Ne duyuyorsun?

VIOLAINE – Şeylerin benimle birlikte var olduğunu.

Burada o kadar derine dokunulmaktadır ki, sesliliği ile derinlemesine var olan, varlığı belki de bütünüyle seslerin var oluşuna bağlı olan bir dünya üstünde derin derin düşünmek gerekir. Kırılgan ve geçici bir varlık olan ses, en güçlü gerçekliklere tanıklık edebilir. Claudel'in diyaloglarında –bunun birçok örneğini kolayca bulup çıkarabiliriz– insan ile dünyayı birleştiren gerçekliğin kesin kanıtları olarak karşımıza çıkar. Ne var ki, konuşmadan önce dinlemek gerekir. Claudel, büyük bir "dinleyiciydi".

XIII

Varlık büyüklüğünün içinde, görülen şeyin aşkınlığı ile duyulan şeyin aşkınlığını birleşmiş olarak bulduk. Bu çifte aşkınlığı bir kalemde daha basit açıklayabilmek için, şunları yazan şairin cüretine tutunabiliriz¹⁵⁷:

Gözlerini kapatıp açtığımı duyuyordum.

Her yalnız düşü, gözlerini yumduğunda sesleri başka türlü duyduğunu bilir. Düşünmek için, içinin sesini dinlemek için, düşüncenin "özünü" verecek olan temel, yoğunlaşmış cümleyi yazmak için, göz kapağımızı başparmağımızla işaret ve orta parmağımızın arasına alıp güçle sıkıştırmaz

mıyız? Bu durumda kulak, gözlerin kapalı olduğunu bilir, düşünen, yazan varlığın sorumluluğunun kendisinde olduğunu bilir. Gözkapaklarımızı yeniden açtığımızda gevşeme gelecektir.

Gözler kapalıyken, yarı kapalıyken, iri iri açıkken kurulan düşleri bize kim anlatacak, peki? Aşkınıklara açılabilmek için, bu dünyaya ait neleri saklamalıyız? J. Moreau'nun kitabında, yaşı bir yüzyılı aşkın bu kitapta (*a.g.e.*, s.247) şunları okuruz: "Bazı hastaların gözkapaklarını hafifçe indirmesi, uyanık durumda görsel sanrılar üretmesi için yeterlidir." J. Moreau, Baillarger'den söz ederek şunları ekler: "Gözkapaklarının inmesi yalnızca görsel sanrılar değil, işitsel sanrılar da yaratır."

Eski, iyi hekimlerin ve Loys Masson gibi yumuşaklık dolu şairlerin bu gözlemlerini birleştirdiğimde ne çok düşünüyorum! Şairin kulağı ne kadar duyarlı! Düş kurma araçlarının oyununu yönetirken, bunlara ne kadar da egemen: Görmek ve işitmek, öte-görmek ve öte-işitmek, görmeyi işitmek.

Bir başka şair bize, deyim yerindeyse, dinlemeyi işitmeyi öğretiyor:

"Yine de iyi dinle. Benim sözlerimi değil, kendini dinlediğinde bedeninden yükselen sesleri dinle"¹⁵⁸. René Daumal burada, dinlemek eyleminin fenomenolojisi için bir başlangıcın var olduğunu iyi yakalıyor.

Sözcüklerle, en geçici izlenimlerle oynamayı seven düşünme ve düş kurmalarla ilgili bütün bu belgeleri toplamakla, bir kez daha itiraf edelim, yüzeysel kalma isteğimizi belirtmiş oluyoruz. Doğmakta olan imgelerin yalnızca dış katmanını araştırıyoruz. En kırılgan, en kararsız imgenin, ortaya derin titreşimler çıkarabileceğine kuşku yok. Ne var ki, duyarlı yaşamımızın bütün "ötelerini" ortaya çıkarabilmek için, başka tür bir araştırma yapmamız gerekirdi. Özellikle de sessizliğin aynı anda hem insan zamanı, insan sözü, insan varlığı olarak nasıl işlediğini açıklayabilmek için, büyük oyumlulu bir kitap yazmak gerekirdi. Ne var ki, böyle bir kitap zaten yazılmış. Max Picard'ı okumak gerek: *Le monde du silence*¹⁵⁹.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

İÇTENLİKLİ SONSUZ BÜYÜKLÜK

"Dünya büyük, ama
denizler kadar derin içimizde."
Rilke

"Sınırsız mekân, beni
her zaman suskun kıldı."
(Jules Vallès, *L'enfant*, s.238)

I

Sonsuz büyüklüğün, imgelem felsefesinin bir kategorisi olduğu ileri sürülebilir. Düş kurmanın farklı manzaralarla beslendiğine kuşku yok, ne var ki, özünde var olan bir eğilimle, büyüklüğü hayranlıkla izler. Büyüklüğün hayranlıkla izlenmesi de öylesine özel bir tutumu, öylesine özel bir ruh halini belirler ki, düş kurma, düşçüyü yakınındaki dünyanın dışına çeker, onu sonsuzluğun göstergesini taşıyan bir dünyanın önüne koyar.

Denizin ve ovanın sonsuz büyüklüklerinden uzakta, derin düşünceye daldığımızda bu büyüklük düşüncesinin titreşimlerini kendi içimizde basit bir anı aracılığıyla yeniden yaratabiliriz. Ne var ki, bu durumda söz konusu olan gerçek bir anı mıdır? İmgelem tek başına sonsuz büyüklük imgelelerini sınırsız ölçüde büyütemez mi? İmgelem, daha ilk derin düşünceye daldığımızda zaten harekete geçmiş değil midir? Gerçekte, düş kurma, ilk andan başlayarak bütünüyle olmuş bir durumdur. Başlangıcını hiçbir zaman algılayamayız;

bununla birlikte hep aynı biçimde başlar. Yakındaki nesneden kaçır, kaçtığı anda da artık uzaktadır, ötededir, bir öte mekândadır¹⁶⁰.

Bu öte, doğal olduğunda, geçmişin evlerinde oturmadığında, sonsuz büyüktür. Ve düş kurmanın, ilk derin düşünme olduğu ileri sürülebilir.

Sonsuz büyüklük izlenimlerini, sonsuz büyüklük imgelerini ya da sonsuz büyüklüğün bir imgeye kazandırdığı şeyleri çözümleyebilseydik, kendimizi fenomenolojinin en saf bölgelerinden birinde bulurduk. Fenomenleri olmayan bir fenomenoloji, ya da daha az çelişkili bir ifadeyle, imgelerin üretilme akışını tanımak için, imgelem fenomenlerinin oluşmasını ve bitmiş imgeler halinde kararlılık kazanmasını beklemeye gerek duymayan bir fenomenoloji söz konusu olurdu. Başka bir deyişle, sonsuz büyük olan, bir nesne olmadığına göre, sonsuz büyük olanın fenomenolojisi bizi, ara çevrimler olmaksızın, düş kuran bilincimize götürürdü. Sonsuz büyüklük imgelerinin çözümlemesiyle, kendi varlığımızda, saf imgelemin saf varlığını gerçekleştirmiş olurduk. Böylelikle, sanat yapıtlarının, düş kuran varlığın bu varoluşçuluğunun alt-ürünleri olduğu açıklıkla ortaya çıkardı. Sonsuz büyüklük düşünün çizdiği bu yolda gerçek ürün, büyüme, enginleşme bilincidir. Hayranlık duyan varlığın onuruna doğru yol aldığımızı duyumsarız.

Bu düşünme ediminde artık “dünyaya bırakılmış” değildir, çünkü dünyayı bir bakıma, görüldüğü, olduğu biçimiyle kendini aşmaya, onu yeniden yaşamamızdan önce sahip olduğu biçimini aşmaya açarız. Zayıf varlığımızın bilincinde olsak da –ani bir diyalektiğin etkisiyle– büyüklüğün bilincine varırız. Böylelikle, sonsuz büyüklük yaratan varlığımızın doğal etkinliğine kavuşmuş oluruz.

Sonsuz büyüklük bizim içimizdedir. Yaşamın frenlediği, tedbirliliğin durdurduğu, buna karşın yalnız kaldığımızda yeniden bulduğumuz bir tür varlık genleşmesiyle ilişkilidir. Hareketsiz kalır kalmaz, ötelerdeyizdir; sonsuz büyüklükte bir dünyada düş kurarız. Sonsuz büyüklük, hareketsiz insanın hareketidir. Sonsuz büyüklük, dıngın düş kurmanın dinamik özelliklerinden biridir.

Felsefe eğitimimizi bütünüyle şairlerden aldığımıza göre, burada, üç dizede bize her şeyi açıklayan Pierre Albert-Birof'yu okuyalım¹⁶¹:

*Ve bir kalem darbesiyle yaratıyorum kendimi
Dünyanın Efendisi,
Sınırsız insan.*

II

Ne kadar çelişkili görünürse görünsün, gözümüzün gördüğü dünyaya ilişkin bazı ifadelere gerçek anlamını veren, bu *iç sonsuz büyüklüktür*. Kesin bir örnek üstünde tartışabilmek için, *ormanın sonsuz büyüklüğünü* yaklaşık olarak karşılayan şeyi yakından inceleyelim. Bu "sonsuz büyüklük" gerçekte, coğrafyacının bize verdiği bilgilerle ilgisi bulunmayan bir izlenimler bütününden kaynaklanır. Bir ormanın içinde, sınırsız bir dünyaya "daldığımız" izlenimine, insana biraz ür-küntü veren bu izlenime kapılmak için, uzun uzadıya ormanlarda dolaşmamız gerekmez. Nereye gittiğimizi bilemezsek, kısa sürede artık nerede olduğumuzu da bilemeyiz. Ormana özgü imgelerin ilksel nesnesi olan, bu sınırsız bir dünya izleği üstüne çok sayıda değişkeyi ortaya koyacak yazınsal belgeleri kolaylıkla gözler önüne serebiliriz. Ne var ki, kısa bir metin, Marcault ve Thérèse Brosse'un kaleme aldığı kitaptan alınan bir metin, ana izleği kesin olarak saptamamızı sağlayacak¹⁶²: "Özellikle orman, gövdelerinin ve yapraklarının oluşturduğu perdenin sonsuz ötesine uzanan mekânının, gözler için perde oluşturan, ama devinime açık mekânının gizemiyle, bir aşkın ruhsallıktır"¹⁶³. Bize kalsa, aşkın ruhsallık terimi karşısında biraz duraksardık. Her şey bir yana bu terim, fenomenolojik araştırmayı yaygın ruhsallığın öte-lerine yöneltmek için iyi bir göstergedir. Betimleme işlevlerinin –ruhsal betimlemenin olduğu kadar, nesnel betimlemenin de– bu noktada etkisiz kaldığı daha iyi nasıl ifade edilebilirdi! İfadeye kendini nesnel olarak sunan şeyin dışında, ifade edilecek *başka şeylerin* olduğunu duyumsuyoruz. İfade edilmesi gereken, gizli büyüklüktür, bir derinliktir. İzlenim-

lerin bolluğundan uzak, ışık ve gölge ayrıntısında yitip gitmekten uzak, kendi ifadesini arayan bir "öz" izlenim karşısında olduğumuzu duyumsuyoruz, kısacası, yazarlarımızın "aşkın ruhsallık" olarak nitelediği perspektif içinde olduğumuzu duyumsuyoruz. *Olduğumuz yerdeki sonsuz büyüklük* karşısında, onun derinliği içinde oradaki sonsuz büyüklüğü karşısında "ormanı yaşamak" istiyorsak, bunu daha iyi nasıl ifade edebilirdik! Şair, ayağının başığı yerde, eski ormanın bu sonsuz büyüklüğünü duyumsuyor¹⁴⁴:

Kutsal orman, ölülerin kaldırılmadığı kırık orman

Yaşlı, düzgün, pembe dalların sıkı sıkı örtüp,

alabildiğine kapattığı

Alabildiğine yeniden örtülmüş yaşlılarla ve düzgün

sürmüştü grillerle

Kadife haykırışlı sonsuz ve derin yosun katmanı üstünde.

Şairin burada yaptığı bir betimleme değil. Betimlemeyi aşması gerektiğini çok iyi biliyor. Kutsal orman, kırık, kapalı, örtülmüş, yeniden örtülmüş. Bulunduğu yerde sonsuzluğunu biriktiriyor. Şair, biraz daha ötede, dorukların hareketinde yaşayan "sonsuz" bir rüzgârın senfonisinden söz edecek.

Böylece, Pierre-Jean Jouve'un "ormanının" *kutsallıkla varolduğunu*, doğasının geleneği dolayısıyla, insanların tarihinden uzakta kutsal olduğunu görüyoruz. Tanrılar oraya ayak basmadan önce ormanlar kutsaldı. Tanrılar, kutsal bir yere yerleştiler. Onun bu niteliğine, orman düşünün büyük yasası yanında insansı kalan, gereğinden çok insansı kalan nitelikler eklediler.

Bir şair, coğrafi boyutlardan söz ettiğinde bile, bu boyutların köklerinin düşsel bir değere uzandığını içgüdüsel olarak bilir. Örneğin Pierre Gueguen (*La Bretagne*, s.71), "Derin orman"ı anlattığında (Broceliande ormanı), bu ormana bir boyut daha ekler, ne var ki, bu, imgenin yeğinliğini ortaya koyan bir boyut değildir. Derin ormana, "otuz fersahlık koyu bir yeşil alan içinde oluşturduğu görkemli sessizlik nedeniyle Dingin Toprak da" dendiğini söylerken Gueguen bizi "aşkın" bir dinginliğe, "aşkın" bir sessizliğe davet eder. Çünkü ormanın sesi vardır, çünkü o "koyu" dinginlik binlerce

yaşamla titreşir, fısıldar, canlanır. Ne var ki, bu gürültüler ve hareketler, ormanın sessizliğini ve dinginliğini bozmaz. Gueguen'in yazısını yaşadığımızda, şairin tüm sıkıntısını dindirdiğini duyumsarız. Ormanın dinginliği onun için ruh dinginliğidir. Orman, bir ruh halidir.

Şairler bilirler. Kimi şairler, Jules Supervielle gibi, bunu tek bir dizeyle açıklar ve dinginlik dolu saatlerimizde

İçimizdeki ormanların incelikli sakinleri

olduğumuzu söylerler bize.

Başkaları, René Ménard gibi, daha dağınık olarak, hayranlık verici bir ağaçlar albümü sunar: Bu albümdeki her ağaç bir şairle bir araya gelir. İşte Ménard'ın *mahrem ormanı*: "İşte, içinden patikalar geçen, güneşle ve gölgeyle mühürlenmiş ben... Oldukça kalınım... Barınak beni çağırıyor. Boy-numu omuzlarıma gömüp yeşil dalların arasına dalıyorum. Ormanda, kendi bütünlüğümün içindeyim. Kalbimin içinde, sel yataklarının gizli yerlerinde olduğu gibi her şey meydana gelebilir. Tıkış tıkış bir uzaklık beni (insanların) ahlaklarından ve kentlerinden ayırıyor⁶⁵." Şairin söylediği gibi, "Yaratma İmgelemi karşısında saygılı bir kaygı" taşıyan bu düzyazı şiirin bütününe okumak gerekir.

Incelemekte olduğumuz şiirsel fenomenoloji alanlarında, imgelem metafizikçisinin dikkatle kullanması gereken bir sıfat var. Bu, 'atalardan kalma' sıfatıdır⁶⁶. Gerçekten de bu sıfat acele, çoğu kez üstünkörü, dikkatsizce değerlendirilir, buysa derinlikler imgelemlerle doğrudan ilişkisinin, hatta genellikle derinlikler ruhbilimiyle olan ilişkisinin göz ardı edilmesine neden olur. "Atalardan kalma" orman, böylelikle ucuz bir "ruhsal aşkınlık" niteliği kazanır. Atalardan kalma orman, çocuk kitaplarına özgü bir imgedir. Bu imgeyle ilgili olarak ortaya konması gereken fenomenolojik bir sorun varsa bu, böyle bir imgenin hangi *edimsel* nedenle, hangi imgelem değerinin edimiyle bizi kendine çektiği, çağırdığıdır. Çağların sonsuzluğundan gelen uzak bir sızma olduğu görüşü, kendiliğinden ortaya çıkan bir ruhbilimsel varsayımdır. Böyle bir varsayımı bir fenomenoloğun ele alması, onun için tembelliğe bir çağrı sayılır. Bize gelince, biz, en eski örneklerin edimselliğinin ortaya çıkarılması gerektiğini düşü-

nüyoruz. Öyle ya da böyle "atalardan kalma" deyişi imgelem değerleri dünyasında açıklayıcı değil, açıklanması gereken bir deyiştir.

Peki, Orman'ın zamansal boyutunu bize kim açıklayacak? Tarih, bu açıklama için yeterli değil. Orman'ın kendi büyük çağını nasıl yaşadığını, imgelem dünyasında neden genç orman imgesinin bulunmadığını bilmek gerekir. Bana gelince, yalnızca kendi ülkemle ilgili şeyler üstüne düşünebilirim. Unutulmaz dostum Gaston Roupnel'in bana öğrettiği kırsal alanların ve orman alanlarının diyalektiğini yaşamayı biliyorum ben¹⁶⁷. Ben-olmayanın geniş dünyasında, tarlaların ben-olmayanı ile ormanların ben-olmayanı aynı şey değildir. Orman bir ben-öncesi, biz-öncesidir. Tarlalara ve ormanlara gelince, bunlarla ilgili düşlerim ve anılarım, burarlarda yapılan çalışmaların ve hasatların tüm anlarını kucaklar. Ben ile ben-olmayanın diyalektiği durulduğunda, kırların ve tarlaların benimle olduklarını duyumsuyorum, ben-ile'nin, biz-ile'nin içinde olduğunu duyumsuyorum. Ne var ki, orman "önce gelen"nin içinde hüküm sürer. Bildiğim bir ormanın içinde dedemin kaybolduğunu biliyorum. Bana anlatmışlardı, hiç unutmadım. Benim yaşamadığım bir eski zamanda olmuş o olay. Benim en eski anılarım yüz yıla ya da biraz fazlasına dayanıyor.

İşte benim "atadan kalma" ormanım. Gerisi, edebiyattan başka bir şey değil.

III

Düşüncelere dalmış insanı saran bu tür düş kurmalarda ayrıntılar silinir, pitoresk olan rengini yitirir, saatler artık ilerlemez ve mekân sınırsızca yayılır. Bu tür düş kurmalara, sonsuzluk düşleri adını rahatlıkla verebiliriz. "Derin" orman imgeleriyle, bir değer içinde ortaya çıkan bu sonsuz büyüklük gücünün bir taslağını çizmiş olduk. Ne var ki, tam tersine bir yol da izlenebilir ve, açık seçik bir sonsuz büyüklük karşısında, örneğin gecenin sonsuz büyüklüğü karşısında şair bize, içtenlikli derinliklerin yolunu gösterebilir. Mi-

losz'tan okuyacağımız bir bölümün, dünyanın sonsuz büyüklüğü ile içtenlikli varlığın derinliği arasındaki uyumu duyumsamamız açısından odak oluşturacağını düşünüyoruz.

Milosz, *L'amoureuse initiation* başlıklı yapıtında şunları söyler (s. 64): "Mekânın harikalar bahçesini, kendi varlığımın en derin, en gizli yerlerine bakarmışçasına hayranlıkla izliyordum; ve gülümsüyordum, çünkü o ana kadar böylesine saf, böylesine büyük, böylesine güzel bir düş kurmamıştım! Yüreğimin içinde evrene şükreden şarkıların nağmeleri çınladı. Tüm bu takımyıldızlar senin, senin içinde; senin içini dolduran aşkın dışında hiçbir gerçeklikleri yok! Ne yazık! Bunu bilmeyenlere dünya ne kadar korkunç görünüyor! Denizin kıyısında kendini yalnız ve terk edilmiş duyumsadığında, suların gecenin içindeki yalnızlığının nasıl bir yalnızlık olabileceğini düşün; ve sonsuz evrenin içinde gecenin yalnızlığını!" Ve şair, düşçü ile dünya arasındaki bu karşılıklı konuşmayı sürdürerek, dünyayı ve insanı, yalnızlıklarının diyalogunda çelişkili olarak bir araya gelmiş, birleşmiş iki varlığa dönüştürüyor.

Milosz, iki hareketi hem yoğunlaştıran, hem genleştiren bir tür düşünme-yüceltme içinde birleştiren bir başka sayfada şunları yazıyor (a.g.e., s. 151): "Mekân, suları ayıran mekân; neşeli dostum benim, size ne büyük bir aşkla imreniyorum! İşte buradayım, yıkıntıların tatlı güneşinde çiçek açmış bir ısırganotu gibi, ve kaynağın keskin yüzündeki çakıltaşı gibi, ve otların sıcaklığındaki yılan gibi! Nasıl, şu an gerçekten sonsuzluk mu? Sonsuzluk gerçekten şu an mı?" Ve bu sayfa, en küçük olanı sonsuz büyük olana, beyaz ısırganotunu mavi gökyüzüne bağlayarak sürüp gidiyor. Keskin çakıl taşı ile berrak suyun akıntısı gibi en keskin çelişkiler, düş kurran varlık küçük ile büyüğün çelişkisini aştığı anda eriyor, yok olup gidiyor. Bu yücelme alanı, bütün sınırları aşıyor (s.155): "Yıkılın, ufukların aşksız sınırları! Gerçek uzaklıklar, gösterin yüzünüzü!" Ve s.168'de şunları söylüyor: "Her şey ışıktı, yumuşaklıktı, bilgelikti; ve gerçek olmayan havada, uzaklar uzaklara işaret veriyordu. İçimdeki aşk, evreni sarıyordu."

