GASTON
BACHELARD

YERYÜZÜ VE İRADENİN DÜŞLERİ

Türkçesi
Mehmet Yazgan



TEORİ

KTB

ISBN: 978-625-5998-22-4
© 2018 Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.

ketebe.com

Ketebe Yayınları: 1331 **Teori**

Yayın Yönetmeni
Furkan Çalışkan

Dizi Editörü
Murat Erşen

Yayıma Hazırlayan
Tugay Kaban

Düzelti
Semanur Öztürk

Kapak
Harun Tan

Mizanpaj
Nilgün Sönmez

1. BASKI

Aralık 2024
İstanbul

Ketebe Yayınları
Sertifika No: 49619
Maltepe Mahallesi Fetih
Caddesi No: 6 Dk: 2
Topkapı 34010 İstanbul
Tel: 212 612 29 30
e-mail: ketebe@ketebe.com

Baskı ve Cilt
Sertifika No: 44452
Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad.
No: 3/1 Baha İş Merkezi A Blok
Kat: 2 34310 Haramidere -
Avcılar / İstanbul Tel: 212 412 17 00

***La Terre et les rêveries de la volonté* de GASTON BACHELARD Editions Corti, 1947**

© Özgün adı *La Terre et les rêveries de la volonté* olan bu kitabın Türkiye hakkı Éditions Corti ile anlaşmalı olarak Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.'ye aittir. İzinsiz yayımlanamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

GASTON
BACHELARD

YERYÜZÜ VE İRADENİN DÜŞLERİ

Türkçesi: *Mehmet Yazgan*

KTB

Gaston Bachelard

Bilim felsefesi, bilgi kuramı ve poetika çalışmalarıyla tanınan Fransız filozof Gaston Bachelard 1884'te Fransa topraklarındaki Bar-sur-Aube'da dünyaya geldi. 1903-1913 yılları arasında posta memurluğu yaptı. 1912'de Matematik Bilimleri dalında yüksek öğrenim diploması aldı. Mühendislik eğitimi görmek istemesine rağmen, Birinci Dünya Savaşı çıkıp seferberlik ilan edilince bu hayalini gerçekleştiremedi. 1922'de felsefe, 1927'de Sorbonne'da edebiyat doktoru unvanını aldı. "Essai sur la connaissance approchée" ("Yaklaşık Bilgi Üstüne Deneme") başlıklı doktora çalışması Paris Bilimler Akademisi tarafından verilen Gegner Ödülü'ne layık görüldü. 1930'da Dijon Üniversitesi'nde felsefe profesörü olarak göreve başlayan Bachelard, 1940'ta on dört yıl boyunca profesör olarak çalışacağı Sorbonne Bilim Felsefesi ve Tarihi Kürsüsü'ne atandı. Aynı dönemde Bilim Tarihi Enstitüsü yöneticiliği görevini yürüttü. 1951'de Légion d'honneur nişanı ile ödüllendirildi; dört yıl sonra Académie des sciences morales et politiques üyeliğine davet edildi. 16 Ekim 1962'de Paris'te hayatını kaybetti. Mezarı Bar-sur-Aube'dadır.

Bilim tarihi ve felsefesi, epistemoloji, poetika ve metafizik sahalarında çalışmalar yürüten Bachelard; Michel Foucault, Louis Alţhusser, T. Samuel Kuhn, Jean-Paul Sartre, Dominique Lecourt, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu ve Bruno Latour'un da aralarında bulunduğu birçok filozof ve düşünürü etkilemiştir.

Bachelard'ın bilim tarihi ve felsefesi üzerine yaptığı çalışmalar, bilimsel zihnin bir tür psikanalizi olarak tarihsel epistemoloji tasavvuruna dayanmaktadır. Psikoloji ile bilim tarihi arasında kurduğu bağlantı yeterince anlaşılamamış olup literatüre kazandırdığı "epistemolojik kopuş" ve "epistemolojik engel" kavramları vasıtasıyla bilimin ilerlemesinin belirli zihinsel kalıplar tarafından nasıl engellenebileceğini göstererek epistemolojinin görevini yeniden tanımlamayı denemiştir.

Başlıca Eserleri: *Le Nouvel Esprit Scientifique* (1934; *Yeni Bilimsel Tin,* İthaki, 2008), *La Dialectique de la durée* (1936; *Sürenin Diyalektiği,* Fol Kitap, 2021), *L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine* (1937), *La Formation de l'esprit scientifique* (1938), *Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (1938), *La psychanalyse du feu* (1938; *Ateşin Psikanalizi,* Bağlam, 2000), *Lautréamont* (1940), *La Philosophie du Non* (1940; *Yok Felsefesi,* YKY, 1995; *Hayır Diyen Felsefe,* Nora Kitap, 2018), *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942; *Su ve Düşler,* YKY, 2006), *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), *Le rationalisme applique* (1948; *Uygulamalı Akılcılık,* İthaki, 2009), *La Terre et les Rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité* (1948), *L'Activité rationaliste de la physique contemporaine* (1951), *Le Matérialisme rationnel* (1953), *La Poétique de l'espace* (1957; *Mekânın Poetikası,* Kesit, 1996; *Uzamın Poetikası,* İthaki, 2008), *La Poétique de la rêverie* (1960; *Düşlemenin Poetikası,* İthaki, 2012), *La Flamme d'une chandelle* (1961; *Mumun Alevi,* İthaki, 2008).