Bu sayfaları aktarmaktaki amacımız, sonsuz büyüklük imgelerini nesnel olarak incelemek olsaydı, kalın bir dosya açmamız gerekecekti kuşkusuz; çünkü sonsuz büyüklük, tüketilmesi olanaksız bir şiirsel izlektir. Bu soruna daha önce kaleme aldığımız bir kitapta¹⁶⁸ değinmiş, düş kuran insanın sonsuz evrene kafa tutma isteğinin altını çizmiştik. O kitapta, görme onurunun, derin düşüncelere dalan varlığın bilincinin çekirdeği olduğunu ortaya koyan şaşırtıcı bir kompleksten söz etmiştik. Ne var ki, bu incelemede ele aldığımız sorun, sonsuz büyüklük imgelerine daha yumuşak bir katılımı, küçük ile büyüğün daha içtenlikli bir alış verişi içinde olmasını sağlamaktır. Bir bakıma, şiirsel derin düşünmenin bazı değerlerini sertleştirebilecek olan o şaşırtıcı kompleksi yıkmak istiyoruz.

IV

Derin düşünen ve düş kuran ruhta, bir sonsuz büyüklük, sonsuz büyüklük imgelerini bekler gibidir. Tin, nesneler görür, yeniden görür. Ruh, bir nesnenin içinde kendine bir sonsuz büyüklük yuvası bulur. Baudelaire'in ruhunda yalnızca *engin* sözcüğünün uyandırdığı düşleri izlersek, bunun farklı kanıtlarını buluruz. Engin sözcüğü, Baudelaire'in sevdiği sözcüklerin başında gelen, şaire göre, içtenlikli mekânın sonsuzluğunu en büyük doğallıkla veren sözcüktür.

Kuşkusuz, engin sözcüğünün yalnızca cılız nesnel geometrik anlamıyla kullanıldığı metinlere de rastlarız. *Curiosités esthétiques* başlıklı yapıtın tanımlamalarından birinde (s. 390) şunları okuruz: "Engin, oval bir masanın çevresinde..." Ne var ki, kendimizde bu sözcüğe karşı aşırı bir duyarlılık uyandırdığımızda, onun özünde mutlu bir genleşme özelliği taşıdığını görürüz. Ayrıca, engin sözcüğünün Baudelaire'deki çeşitli kullanılışlarıyla ilgili bir istatistik yapacak olsak, bu sözcüğün içtenlikli titreşimlere sahip olduğu kullanımlara oranla, nesnel anlamında ne kadar ender kullanıldığını şaşkınlıkla görürüz¹⁶⁹.

Kullanım alışkanlığının dayattığı sözcüklerden her za-

man uzak duran Baudelaire, kullandığı sıfatları özenle seçen, bunların ad izi taşımamasına dikkat eden Baudelaire, engin sözcüğünü aynı ölçüde kollamaz. Bu sözcük kendisini şaire, büyüklük bir şeyle, bir düşünceyle, bir düşle ilgili olduğu zaman dayatır. Bu şaşırtıcı kullanım çeşitliliğini gözler önüne seren bazı örnekler vereceğiz.

Afyon alan kişinin rahatlatıcı düş kurmadan yararlanabilmesi için, "engin boş zamanı" olması gerekir¹⁷⁰. Düş kurmayı "kırların engin sessizliği" kamçılar¹⁷¹. Böylelikle "manevi dünya engin, yeni aydınlıklarla dolu perspektiflerini açar"¹⁷². Bazı düşler, "belleğin engin tülü" üstüne oturur. Baudelaire bunların dışında, "büyük tasarılar peşinde koşan, engin düşüncelerin baskısı altında kalan bir insan"dan söz eder.

Bir ulusu mu tanımlamak ister? Baudelaire şöyle yazar: "Uluslar... örgütlenmeleri, içinde yaşadıkları ortamla uyumlu engin hayvanlar." Konuya yeniden döner¹⁷³: "Uluslar, engin kolektif varlıklar." İşte size, *engin* sözcüğünün, eğretileninin vurgusu arttırdığı bir metin; kendi verdiği anlamlarla yüklü engin sözcüğü olmaksızın Baudelaire belki de ileri sürdüğü düşüncenin zayıflığı karşısında geri adım atacaktı. Ne var ki, *engin* sözcüğü her şeyi kurtarıyor ve Baudelaire şunu ekliyor: "Bu engin düşüncelere" biraz olsun aşına olan okurlar söz konusu karşılaştırmayı anlayabilir.

Engin sözcüğünün Baudelaire'de, engin dünya ile engin düşünceleri birbirine bağlayan gerçek bir metafizik kanıt olduğunu söylersek aşırı gitmiş olmayız. Ne var ki, büyüklük, içtenlikli mekân yanıyla daha etkin değil midir? Bu büyüklük, manzaranın kendisinden değil, engin düşüncelerin sonsuz derinliğinden gelmektedir. Gerçekten de Baudelaire, *Journaux intimes*'de (a.g.e., s. 29) şunu yazar: "Doğüstü sayılabilecek bazı ruh durumlarında, yaşamın derinliği, gözlerimizin önündeki manzaranın içinde –bu manzara çok sıradan olsa da– belirir. Yaşamın simgesi haline gelir." Burada, izlemeye çalıştığımız fenomenolojik yönü tam olarak belirten bir metinle karşı karşıyayız. Dışımızdaki manzara, içtenlikli bir büyüklüğün açılmasına yardım ediyor.

Engin sözcüğü Baudelaire'de ayrıca, en üst düzeydeki bi-

reşimi belirten sözcüktür. Zihnin gidimli tutumu ile ruhsal güçler arasında ne fark olduğunu, şu düşünce¹⁴ üstünde kafa yorarsak bulabiliriz: "Coşkulu ruh, bireşimler gibi engin sıçramalar yapar; romancının zihni, çözümleme yapmaktan büyük zevk alır."

Böylelikle ruh, *engin* sözcüğünün göstergesi aracılığıyla bireşimci varlığına kavuşur. *Engin* sözcüğü, karşıtları birleştirir.

"Gece gibi, aydınlık gibi engin." Haşhaş şiirinde¹⁵, bu ünlü dizenin, Baudelaire'ci okurların belleğinden çıkmayan bu dizenin öğelerini buluruz: "Tinsel dünya, yepyeni aydınlıklarla dolu engin perspektifler açar." İlksel öz niteliğinin büyüklüğünü taşıyan "Tinsel" doğa, "tinsel" tapınak işte böyledir. Şairin yapıtının tümünde, düzensiz zenginlikleri her an birleştirmeye hazır bir "engin birliğin" etkisini izleriz. Felsefi zihin, tek olan ile çok olanın ilişkileri üstünde durmaksızın tartışır. Gerçek şiirsel derin düşünme biçimi olan Baudelaire'ci derin düşünme, duyuların çeşitli izlenimlerinin karşılıklı ilişkilendirildiği bireşimin gücünde bile derin ve karanlık bir birlik bulur. "Uyumlar" çoğu kez çok deneysel biçimde, duyarlılık olguları olarak incelenmiştir. Oysa duyarlı klavyeler, düşüşten düşüşe değişir ve birbiriyle hiçbir zaman çakışmaz. Aselbent, kulak zevki sunduğu okurların dışında herkese bağışlanmamıştır. Ne var ki, *Correspondances* sonesinin ilk akorlarından başlayarak, coşkulu ruhun bireşimsel edimi iş başındadır. Şiirsel duyarlılık, izleğin binlerce çeşitlemesinden tat alabilse de "uyumlarda", izleğin kendi özünde en üst düzeyde bir tat alma olduğunu kabul etmek gerekir. Baudelaire de zaten bu gibi durumlarda "var olma duygusunun sınırsızca çoğaldığını" söyler¹⁶. Burada, içtenlik açısından bakıldığında *sonsuz büyüklüğün* bir *yeğlilik* olduğunu, bir var olma yeğniliği, sonsuz büyüklük içtenliğinin engin perspektifi içinde gelişen bir varlığın yeğniliği olduğunu keşfediyoruz. "Uyumlar", kendi ilkesi içinde dünyanın sonsuz büyüklüğünü alıp içtenlikli varlığımızın yeğniliğine dönüştürüyor. İki farklı büyüklük türü arasında karşılıklı etkileşim sağlıyor. Baudelaire'in bu etkileşimleri yaşadığını gözardı edemeyiz.

Hareketin kendisi de sanki mutlu bir oylumdur. Baudelaire onu, sağladığı uyumla, engin olanın estetik kategorisine sokar. Bir geminin hareketi¹⁷ hakkında Baudelaire şunları yazar: “Çizgilerin hareketinin bu işleminden çıkan şiirsel düşünce, üstün yetenekli, insana özgü iç çekmelerin ve tutkuların tümüne katlanan bir hayvanın varlığının engin, sonsuz büyüklükte, karmaşık, buna karşın dengeli varsayımdır.” Böylelikle, sulara yaslanan güzel oylum olan gemi, *engin* sözcüğünün, betimlemeyen, buna karşın betimlenmesi gereken her şeye ilksel varlığını veren sonsuzluğunu içerir. Baudelaire’de, *engin* sözcüğünün altında bir imgeler bütünü vardır. Bu imgeler karşılıklı derinlik kazanır, çünkü engin bir varlık üstünde gelişir.

Tanıtlamamızı dağıtmak pahasına, Baudelaire’in yapısında bu garip sıfatın kullanıldığı durumlardaki eşdüzeyli tüm noktaları belirtmeye çalıştık: Garip olarak niteliyoruz, çünkü bu sıfat, büyüklüğü, aralarında hiçbir ortaklık bulunmayan izlenimlere yüklüyor.

Ne var ki, tanıtlamamızın daha bir bütünlük kazanması için, sonsuz büyüklüğün Baudelaire’de içtenlikli bir boyut olduğunu gösterecek bazı imgeleri, bazı değerleri izlemeyi sürdüreceğiz.

Baudelaire’de sonsuz büyüklük kavramının taşıdığı içtenliği en iyi, onun Richard Wagner’e ayırdığı sayfalar açıklar¹⁷⁸. Baudelaire’in bize, sonsuz büyüklük izleniminin üç durumunu verdiğini söyleyebiliriz. Önce *Lohengrin* operasının konser programından söz eder (a.g.e., s. 212). “Daha ilk notalardan başlayarak, kutsal kabın ortaya çıkmasını bekleyen sofu kişinin ruhu *sonsuz mekânların içinde bulur kendini*. Yavaş yavaş bir bedene, bir yüze dönüşen garip bir görüntünün oluştuğunu görür. Bu görüntü giderek daha da belirginleşir, ve *mucizevi bir küme* oluşturan melekler, ortalarında kutsal kabı taşıyarak onun önünden geçer. Kutsal kortej yaklaşır, Tanrının seçtiği varlığın yüreği yavaş yavaş yücelir; genişler, genleşir; içinde anlatılamaz özlemler doğar; kendini büyüyen *sonsuz mutluluğa bırakır*, ve *ışıklar içindeki görüntüye* giderek daha çok yaklaştığını görür, ve sonunda Saint-Graal de kutsal kortejin ortasında belirlediğinde, *dünya birden bire silinip*

gitmiş gibi, kendinden geçmiş bir hayranlık içinde yok olur.” Buradaki altı çizili bölümler Baudelaire’e aittir. Düş kurmanın giderek en üst noktasına kadar genleştiğini, bu noktada, kendinden geçme duygusu içinde doğan sonsuz büyüklüğün, duyarlı dünyayı erittiğini, soğurduğunu açıkça duyumsuyoruz.

Varlığın gelişmesi olarak adlandırabileceğimiz ikinci durumu, List hakkında yazdığı bir metinde buluruz. Bu metin bizi, müzik üstüne düşünmekten doğan mistik mekâna sokar (s. 213). “Melodilerin uyuyan geniş örtüsü üstünde, buharlaşan bir eter ... yayılır”. List’le ilgili metnin devamında kullandığı ışık eğretilmeleri, bu saydam müzik dünyasının genleşmesini anlamamıza yardımcı olur.

Ne var ki, bu sayfalar, Baudelaire’in kişisel düşüncelerini sergileyeceği bölüme, “uyumların” duyuların çeşitli biçimlerde çoğalması olarak ortaya çıktığı, büyüyen her imgenin, bir başka imgenin büyüklüğünü büyüttüğü bölüme hazırlıktan başka bir şey değildir. Sonsuz büyüklük gelişir. Bu kez, müziğin düşselliğini bütünüyle algılayan Baudelaire, bu durumu, “düş kuran tüm insanların, uyku sırasında gördükleri düşlerden tanıdığı o mutlu izlenimlerden biri. Kendimi yerçekiminin bağlarından kurtulmuş olarak duyumsuyor, anıların aracılığıyla, *yüksek yerlerde dolaşan olağanüstü tat almayı yeniden yakalıyordum. Öyle ki, kendimi elimde olmadan, büyük bir düşe kapılmak üzere olan bir insanın o tadına doyum olmaz durumunda, mutlak, fakat sonsuz büyüklükte bir ufka ve yayılan geniş bir ışığa sahip bir yalnızlık içinde, sonsuz büyüklüğün kendinden başka dekora sahip olmadığı bir yalnızlık içinde duyumsuyordum,*” diye açıklar.

Metnin devamında, bir genleşme, yayılma, esrime fenomenolojisini ortaya koyacak öğeler bulabilirdik. Ne var ki, fenomenolojik gözlemlerimizin odağında yer alması gerekcek, Baudelaire tarafından uzun uzadıya hazırlanmış bir formüle ulaşmış bulunuyoruz: Kendinden başka dekora sahip olmayan bir sonsuz büyüklük. Baudelaire’in bize ayrıntılarıyla açıkladığı bu sonsuz büyüklük, içtenliğin fethidir. Büyüklük, dünyada, içtenliğin derinleştiği ölçüde büyümektedir. Baudelaire’in düşü, hayranlıkla izlenen bir evren karşı-

sında oluşmamıştır. Şair –bunu kendisi de söyler–, düş kurmayı gözleri kapalı sürdürür. Anıları yaşamaz. Şiirsel esrikliği yavaş yavaş, içinde olay bulunmayan bir yaşama dönüşmüştür. Gökyüzündeki mavi kanatlı melekler, evrensel bir mavilik içinde eriyip gitmiştir. Sonsuz büyüklük yavaş yavaş ilksel değer, ilksel içtenlik değeri olarak kurulmaktadır. Düşçü, *sonsuz büyüklük sözcüğünü* gerçekten yaşadığında, kaygılarından, düşüncelerinden kurtulduğunu, düşlerinden kurtulduğunu duyumsar. Kendi ağırlığının içine kapatılmış değildir artık. Kendi varlığının tutsağı değildir.

Baudelaire'in kaleme aldığı bu metinleri incelemek için ruhbilimin normal yollarını izleseydik, şairin, bu dünyanın dekorlarını bir yana bırakıp yalnızca sonsuz büyüklüğün "dekorunda" yaşamayı seçmesinin ancak bir soyutlama doğuracağı sonucuna varabilirdik. İçtenlik mekânının şair tarafından işlendiği biçimiyle, geometricilerin dış mekânının –ki onlar da sonsuz mekânı, sonsuzluğun kendi göstergesi dışında bir gösterge olmaksızın var olmasını ister– bir benzeri olduğu ileri sürülebilir. Ne var ki, böyle bir sonuca varmak, bu uzun düş kurma sırasında atılan somut adımları yok saymak anlamına gelir. Düş kurma burada, gereğinden fazla renkli her çizgiyi bir yana bırakışında, içtenlikli varlıkta fazladan bir alan kazamr. Baudelaire'in metinleri üstünde, şairin düş kurmasında art arda gelen aşamaların ayrıntılarıyla kafa yoran okur, *Tannhauser*'i dinlemeden bile, çok basit eğretilmeleri bir yana bıraktığında, insan derinliğinin varlık-bilimi karşısında bulunduğunu anlar. Baudelaire'e göre, insanın şiirsel yazgısı, sonsuz büyüklüğün aynası olmaktır, ya da daha doğru bir deyişle, sonsuz büyüklük kendi varlığının bilincine insanın içinde varır. Baudelaire'e göre insan sonsuz büyüklükte bir varlıktır.

Böylelikle, *engin* sözcüğünün Baudelaire'in poetikasında nesnel dünyaya gerçekten ait olmadığını birçok yönüyle kanıtlamış olduğumuzu düşünüyoruz. Bu kanıta fenomenolojik bir ince ayırım daha eklemek isterdik, sözün fenomenolojisiyle ilgili bir ince ayırım.

Bize göre, *engin* sözcüğü Baudelaire'in gözünde sesli bir

değerdir. *Söylenen* bir sözcüktür; hiçbir zaman yalnızca okunan, tanımladığı nesnelerle algılanan bir sözcük değildir. Bir yazarın yazarken her zaman aynı zamanda alçak sesle söylediği sözcüklerdendir. Bir dizede ya da düzyazıda geçsin, şiirsel bir etkisi, sesli şiirsel etkisi olan bir sözcüktür. Bu sözcük, yakınında bulunan sözcüklere, yakınında bulunan imgelere hemen yansır; belki düşünceye de yansır. "Sözün gücüdür"¹⁷⁹. İster bir dizesinde, ister düzyazı şiirlerinde olsun, bu sözcüğü Baudelaire'de okur okumaz, bize öyle geliyor ki, şair bizi bu sözcüğü söylemeye zorlar. Bu durumda engin sözcüğü, solukla ilgili bir sözcük özelliği kazanır. Soluğumuzla taşıdığımız bir sözcüktür. Soluğumuzun ağır ve yatışık olmasını ister bizden¹⁸⁰. Baudelaire'in poetikasında engin sözcüğü gerçekten de her zaman dinginlik, rahatlık, duruluk ister. Yaşamsal bir kanı, içtenlikli bir kanı ifade eder. Bize, varlığımızın gizli bölmelerinin yankısını taşır. Ciddi bir sözcüktür, yaygaracılığa düşmandır; yüksek sesle okunmaktan hoşlanmaz. Ölçüye bağımlı bir söyleyiş onu bozar, parçalar. *Engin* sözcüğünün varlığın dingin sessizliği içinde hüküm sürmesi gerekir.

Ruh hekimi olsaydım, iç sıkıntısına yakalanmış hastaya, kriz başlar başlamaz Baudelaire'in şiirini okumayı, Baudelaire'e özgü bu egemen sözcüğü, dinginlik veren, birlik sağlayan *engin* sözcüğünü, önümüzde bir mekân açan, sonsuz bir mekân açan bu sözcüğü çok alçak sesle okumasını salık verirdim. Bu sözcük bize, içimize sıkıntı veren düşsel hapishanelerin duvarlarından uzakta, ufuklara yerleşmiş hava ile soluk almayı öğretir. Sesimizin sahip olduğu güçlerin eşiğini etkileyecek sessel özelliği vardır. Şiire duyarlı bir şarkıcı olan Panzera bir gün bana, deneyimli ruhbilimcilerin göre, "a" seslisinin, ses tellerinin kendiliğinden titreşime geçmeksizin *düşüntülemeyeceğini* söylediklerini aktarmıştı. Gözlerimizi "a" harfine yöneltir yöneltmez, o sesi çıkarmak gelir içimizden. Engin [*vaste*] sözcüğünü oluşturan seslerden biri olan "a" ünlüsü, öteki seslerden, ses veren duyarlılığın "kovuşturamazlığı" [*anacoluthie*] ile ayrılır.

"Baudelaire'ci uyumlar" üstüne yapılan çok sayıda yorumun, sesi biçimlendiren, sese makam kazandıran bu altın-

cı duyuyu unuttuğu görülmüyor mu? Burada bir alımcı duyuyu söz konusu, ötekilerden sonra gelen, ötekilerin üstüne gelen bir küçük çalgı, ötekilerden daha duyarlı, soluğumuzun kapısına doğa tarafından yerleştirilmiş bir küçük harpin varlığı söz konusu. Bu harp, eğretilmelerin en basit hareketinde titreşmeye başlıyor. İnsan düşüncesi, şarkısını onunla söylüyor. Dik kafalı bir filozof olarak düş kurmalarımı uzatıp durdukça, "a" harfinin, sonsuz büyüklüğün seslisi olduğu düşüncesine varıyorum. Bir solukla başlayan ve sınırsızca yayılan bir ses alanı.

Engin sözcüğünün içinde yer alan "a" seslisi, büyütücü, açılan ünlülük özelliklerinin tümünü korur. Ses olarak ele alındığında bu sözcüğün yalnızca boyutsallıkla sınırlı kalmadığını görürüz. Sonsuz dinginliğin merhemimsi güçlerini yumuşak bir madde gibi içinde taşır. Bu sözcükle, sınırsız olan, göğüs kafesimizin içine girer. Bu sözcükle, soluk alışımız insana özgü iç sıkıntılarından uzak kozmik nitelik kazanır. Şiirsel değerlerin değerlendirilmesinde, bu en küçük öğeleri neden gözardı edelim? Şiire kesin ruhsal etkisini göstermeyi sağlayan her şey, dinamik bir imgelem felsefesinin içinde yer almalıdır. Kimi zaman birbirinden çok farklı ve çok incelikli duyarlı değerler, şiiri dinamik kılmak, ona büyüklük kazandırmak için nöbet değiştirir. Baudelaire'ci uyarlıklar konusunda yapılacak uzun bir incelemenin, her anlamın sözle olan uyarlılığını aydınlatması gerekir.

Kimi zaman bir ünlünün sesi, bir harfin gücü, sözcüğün içinde saklı derin düşünceyi açar ya da kapatır. Max Picard'ın *Der Mensch und das Wort* başlıklı güzel kitabında şunları okuruz: "*Das W in Welle bewegt die Welle im Wort mit, das H in Hauch lässt den Hauch aufsteigen, das t in fest und hart macht fest und hart*"⁸¹. "*Monde du silence* kitabının filozofu bu tür açıklamalarla bizi, en üst duyarlılıktaki noktalara taşıyor. Bu üst noktalarda, dil tüm soyluluğuna ulaştığında, fonetik olgular ile logos olguları birbiriyle uyum içine girer. Bir sözcüğün içsel şiirini, onun içerdiği sonsuz büyüklüğü yaşayabilmek için, derin düşünmeyi son derece yavaşlatmasını öğrenmek gerekir. Bütün büyük sözcükler, şairin büyüklük kazanmaya çağırdığı bütün sözcükler, evrenin birer anahtarı-

dır, Kozmosun ve insan ruhunun derinliklerinin oluşturduğu çifte evrenin anahtarlarıdır.

V

Böylelikle, Baudelaire gibi büyük bir şairde, dışardan gelen bir yankılanmaya ek olarak, sonsuz büyüklüğe içtenlikli bir çağırışı da bulabileceğimizi kanıtladık sanıyoruz. Dolayısıyla felsefe üslubunu kullanarak, sonsuz büyüklüğün şiirsel imgelemin bir "kategorisi" olduğunu, yalnızca sınırsız manzaraların hayranlıkla izlenmesi sonucu doğan bir genel düşünce olmadığını ileri sürebiliriz. Bir "deneysel" sonsuz büyüklüğün örneğini, karşıt biçimde verebilmek için Taine'in bir metnini yorumlayacağız. Bu metinde, şiir yerine, kötü yazın'ın, temel imgelerin zararına da olsa, pitoresk ifadeye ulaşmayı amaçlayan kötü yazın'ın yer aldığını göreceğiz.

Voyages aux Pyrénées başlıklı yapıtında Taine şöyle der (s.96): "Denizi ilk gördüğümde, en büyük düş kırıklığını yaşadım... Paris çevresinde uzayıp giden, karebiçimli yeşil lahanalar ve kırmızı arpa tarlalarının yer yer kestiği pancar ekili ovaları gördüğümü sandım. Tül biçimindeki uzaklıklar, geri dönen güvercinlerin kanatlarını andırıyordu. Manzara bana dar geliyordu; ressamların tablolarında gördüğüm deniz daha büyüktü. Sonsuz büyüklük duygusunu yakalamam için üç gün geçmesi gerekti."

Pancarlar, arpalar, lahanalar ve güvercinler, çok yapay biçimde bir araya getirilmiş! Bunları bir "imge" içinde toplamak, yalnızca "ilginç" şeyler söylemek için ağzını açmış birinin yaptığı bir dil sürçmesinden başka bir şey olamaz. İnsan, denizin karşısında, Ardennes ovalarındaki pancar tarlalarına bu ölçüde nasıl takılabilir?

Fenomenolog, üç gün süren yoksunluk sonunda filozofun "sonsuz büyüklük duygusunu" nasıl yakaladığını, naif olarak izlediği denize hangi dönüşünde, onun büyüklüğünü sonunda görebildiğini bilebilse çok mutlu olurdu. Bu ara bölümden sonra, şairlere dönelim.

VI

Şairler bizim, öylesine büyük bir derin düşünme sevincini keşfetmemizi sağlayacak ki, kimi zaman yakınımızdaki bir nesne karşısında kendi içtenlik mekânımızın büyümesini yaşayacağız. Örneğin, ağaca sonsuz büyük varlığını kazandıran Rilke'yi dinleyelim¹⁸².

Dışımızdaki mekân nesneleri sarıyor, yansıtıyor:

Bir ağacı var etmek istiyorsan,

İç mekânla kuşat onu, varlığı senin içinde

Olan şu mekânla. Sıkı sıkı sar onu.

Sınırsızdır, ve ancak sen vazgeçtiğinde

Düzene girerse gerçek bir ağaca dönüşebilir.

Son iki dizedeki Mallarmé'ye özgü kapalılık, okuru düşünmeye zorluyor. Şair, okura güzel bir imgelem sorunu sunuyor. "Ağacı sıkı sıkı sar" öğüdü, bizi önce onu çizmeye, dış mekân içinde sınırlamaya zorluyor olabilir. Ne var ki, bu durumda algılamanın basit kurallarına uymuş, "nesnellik" içinde kalmış olurduk ve onu artık düşlemezdik. Öte yandan ağaç, gerçek olan bütün varlıklar gibi, "sınırsız" varlığı içinde kavranmıştır. Algıladığımız sınırları rastlantıdan başka bir şey değildir. Bu rastlantsal sınırlara karşı ağaç, senin içini dolduran, kendi içtenlik mekânıyla, "varlığı senin içinde olan" mekânla beslenmiş imgeleri beklemektedir senden. Böylece ağaç ve ağaç düşleyen, birlikte düzene girer, birlikte gelişir, büyür. Ağaç, düşsel dünyada hiçbir zaman gelişmesini tamamlamış olarak karşımıza çıkmaz. Ruhunu arar, der Jules Supervielle, bir şiirinde¹⁸³:

Bir mekânın yaşam dolu gökyüzü

İçinde her bir ağacın yapraklarının

ucuna kadar yükselip

Kendi ruhunu aradığı.

Ama, bir şair bir dünya varlığının ruhunu aradığını bildiğinde, aslında kendi ruhunu arıyor demektir. "Uzun, ürperen bir ağaç ruha dokunur her zaman."

İmgesel güçlere teslim edilip bizim iç mekanımızla donandığında, ağaç bizimle çekişmeye başlar. Ağustos 1914'te yazdığı bir başka şiirinde (bkz. a.g.y. s.11) Rilke şöyle der:

*İçimizden geçerek uçar kuşlar
Sessizce. Ah, ben ki, büyümek isterim
Dışarıya bakarım, ve içimdeki ağaç büyür.*

Böylece ağaç her zaman büyümeye yazgılıdır. Bu yazgıyı çevresine yayar. Ağaç, çevresini saran şeyi de büyütür. Claire Golt, küçücük, çok insancıl kitabında¹⁸⁴, Rilke'nin kendisine yazdığı şu satırları aktarır: "Bu ağaçlar görkemli, ne var ki, aralarını dolduran yüce ve etkileyici mekân daha da görkemli; onların gelişmesiyle birlikte o mekân da büyüyor sanki."

Bu iki mekân, içtenlik mekânı ve dış mekân, deyim yerindeyse, gelişmelerinde birbirini yüreklendirir. Ruhbilimcilerin doğru olarak yaptıkları gibi, yaşanan mekânı duygusal mekân olarak belirlemek, bizi mekânsallık düşlerinin köklerine götürmez. Şair, şiirsel mekânla bizi duygusallık içine kapatmayan bir mekan keşfederek daha derine iner. Bir mekâna rengini veren duygusallık ne olursa olsun, bu duygusallık ister hüznü, ister ağır olsun, ifade edilir edilmez, şiirsel olarak ifade edilir edilmez, hüznü yumuşar, ağırlık azalır. Şiirsel mekân, artık ifade edilmiş olduğu için, genişleme değerleri kazanır. Artık dışarısının fenomenolojisine aittir. Bu en azından bizim her fırsatta üzerinde durmak istediğimiz, ilerde yapacağımız bir çalışmada yeniden döneceğimiz tezdır. Bu arada bir kanıt daha: Şair bana

"Ananas kokulu bir hüznü tanıyorum"¹⁸⁵ dediğinde, kendimi daha az hüznü, daha tatlı bir hüznü içinde duyumsuyorum.

Aynı bütünlük içinde bir araya gelmiş derin içtenlikten sınırsız alana kadar uzayan bu mekânsallık alış verişinde bir büyüklüğün doğduğunu duyumsarız. Rilke bunu şöyle belirtir:

"Bütün varlıklar tek bir mekâna açılır, dünyadaki içtenlik mekânı..."

Mekân böylelikle şaire, açılmak eyleminin, büyümek eyleminin öznesi olarak belirir. Bir mekân bir değer haline gelir gelmez –ve içtenlikten daha büyük değer var mıdır?– büyür. Değerlendirilmiş mekân bir eylemdir; büyüklük, içimizde olsun, dışımızda olsun hiçbir zaman bir "nesne" değildir

Bir nesneye şiirsel mekânını kazandırmak, ona nesnel olarak sahip olduğundan daha büyük bir mekân vermektir, ya da daha güzel bir deyişle, onun içtenlik mekânının genişlemesini izlemektir. Bağdaşıklığı korumak için, Joë Bousquet'nin bir ağacın içtenlik mekânını nasıl açıkladığını aktaralım¹⁶: "Mekân hiçbir yerde değildir. Mekân, balın kovanın içinde oluşu gibi, kendi içindedir." İmgeler dünyasında, kovanının içindeki bal, içerilen ile içerenin temel diyalektiğine girmez. Eğretisel bal, bir şeyin içine kapatılmayı kabullenmez. Burada, ağacın içtenlikli mekânında bal, özden bambaşka bir şeydir. Çiçeğe kokusunu verecek olan, "ağacın balıdır". Ağacın iç güneşidir. Balı düşleyen kişi, balın kimi zaman toplayıcı, kimi zaman da dağıtıcı bir güç olduğunu bilir. Balın içtenlikli mekânı bal ise bu, ağaca "sonsuz şeylerin genleşmesini" veriyor demektir.

Joë Bousquet'nin satırlarını, imgenin üstünde durmadan da okuyabiliriz tabii. Ne var ki, bunu, yarattığı düşlerin ötesinde imgenin derinliğine inmek istersek yapabiliriz. Mekân filozofu bu kez, kendisi düş kurmaya başlar. Metafiğe özgü bileşik sözcüklerden hoşlanıyorsa, Joë Bousquet'nin gözlerimizin önüne bir öz-mekân, bal-mekân ya da mekân-bal koyduğunu ileri süremez miyiz? Her maddeye kendi yeri. Her öze kendi içereni. Her maddenin, kendi mekânını fethetmesi, kendi yüzeylerinin ötesine yayılma gücünü bulması gerekiyor ki, bir geometrici onu bu yüzeylerle tanımlamak ister.

Bu durumda öyle görünüyor ki, bu iki mekân, içtenlik mekânı ve dünya mekânı "sonsuz büyüklükleri" aracılığıyla birbirine uyarlı hale geliyor. İnsanın büyük yalnızlığı derinleştğinde, iki sonsuz büyüklük birbirine dokunuyor, birbiriyle kaynaşıyor. Rilke, bir mektubunda tüm ruhuyla, "yaşanan her günü ayrı birer yaşama dönüştüren bu sınırsız yalnızlığa, evrenle birleşmeye, tek sözcükle mekâna, görünmeyen, buna karşın insanın içine yerleşebileceği ve çevresini sayısız varlıkla donatan mekâna" açılır.

Kendi varlığımızın bilinciyle çoğalttığımız, şeylerin bir mekân içinde bu birlikte var oluşu çok somuttur. Leibniz'in, birlikte var olanların yeri olarak tanımladığı mekân izleği,

Rilke'de şairini buluyor. İçtenlik mekânı kazanmış her nesne, bu 'birlikte varoluşçuluk' içinde, tüm mekânların merkezi haline gelir. Her nesne için, uzak olan "şimdi"dir, ufuk, merkezin var olduğu ölçüde vardır.

VII

İmgeler dünyasında çelişki olamaz ve eşit duyarlılıkta ruhlar, merkezin diyalektiği ile ufkun diyalektiğini farklı biçimde duyarlılaştırabilir. Bu konuda, içinde farklı türde sonsuzluk görünümlerinin yer aldığı bir tür *ova testi* önerilebilir.

Testin bir ucunda, Rilke'nin anlamı çok büyük bir cümle içinde kısaca söylediği şeyin yer alması gerekir: "Ova, bize büyüklük kazandıran bir duygudur." Bu estetik antropoloji teoremi, öyle büyük bir netlikle ortaya konmuştur ki, bununla ilgili, şu terimlerle ifade edilebilecek bir başka teorem ileri sürülebilir: Bize büyüklük kazandıran her duygu, dünya üstündeki konumumuzun yayılmasına neden olur.

Ova testinin öteki ucunda da Henri Bosco'nun¹⁸⁷ şu cümlesi yer alabilirdi: Ovada, "her zaman bir öte yerdeyim; yüzen, akışkan bir öte yerde. Uzun süre kendi varlığımın yokluğunda, ama başka bir yerde de olmaksızın, düşlerimin, bu düşlerin tutarsızlığını kolaylaştıran sonsuz mekânlar karşısındaki tutarsızlığını büyük bir kolaylıkla uyumlu kılıyorum".

Egemen olan ya da dağılıp giden bu iki kutup arasında, düşçünün içinde bulunduğu ruh durumu, mevsimler ve rüzgâr dikkate alınacak olursa, ne çok ince ayırım yakalanabilir. Yine aynı çizgide kalarak, ovanın çoğu kez yalınlaştırılmış bir dünya kabul edildiği göz önüne alındığında, ovanın dinginlik verdiği düşçülerle, kaygılandığı düşçüleri incelemek, bunların arasındaki farkları saptamak ne ilginç olurdu! Bütünleşmeye çağıran, tek bir düşüncede özetlenen bir manzara karşısında yeni bir ayrımı yaşamak, şiirsel imgelem fenomenolojisinin hoş yanlarından bidirir. Bu ayırım şair tarafından içtenlikle yaşanmışsa, fenomenolog, bir imgenin yola çıkışını yakalayacağından emindir.

Bizimkinden daha ayrıntılı olarak ele alınacak bir araştırmada, bütün bu ince ayrımların, ovanın ya da platonun büyüklüğü ile nasıl bütünleştiğini göstermek, örneğin platoya ilişkin bir düş kurmanın, hiçbir zaman ovaya ilişkin bir düş kurma olmadığını açıklamak gerekirdi. Böyle bir inceleme yapmak zordur, çünkü kimi zaman yazar betimleme yapmak ister, çünkü yazar yalnızlığının büyüklüğünü önceden bilir. Bu durumda, harita üstünde düş kurarız, coğrafyacı olarak düş kurarız. Gemisinin demirlediği Dakar limanında, Pierre Loti'nin bir ağacın altında yaptığı gibi: "Gözlerimizi ülkenin içlerine çevirmiş, kumların oluşturduğu sonsuz ufku sorguluyorduk¹⁸⁸." Sonsuz büyüklükteki bu kum ufku, bir okul çocuğunun çölü, okul atlaslarındaki Sahra çölü değil mi?

Pilippe Diolé'nin *Le plus beau désert du monde* başlıklı güzel kitabındaki Çöl imgeleri bir fenomenolog için ne kadar değerlidir! Yaşanan çölün içindeki sonsuz büyüklük, içtenlikli varlığımızın yeğinliğidir. Kafasın içi düşlerle dolu bir gezgin olan Philippe Diolé'nin¹⁸⁹ dediği gibi, çölü, "gezginin içine yansıdığı biçimiyle" yaşamak gerekir. Ve Diolé bizi, *başboş dolaşmanın yoğunluğunu* yaşayabileceğimiz –karşıtların bireşimi– derin düşünmeye çağırır. Diolé'ye göre, "bu parça parça dağılmış dağlar, bu kumlar ve bu ölü ırmaklar, bu taşlar ve bu kızgın güneş", çölün göstergesi olan tüm bu evren "iç mekânımızın bir parçasıdır". İmgelerin çeşitliliği, eklenen bu parçalarla, "iç mekânımızın" derinliğinde birliğe kavuşur¹⁹⁰. Bu deyiş, dünya mekânının sonsuz büyüklüğü ile "içimizdeki mekânın" derinliğinin birbiriyle olan ilişkisini göstermek istediğimize göre, bizim için kesin bir formül niteliğinde.

Öte yandan, Çölün bu içleştirilmesi, Diolé'de içtenlikli bir boşluğun bilincini karşılamaz. Tersine, Diolé bize bir imgeler dramı, suyun ve kuraklığın maddesel imgelerinin dramını yaşatır. Gerçekten de Diolé'de "iç mekân", içtenlikli bir öze katılmadır. Diolé, derin sulara dalma deneyimini uzun süre, tadına doyum olmaz biçimde yaşamış bir kişidir. Okyanus, onun "mekânı" olmuştur. Su yüzeyinin 40 metre altında, "derinliğin mutlaklığını" bulur. Bu, artık ölçüleme-

yen, iki katına, hatta üç katına çıksa bile insana daha büyük düşler kurma, daha büyük düşüncelere dalma gücünü veremeyecek bir derinliktir. Diolé, dalış deneyimiyle, *suyun oylumu içine gerçekten girmiştir*. Ve Diolé ile birlikte, daha önceki kitaplarını izleyerek, suyun içtenliğinin fethini yaşadığımızda, bu mekân-öz içinde tek boyutlu mekânı tanırız. Bir öz, bir boyut. Ve sınırsızlığın göstergesini taşıyan bu boyutta dünyadan, yeryüzü yaşamından çok uzakta olduğumuzu duyumsarız. Kendi özünün bu ölçüde yetkinlikle bütünleştirdiği bir dünyanın içinde yukarıyı, aşağıyı, sağı, solu aramak, düşünmektir, yaşamak değil – daha önce, yeryüzü yaşamında yaptığımız gibi, düşünmektir, dalmakla fethettiğimiz bu yeni dünyada yaşamak değildir. Bana gelince, Diolé'nin kitaplarını okumadan önce, *sınırsızlığın* bize bu kadar yakın, bu kadar elimizin altında olduğunu düşünemiyordum. Bu sınırsızlığa ulaşmak için, yalın derinliği, var olmak için ölçülmesine gerek olmayan derinliği düşlemek yeterliymiş.

Güzel de, Diolé, bu deniz altı insan yaşamı ruhbilimcisi, varlıkbilimcisi Çöle neden gidiyor? Hangi acımasız diyalektikle sınırsız sulardan sonsuz kumlara geçmek istiyor? Bu sorulara Diolé şair kişiliğiyle cevap veriyor. Yeni olan her kozmikliğin iç varlığını yenilediğini ve önümüzde her yeni kozmosun açılışında, eski bir duyarlılığın bağlarından kurtulduğumuzu biliyor. Diolé, kitabının başında (a.g.e., s.12) bize, "derin sularda dalgıcın, zamanın ve mekânın sıradan bağlarından kopmayı sağlayan o büyülü işlemi Çölde tamamlarak yaşamı, karanlık bir iç şiirle çakıştırmak" istediğini söylüyor.

Kitabının sonunda da şu sonuca ulaşacaktır (s.178): "Suyun derinliklerine inmek ya da çölde dolaşmak, mekân değiştirmektir", ve mekân değiştirdiğimizde, alışılmış duyarlılıkların mekânından ayrılarak ruhsal açıdan yenileştirici bir mekânla bağlantıya geçeriz. "Çölde olsun, denizin dibinde olsun, ağırlıklı ve bölünemez küçük bir ruhu korumayız artık." Bu *somut* mekân değiştirme artık, geometrilerin göreceğinin bilincine varmada olduğu gibi, zihnin basit bir işlemi olamaz. Burada basit bir yer değiştirme değil, nitelik değiş-

tirme söz konusu.

Ne var ki, varlığın somut bir mekân içinde, yüksek nitelikte bir mekân içinde erimesi, imgelem fenomenolojisini ilgilendirdiğinden –çünkü yeni bir mekânı “yaşayabilmek” için uzun uzun düş kurmak gerekir–, temel imgelerin yazarımızı nasıl etkilediğini görelim. Diolé, Çölde, okyanustan kopmaz. Çölün mekânı derin suların mekânıyla çelişmediğinden, Diolé’nin düşlerinde suların diliyle ifadesini bulacaktır. Burada gerçek bir maddesel imgelem dramı söz konusu, çölün kısır kumu ile içerdiği çamurun ve katışık maddelerin dışında, kendi kütlesinden emin olan su gibi birbirine karşıt iki ögenin imgeleminde birbiriyle çatışmasından doğan dram söz konusu. Diolé’nin kaleme aldığı sayfada öylesine büyük bir *imgelem içtenliği* buluyoruz ki, bütünüyle aktarıyoruz (a.g.e., s.118).