Mehmet Yazgan

1978 yılında Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesinden mezun oldu. 1980 yılında Prof. Dr. Nesterin Dirvana ile başladığı ve 1985 yılında Prof. Dr. Cemil Göker yönetiminde tamamladığı "Hürriyetin Yolları adlı eserinde Romancı Jean-Paul Sartre" adlı doktora tezi ile yardımcı doçent oldu. 1979-1995 yılları arasında Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümünde, 1995-2005 yılları arasında Kırıkkale Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fransızca Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalında öğretim üyesi olarak çalıştı. 2005-2021 yılları arasında TİKA (Türk İşbirliği Koordinasyon Ajansı) Başkanlığında Şube Müdürlüğü, Daire Başkanlığı gibi idari görevlerin yanı sıra, Kazakistan, Senegal, Gine Cumhuriyeti ve Kamerun'da koordinatör olarak çeşitli kalkınma projelerinin hayata geçirilmesine vesile oldu. Birçok Batı-Afrika ülkesinde yine TİKA adına projeler yaptı.

İÇİNDEKİLER

İki Kitap İçin Önsöz / 7
Maddî İmgelem ve Konuşulan İmgelem / 7

BİRİNCİ KISIM

Birinci Bölüm: Düşsel Erkebilim
Diyalektiği Mukavemetli Dünya / 27

İkinci Bölüm: Kesme Arzusu ve Katı Maddeler
Aletlerin Agresif Karakteri / 47

Üçüncü Bölüm: Maddenin Katı Hali ile
İlgili Metaforlar / 75

Dördüncü Bölüm: Hamur / 89

Beşinci Bölüm: Yumuşak Malzemeler
Çamurun Değeri / 121

Altıncı Bölüm: Demircinin Dinamik Lirizmi / 151

İKİNCİ KISIM

Yedinci Bölüm: Kaya / 203

Sekizinci Bölüm: Dehşet Veren Hayaller / 227

Dokuzuncu Bölüm: Metalizm ve Mineralizm / 255

Onuncu Bölüm: Kristaller
Kristal İle İlgili Hayaller / 307

Onbirinci Bölüm: Çiy ve İnci / 343

ÜÇÜNCÜ KISIM

Onikinci Bölüm: Yerçekimi Psikolojisi / 363

İKİ KİTAP İÇİN ÖNSÖZ

MADDÎ İMGELEM VE KONUŞULAN İMGELEM

"Her sembolün bir teni,
her düşün bir gerçekliği vardır."

(O. MILOSZ, "Sevdalı Girişim", s. 81)

I

Elinizdeki iki kitapta, maddenin hayal gücüne, felsefenin ve kadim bilimlerin simya ile devam ettirdiği dört unsurla (*anâsır-ı erbaa*) ilgili hayal gücüne ayırdığımız dördüncü eser yer almakta... Bundan önceki kitaplarımızda, sırasıyla *ateş*, *su* ve *hava* imgelerini tasnif edip konuları derinlemesine ele almaya çalışmıştık. Geriye *toprak*la ilgili imgeleri[1] inceleme görevi kaldı.

Dünyevî[2] maddelerle ilgili bu imgeler, maden ve taş, ahşap ve sakızdan müteşekkil bir dünyada bize bolca sunulur; bunlar durağan ve sakindirler, gözlerimizin önündedirler; onları ellerimizle hissederiz, üzerlerinde çalışmanın tadını alır almaz içimizde *kasıl* sevinçler uyandırırlar. Bu nedenle, dört elementin felsefesini resimlerle göstermemiz gereken görev kolay gibi görünüyor. Öyle görünüyor ki, olumlu deneyimlerden estetik deneyimlere geçerek, gözlerimiz önünde durmaksızın "beliren" *güzel katılara*, parmaklarımızın yaratıcı çabasına sadakatle itaat eden *güzel malzemelere* olan tutkulu ilgiyi binlerce örnekle gösterebiliriz. Ama yine de, muhayyilemizin *toprak* ile ilgili somutlaşmış görüntüleriyle, maddî ha-

1 Eser boyunca, özgün metindeki "image" kavramının karşılığı olarak, yerine göre "imge", imaj", "resim" ya da "görüntü" seçeneklerini kullandık. (Çevirenin Notu)

2 Fransızca metinde geçen "matière terrestre" tamlamasını, dünyevî maddeler" ya da "toprakla ilgili maddeler" şeklinde karşılamak mümkün. Ancak biz ilk karşılığı tercih ettik. (ç.n.)

yal gücü ve dinamik hayal gücü tezlerimiz için sayısız zorluk ve paradoks da peşinden gelecektir.