“Daha önce de yazdım,” diyor Diolé, “derin denizi tanıyan kişi, artık öteki insanlar gibi olamaz. Bunun kanıtını böyle anlarda (çölün ortasında) içimde buluyorum. Çünkü yürürken Çölün dekorunu zihnimde suyla doldurduğumun farkına vardım! İmgelemimde, yürümekte olduğum yerin merkezini ve çevremi saran mekânı suyla dolduruyordum. Kendi yarattığım bu dalış içinde yaşıyordum. Akışkan, ışıklı, el uzatan, yoğun bir maddenin merkezinde hareket ediyordum ki, bu madde deniz suyuydu, deniz suyunun anısıydı. Bu zihinsel oyun benim için, yıldırıncı kurulumda bir dünyayı insansal kılmama, kayalarla, sessizlikle, yalnızlıkla, güneşin gökten düşen altın örtüleriyle barışmama yetiyordu. Yorgunluğumun bile azaldığını duyumsuyordum. Düşümde kendi ağırlığımı taşıyan, düşlediğim bu suydı.

“Bu ruhsal savunmaya bilinçaltı olarak ilk kez baş vurmadığımı farkına vardım. Sessizlik ve Sahra yaşamımın yavaş ilerleyişi bende, yaptığım dalışların anısını uyandırıyor. İçimdeki imgeler bir tür yumuşaklık içinde yüzüyor ve düşün yansıttığı geçiş içinde su, olanca doğallığıyla yükseliyordu. İçimdeki parlak yansımaları, derin denizin anılarından başka bir şey olmayan saydam bir kalınlığı taşıyarak yürüyordum.”

Philippe Diolé böylelikle bize, ötede olmanın ruhsal tek-

niğini sunuyor, bizi bura'nın hapisanesi içinde tutan güçlerin etkisine set çeken mutlak bir öte'nin içine taşıyan ruhsal tekniği sunuyor. Burada söz konusu olan, dört bir yanından maceraya açık bir mekâna kaçış değildir. Diolé bizi bir başka dünyanın oluşturduğu öte'ye taşıyor. Bunu yaparken de Cyrano'yu güneşin dünyalarına taşıyan, bir kutunun içine yerleştirilmiş ekranların ve aynaların düzeneğine baş vuruyor. Yalnızca, ruhbilimin en güvenli, en güçlü yasalarını harekete geçiren ruhsal bir düzeneden yararlandığını ileri sürebiliriz. Temel maddesel imgeler olan güçlü ve kararlı gerçekliklere, her imgelemin temelinde yer alan imgelere baş vuruyor yalnızca. Burada düşlemler ve sanrılar söz konusu değildir.

Zaman ve mekân burada, imgenin egemenliği altındadır. "Ötede" ve "vaktiyle", *hic et nunc*'tan [Lat.: "burada ve şimdi"] daha güçlüdür. Ötedeki-varlık, ötenin bir varlığı tarafından desteklenir. Mekân, büyük mekân, varlığın dostudur.

Şairleri okusalardı, filozoflar ne çok şey öğrenirlerdi!

VIII

Yukarıda, dalış imgesi ve çöl imgesi gibi iki büyük imgeyi, yalnızca imgelemimizde yaşayabileceğimiz, somut deneylerle hiçbir zaman besleyemeyeceğimiz iki imgeyi ele aldığımız göre, şimdi de elimizin uzanabileceği bir imgeyi, ovayla ilgili tüm anılarımızla besleyebileceğimiz bir imgeyi ele alarak bu bölümü bitirelim. Çok özel bir imgenin mekâna nasıl egemen olduğunu, kendi yasasına nasıl boyun eğdirdiğini görelim.

İnsan, gürültüsüz bir dünyada, huzur veren bir ovada yatışıklığı ve dinginliği bulabilir. Ne var ki, sözü edilen bu dünyada, düşlenen bu dünyada, ovanın manzarası, üstümüzde çoğu kez aşınmış etkiler bırakır. Bu etkilere etkinliklerini kazandırmak için, yeni bir imge gerekir. Duyarlı ruh, yazınsal bir imge, beklenmedik bir imge aracılığıyla, dinginliğin tümevarımını izler. Yazınsal imge, ruhu, saçma bir in-

celik izlenimini algılayabilecek ölçüde duyarlı kılar. d'Annunzio¹⁹¹, bizde hayranlık uyandıran bir metninde, titreyen bir hayvanın bakışını, tavşanın, kaygısız bir anında, sonbahar dünyasının dinginliğine bakışını bize iletiyor. "Bir tavşanın, sabah, sabanın yeni açtığı izlerin içinden fırlayıp gümüş rengi çiğlerin üstünde kısa bir süre koştuğunu, sonra sessizlik içinde durup arka ayaklarının üstünde oturduğunu, kulaqlarını diktiğini, ufka baktığını gördünüz mü hiç? Bakışıyla evrene dinginlik getirdiğini sanırsınız. Hareketsiz duran tavşan, sürekli kaygısını dindirebildiği bir anda, duman duman tüten kırları hayranlıkla izler. Çevreye o anda derin bir dinginliğin egemen olduğunu gösterecek daha güçlü bir kanıt bulunamaz. O anda tavşan, tapınılması gereken kutsal bir hayvandır." Dinginliğin izdüşümünün ekseni net olarak belirtilmiş: "Bakışıyla evrene dinginlik getirdiğini sanırsınız." Düşlerini, bu bakışın hareketine bırakan bir düşçü, yayılıp giden tarlaların sonsuz büyüklüğünü daha güçlü bir vurgulamayla yaşar.

Böyle bir metin, retorik duyarlılığı ölçmek için iyi bir test oluşturur. Şiire uzak kişilerin zihnine kendini rahatça sunar. Gerçekten de çok d'Annunzio'ya özgü bir metindir bu ve İtalyan yazarın yüklü eğretilmelerini gözler önüne sermeye yarayabilir. Kesinlik arayan bir zihin, tarlaların dinginliğini *doğrudan* betimlemek çok daha basit olurdu, diye düşünecektir! Doğayı hayranlıkla izleyen bir tavşanın aracılığına neden baş vurmak gereksin ki? Ne var ki, şair bu mantıklı uslamalara kulak asmaz. Bir derin düşünmenin tüm gelişme derecelerini, imgenin her anını, öncelikle de hayvanın dinginliğinin, doğanın dinginliğiyle bütünleştiği anı ortaya çıkarmak ister. Burada, bir şey yapma peşinde olmayan bir bakışın, özel bir nesneye bakmayan, buna karşın *dünyaya bakan* bir bakışın bilincine varmamız sağlanıyor. Şair bize kendi bakışını aktarmış olsaydı, böylesine kökten bir ilkselliği yakalayamazdık. Şair, felsefi bir izleği didikleyip duracaktı. Ne var ki, d'Annunzio'nun hayvanı, bir an için dürtülerini bir yana bırakıyor: Gözü o anda çevresini kollamıyor, göz o anda artık hayvan makinasının bir perçin çivisi değil, kaçmaya kumanda etmiyor. Evet, böyle bir bakış, damarlarında

korku dolaşan bir hayvanda, derin düşüncelere dalmanın kutsal anıdır.

Bu bölümden birkaç satır önce şair, bakan-bakılan ikiliğini aktaran bir devriklığe baş vurarak tavşanın çok güzel, çok iri, çok dingin gözünde, bu otçul hayvanın, suları çağrıştıran bakışlarına tanık olmuştu: "Bu iri, ıslak gözler..., bir yaz akşamında, içinde yıkanan kamışlarıyla, gökyüzünün bütünüyle yüzeyine yansıyor biçim değiştirdiği göller kadar görkemli." *L'eau et les rêves* başlıklı kitabımızda, gölün, manzaranın gözü olduğunu; sularda meydana gelen yansımanın, evrenin kendini algıladığı ilk görüntü olduğunu; yansıdığında güzelliği daha da artan bir manzaranın, kozmik narsisizmin kökeni olduğunu anlatan daha birçok imgeyi bir araya getirdik. Thoreau da *Walden* adlı yapıtında, imgelerin bu büyümesini büyük bir doğallıkla izler. Şöyle yazar (Fr. çev., s.158): "Göl, manzaranın en güzel, en anlatımlı çizgisidir. Yeryüzünün gözüdür; gözünü o göze daldıran kişi, orada kendi doğasının derinliğini bulur."

Ve bir kez daha, sonsuz büyüklük ile derinliğin diyalektiğinin canlandığını görüyoruz. İki hiperbolün, aşırı görülü gözün hiperbolü ile kendini, uyuyan sularının ağır gözkapakları arasından bulanık biçimde gören manzaranın hiperbolünün nerede başladığını bilemiyoruz. Ne var ki, tüm imgelem öğretileri, zorunlu olarak aşırının bir felsefesidir. Her imgenin yazgısı, büyümeiktir.

Çağdaş bir şair, bunu daha belli belirsiz anlatır, ama her şeyi ortaya koyar:

Yaprakların dinginliğinde oturuyorum, yaz büyüyor
diyor Jean Lescure.

İçinde gerçekten oturan dingin bir yaprak, görülerin en alçakgönüllüsünün şaşırttığı dingin bir bakış; bunlar, sonsuz büyüklüğün işlemcileridir. Bu imgeler dünyayı büyütür, yazı büyütür. Kimi zaman şiir dinginlik dalgaları yayar. Düş kurma edimiyle, dinginlik, varlığın bir çıkış noktası olarak, varlığın altık durumlarına karşın, karışık bir dünyaya karşın egemen bir değer olarak ortaya çıkar. Sonsuz büyüklük, hayranlıkla izleme edimiyle daha da büyümüş olur. Ve hayran-

lıkla izleme konumu, öylesine büyük bir insani değerdir ki, bir izlenime sonsuz bir büyüklük kazandırır ki, bir ruhbilimci haklı olarak bu durumu geçici ve özel olarak nitelendirecektir. Ne var ki, şiirler; insan gerçekleridir; onları açıklamak için, "izlenimlere" gönderme yapmak yeterli olmaz. Onları şiirsel sonsuz büyüklükleri içinde yaşamak gerekir.

DOKUZUNCU BÖLÜM

DIŞARININ VE İÇERİNİN DİYALEKTİĞİ

"insan sınırlarının görkemli
coğrafyaları..."

(Paul Eluard,
Les yeux fertiles, s.42)

"Çünkü biz olmadığımız yerdeyiz."

(Pierre-Jean Jouve,
Lyrique, s.59.)

"Çocukluk dönemimde, uymam
istenen terbiye kurallarından biri
şuydu: Yemek yerken ağzını kapat."

(Colette, *Prisons et
paradis*, Ferenezi yay., s.79)

I

Dışarı ve içeri, bir "gel git" diyalektiği oluşturur ve bu diyalektiğin apaçık geometrisi, onu eğretileme alanlarına taşır taşımaz tıkanıp kalmamıza neden olur. Her şey hakkında bir karar oluşturan evet ve hayır diyalektiğinin keskin netliğine sahiptir. Bu diyalektiği, düşünmeden, tüm olumlu ve olumsuz düşüncelere egemen olan bir imgeler temeli haline getiririz. Mantıkçılar, birbirini kesen ya da birbirine dokunmayan daireler çizerler ve uydukları kurallar bir anda açıklık kazanır. Filozof, dışarı ve içerisi söz konusu olduğunda, varlığı ve varlık-olmayanı düşünür. En derin metafizik böy-

lelikle, örtük bir geometrinin içinde, düşünceyi –istese de istemesek de– mekânsallaştıran bir geometrinin içinde kök salmış olur. Metafizikçi, bir şeyleri çizmeseydi, düşünebilir miydi? Açık ile kapalı, onun gözünde birer düşüncedir. Açık ile kapalı onun, kurduğu dizgelere varıncaya kadar, her şeyle ilişkili kıldığı iki eğretilemedir. Jean Hyppolite, bir konferansında, yadsımanın ince yapısını inceler –ki bu yapı, olumsuzlamanın basit yapısından çok farklıdır– ve “dışarının ve içerinin bir ilk söylencesinden” söz eder¹⁹². Hyppolite şunları ekler: “Dışarının ve içerinin oluşum söylencesinin önemini görüyorsunuz. Bu söylence, bu iki terimin bozulmasının temeli üstüne oturur. Bu iki terimin taşıdığı biçimsel karşıtlıkla ortaya çıkan şey, daha ötede bozulmaya ve çatışmaya dönüşür.” Ve böylelikle basit geometrik karşıtlık, şiddet kokmaya başlar. Biçimsel karşıtlık hareketsiz kalamaz. Söylence bu karşıtlığı etkilemeyi sürdürür. Ne var ki, söylencenin, sonsuz büyüklükteki imgelem ve ifade alanı üstündeki bu etkisini, geometrik sezgilerin yalancı aydınlığı altında incelemekten kaçınmamız gerekir¹⁹³.

“Berisi” ve “ötesi”, içerinin ve dışarının diyalektiğini derinden derine yineler. Bu yinelemede her şey ortaya çıkar, sonsuzluk bile. Varlık hareketsiz kılınmak istenir ve böylelikle bütün durumlar aşılacak, bütün durumlara bir durum sağlanmak istenir. İnsanın varlığı, böylelikle ilkselliklere kolaylıkla ulaşılmış gibi, dünyanın varlığının karşısına konur. *Burada olan* ile *orada olanın* diyalektiği, mutlaklık düzeyine yükseltilir. Bu zavalı yer belirteçlerine, tam bir denetleme altında tutulamayan varlıksal belirleme güçleri yüklenir. Bu durumda çoğu metafizik, anlaşılacak için bir harita gerektirir. Ne var ki, felsefede baş vurulan her kolaya kaçış, pahalıya mal olur ve felsefi bilgi, şemalaştırılmış deneylerle tam olarak bağlantı kuramaz.

II

Çağdaş felsefenin dil dokusunda görülen bu geometrik kanıksamayı biraz daha yakından inceleyelim.

Gerçekten de yapay bir sözdiziminin belirteçlere ve eylemlere yapışıp urlar oluşturduğu gözlenmiyor mu? Bu sözdizimi, birleştirme çizgilerini çoğaltarak cümle-sözcükler elde ediyor. Sözcüğün dış öğeleri, içinde eriyip gidiyor. Felsefe dili, bitişimli bir dile dönüşüyor.

Kimi zaman da tersine, sözcükler birbirlerine sıkı sıkı yapışacak yerde, birbirlerinden kopuyor. Önekler ve sonekler –özellikle önekler–, kopuyor: kendi başlarına düşünme eğilimine giriyor. Bu durum, kimi zaman sözcüklerin dengesini bozuyor. *Oradaki-varlık* deyişinde ağırlık hangisindedir, *varlıkta* mı, yoksa *oradakinde* mi? Kendi varlığımı ilk yaklaşımda *oradakinde* mi –bunu *buradaki* olarak adlandırmak daha doğru olurdu– aramam gerekir? Ya da kendi varlığımda önce, *oradaki*’ne bağlılığımın bir kanıtını mı bulmam gerekiyor? Öyle ya da böyle, terimlerden biri, her zaman ötekinin zayıflamasına neden oluyor. *Oradaki* o kadar büyük bir güçle söyleniyor ki, geometrik tutunma birden bire, sorunların varlıkbilimsel görünümelerini belirtir hale geliyor. Bu durum, ifade üstünde durulmaya başlanır başlanmaz felsefe-birim’lerin dogmalaşmasına yol açıyor. Fransız dilinin tonlamasında *oradaki* [là] öylesine şiddetlidir ki, varlığı *oradaki-varlık* olarak belirtmek, katı bir dizin oluşturmak demektir, buysa, içtenlikli varlığın dışlanmış bir yere itilmesine kolaylıkla neden olur.

İlk belirlemelerde neden bu kadar hızlı gidiyoruz ki? Metafizikçinin, kendine yeterli düşünme zamanını ayırmadığı düşünülecek nerdeyse. Bize öyle geliyor ki, varlığı incelemek için, varlığın çeşitli deneylerinin tüm varlıkbilimsel çevrimlerini izlemek en doğrusu. Aslında, “geometrik” ifadeleri doğrulayabilecek varlık deneyleri, bu deneylerin en zayıf olanlarında bulunur... Fransızcada *oradaki-varlıktan* söz etmek için iki kez düşünmek gerekir. Varlığın içine kapanıp kaldığınızda, kendinizi dışarı atmanız gerekir. Varlıktan çıkar çıkmaz da oraya girmeniz gerekir. Böylece, varlığın içinde her şey çevrimdir, dönemeçtir, geri dönüştür, söylemdir, her şey oyalanmak için tespihtir, her şey sonu gelmez nakaratların yeniden ele alınışıdır.

Ve insan varlığı, o ne sarmaldır¹⁹⁴! Ve o sarmalın içinde,

birbirini devrikleştiren ne çok dinamizm bulunur! Hiçbir zaman, merkeze doğru mu koştuğunuzu, yoksa dışarı mı savrulduğunuzu hemen anlayamazsınız. Şairler, varlığın duraksamasına özgü bu varlığı iyi bilir. Jean Tardieu şöyle yazmamış mıydı:

Fırdolayı dönerek kendi çevremi, ilerliyorum

Kiklonların devinimsiz ustası.

(Jean Tardieu, *Les témoins invisibles*, s.36)

Bir başka şiirinde Tardieu şöyle yazmıştı (a.g.y., s.34)

Ama içimizde, sınır yoktur artık!

Böylece dışardan kendini sağlam bir merkezmiş gibi gösteren sarmal varlık, kendi merkezine hiçbir zaman ulaşamayacaktır. İnsanın varlığı, durağan bir varlık değildir. Her açıklama onun durağanlığını bozar. İmgelem dünyasında, bir açıklama *ileri sürülür sürülmez*, varlık bir başka açıklamaya gerekseme duyar, varlık bir başka açıklamanın varlığı olmaya gerekseme duyar.

Bize göre, eylem yığışımlarından kaçınmak gerekir. Metafiziğin, düşüncelerini dilsel fosiller aracılığıyla açıklamasında yarar yoktur. Modern dillerin büyük kıvraklığından yararlanması, bu arada gerçek şairlerin alışkanlıklarını eksiksiz izleyerek ana dilinin homojenliğini yitirmemesi gerekir.

Metafiziğin, modern ruhbilimden çıkan derslerden, ruhçözümlemenin insan varlığı konusunda ortaya koyduğu bilgilerden yararlanabilmesi için kesinlikle gidimli olması gerekir. Geometrik sezgilere özgü apaçıklık ayrıcalıklarından sakınması gerekir. Görme, aynı anda gereğinden çok şeyi verir. Varlık görülemez. Ona kulak verilebilir belki Varlık, çizgilerini ortaya koymaz. Hiçlik tarafından *sınırlanmamıştır*. Bir varlığın merkezine yaklaştığımızda onu yakaladığımızdan ya da katılığı içinde yakaladığımızdan hiçbir zaman emin olamayız. Belirlemek istediğimiz, insanın varlığıysa, kendi içimize "girerken", sarmalın merkezine doğru ilerlerken kendimize daha yakın olduğumuzdan hiçbir zaman emin olamayız; varlık çoğu kez, varlığın merkezinde daha da kaçıcıdır. Varlık kimi zaman kendinin dışına çıktığında kararlılığını bulur. Kimi zaman da -deyim

yerindeyse- dışarıda kapatılmış durumdadır. Biraz ilerde okura, hapisanenin dışarda olduğu şiirsel bir metin sunacağız.

Işık ve ses, sıcaklık ve soğukluk alanlarından aldığımız imgeleri çoğaltacak olsaydık, daha yavaş oluşan bir varlık-bilim hazırlamış olurduk; ne var ki, bu varlıkbilim hiç kuşkusuz, geometrik imgelere dayanan varlıkbilimden daha emin olurdu.

Bu genel açıklamaları, dışarının ve içerinin diyalektiğinin geometrik ifadeler açısından pekişmiş, sınırların engel oluşturduğu bir geometrizme dayanması dolayısıyla yaptık. Daha ilerde yapacağımız gibi, şairlerin bizi içtenlik deneyimlerinin inceliğine, imgelem "kaçamaklarına" çağıran aşırılıklarını izlemek istediğimize göre, her türlü *kesin* sezgiden -ki geometrizm kesin sezgileri kaydeder- uzak kalmamız gerekiyor.

Her şeyden önce, dışarı ve içeri terimlerinin metafizik insanbilimde, birbiriyle bakışsız sorunlar ortaya koyduğunu gözlemlememiz gerekir. Öyle görünüyor ki, bir imgelem insanbiliminin yapması gereken ilk şey, ele alması gereken ilk sorunlar, içeriyi somut, dışarıyı da engin kılmaktır. Somut ile engin arasındaki karşıtlık açık seçik değildir. En küçük bir dokunuşta, bakışsızlık ortaya çıkar. Ve bu hep böyle olagelmıştır: İçeri ve dışarı, niteleyici sözcükleri aynı biçimde kabullenmez ki, bu niteleyiciler, bizim nesnelere bağlılığımızın ölçüsüdür. İçeriye ve dışarıya bağlı, onları niteleyen niteleyicileri aynı biçimde *yaşayamayız*. Her şey, büyüklük bile insansal değerdir ve daha önceki bir bölümde, minyatürün büyüklüğü içine sığdırabildiğini göstermiştik. Minyatürün kendine özgü *enginliği* vardır.

Ne olursa olsun, imgelemin yaşadığı içeri ve dışarı, artık basit karşılıklılıkları içinde ele alınamaz; bundan böyle varlığın ilk ifadelerini açıklamak için geometrik olandan söz etmeyerek, daha somut, fenomenolojik açıdan daha doğru çıkış noktaları seçerek, içerinin ve dışarının diyalektiğinin sonsuz ince ayrımlarla çoğaldığını ve farklılaştığını ortaya koyacağız.

Alışlagelmiş yöntemimizi izleyerek, tezimizi somut bir

şiiirsel örnek üstünde tartışalım ve bu amaçla bir şairden, bize varlıkbilimsel bir büyüme dersi verecek, *varlık ayrımı* bakımından oldukça yeni bir imge seçelim. Bu imgenin, yeniliği ve büyümesi bakımından bizi usa yatkın gerçekliklerin üstüne ya da sınırına taşıyacağından eminiz.

III

Henri Michaux'nun, *L'espace aux ombres* başlıklı şiirinde şunları okuruz¹⁵:

"Mekân, dışardaki içerdilik olan o korkunç şey, gerçek mekân işte budur, ve siz onu kavrayamazsınız.

"Özellikle bazıları (gölgeler), son bir kez daha bağlanarak 'kendilerine ait tek bütünlüğün içinde olmak' için umutsuz bir çaba gösterir. Rahatları kaçar. Bunlardan birine rastladım.

"Çektiği cezadan yıkılmış, bir sese dönüşmüştü, ama büyük bir ses.

"Koca bir dünya onu hâlâ duyuyordu, ama o artık kendisi değildi, ancak ve yalnızca bir sestti, daha yüzyıllarca sürüklenip gidecek, ama *bütünüyle* sönmeye yazgılı, hiç var olmamış gibi."

Şairin bize verdiği dersi bütünüyle kavramaya çalışalım. Böyle bir metinde söz konusu olan nedir? "Oradaki-varlığını" yitirmiş bir ruh, *gölgesinin varlığına* varıncaya kadar, boş bir ses olarak kalacak, varlığı tanımlayan şeyler arasında *yer alamayacak* kadar her şeyini yitirmiş bir ruh. Bu ruh var oldu mu? Vaktiyle de şimdi olduğu gibi bir ses değil miydi? Vaktiyle o boş, yararsız sesin yankısından başka bir şey olmamanın cezasını çekmiyor muydu? Vaktiyle de şimdi olduğu şey değil miydi: Cehennemde kubbesinde yankılanan bir ses? Kötü niyetinin sözcüğünü, varlığın içinde yer alan, varlığı alt üst eden bir sözcüğü¹⁶ yinelemeye mahkumdur. Çünkü Henri Michaux'nun varlığı, suçlu bir varlıktır, var olmaktan suçlu bir varlık. Ve biz cehennemdeyiz, varlığımızın bir bölümü hep cehennemde, çevremiz kötü niyetler dünyasının dört duvarıyla sarılmış. Sınırı olmayan bir kötülüğü hangi

naif sezgiyle bir cehennemine içine kapatıyoruz? Bu ruh, bu gölge, sese indirgenmiş bu gölge kendi bütünlüğünü arıyor, onu dışarıdan duyuyoruz, ama içerde olduğundan da tam olarak emin değiliz. Sözcükleri formüle edilmemiş olan bu "korkunç içerdilik-dışardalık, var oluşunu tamamlamamış varlığın formüle edilmemiş istekleri, kendi hiçliğini kendi içinde yavaş yavaş sindiriyor. Hiçleşmesi "yüzyıllarca" sürececek. Söylentilerin varlığının sesi, mekân içinde ve zaman içinde uzayıp gidiyor. Ruh, son güçlerini boşuna topluyor, yok olan bir varlığın çıkardığı gürültülerden başka bir şey değil artık. Varlık, zaman zaman patlayarak dağılan bir yoğunlaşım ve geri dönen dalgaları merkeze yönelen bir dağılım. Dışarıdaki ve içerideki, birer *içtenlik*; ikisi de oldukları şeyin tersine dönüşmeye, düşmanlıklarını birbirine aktarmaya hazır. Böyle bir içerdilik ile dışardalık arasında bir sınır yüzey varsa, bu yüzey her iki taraf için de acı verici. Henri Michaux'nun metnini okurken, bir varlık ve hiçlik karışımını içimize çekiyoruz. "Oradaki-varlık"ın merkez noktası titreşiyor, sarsılıyor. İçtenlik mekânı tüm açık seçikliğini yitiriyor. Dış mekân boşluğunu yitiriyor. Boşluk, var olma olabilirliğinin maddesi! Olabilirlik dünyasından kovulmuş durumdayız.

Bu içtenlikli geometri dramı karşısında neye tutunmalı, nereye yerleşmeli? "Oradaki-varlık"ın en esnek imgesini, şairin varlıksal karabasanını izleyerek yaşadıktan sonra, filozofun, varlık içinde yer almak için, kendi varlığımızın içine girme önerisi değerini, hatta anlamını yitirmiyor mu? Şuna iyice işaret edelim ki, söz konusu karabasan, büyük korku aşamaları halinde gelişmiyor. Korku dışardan gelmiyor. Eski anılardan da oluşmuyor. Geçmiş yok. Fizyolojisi de yok. Kesilen soluklar felsefesiyle hiçbir ortak yanı yok. Korku burada varlığın ta kendisi. Öyleyse nereye kaçmalı, nereye sığınmalı? Hangi dışarıya kaçabiliriz? Hangi barınağa sığınabiliriz? Mekân "korkunç bir dışardalık-içerdilik"ten başka bir şey değil.

Ve bu yalın bir karabasan, çünkü kökten. Söz konusu karabasanın, içerdeliğin kesinliğine karşı duyulan kuşku ile dışardalığın netliğine karşı duyulan kuşkuya dayandığı ileri sürülerek bu deneyime anlaksal nitelik kazandırılabilirdi.

Michaux'nun bize varlığın önselliği olarak sunduğu şey, kaypak varlığın tüm mekân-zamanı. Bu kaypak mekân içinde zihin, geometrik vatanını yitirmiş, ruh da yüzer durumda.

Tabii ki, böyle bir şiirin dar kapısından içeri girmekten kaçınabiliriz de. Bunalım felsefeleri, daha az basitleştirilmiş ilkelere dayanmak ister. Bu felsefeler, geçici bir imgenin etkinliğini dikkate almak istemez, çünkü bunalımı, imgelerin bu bunalıma varlığın odağında etkinlik kazandırmasından önce kaydetmişlerdir. Filozoflar, bunalımı ele alır; imgelerde gördükleri, bu bunalımın nedenselliğinin yalnızca belirtileridir. İmgenin varlığını yaşama kaygısını hiç duymazlar. İmgelem fenomenolojisinin, geçici varlığı yakalama görevini üstlenmesi gerekir. Gerçekten de fenomenolojiye bilgi sağlayan, imgenin kısa süreli oluşudur. Burada çarpıcı olan, metafizik görüntünün imge düzeyinde doğmasıdır; genel olarak bozuklukları azaltmaya ve zihne, dramları saptaması gerekmeyen bir mekân karşısındaki kayıtsızlık statüsünü yeniden kazandırmaya yatkın olduğu düşünülen bir mekânsallığa özgü kavramları bulanıklaştıran bir imgenin düzeyinde doğmasıdır.

Bana gelince, şairin imgesini ben küçük bir deneysel çılgınlık, varlığı olmaksızın imgelem dünyasına giremeyeceğimiz gücül bir afyon tanesi olarak alıyorum. Peki, abartılmış bir imgeyi biraz daha abartmazsak, abartıyı kişiselleştirmesek kabullenebilir miyiz? Bu durumda karşımıza hemen fenomenolojik bir kazanç çıkıyor: *Abartılmış olanı* büyüterek gerçekten de *küçültme* alışkanlıklarından biraz olsun kaçınma şansını elde ediyoruz. Mekân imgeleri konusunda, küçültmenin kolay, yaygın olduğu kesin bir bölgedeyiz. Her an, biri karşımıza dikilip her türlü karışıklığı silebilir ve bizi, mekândan –eğretili biçimde olsun ya da olmasın– söz edilir edilmez dışarının ve içerinin karşıtlığından yola çıkmaya zorlayabilir. Ne var ki, bir şeyi önemsizleştirmek ya da küçültmek kolaylaşırsa, o şeyi abartmak fenomenolojik olarak daha ilginç hale gelir. Bize öyle geliyor ki, üstünde durduğumuz sorun, dürtüsel küçültme ile saf imgelemin karşıtlığını ortaya koyabilmek açısından çok elverişli. Bu arada, ruhçö-

zümşel yorumlamalar –bu yorumlar, klasik yazınsal eleştiri- den daha liberal niteliktedir– küçültme diyagramını yönünü izlemektedir. Bir imgenin ruhsal varlığını incelemek, onun deneyimini yapmak için küçültmenin berisinde yer alan, dayandığı ilke dolayısıyla yalnızca fenomenolojidir. Küçültme ve abartma dinamiklerinin diyalektiği, ruhçözümlemenin ve fenomenolojinin diyalektiklerine ışık tutabilir. İmgenin ruhsal deneyselliğini ortaya koyan tabii ki, fenomenolojidir. Dolayısıyla, şaşkınlığımızı hayranlığa dönüştürelim. İşe hayranlıkla başlayalım. Eleştiriyle ya da küçültme yoluyla düş kırıklığımızı ifade etmemiz gerekip gerekmediğine daha sonra karar veririz. Bu etkin hayranlıktan, kendiliğinden doğan hayranlıktan yararlanabilmek için, abartının olumlu itkisini izlememiz yeterli olacaktır. Dolayısıyla Henri Michaux'nun metnini, iç mekân fobisinin, düşmanlık dolu uzakların, çok küçük bir hücre olan bir içtenlik alanı içinde daha şimdiden baskın hale gelmişliğinin belirtisi olarak tekrar tekrar okuyorum. Henri Michaux bu şüriyle bizim içimizde, kapalı yer korkusu ile açık alan korkusunu yan yana koyuyor. İçteki ile dıştağının sınırını zorluyor. Ne var ki, bunu yapmakla, ruhsal açıdan, ruhbilimcinin içtenlik alanını istediği gibi yönlendirmesini sağlayan geometrik sezgilerin tembel kesinliklerini de yıkmış oluyor. İçtenlik söz konusu olduğunda, figürler biçiminde de olsa hiçbir şeyi kapalı tutmayız, her zaman yüzeye çıkan izlenimlerin derinliğini açıklamak için, bunları iç içe kutulara kapatmayız: Simgeci bir şairin şu yalın cümlesi, fenomenolojik olguyu ne güzel anlatıyor: “Düşünce, taç yapraklarını çıkardıkça canlanıyordu...”¹⁹⁷

Dolayısıyla imgelem felsefesinin, şairi, imgelerinin sınırına kadar, şiirsel atılımın ta kendisi olan bu aşırıya vardırma olgusunu hiç küçültmeden izlemesi gerekir. Rilke, Clara Rilke'ye yazdığı bir mektupta şöyle diyor¹⁹⁸: “Sanat yapıtlarını ortaya koyanlar her zaman, bir tehlikeye göğüs germiş, bir deneyimi sınırına kadar götürmüş, hiç kimsenin aşamayaçağı noktayı aşmış insanlar olmuştur. Bir yaşam, sınırlara doğru ne kadar zorlanırsa o ölçüde temiz, kişisel, benzersiz bir yaşam olur.” Peki, bu “tehlikeyi”, yazma tehlikesinin, kendini ifade etme tehlikesinin dışında aramak gerekir mi?

Şair, dili tehlikeye sokmuyor mu? Tehlikeli söze baş vurmuyor mu? Şiir, iç dramların yankısı ola ola, dramatik olanın katıksız sesi haline gelmiş durumda değil mi? Bir şiirsel imgeyi yaşamak, gerçekten yaşamak, o imgenin incecik liflerinden birinde, varlık karmaşasının bilinci olan bir varlık oluşumunu yakalamaktır. Varlık burada öylesine duyarlı hale gelmiştir ki, tek bir söz onu titreştirmeye yeter. Aynı mektupta Rilke şunları da söyler: "İnsana özgü bir tür bu şaşırmayı, bocalamayı, yaptığımız işin bir parçası haline getirmemiz gerekir."

Öte yandan, imgelerdeki abartmalar öylesine doğaldır ki, bir şair ne kadar özgün olursa olsun, bir başka şairde aynı itkiyi bulmak, çok ender rastlanan bir durum değildir. Burada, Jules Supervielle'in imgeleri ile Henri Michaux'nun incelemekte olduğumuz imgesi arasında yakınlık kurulabilir. Şunları söylediğinde, kapalı yer korkusu ile açık alan korkusunu Supervielle de yan yana getirmektedir¹⁹:

"Büyük mekân bizi, yeteri kadar büyük olmayan mekânlardan daha çok boğar."

Supervielle ayrıca "dışarının verdiği baş dönmesini" de tanır (a.g.e., s.21). Bir başka yerde, "içerinin sonsuz büyüklüğünden" söz eder. Böylelikle içerinin mekânı ile dışarının mekânı, kendi baş dönmelerini birbirine aktarmış olur.

Supervielle'in bir başka metninde, *hapisanenin dışarda olduğunu* okuruz. Bu cümlemin altını, Supervielle hakkında güzel bir kitap yazmış olan Christian Sénéchal çizer. Güney Amerika'nın uçsuz bucaksız pampalarında dolaştıktan sonra Jules Supervielle şunları yazar: "Gereğinden fazla ata ve özgürlüğe sahip olduğumuzdan, dört bir yana dörtnala umutsuzca koşturmamıza karşın, ufkun hep aynı yerde durması yüzünden pampa benim gözümde, ötekilerden daha büyük bir hapisaneye dönüşüyordu."

IV

Dil etkinliğine şiir aracılığıyla özgür ifade alanını açtığımızda, fosilleşmiş eğretilerimizi dikkate almamız gerekir. Örne-

ğin açık olan ile kapalı olana ilişkin eğretilmeler söz konusu olduğunda, eğretilmeyi katılaştırmamız mı, yoksa yumuşatmamız mı gerekecek? Mantıkçı üslubuyla şunu mu söyleyeceğiz: “Bir kapının ya açık, ya da kapalı olması gerekir”? Ve bu önerme, insana özgü bir tutkuyu gerçekten çözümlayebilecek etkili bir araç olabilecek mi? Öyle ya da böyle bu tür çözümleme araçlarının her fırsatta bilinmesi gerekir. Her eğretilmeye yüzeydeki varlığını kazandırmak, onu ifade alışkanlığından ifade edimselliğine yeniden yükseltmek gerekir. Yalnızca “kökeniyle ele alındığını” ileri sürmek tehlikelidir.

Şiirsel imgelem fenomenolojisi bize insan varlığını, yüzeydeki bir varlık olarak, onu kendi bölgesi ile ötekinin bölgesini ayıran yüzeyde araştırma olanağını sağlar. Unutmamalıyız ki, duyarlılaştırılmış bu bölgede, söylemek var olmaktan önce gelir. Başkalarına olmasa bile kendine söylemek. Ve hep ilerlemek gerekir. Bu yönelimde söz dünyası, varlığa ilişkin tüm olgulara egemendir, yeni olgular birbiriyle uyur. Yenilik dalgalarının şiirsel dili, varlığın yüzeyinde koşar. Ve dil, içinde, açık olan ile kapalı olanın diyalektiğini taşır. Dil, anlam’la kapanır, şiirsel ifadeyle açılır.

Bunları kesin formüllerle özetlemek, örneğin insan varlığını belirsiz bir varlık olarak tanımlamak, yaptığımız araştırmaların yapısına ters düşer. Biz, bir ayrıntı felsefesi üstünde çalışma yapabiliriz. Oysa varlığın yüzeyinde, varlığın kendini göstermek *istediği* ya da gizlemek *istediği* o bölgede, kapanma ve açılma devinimleri o kadar çok, o kadar sıklıkla tersine döner özellikte, ayrıca o ölçüde duraksama yüklüdür ki, şu formülü ileri sürebiliriz: İnsan, yarı açık bir varlıktır.

V

“Kapı” adı altında çözümlememiz gereken ne çok düş var! Kapı, koskoca bir “yarı açık” kozmosudur. En azından temel bir imgedir, istekleri, iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan bir düşün kökenidir. Kapı,

güçlü iki olasılığı şemalaştırır ve bu iki olasılık, iki ayrı düşünme türünü netlikle sınıflandırır. Kimi zaman düş, sıkı sıkı kapalı, kilitlenmiş, üstüne asma kilit vurulmuş özelliktedir. Kimi zaman da açıktır, yani ardına kadar açıktır.

Ne var ki, düşünme duyarlılığının arttığı anlar gelir. Mayıs gecelerinde kapıların çoğu kapalıyken, bunlardan biri aralanmış gibidir. Hafifçe itmek açılmasına yeter! Menteşeler iyice yağlanmıştı. Ve bir yazgı biçimlenmeye başlar.

Ve duraksayan ne çok kapı vardır! *La romance du retour*'un incelikli ve yumuşak şairi Jean Pellerin şöyle der²⁰⁰:

Kapı, kokluyor beni, duraksıyor.

Bu tek dizeyle, nesneye ne çok ruhsallık aktarılmış oluyor; oysa nesnelliğe bağlı bir okur bu sözlerde yalnızca ince bir nükte bulacaktır. Böyle bir belgeyi bize, çok eski bir söylence aktarmış olsaydı, onu daha kolaylıkla kabullenirdik. Peki, şairin dizesini, kendiliğinden doğmuş bir söylencenin küçük bir ögesi olarak alamaz mıyız? Kapının içinde, küçük bir eşik tanrısının gizlendiğini neden duyumsamayalım? Eşiğe kutsallık kazandırmak için ille de çok uzak bir geçmişe, bizim olmayan bir geçmişe mi dönmemiz gerekir? Porphuros güzel söylemiş: "Her eşik kutsal bir nesnedir²⁰¹." Derin bilginin ortaya koyduğu kutsallaştırmaya gönderme yapmadan, şiirin ortaya koyduğu bu kutsallaştırmayla, zamanımızın bir şiirinin ortaya koyduğu, düşünme kokan, buna karşın ilksel değerlere karşı çıkmayan bu kutsallaştırmayla neden titreşmeyelim?

Bir başka şair, eşiğin yüceliğini kendi içinde keşfederek, Zeus'u usuna getirmeden, pekala şu dizeleri yazabilir:

Eşiği, Baba Evi'ndeki

Gelişlerin ve gidişlerin

Geometrik yeri olarak tanımlarken

Yakalıyorum kendimi²⁰²

Ve insanın aklını bir hiç için, boşluk için, düşünmemiş bile olan bir yabancı için çelmiş olan onca "basit merak kapısını" düşünelim!

Kimin belleğinde Mavi Sakal'ın, kapısını açmak, aralamak zorunda kalmadığı bir odası yoktur ki? Ya da –en azından imgelemin önceliğini ileri süren bir felsefe için– açık ol-

duğu düşünülebilecek, aralanacağı düşünülebilecek bir kapı yoktur ki?

Bir ruhun dünyasında basit bir nesne, bir kapı, duraksama, günah eğilimi, istek, güvenlik, özgürce kabulleniş, saygı imgeleri uyandırdığında, her şey ne kadar somutlaşıyor! İnsan, kapadığı ve açtığı tüm kapıların, aralamak istediği tüm kapıların öyküsünü anlatacak olsa, yaşamını tümüyle anlatmış olur.

İyi de, bir kapıyı açan kişi ile kapayan kişi aynı varlık mıdır? Güvenlik bilincini ya da özgürlük bilincini uyandıran hareketler, varlığın kimbilir hangi derinliklerine kadar iner? Bu hareketler, bu "derinlik" nedeniyle, olanca doğallıklarıyla simgelere dönüşmüyorlar mı? René Char, bir şiirinde, Büyük Albert'in şu cümlesini konu alır: "Almanya'da, biri kapıyı sağ koluyla dokunarak açan, öteki de sol koluyla dokunarak kapayan ikizler vardı." Böyle bir açıklama, bir şairin kaleminde tabii ki, basit bir gönderme olamaz. Şairin gelecekteki dünyayı duyarlılaştırmasına, günlük yaşamın simgelerine incelik kazandırmasına yardım eder. Bu eski açıklama, yepyeni hale gelir. Şair onu kendine mal eder. Kapının içinde iki "varlık" olduğunu, kapının bizde farklı iki düş yönü uyandırdığını, çifte simgeselliğe sahip olduğunu bilir.

Ayrıca, kapılar neye, kime açılır? İnsanların dünyasına mı, yoksa yalnızlık dünyasına mı açılır? Ramon Gomez de La Serra şöyle der: "Kırlara açılan kapılar bize, dünyaya sırtı dönük bir özgürlük sunar gibidir²⁰³."

VI

Bir deyimde içinde sözcüğü yer alır almaz, bu deyimden gerçeği artık sözcük düzeyinde algılayamayız. Eğretilmeli olduğunu düşündüğümüz dili mantıklı dile çeviririz. Örneğin geçmişteki evin, kafasının içinde canlı olarak durduğunu söyleyen bir şairi izlemek bize zor, gereksiz gelir –bunun belgelerini aşağıda sunacağız–. Bu ifadeyi kafamızın içinde hemen çeviririz: Şair bize yalnızca, belleğinin içindeki eski bir anıyı sakladığını anlatmak istiyor. İmgenin, içerilen ile içe-

ren arasındaki bağıntıları tersine çevirmeye eğilimli aşırılığı bizi, imge uçukluğu sayılabilecek şey karşısında geri çekilmeye zorlar. Ateşlilik halinin otoskopilerini incelemekte olsak, daha hoşgörülü davranırdık. Bedenimizi saran ateşlerin labirentini izlerken, içimizdeki "ateş evlerini", oyuk dışımıza yerleşmiş ağırları araştırırken, imgelemin sancılarının yerini saptadığını, düşsel anatomiler oluşturduğunu, bunları yeniden oluşturduğunu bilirdik. Ne var ki, biz bu çalışmamızda, ruh hekimlerinin ellerinin altında bulacağı çok sayıda belgeden yararlanmıyoruz. Nedenselcilik görüşünden kopuşumuzun, her türlü organik nedenselliği bir yana bırakarak, altını çizmek istiyoruz. Bizim sorunumuz, arı imgelemin, özgürleşmiş, özgür kılan, organik uyarılarla hiç bağıntısı olmayan imgelerini tartışmak.

Söz konusu salt poetikaya ilişkin belgeler bulabiliriz. Şaire gelince, o, iç içe geçmelerin tersine dönmesi karşısında gerilemez. Bunun, mantıklı insanın gözünde rezalet olduğunu bile düşünmeden, basit sağduyuyu karşısına alarak, boyutların alt üst oluşunu, içerinin ve dışarının perspektifinin tersine dönüşünü yaşar.

İmgenin anormal özellikte olması, bu imgenin yapay olarak oluşturulduğu anlamına gelmez. İmgelem, var olabilecek en doğal yetidir. Kuşku yok ki, inceleyeceğimiz imgeler, birer *düşsel tasarım* olmakla birlikte, bir tasarı psikolojisinin çerçevesi içinde ele alınamaz. Her tasarım, gerçekliği etkilediğini varsayan imgelerden ve düşüncelerden oluşan bir bağlam dokusudur. Dolayısıyla tasarımı, bir arı imgelem öğretisi içinde ele alamayız. Bir imgeyi sürdürmek, onu korumak bile yararsızdır. Var olması bizim için yeterlidir.

Dolayısıyla, şairlerin bize sunduğu belgeleri olanca fenomenolojik basitliği içinde inceleyelim.

Tristan Tzara, *Où boivent les loups* başlıklı kitabında şöyle yazar (s.24):

*Bir alçakgönüllük dolduruyor odayı ağır ağır
İçinideki dinginliğin avucunda yerleşmiş.*

Böyle bir imgenin düşselliğinden yararlanmak için, kuşkusuz önce "dinginliğin avucunun içine" yerleşmek gerekir, yani kendi üstüne kapanmak, "elimizin altında bulunan",

kolayca ulaşacağımız bir iyilik olan dinginliğin varlığı içinde yoğunlaşmak gerekir. Böylelikle, sessiz odanın içindeki basit alçakgönüllülüğün zengin kaynağı içimizde akmaya başlar. Odanın içtenliği, kendi içtenliğimize dönüşür. Ve buna bağlı olarak içtenlik mekânı öylesine dinginleşmiş, öylesine yalınlaşmıştır ki, odanın tüm dinginliği bu mekânı odak alır. Oda, derinliği içinde, bizim odamızdır, oda bizim içimizdedir. Onu artık *görmeyiz*. Bizi artık sınırlamaz, çünkü dinginliğinin en derin yerinde, dinginliğini bize aktardığı yerdeyizdir. Ve geçmişteki tüm odalar bu oda ile iç içe geçer. Her şey ne kadar basit!

Tristan Tzara, mantıklı düşünen zihin için daha bilme-cemsi, buna karşın imgelerin mekân-çözümsel yer değiştirmelerine kendini duyarlı kılmış biri için apaçık olan bir başka sayfasında şöyle der:

Güneşin pazarı odanın içine girdi

Ve oda, uğuldayan kafamın içine.

İmgeyi kabullenmek için, imgenin, içinde yalnız bulunduğumuz bir odaya giren güneşin garip sesini –ilk ışının duvara *vurması* bir olgudur– yaşayışını duyabilmek gerekir. Bu sesleri –olgunun ötesinde–, her güneş ışınının anları taşıdığını bilen kişi de duyacaktır. Böylelikle her şey uğuldar ve kafa bir arı kovanına dönüşür, güneş seslerinin kovanına.

Tzara'nın imgesi ilk bakışta aşırı gerçeküstücülük yüklüdür. Ne var ki, bu imgeyi daha da yüklersek, onun imge yükünü daha da arttırsak, tabii eleştiri engellerini, her türlü eleştiriyi aşarsak, yalın bir imgenin gerçeküstücü etki alanına gerçekten gireriz. İmgenin en aşırı hali, bu kadar etkin, bu kadar iletilebilir nitelikte ortaya çıkıyorsa bu, çıkış noktasının doğru olduğunun belirtisidir: Güneş vuran oda, düşkünün kafasının içinde uğuldar.

Ruhbilimci, yaptığımız çözümlemenin cüretli, çok cüretli “çağrışımları” anlatmaktan başka bir şey yapmadığını ileri sürecektir. Ruhçözümçü, bu cüreti “çözümlemeyi” belki kabul edecektir –böyle bir alışkanlığı vardır. Biri olsun, öteki olsun, imgenin “belirtisel” özellikli olduğunu düşünecek olursa, ortaya çıkmasının gerekçelerini, nedenlerini bulmaya çalışacaktır. Oysa fenomenoloji, olgulara başka türlü yakla-

şır; daha doğrusu imgeyi olduğu gibi, şairin yarattığı gibi ele alır, onu kendine mal etmeye, ender rastlanan bu meyvayla beslenmeye çalışır; imgeyi, düş kurma yetisinin sınırına taşır. Şairliğin çok uzağında da olsa, o yaratıyı kendisi için yinelenmeye, sürdürmeye, elinden geldiğince abartmaya çalışır. Bu durumda, çağrışım artık rastlanmış olan, etkisinde kalınmış olan şey değildir. Aranan, istenen bir şeydir. Şiirsel bir yapıdır, özgül olarak şiirsel bir yapıdır. Kurtulmak istediğimiz organik ya da ruhsal yüklerden bütünüyle arınmış bir yücelmedir; kısacası, giriş bölümünde yalın yücelme olarak nitelediğimiz şeyi karşılar.

Şurası da gerçek ki, böyle bir imgeyi her gün aynı biçimde kabullenmeyiz. Bu imge -ruhsal açıdan- hiçbir zaman nesnel değildir. Başka yorumlamalarla yenilenebilir. Ayrıca, bu imgeyi tam olarak kabullenmek için, imgelem-üstü durumun mutlu saatlerinde olmak gerekir.

İmgelem-üstünün kayrasına bir kez eriştikten sonra, bu duyguyu daha basit imgelerle karşılaştığımızda da duyumsarız ve bu imgeler aracılığıyla dış dünya, varlığımızın boşluğuna çok renkli saymaca mekânlar yerleştirir. Pierre-Jean Jouve'un, kendi gizli varlığını oluşturmasını sağlayan imge, böyle bir imgedir. Onu kendi içtenlik hücrelerine yerleştirir:

Kendi varlığımın hücresi şaşkınlıkla dolduruyor

Gizimin kireç badanalı duvarını

(*Les Noces*, s.50.)

Böyle bir düşü sürdüren şairin odasının kireç badanalı olması akla yakın gelmiyor. Ama o oda, içinde şiir yazılan oda o kadar dingin ki, "yalnızlık" odası nitelemesini hak ediyor! O odaya imgenin kayrasıyla yerleşiyoruz, "imgelemimizin içindeki" bir imgeye yerleştığımız gibi. *Noces* şairi burada, *hücresel imgesinde* oturuyor. Bu imge, bir gerçekliği başka bir bağlama oturtmuyor. Düşçüye bu imgenin boyutlarını sormak gülünç olurdu. Bu imge, geometrik sezgiye boyun eğmez, ama gizli varlığı iyice sarmalar. Gizli varlık orada, güçlü duvarlardan çok, keçi sütünün beyazlığıyla korunduğunu duyumsar. Giz hücresi beyazdır. Birçok düşü eşgüdrebilmek için tek bir değer yeterlidir. Ve bu hep böyle olagel-

miştir; şiirsel imge, abartılmış niteliğin egemenliğindedir. Düşününün hücrelerini, duvarların beyazlığı tek başına koruyabilir. O beyazlık, tüm geometrilerden daha güçlüdür, çünkü içtenlik hücrelerine mal olmuştur.

Bu tür imgeler kararsızdır. İfadeyi olduğu biçimiyle, şairin bize tüm kendiliğindenliğiyle sunduğu biçimiyle bıraktığımızda, düz anlama düşme tehlikesiyle karşı karşıya kalırız ve imgenin içtenliğini yoğunlaştırmayı başaramayan bir okuma bizi sıkar. Örneğin Blanchot'un şu metninde, kaleme alındığı biçimiyle varlığa egemen olan tonu yakalayabilmek için ne büyük bir içe dönüş gerekir: "Gecelerin en karanlık olanına dalmış bu odada her şeyi biliyordum, içine girmiştin onun, onu içimde taşıyordum, yaşıtıyordum onu, yaşam olmayan bir yaşamla, ama yaşamdan daha güçlü, dünyadaki hiçbir gücün yenemeyeceği bir yaşamla yaşıtıyordum"²⁰⁴. Bu yinelemelerde ya da daha doğrusu, içine girilen bir imge ile -içine girilen bir oda ile değil-, yazarın kendi içinde taşıdığı bir oda ile ilgili yinelenen pekiştirmelerde, bu dünyada olmayan bir yaşamı yaşattığı duyumsanmıyor mu? Evet, yazarın yalnızca kendine *aşına* olan bir sığınaktan basitçe söz etmediği görülmüyor mu? Bellek, böyle bir imgeyi *doldurabilirdi*. Çok eski zamanlardan gelen birçok *karışık anı* ile donatabilirdi. Oysa burada her şey daha basit, kökten bir basitlik söz konusu. Blanchot'un odası, içtenlik mekânının bir sığınağı, onun içindeki oda. Yazarın imgesine, *genel imge* olarak adlandırılması gereken özellik sayesinde katılıyoruz ve bu katılma bizim bu imgeyi bir *genel düşünce* ile karıştırmamızı engelliyor. Bu genel imgeyi hemen ayırt ediyoruz. Bu imgeye yerleşiyoruz, Blanchot'un yaptığı gibi, bu imgenin içine giriyoruz. Sözcük yeterli değil, düşünce yeterli değil, yazarın bize, mekânı tersine çevirmekte, dinginliklerimizin hiyerarşisini daha iyi yaşamak için *betimlemek* isteyebileceğimiz şeyden uzaklaşmamızda yardımcı olması gerek.

İçerinin ve dışarının diyalektiği, gücüne çoğu kez, içimizdeki en küçük içtenlik mekânında yoğunlaşmamız sonucu kavuşur. Bu esnekliği, Rilke'nin şu satırları (*Les cahiers...*, Fr. çev., s.106) üstünde düşünerek duyumsayabiliriz: "Ve burada neredeyse hiç mekân yok; ve bu darlıkta, gereğinden faz-

la büyük bir şeyin durabilmesinin olanaksız olduğu düşüncesi seni oldukça rahatlatıyor.” Kendini dar bir mekânın dinginliği içinde duyumsamanın getirdiği bir avunma söz konusu burada. Rilke, içtenlikli bir edimle –içerinin mekânında– bu darlığı yaratıyor ve orada her şey içtenlikli varlığın ölçülerine uygun. Ve biraz ilerde rastladığımız bir cümleyle metin, diyalektiğini yaşamaya başlıyor: “Ama dışarıda, dışarıda her şey ölçüsüz. Ve dışarıda düzey yükselmeye başladığında, senin içinde de yükselmeye başlıyor; egemen olduğun kaplarda yükselir gibi değil, ya da en..duygusuz organlarının suyuğunda yükselir gibi değil; en ince damarlarında, varlığının sonsuz dallanmalarının son dallarında yükselmeye başlıyor. Orada yükseliyor, senin dışına orada taşıyor, soluğundan daha yüksek, ve, son çare olarak soluğunun en üst noktasına sığmıyorsun. Ah! Peki ya sonra, ya daha sonra? Yüreğin seni dışarı atıyor, yüreğin peşinden geliyor ve artık neredeyse kendinin dışındasın, ve tükenmişsin. Üstüne basılmış bir pislikböceği gibi kendinin dışına akıyorsun ve yumuşak katılığının ya da esnekliğinin bir anlamı yok artık.

“Ey nesnesiz gece. Ey dışardaki sağır pencere, ey özenle kapanmış kapılar; eski zamanların aktarılmış, doğrulanmış, hiçbir zaman tam olarak anlaşılmamış geri gelişleri. Ey merdiven boşluğundaki sessizlik, yan odalardaki sessizlik, yurkarda, tavan arasındaki sessizlik. Ey ana, eşsiz ana, çocukluk dönemimde, bütün bu sessizliklerin önüne dikilmiş ana.”

Bu uzun parçayı kesmeden verdik, çünkü dinamik bir sürekliliği var. Burada içeri ve dışarı kendi geometrik karşıtlığına bırakılmamış. Varlığın özü, dallara ayrılmış bir içerisine hangi taşıma ağzından akıyor? Dışarısı çağırıyor mu? Dışarı, belleğin gölgesinde yitip gitmiş eski bir içtenlik değil mi? Merdiven boşluğu hangi sessizlikte çınlıyor? O sessizliğin içinde beliren sessiz adımlar: Ana, eskiden olduğu gibi, çocuğunu korumak için geri dönüyor. Karışık, gerçek olmayan tüm gürültülere, somut, aşına anlamlarını yeniden kazandırıyor. Sınırsız gece, boş bir mekân olmaktan kurtuluyor. Rilke’nin, korkuların saldıısına uğramış satırları, huzura kavuşuyor. Ne var ki, bu çevrim ne kadar uzun! Öyle görü-

nüyor ki, imgelerin gerçekliğinde yaşayabilmek için, içtenlik mekânı ile belirsiz mekân arasındaki etkileşimin içinde sürekli kalmak gerekmiş.

Basit mekân belirlemeleriyle ilgili tüm durumları ikinci plana iten değerler olduğunu göstermek amacıyla okura, elimizden geldiğince farklı metinler sunduk. Bu durumda, dışarının ve içerinin karşıtlığının oluşturduğu geometrik gerçeklik etkisini yitiriyor.

Bu bölümü bitirmek için, Balzac'ın, bize meydan okuyan mekân karşısında tanımladığı bir iradeyi sunacağız. Metin öylesine ilginçtir ki, Balzac, sonradan üstünde değişiklik yapma gereksemesini duymuştur.

Louis Lambert romanının ilk baskısında şunları okuruz: "Böylelikle bütün gücünü kullandığında, bir bakıma fiziksel yaşamının bilincini yitiriyor, ancak sürekli egemen olabildiği iç organlarının güçlü varlığıyla var olabiliyor ve kendine özgü o hayranlık uyandıran deyimle, *önündeki mekânı geriletebiliyordu*"²⁰⁵.

Kesinleşmiş baskısındaysa yalnızca şunu okuruz: "Kendi deyimine göre, mekânı ardında bırakıyordu."

Bu iki ifade birbirinden ne kadar farklı! İlk ifade biçiminden ikinciye geçişte, mekânla karşı karşıya kalmış varlığın gücünde ne büyük bir düşme var! Balzac, böyle bir düzeltmeyi nasıl yapabilmiş! Sonuçta "kayıtsız mekâna" dönüş yapmış. Varlık üstüne düşündüğümüzde, mekânı yaygın olarak parantez içine alırız; başka bir deyişle mekânı "arkamıza" alırız. Yitirilmiş varlığın anlatım biçiminin göstergesi olarak, "hayranlığın" düştüğünü not edelim. İkinci ifade biçimi artık, yazarın *hayranlık* uyandıran itirafı değildir; çünkü, *mekânı gerileten*, mekânı dışarı süren, düşünen varlığın düşüncesinde özgür olabilmesi için tüm mekânı kendinin dışına sürüp atan o güç gerçekten hayranlık vericiydi.

ONUNCU BÖLÜM

YUVARLAĞIN FENOMENOLOJİSİ

I

Metafizikçiler kısa konuştuklarında, dolaysız gerçekliğe, sonradan kanıtlarla yıpranacak gerçekliğe ulaşabilirler. Bu durumda metafizikçileri şairlerle kıyaslayabilir, onları, tek bir düzeyle içtenlikli bir insanın bir gerçeğini gözler önüne serebilen şairlerle bir tutabiliriz. Örneğin Jaspers'in *Von der Wahrheit* adlı koca kitabından, yalnızca şu kısa yargıyı çıkarıyorum: "*Jedes Dasein scheint in sich rund*" (s.50). "Her varlık, kendinde, yuvarlak gibi görünür." Bir metafizikçinin bu kanıtsız gerçeğini desteklemek için, metafizik düşünceden çok farklı yönlerdeki bazı formülleşmiş düşünceleri alıntılatacağız.

Örneğin Van Gogh'un bir cümlesini yorumsuz verelim: "Yaşam, olasılıkla yuvarlaktır."

Ve Joë Bousquet, Van Gogh'un bu söylediğinden habersiz, şunu yazar: "Ona yaşamın güzel olduğunu söylediler. Hayır! Yaşam yuvarlaktır²⁰⁶."

Son olarak, La Fontaine'in hangi yapıtında söylediğini anımsayamadığım bir sözü: "Bir ceviz beni yusuvarlak kılar."

Kökenleri çok farklı bu dört düşünce ile (Jaspers, Van Gogh, Bousquet, La Fontaine) öyle görülüyor ki, fenomenolojik sorunu netlikle ortaya koymuş oluyoruz. Bu sorunu, başka örneklerle zenginleştirerek, başka verilerle bütünleyerek, bu "verilerin", içtenlikli, dış dünyaya ilişkin bilgilerden

bağımsız veriler olmasına özen göstererek çözmemiz gerekiyor. Bu tür veriler, dış dünyadan yalnızca açıklamalar ya da *resimler* alabilir. Hatta alınan bu resimdeki çok canlı renklerin, *imgenin varlığına* özgü ilk ışığa zarar vermemesine çok dikkat etmek gerekir. Sıradan ruhbilimci bu noktada duraksar, çünkü ruhbilimsel araştırmanın perspektifinin tersine çevrilmesi söz konusudur. Bu tür imgeler, algılama ile doğrulanamaz. Bunları ayrıca, örneğin sade, sıradan bir insan için “yusuvarlak” dediğimizde kullandığımız eğretilmeler olarak da alamayız. Jaspers’in söz ettiği, varlığın bu yuvarlaklığı ya da bu varlık yuvarlaklığı kendi dolaysız gerçekliği içinde, ancak en arı fenomenolojik derin düşünme yoluyla ortaya çıkabilir.

Bu tür imgeler ayrıca, rasgele bir bilince de aktarılamaz. Bu imgeleri “anlamak” isteyenler kuşkusuz çıkacaktır, ne var ki, imgeyi öncelikle, yola çıkış anındaki biçimiyle yakalamak gerekir. Özellikle, anlamadıklarını inatla ileri sürenler de olacaktır; yaşam, diye karşı çıkacaklardır, kesin olarak küresel değildir. İçtenlikli gerçeği içinde nitelendirilmek istenen bu varlığın, geometriciye, bu dışarının düşünürüne de safça teslim edildiğini görerek şaşıracaktır. Görüldüğü gibi, tartışmayı daha başlangıcında önlemek için her yandan yöneltlen itirazlar birikmekte.

Öte yandan, not aldığımız deyimler de orada duruyor. Orada, günlük dilin üstünde, ifade ettikleri özel anlamla röl-yef halinde duruyor. Bu deyimler, ölçsüzlükten ya da ifade bozukluğundan kaynaklanmıyor. Bizi şaşırtmak amacıyla da ortaya konmamış. İsteddiği kadar olağandışı görünsün, bu deyimler bir ilkselliğin damgasını taşıyor. Bir anda doğuyor ve bitmiş haliyle karşımızda duruyor. Bu deyimler bu nedenle benim gözümde birer fenomenoloji harikası. Onları yargılamak, sevmek, kendimize mal etmek için bizi fenomenolojik tutum almaya zorluyorlar.

Bu imgeler, dünyayı siliyor, geçmişleri yok. Önceki hiçbir deney sonucu ortaya çıkmış değil. Ruhsallık ötesi olduklarından eminiz. Bize bir yalnızlık dersi veriyorlar. Onları bir an, yalnızca “kendileri için” kabul etmemiz gerekiyor. Birdenbirelikleriyle ele aldığımızda, yalnızca bu özelliklerini

düşündüğümüzü, bütünüyle deyimmin varlığı içinde olduğumuzu fark ediyoruz. Kendimizi bu tür deyimlerin hipnoz gücüne teslim ettiğimizde, kendimizi bütünüyle varlığın yuvarlaklığı içinde buluyoruz, kabuğunun içinde yuvarlak biçim alan cevizin yaşamı gibi, yaşamın yuvarlaklığı içinde yaşadığımızı duyumsuyoruz. Filozof, ressam, şair ve masalcı, bize anı bir fenomenolojik belge sunmuş. Şimdi bize düşen, bu belgeden yararlanarak, varlığın kendi merkezinde nasıl toplandığını öğrenmek; değişkelerini çoğaltarak onu duyarlılaştırmak.

II

Ek örnekler vermeden önce, fenomenolojik açıdan daha arı kılmak için Jaspers'in formülünden bir terim eksiltmemiz gerektiği düşüncesindeyiz. Şöyle diyeceğiz: *das Dasein ist rund*, varlık yuvarlaktır. Çünkü yuvarlak gibi görüldüğünü söylemek, varoluş ve görünüş ikiliğini korumak olacak; oysa burada söylenmek istenen, yuvarlaklığı içindeki her varlıktır. Gerçekten de söz konusu olan şey düşünmek değil, varlığı dolaysızlığı içinde yaşamaktır. Düşünmek, düşünen varlık ile düşünülen varlık ikiliğine yol açardı. Fenomenoloji, üstünde çalıştığımız sınırlı alan içinde, tüm aracıları, fazladan eklenen tüm işlevleri ortadan kaldırmalıdır. Dolayısıyla, en yüksek değerde fenomenolojik arılığa erişmek için, Jaspers'in formülünde, onun varlıksal değerini maskeleyecek, kökenindeki anlamı karmaşıklatacak her şeyi çıkarmamız gerekecek. "Varlık yuvarlaktır" formülü ancak bu durumda bizim için, varlığa özgü bazı imgelerin ilkselliğini yakalamamızı sağlayan bir araç haline gelebilir. Bir kez daha söyleyelim, *tam yuvarlaklık* imgeleri, kendi üstümüzde toplanmamıza, kendimize bir ilk yapı oluşturmamıza, varlığımızı içerdense içtenlikle kesinlememize yardım eder. Çünkü içerden, dıştalıksız yaşanan varlık, ancak yuvarlak olabilir.

Burada Sokrates öncesi felsefeyi anımsamak, Parmenides'e özgü varlığı, Parmenides "küresini" düşünmek uygun düşer mi? Daha da genelleştirirsek, felsefe kültürü, fenome-

noloji için bir ön bilgi ya da hazırlık bilgisi oluşturabilir mi? Oluşturmaz gibi görünüyor. Felsefe bize, birbiriyle güçlü bağlantılar kurmuş düşünceler sunar, buysa bizim, bir fenomenoloğun yapması gerektiği gibi, herbir ayrıntıyı dikkatle inceleyerek kendimizi tekrar tekrar çıkış konumuna yerleştirmemize izin vermez. Düşünce zincirini temel alacak bir fenomenoloji kurma olanağı bulunsa bile böyle bir fenomenolojinin ilksel bir fenomenoloji olamayacağını kabul etmek gerekir. Bizim imgelem fenomenolojisinde avantaj olarak gördüğümüz şey, bu fenomenolojinin ilkselliği. İşlenmiş bir imge, ilksel özelliklerini yitirir. Örneğin Parmedines'in "küresi" öylesine büyük bir yazgıyı yaşamıştır ki, ona özgü imge ilkselliğini koruyamamıştır; dolayısıyla, bizim varlığa özgü imgelerin ilkselliği üstünde yaptığımız araştırmada uygun bir araç olamaz. Parmenides'çi varlığın imgesini, kürenin geometrik varlığına getirilen yetkinleştirmelerle zenginleştirme düşüncesine nasıl direnebilirdik?

İmgeyi, bir yandan geometrik yetkinliği içinde billurlaştırırken, öte yandan da zenginleştirmekten neden söz ediyoruz ki? Küreye mal edilen yetkinliğin bütünüyle sözsöz özellikte olduğu örnekler verebilirdik. İşte size, karşıt-örnek olarak kullanabileceğimiz, imgesel değerlerin hiçbirinin göz önüne alınmadığı bir örnek. Alfred de Vigny'nin bir kahramanı, bir danışman, Descartes'ın *Méditations* adlı yapıtını okuyarak kendini eğitiyor²⁰⁷: "Zaman zaman, diyor Vigny, yanında bulunan bir küreyi önüne alıyor, parmaklarının arasında uzun uzun döndürüyor, en derin bilimsel düşüncelere dahi yordu." Bu düşüncelerin neler olduğunu bilmek isterdik. Yazar, bunu bize söylemiyor. Okur, bir küreyi parmaklarının arasında uzun uzun çevirirse, Descartes'ın *Méditations*'unu okumanın daha kolay olacağını mı düşünüyor? Bilimsel düşünceler bir başka ufukta gelişir; Descartes felsefesi de bir nesne aracılığıyla öğrenilemez, bu nesne bir küre de olsa. *Derin* sözcüğü Alfred de Vigny'nin kalemünde, çoğu durumda rastladığımız gibi, derinliğin yadsınmasıdır.

Öte yandan, bir nesneden söz ederken, o nesnenin oylumunu kim görür ki? Geometricinin işlediği, yalnızca o oylumu sınırlayan yüzey değil mi? Geometricinin küresi, içi boş

küredir, içi özünde boş olan küredir. Bu küre, dolu yuvarlaklık konusunda yaptığımız fenomenolojik araştırmalarda bizim için iyi bir simge oluşturamaz.

III

Bu ön açıklamaların, oldukça ağır felsefi bilgileri kapsadığına kuşku yok. Ne var ki, bu bilgileri kısaca vermemiz gerekiyordu, çünkü kişisel olarak bize yararlı bilgilerdi; ayrıca bir fenomenoloğun her şeyi söylemesi gerekir. Bu bilgiler bize “felsefe yapmamayı”, kültüre ilişkin her türlü coşkunluktan uzak durmayı, bilimsel düşüncenin uzun sürmüş incelemeler sonucu elde edilmiş düşünsel kazanımlarını bir kenara koymayı öğretti. Felsefe bizi çok çabuk olgunlaştırır ve belirli bir olgunluk durumunda billurlaştırır. Bu durumda, “felsefe yapmamayı” öğrenmeden, yeni imgelerin, varlığın gençleşmesine her zaman katkıda bulunan olgular olan bu yeni imgelerin yarattığı sarsılışları yaşamayı nasıl umut edebilirdik? Düş kurma çağındayken, nasıl ve neden düş kurduğumuzu açıklayamayız. Nasıl düş kurduğumuzu açıklayabileceğimiz çağdaysa, artık düş kurmayız. Dolayısıyla, eriştiğimiz olgunluktan sıyrılmamız gerekiyor.

Madem ki, –istemeden de olsa– kendimizi yeni değişler oluşturmaya kaptırdık, dolu yuvarlaklıkla ilgili imgeler üstüne yapacağımız incelemeye giriş olarak, burada ve daha başka birçok durumda duyumsadığımız “ruhçözümlemekten arınma” zorunluluğundan da söz etmeden geçmeyelim.

Gerçekten de beş on yıl önce, yuvarlaklık imgeleri, özellikle de dolu yuvarlaklık imgeleri üstüne yaptığımız bir ruhsal incelemede, ruhçözümsel açıklamalarla yetinseydik, hiç yorulmadan kalın bir dosya oluştururduk, çünkü yuvarlak olan her şey, okşamayı çağnştırır. Bu tür ruhçözümsel açıklamaların, çok geniş geçerlilik alanları olduğuna kuşku yok. Ne var ki, her şeyi açıklıyorlar mı; özellikle de varlıkbilimsel belirlemelerin eksenine oturtulabilirler mi? Metafizikçi, varlık yuvarlaktır dediğinde, tüm ruhsal belirlemeleri bir kalemde yerinden oynatmış olur. Bizi, düşlerden ve

düşüncelerden oluşan geçmişten kurtarır. Varlığın edimselliğine çağırır. Ruhçözümcü, bir deyimmin varlığına sığmış bu edimsellikle hiç ilgilenmez. Böyle bir deymi, yalnızca çok ender rastlanması dolayısıyla bile, insansal bakımdan değersiz bulur. Ne var ki, fenomenoloğun dikkatini çeken ve onu kendisine yeni bir gözle, metafizikçilerin ve şairlerin işaret ettikleri varlık açısından bakmaya çağıran da bu ender oluştur.

IV

Her türlü gerçekçi, ruhsal ya da ruhçözümcü anlamlandırmanın dışında kalan bir imge örneği verelim.

Michelet, hazırlıksız, imgenin tüm mutlaklığı içinde, "kuş, neredeyse bütünüyle küreseldir", der. Formülü gereksiz yere sınırlandıran, biçim üstünde yargıya varacak bakış için ödün oluşturan şu "neredeyse"yi atacak olursak, bu formülün Jaspers'çi "yuvarlak varlık" ilkesine açık seçik katıldığını görürüz. Michelet'ye göre kuş, dolu bir yuvarlaklıktır, yuvarlak yaşamdır. Michelet'nin yorumu kuşa, birkaç satırda, *varlık modeli*²⁰⁸ olarak anlamını veriyor. "Neredeyse bütünüyle küresel olan kuş, yaşam yoğunlaşmasının kuşkusuz en üst, en kutsal doruğudur. Bundan daha yüksek derecede bir birlik ne görülebilir, ne de düşünülebilir. Kuşun kendine özgü müthiş gücünü oluşturan bu aşırı yoğunlaşmış canlılık, aynı zamanda onun en uç değerdeki bireyselliğini, tek başınalığını, toplumsal açıdan zayıflığını açıklayan özelliğidir."

Bu satırlar da kitabın metni içinde bütünüyle ayrılmaktadır. Yazarın da "yoğunlaşma" imgesine baş eğdiğini ve düşünme planını, tanıdığı yaşam "ocakları"na göre düzenlediğini duyumsuyoruz. Her türlü betimleme kaygısının dışında olduğuna kuşku yok. Geometrici, bu durumda da şaşırabilirdi, çünkü kuş burada uçarken, havadayken düşünülmüş, dolayısıyla ok figürleri burada, dinamiklik imgelemiyse uyum içinde olabilirdi. Ne var ki, Michelet, kuşun varlığını kozmik konumunda, her yanıla olduğu gibi

korunan, canlı bir top içine kapatılmış yaşamın merkezleştirilmesi olarak, dolayısıyla da bütünlüğünün en üst aşamasında yakalamış, Biçimlerden, renklerden, hareketlerden doğan öteki tüm imgeler, mutlak kuş, yuvarlak yaşamın varlığı adını vermemiz gereken bu olgu yanında görece olarak etkisini yitiriyor.

Michelet'nin bu metninde ortaya çıkan varlık imgesi –çünkü bu bir varlık imgesidir– olağanüstü. Ve sırf bu yüzden önemsiz kabul edilecektir. Bu imgeye, ruhçözümcü gibi, yazın eleştirmeni de önem vermemiştir. Ne var ki, bu imge yazılmıştır ve önemli bir kitabın içinde varlığını sürdürmektedir. Kozmiklik merkezlerini araştıran kozmik bir imgelem felsefesi oluşturulduğunda önem ve anlam kazanacaktır.

Merkezinde, kısa süreliliğinde yakalandığında bu yuvarlaklık, yalnızca adıyla bile ne büyük bir bütünlük oluşturuyor! Bu yuvarlaktan söz eden şairler, birbirlerini tanımadan birbirlerini cevaplıyor. Örneğin Michelet'nin bu metnini düşünmediğine kuşku olmayan Rilke şunları yazıyor²⁰⁹:

... Kuşun bu yuvarlak sesi
Onu kavrayan anın içinde yatıyor
Solmuş ormanın üstündeki gökyüzü kadar büyük
Her şey bu sesin içinde uysallıkla düzene giriyor
Manzara tümüyle onun içinde dinleniyor sanki.

İmgelerin kozmikliğine açılan kişinin gözünde, Rilke'nin şiirinde, özünde merkezde yer alan kuş imgesi, Michelet'nin metnindeki imgeyle aynı. Ne var ki, Rilke'de bu imge başka bir bağlamda ifade edilmiş. Yuvarlak varlığın yuvarlak sesi, gökyüzünü kubbe halinde yuvarlaklaştırıyor. Ve yuvarlaklaşmış doğada her şey dinleniyormuş izlenimi uyandırıyor. Yuvarlak varlık, yuvarlaklığını yayıyor, tüm yuvarlaklıkların dinginliğini yayıyor.

Ve bir sözcükler düşçüsü için, yuvarlak sözcüğü ne büyük bir dinginlik kaynağı! Ağzımızı,, dudakarımızı, soluğumuzun varlığını yumuşaklıkla nasıl da yuvarlaklaştırıyor [rond]! Sözün şiirsel özüne inanan bir filozofun bunu da söylemesi gerekiyor. Ve bir felsefe öğretmeni için, tüm *oradaki-varlıklarla* bağını koparıp “*Das Dasein ist rund*”, “Varlık yu-

varlıktır", diyerek metafizik dersine başlayabilmek ne büyük bir meslek sevinci, ne büyük bir tımsal sevinç! Ve sonra bu dogmatik gökgürültüsünün yankılanmalarının, kendinden geçmiş öğrenciler üstünde dağılıp dinmesini beklemek!

Ama biz daha alçakgönüllü, elle tutulur yuvarlaklıklara dönelim.

V

Kimi zaman, ilk düşleri yönlendiren, içine alan bir biçim gerçekten de orada, karşımızdadır. Bir ressam için ağaç, kendi yuvarlaklığı içinde oluşur. Ne var ki, şair, düşü daha yukarı düzeyde alır. Ayrılanın, ayrık duranın yuvarlaklaştığını, kendi üstünde yoğunlaşan varlığın figürüne büründüğünü bilir. Rilke'nin Fransızca "Şiirler"inde ceviz ağacı böyle yaşar, kendini bize böyle benimsetir. Bu şiirlerde de bir dünyanın merkezini oluşturan, tek başına duran ağacın çevresinde gökyüzü, kozmik şiirin kuralına göre yuvarlaklaşacaktır. 169. sayfada şunları okuruz:

*Ağaç, hep ortasında
Kendini çevreleyen her şeyin
Ağaç, tadını yavaş yavaş çıkaran
Tüm gök kubbenin.*

Şair burada, ovadaki bir ağaca bakıyor tabii, tek başına yeryüzünü gökyüzüyle birleştiren tüm bir kozmos oluşturabilecek söylencesel bir ağacı düşünmüyor. Ne var ki, yuvarlak varlıkla ilgili düş, kendi yasasını izliyor: Ceviz ağacı madem ki, şairin dediği gibi "gururla yuvarlaklaşmış", "tüm gökyüzünün" yavaş yavaş tadına varabilir. Yuvarlak varlığın çevresindeki dünya yuvarlıktır.

Ve şiir dizeden dizeye büyüyor, varlığını çoğaltıyor. Ağaç, canlıdır, düşünür, Tanrıya uzanır.

*Tanrı, yüzünü gösterecek ona
Oysa o, emin olmak için
Varlığını yuvarlaklaştırıyor
Ve olgun dallarını uzatıyor ona.*

*Ağaç, belki
İçinden düşünen.
Ağaç, kendine egemen
Kendine yavaş yavaş
Rûzgârın rastlantılarının
Dışında kalan biçimi veren!*

Kendi yuvarlaklığı içinde aynı zamanda oluşup gelişen bir varlık fenomenolojisi için bundan daha iyi bir belge bulabilir miydim? Rilke'nin ağacı yeşil küreler halinde, biçimsel rastlantılara ve devinimliliğin ilineklerine karşı fethedilmiş bir yuvarlaklığı yayıyor. Burada, oluşum binlerce biçime, binlerce yaprağa sahip, buna karşın varlık en küçük bölünmeye, dağılmaya uğramıyor. Geniş bir imgeler albümünde, varlığa ilişkin tüm imgeleri, birbirinden çok farklı, değişken, buna karşın varlığın sürekliliğini ortaya koyan imgeleri toplayabilseydim, bu somut metafizik albümün içinde Rilke'nin ağacı koca bir bölüm oluştururdu.

NOTLAR

1. Bkz. Eugène MINKOWSKI, *Vers une cosmologie*, böl. IX.
2. Charles NODIER, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, 1828, s.46. "Ruh sözcüğünü karşılayan farklı adlar, dünya toplumlarının neredeyse bütününde 'soluk' sözcüğünü ve 'soluk alma' edimini yansılayan sözcüklerin değişik biçimleridir".
3. Pierre-Jean JOUVE, *En miroir*, Mercure de France yay., s.11.
4. İt. deyim: Çevirmen ihanet eder. [ç.n.]
5. Jean-Paul Richter, *Le Titan*, Fr. çev. PHILARETE-CHASLES. 1878, cilt I, s.22.
6. BERGSON, *L'énergie spirituelle*, s.23.
7. J.-B. PONTALIS, 'Michel Leiris ou la psychanalyse interminable', *Les temps modernes*'de, Aralık 1955, s.931.
8. J. H. VAN DEN BERG, *The Phenomenological Approach in Psychology. An introduction to recent phenomenological Psychopathology* (Charles-C. Thomas, yay. Springfield, Illinois, U.S.A., 1955, s. 61).
9. Pierre-Jean JOUVE, *En miroir*, Mercure de France yay. s.109. André CHEDİD de şunları söylüyor. "Şiir, bağımsız kalmayı sürdürür. Şiirin yazgısını kendi yazgımızın içine hiçbir zaman kapatamayız." Şair, "soluğunun onu arzu ettiği noktanın çok ötesine götüreceğini çok iyi bilir." (*Terre et poésie*, G.L.M. yay., §§ 14 ve 25).
10. Pierre-Jean JOUVE, adı geçen yapıt, s.9: "Gerçek şiire ender rastlanır."
11. C. G. JUNG, *La psychologie analytique dans ses rapports avec l'oeuvre poétique: Essais de psychologie analytique* başlıklı yapıtta, Fr. çeviri LE LAY, Stock yay., s.120.
12. Ne sutor ultra crepidam: (Lat.) Ayakkabıcı, ayakkabıdan ötesine karışma. "Haddini bil" anlamında.
13. Ne psuchor ultra uterum:
14. Jean LESCURE, Lopicque, Galanis yay., s.78.
15. A.g.y., s. 132.
16. Lescure'ün alıntısı, s.132.

17. Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, cilt 5: *Sodome et Gomorrhe*, II, s.210.
18. Jean-Paul RICHTER, *Poétique ou Introduction à l'esthétique*, çeviri, 1862, cilt I, s. 145.
19. C. G. JUNG, *Essais de psychologie analytique*, Fr. çevirisi, Stock yay., s.86. Bu parça, "Le conditionnement terrestre de l'âme" başlıklı denemeden alınmıştır.
20. Bkz. *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti yay., s. 378 ve devamı.
21. "Bağlanma"ya, sağaltma işlevi dolayısıyla, özellikle "kopma" süreçlerini kaydetmesi gereken ruhçözümleme literatürünün sınırında erdemlerini teslim etmek gerekmez mi?
22. Rilke, Claude VIGEE'nin Fr. çevirisi, *Mektuplar*, 4. yıl, no. 14-15-16, s.11.
23. Düş görme ile düş kurma arasındaki farkları bir başka çalışmamızda inceleyeceğiz.
24. Kenan bölgesini betimleyen (*Volupté*, s.30) SAINTE-BEUVE, şunları ekler: "Bu yerleri görmemiş olan ya da ziyaret etmiş bile olsanız, benim şu anda duyumsadığım ve bu ayrıntılarla betimlediğim izlenimleri ve renkleri duyumsayamayacak olan sizin için, dostum, bu anlattıklarım çok az şey ifade edecektir. Bundan dolayı sizden özür dilemem gerekir. Betimlediklerimi gözünüzün önünde canlandırmaya zorlamayın kendinizi; bırakın imge sizin içinizde yüzer gibi dolaşsın; üstünden şöyle bir geçin; edineceğiniz en küçük fikir, anlamanız için yeterli olacaktır."
25. *La terre et les rêveries du repos*, s.98
26. Bu ikinci bölüm için ileriye, 57. sayfaya bakınız.
27. Edgar Allan Poe, Bkz. *Kara Kele*.
28. Henri BOSCO, *L'antiquaire*, s.154.
29. Maddesel imgelem üstüne yaptığımız bir incelemede, *L'eau et les rêves*'de yoğun ve koyu, ağır bir suya rastlamıştık. Bu, büyük bir şairin, Edgar Allan Poe'nun söz ettiği suydur. Bkz. Bölüm II.
30. Bkz. *La terre et les rêveries du repos*, s. 105-106.
31. Joé BOUSQUET, *La neige d'un autre âge*, s.100.
32. Paul CLAUDEL, *Oiseau noir dans le soleil levant*, s.144.
33. Max PICARD, *La fuite devant Dieu*, Fr. çevirisi, s.121.
34. Bu satırları, BALZAC'ın *Petites misères de la vie conjugale* (Formes & Reflets yay., 1952, cilt 12, s.1302) başlıklı yapıtındaki şu satırları okuduktan sonra yazmıştım: "Eviniz zangır zangır titrediğinde, temelinden sallandığında, kendinizi meltemle sallanan bir denizcinin yerine koyarsınız."

35. Yvonne CAROUTCH, *Veilleus endormis*, Debresse yay., s. 30.
36. Pierre COURTHION, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Cailler yay., 1948, cilt I, s. 178. General Valentin, Courbet'nin Okyanus-Paris'in resmini yapmasına izin vermemiş. Birini gönderip "hapisanede eğlenmek için bulunmadığını" söyletmiş.
37. Henri BACHELIN, *Le serviteur*, 6. basım, Mercure de France yay. Kitapta René DUMESNIL'in, unutulmuş bu yazarın yaşamını ve yapıtlarını anlattığı güzel bir önsöz yer alıyor.
38. Henry-David THOREAU, *Un philosophe dans le bois*, Fr. çev., s.50.
39. RIMBAUD, *Oeuvres complètes*, Grand-Chêne yay., Lausanne, s.321.
40. Christiane BARUCOA, *Antée*, Cahiers de Rochefort, s.5.
41. Hélène MORANGE, *Asphodèles et pervenches*, Seghers yay., s.29.
42. Erich NEUMANN, *Eranos-Jahrbuch*, 1955, s. 40-41.
43. RILKE, *Choix de lettres*, Stock yay., 1934, s.15.
44. Richard VON SCHAUKAL, *Anthologie de la poesie allemande*, Stock yay., s. 125: "Ey, uyuyan evdeki ışık!"
45. "cottage": göze hoş gelen bu sözcük, İngilizce telaffuz edildiğinde, Fransızca metinde ne kadar falsolu bir tını veriyor!
46. Henri BOSCO, bu tür bir düşünürün şu kısa formülle çok güzel açıklar: "Barınak emîn olunca, fırtına tatlı gelir."
47. Henri BACHELIN, *Le serviteur*, s. 102.
48. RILKE, *Lettres à une musicienne*, Fr. çev., s.112.
49. Henri BOSCO, *Malicroix*, s.105 ve sonrası.
50. Gerçekten de ev sözcüğü, C. G. JUNG'un *Métamorphose de l'âme et de ses symboles* başlıklı kitabının yeni baskısının (Fr. çev. YVES LE LAY) çok dikkatle düzenlenmiş dizininde yer almaz.
51. Jean WAHL, *Poèmes*, s.23.
52. André LAFON, *Poésies. Le rêve d'un logis*, s.91
53. Annie DUTHIL, *Le pêcheuse d'absolu*, Seghers yay., s.20.
54. Vincent MONTEIRO, *Vers sur verre*, s.15.
55. Georges SPYRIDAKI, *Mort lucide*, Seghers yay., s.35.
56. René CAZELLES, *De terre et d'envolée*, G.L.M. yay., 1953, s.23 ve s.36.
57. Erich NEUMANN, *Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit*, s. 12'de adı geçen yapıt.
58. Claude HARTMANN, *Nocturnes*, La Galère yay.
59. Jean LAROCHE, *Mémoire d'été*, Cahiers de Rochefort yay., s.9.
60. René CHAR, *Fureur et mystère*, s.41.
61. Louis GUILLAUME, *Noir comme la mer*, Les Lettres yay., s.60.
62. Jean BOURDEILLETTE, *Les étoiles dans la main*, Seghers yay.,

s.48.

63. s.28. Ayrıca yitirilmiş evin anımsanmasına da bkz. (s.64).
64. RILKE, *Vergers*, XLI.
65. André DE RICHAUD, *Le droit d'asile*, Seghers yay., s.26.
66. RILKE, *Les cahiers de Malle Laurids Brigge*, Fr. çev., s.33.
67. William GOYEN, *La maison d'haleine*, Fr. çev. COINDREAU, s.67.
68. Pierre SEGHERS, *Le domaine public*, s.70. 1948'de vermiş olduğumuz alıntıyı daha ileri götürüyoruz, çünkü William GOYEN'in kitabında rastladığımız imgeler, okur olarak imgelemimizi daha da zenginleştirdi.
69. Henry-David THOREAU, *Un philosophe dans les bois*, Fr. çev. R. MICHAUD ve S. DAVID, s.60 ve s.80.
70. Théophile BRIANT, *Saint-Pol Roux*, Seghers yay. s.42.
71. SAINT-POL ROUX, *Les féeries intérieures*, s. 361.
72. Bkz. *La dialectique de la durée*, Presses Universitaires de France yay., s.129.
73. André SAGLIO, *Maisons d'hommes célèbres*, Paris, 1893, s.82.
74. Jules SUPERVIELLE, *Les amis inconnus*, s.93, s.96.
75. Henri BOSCO, *Le jardin d'Hyacinthe*, s.192.
76. Henri BOSCO, *Le jardin d'Hyacinthe*, s.173.
77. Bkz. *La psychanalyse du feu*.
78. BENVENUTA, *Rilke et Benvenuto*, Fr. çev., s.30.
79. *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, Pedagoji Müzesi'ndeki bir serginin, Dr. F. MINKOWSKA tarafından hazırlanan katalogunda (1949), Bayan Balif'in yazısı, s.137.
80. BERGSON, *Matière et mémoire'a* gönderme yapıyor, böl. II ve III.
81. Bkz. *Le rationalisme appliqué*, böl. "Les interconcepts".
82. Henri BOSCO, *Monsieur Carre-Benoît à la campagne*, s.90.
83. Bkz. *a.g.e.*, s.126.
84. Colette WARTZ, *Paroles pour l'autre*, s.26.
85. MILOSZ, *Amoureuses initiations*, s.217.
86. BEGUIN aktarıyor, *Eve*, s.49
87. RIMBAUD, *Les Etrennes des orphelins*.
88. André BRETON, *Le revolver aux cheveux blancs*, s.110. Bir başka şair de şunları yazar:
Dolapların ölü çamaşırında
Doğüstünü arıyorum.
 (Joseph ROUFFANGE, *Deuil et luxe du coeur*, Rougerie yay.)
89. Anne DE TOURVILLE, *Jabadao*, s.51.
90. Claude VIGEE, *a.g.e.*, s.161.

91. Denise PAULME, *Les sculptures de l'Afrique noire*, P.U.F., "L'oeil du connaisseur" dizisi, 1956, s.12.
92. Franz HEELENS, *Fantômes vivants*, s. 126. Ayrıca bkz. *Les petits poèmes en prose*, s. 32; BAUDELAIRE orada şöyle der "Bencil, bir kasa gibi kapalı", s.32.
93. Mallarmé, Aubanel'e yazdığı bir mektupta şöyle der: "Her insanın içinde bir giz vardır, çoğumuz bu gizi keşfetmeden ölürüz, ölüp gittiğimiz için de keşfedemeyiz, çünkü artık giz yoktur, biz de. Bana gelince ben, önce öldüm, sonra da zihnimdeki mücevher kasasının anahtarıyla yeniden yaşama döndüm. Şimdi yapmam gereken, o kasayı, başkalarından edinilmiş her türlü izlenimin etkisinden uzakta açıp içindeki gizin çok güzel bir gökyüzü olarak her yana saçılmasını sağlamak." (16 Temmuz 1866 tarihli mektup.)
94. Jean-Pierre RICHARD, *Le vertige de Baudelaire, Critique'de*, no 100-101, s. 777.
95. Charles CROS, *Poèmes et proses*, Gallimard yay., s.87. *Le coffret de Santal* başlıklı bölümde yer alan *Le Meuble* başlıklı şiir, Bayan Mauté de Fleurville'e adanmıştır.
96. SUPERVIELLE, *Gravitations*, s.17.
97. Joë BOSQUET, *La neige d'un autre âge*, s.90.
98. Bkz. *La terre et les rêveries du repos*, böl. I ve *La formation de l'esprit scientifique*. Nesnel Bilgi Ruhçözümlemesine Katkı, böl. VI.
99. Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, IV. Kitap, § 3.
100. VLAMINCK, *Poliment*, 1931, s.52.
101. Ambroise PARÉ, *Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme*, *Oeuvres complètes*, J.-F. Malgraigne yay., cilt III, s. 740.
102. A. LANDSBOROUGH-THOMSON, *Les oiseaux*, Fr. çev., Cluny yay., 1934, s.104.
103. André THEURIET, *Colette*, s. 209.
104. L. CHARBONNEAUX-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, Paris, 1940, s. 489.
105. A. TOUSSENEL, *Le monde des oiseaux, Ornithologie passionnelle*, Paris, 1853, s. 32.
106. Fernand LEQUENNE, *Plantes sauvages*, s.269.
107. Henry-David THOREAU, *Un philosophe dans les bois*, Fr. çev., s.227.
108. VAN GOGH, *Lettres à Theo*, Fr. çev., s.12.
109. VINCELOT, *Les noms des oiseaux expliqués par leur mœurs ou essais étymologiques sur l'ornithologie*, Angers, 1867, s. 233.
110. Jean CAUBÈRE, *Déserts*, Debresse yay., Paris, s.25.

111. Jules MICHELET, *L'oiseau*, 4. basım, 1858, s.208 ve devamı. JOURBET (*Pensées*, II, s.167) şunları yazıyor: "Hiç yuva görmemiş bir kuşun, yuvasına verdiği biçimlerin, onun kendi iç yapısıyla benzerlik gösterip göstermediğini araştırmak yararlı olur".
112. Romain ROLLAND, *Colas Breugnon*, s. 107.
113. Adolphe SHEDROW, *Berceau sans promesses*, Seghers yay., s.33. Shedrow, ayrıca şunu da söyler:
Geçmiş çağların artık uykuda olmadığı bir yuva düşledim.
114. *Cahiers G. L. M.*, Sonbahar 1954, André DU BOCHET'nin Fr. çevirisi, s.7.
115. Edouard MONOD-HERZEN, *Principes de morphologie générale*, Gauthier-Villars yay., 1927, cilt I, s.119: "Kabuklarda sayısız sarmal yüzey örnekleri buluruz; art arda gelen bu sarmalların bitişme çizgileri sarmal helisler oluşturur." Tavus kuşunun kuyruk geometrisi daha da hafif yapıdadır: "Tavus kuşunun kuyruğunun çark etmesini sağlayan gözler, bir çift sarmal demetinin keşime noktalarında yer alır; bu sarmallar Arkhimedes sarmallarına çok benzer" (cilt I, s.58).
116. Paul VALÉRY, *Les merveilles de la mer. Les coquillages*, "Isis" koleksiyonu, Plon yay., s.5.
117. Jurgis BALTRUSAITIS, *Le moyen âge fantastique*, Colin yay., s.57.
118. Jurgis BALTRUSAITIS, *a.g.e.*, s.56. "Hatria paralarının üstünde gördüğümüz, saçları rüzgârda uçuşan ve yuvarlak bir deniz kabuğunun içinden çıkan kadın başı belki de Aphrodites'in kendisidir."
119. VALLERMONT Papazı, *Curiosités de la nature et de l'art sur la végétation ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection*, Paris, 1709, I. bölüm, s.189.
120. CARBONNEAU-LASSAY, Platon'u, Jamblique'i anar ve Victor MAGNIEN'in *Les mystères d'Eleusis*, (VI, Payot yay.) başlıklı kitabına gönderme yapar.
121. Bkz. *La formation de l'esprit scientifique*, Vrin yay., s.206.
122. *Le spectacle de la nature*, s.231.
123. Léon BINET, *Secrets de la vie des animaux, Essai de physiologie animale*, P.U.F., s.19.
124. Armand LANDRIN, *Les monstres marins*, 2. basım, Hachette yay., 1879, s.16.
125. Georges DUHAMEL, *Confessions de minuit*, Böl. VII.
126. Maxime ALEXANDRE, *La peau et les os*, Gallimard yay., 1956,

- s.18.
127. Gaston PUEL, *Le chant entre deux astres*, s.10.
128. Armand LANDRIN, *a.g.e.*, s.15. Aynı söylenceyi Ambroise PARE da aktarır (*Oeuvres complètes*, cilt III, s.776). Yardımcı küçük yengeç, "kabuklunun açılan ağzının yanında kapıcı gibi oturur". Kabuğun içine bir balık girince, ısırılan deniz kabuklusu kapanır, "sonra, ikisi birlikte, avlarını küçük küçük ısırarak yer".
129. Bernard PALISSY, *Recepte véritable*, Bibliotheca romana yay., s.151 ve devamı.
130. René ROQUIER, *La boule de verre*, Seghers yay., s.12.
131. *A.g.e.*, s.78.
132. Noël ARNAUD, *L'état d'ébauche*, Paris, 1950.
133. *La revue de culture européenne'de*, 4' trimestre 1953, s.259.
134. Noël ARNAUD, *L'état d'ébauche*.
135. HUGHES, *Un cyclone à la Jamaïque*, Plon yay., 1931, s.133.
136. Michel LEIRIS, *Biffures*, s.9.
137. *Journal de psychologie*, Nisan-Haziran 1947, s. 169.
138. Elmayı bitirdikten sonra, çekirdeklere davranan ne çok insan vardır! İnsan, bir topluluk içinde, tatmak üzere elmanın çekirdeklerini soyma manisini, bu masum maniye frenler. İnsan o tohumları yediği zaman aklına ne çok düşünce gelir ne çok düşünür!
139. P. DE BOISSY, *Main première*, s. 21.
140. Bkz. *La formation de l'esprit scientifique*.
141. *Métamorphoses*, Gallimard yay. s. 105.
142. Pieyre DE MANDIARGUES, *Marbre*, Laffont yay, s.63.
143. Victor HUGO, *Le Rhin*, Hetzel yay., cilt III, s.98.
144. *Niels Lyne* romanı, Rilke'nin başucu kitabıydı.
145. André BRETON, *Le révoluer aux cheveux blancs*, Cahiers libres yay., 1932, s.122.
146. Gaston PARIS, *Le petit Poucet et la Grande Ourse*, Paris, 1875, s.22.
147. Yine de şunu kaydedelim ki, bazı sinir hastaları, organlarını kemiren mikropları gördüklerini ileri sürmüşlerdir.
148. Noël BUREAU, *Les mains tendues*, s.25.
149. Jules SUPERVIELLE, *Gravitations*, s. 183-185.
150. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, s.429.
151. BAUDELAIRE, *a.g.e.*, s.316.
152. Joë BOUSQUET, *Le meneur de lune*, s.162.
153. René-Guy CADOU, *Hélène ou le règne végétal*, Seghers yay., s.13.
154. Noël BUREAU, *Les mains tendues*, s.29.

155. Claude VIGÉE, *a.g.e.*, s.68.
156. J. MOREAU (de Tours), *Du haschisch et de l'aliénation mentale, Etudes psychologiques*. Paris, 1845, s.71.
157. Loys MASSON, *Icare ou le voyageur*, Seghers yay., s.15.
158. René DAUMAL, *Poésie noire, poésie blanche*, Gallimard yay., s.42.
159. Max PICARD, *Die Welt des Schweigens*, Rentsch yay., 1948, Zurich, Fr. çev.: *Le monde du silence*, çev. J.J. ANSTETT, Paris, P.U.F., 1954.
160. Bkz. SUPERVIELLE, *L'escalier*, s.124. "Uzaklık, beni hareketli sürgününe çekiyor."
161. Pierre ALBERT-BIROT, *Les amusements naturels*, s.192.
162. MARCAULT ve Thérèse BROSSE, *L'éducation ede demain*, s.13.
163. "Ormana özgü oluşun özelliği, aynı zamanda hem kapalı, hem de her yöne açık oluşturmaktadır." A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le lis de mer*, 1956, s.57.
164. Pierre-Jean JOUVE, *Lyrique*, Mercure de France yay., s.13.
165. René MÉNARD, *Le livre des arbres*, Arts et Métiers graphiques yay., Paris, 1956, s. 6-7.
166. Fr.: *ancestral*. [ç.n.]
167. Gaston ROUPNEL, *La campagne française*, böl.: "La forêt", Club des Libraires de France yay., s.75 ve devamı.
168. Bkz. *La terre et les rêveries de la volonté*, böl. 12, § 7, "La terre immense".
169. Bununla birlikte engin sözcüğü, *Fusées et journaux intimes* başlıklı yapının çok iyi düzenlenmiş dizinine alınmamıştır; Jacques Crépet yay. (Mercure de France).
170. BAUDELAIRE, *Le mangeur d'opium*, s.181.
171. BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*, s.325.
172. *A.g.e.*, s.169, s.172, s.183.
173. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, s.221.
174. BAUDELAIRE, *L'art romantique*, s.369.
175. BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*, s.169.
176. BAUDELAIRE, *Journaux intimes*, s.28.
177. *A.g.e.*, s.33.
178. BAUDELAIRE, *L'art romantique*, § X.
179. Bkz. Edgar Allan Poe, *Sözün gücü*, *Nouvelles histoires extraordinaires* adlı yapıtta, BAUDELAIRE'in Fransızca çevirisi, s.238.
180. Victor HUGO'ya göre, rüzgâr engindir. Şöyle der:
Je suis ce grand passant, vaste, invincible et vain / Engin, yenilmez ve övüngen o büyük geçen'im ben

(Dieu, s.5). Son üç sözcükte, "v"leri söylerken dudaklar hiç kıpırdamaz.

181. Max PICARD, *Der Mensch und das Wort*, Eugen Rentsch Verlag, Zurich, 1955, s.14. Böyle bir cümlemin çevrilmemesi gerektiği ortadadır, çünkü bizden Alman dilinin sesine kulak vermemizi istemektedir. Her dilin, tınısı büyük, kendine özgü sözcükleri vardır.
182. Haziran 1924'te yazdığı şiir, Fr. çev. Claude VIGÉE, yayımlandığı dergi: *Les Lettres*, 4. yıl, No. 14, 15, 16, s.13.
183. Jules SUPERVIELLE, *L'escalier*, s.106.
184. Claire GOLL, *Rilke et les femmes*, s.63.
185. Jules SUPERVIELLE, *L'escalier*, s.123.
186. Joë BOUSQUET, *La neige d'un autre âge*, s.92.
187. Henri BOSCO, *Hyacinthe*, s.18.
188. Pierree LOTI, *Un jeune officier pauvre*, s.85.
189. Ph. DIOLÉ, *Le plus beau désert du monde*, Albin Michel yay., s.178.
190. Henri BOSCO da şunları yazar (*L'antiquaire*, s.228): "İçimizde taşıdığımız, kum ve taş çöllerini içeren gizli çölde, ruhun yayılımı, yeryüzünün yalnızlıklarını yok eden sonsuz ölçüde boş yayılım içinde yitip gider." Ayrıca bkz. s.227.
Bir başka yerde, Hyacinthe'in yazarı olan bu büyük düşçü, çıplak bir plato üstünde, göğsüne dokunan bu ovanın üstünde, çölün dünya ile benzeşmesini ve ruh çölünü büyük bir derinlikle açıklar: "İçime yeniden o boşluk yayılıyordu ve ben, çölün içinde çöldüm." Bu derin düşünce şu notla sona eriyor: "Artık ruhum yoktu." (Henri BOSCO, *Hyacinthe*, s.33, s.34.)
191. D'ANNUNZIO, *Le feu*, Fr. çev., s.261.
192. Jean HYPOLITE, *Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud, La psychanalyse'de*, no.1, 1956, s.35.
193. Hyppolite, yadsıma içindeki olumsuzlamanın derin ruhsal ters çevrilmesini ortaya koyar. Bu tersine çevrilmeyi daha ilerde basit imgeler düzeyinde örneklendireceğiz.
194. Bir sarmal mı? Felsefi sezgilerden, geometrik olanı çıkarıp atın, sarmal dört nala size dönecektir.
195. Henri MICHAUX, *Nouvelles de l'étranger*, Mercure de France yay., 1952, s.91.
196. Bir başka şair şöyle der: "Düşün, basit bir sözcük, bir ad, gücünün duvarlarını yıkmaya yetmiyor mu?" Pierre REVERDY, *Risques et périls*, s.23.
197. André FONTAINAN, *L'ornement de la solitude*, Mercure de

- France yay., 1899, s.22.
198. *Mektuplar*, Stock yay., s. 167.
199. Jules SUPERVIELLE, *Gravitations*, s.19.
200. Jean PELLERIN, *La romance du retour*, N.R.F. yay., 1921, s.18.
201. PORPHURIOS, *L'autre des nymphes*, § 27.
202. Michel BARRAULT, *Dominicale*, I, s.11.
203. Ramon GOMEZ DE LA SERRA, *Echantillons*, Cahiers verts, Grasset yay., s.167.
204. Maurice BLANCHOT, *Arrêt de mort*, s.124.
205. Jean POMMIER yay., Corti, s.19.
206. Joë BOUSQUET, *Le meneur de lune*, s.174.
207. Alfred de VIGNY, *Cinq-Mars*, böl. XVI.
208. Jules MICHELET, *l'oiseau*, s.291.
209. RILKE, *Poésie*, BETZ'in *Inquiétude* başlığıyla yaptığı Fr. çev., s.95.