Aslında, ateş, su ve gökyüzü manzaraları karşısında, maddeyi geçici yönlerde arayan hayal, hiçbir şekilde gerçeklik tarafından engellenmiyordu. Hakikaten, bir *muhayyile* sorunuyla karşı karşıya idik; bu tam da ateş için çok canlı ve çok renkli derin bir madde *hayal etme* meselesi idi; bu, çekilen bir su karşısında, bu akışkanlığın özünü hareketsiz hale getirme meselesiydi. Kısacası, esintilerin ve uçuşların bize verdiği tüm hafiflik tavsiyeleri karşısında, bu hafifliğin özünü, havaî özgürlüğün özünü kendi içimizde de tahayyül etmemiz gerekiyordu. Kısacası, şüphesiz gerçek, ancak tutarsız ve devingen maddeler, derinlikte, bir madde ve güç yakınlığı içinde hayal edilmeyi talep ediyordu. Ancak toprağın özüyle madde o kadar çok olumlu deneyimler getirir, form o denli göz kamaştırıcı, o denli aşikâr, o denli gerçektir ki, maddenin mahremiyetine dokunan hayallere nasıl muhteva verebileceğimizi görmek zordur. Baudelaire'in dediği gibi, "Görünüşte madde ne denli pozitif ve katı ise, hayal gücünün eseri de o denli ince ve zahmetlidir[3]."

Hülasa *toprak*la ilgili maddenin hayal gücüyle, görüntünün işlevi hakkındaki uzun tartışmamız yeniden alevleniyor ve bu kez rakibimizin elinde sanki sayısız argüman var ve tezi de çürütülemez gibi görünüyor. Sıradan psikologlar için olduğu kadar realist filozof için de hayal gücünün süreçlerini belirleyen şey görüntülerin algılanmasıdır. Onlara göre önce bir şeyleri görürüz, sonra onları muhayyilemizde canlandırırız; algılanan gerçekliğe dair kırıntılar, yaşanan gerçekliğin anıları ile birleştirilir, ancak temelde yaratıcı bir hayal gücünün egemenliğine erişemeyiz. Zengin bir yaratıcılığa sahip olabilmek için çok şeyler görmüş olmanız gerekir. Realist kültürün temelini oluşturan iyi görme tavsiyesi,

3 Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (Estetik Meraklar), s. 317.

insan bilinçaltında kök salmış arketiplerin *rüya gibi doğasına* (onirizm[4]) sadık kalarak iyi rüya görme, hayal kurma tavsiyesine kolayca egemen olur.

Yine de biz, bu çalışmada, bu açık seçik öğretiyi çürütmeye çalışacak ve bizim için oldukça elverişsiz olan bu alanda, yaratıcı hayal gücünün ilkel, psişik olarak temel karakterini onaylayan bir tez oluşturmaya çalışacağız. Başka bir deyişle, bizim için *algılanan görüntü* ile yaratılan görüntü çok farklı iki *psişik* durumdur ve hayal edilen görüntüyü tanımlamak için özel bir sözcüğe ihtiyacımız olacaktır. Ders kitaplarında üretken hayal gücüne dair söylenen her şey algı ve belleğe atfedilmelidir. Yaratıcı hayal gücü, doğurgan hayal gücünden tamamen farklı işlevlere sahiptir. Psikologlar tarafından zihnin toplumsal değerlerle damgalanmış bir gerçekliğe uyumunu tanımlamak için sık sık çağrıştırılan *gerçek işlevi* kadar psikolojik olarak yararlı olan *gerçek olmayan bir işlevi* de vardır. Gerçek olmayanın tam da bu işlevi yalnızlığın değerlerini bulacaktır. Ortak hayal bu konudaki en basit görüntülerden biridir. Ama gerçekdışı imgeleri araştırma sürecinde imgesel hayal gücünü takip etmeye istekli isek, çalışma biçimi ile ilgili başka örnekler elde edebiliriz.

Hayal kurmak her bir rahatlama görüntüsü altında değerlendirildiği için, *iradenin hayalleri* diyebileceğimiz bu kesin eylem hayallerini görmezden geliyoruz. Ve sonra, gerçek oradayken, tüm gücüyle, tüm "dünyevî" maddesiyle, *gerçeklik işlevi*nin *gerçekdışı işlevi*n yerini aldığına inanmak kolaydır. O zaman bilinçdışı dürtüleri, bilinçli yaşama sürekli olarak akan rüya benzeri güçleri unutuyoruz. Bu nedenle, imgelerin ileriye dönük etkinliğini keşfetmek istiyorsak, imgeyi algının önüne bir algı serüveni olarak yerleştirmek istiyorsak, dikkatimizi iki katına çıkarmamız gerekecektir.

4 Onirizm: Hem rüya olgularının bir bütünü hem de (ve özellikle) uyanık hâle eşlik eden kimi patolojik kimi ise toksik nitelikli rüya benzeri halüsinasyonlardır. (ç.n.)

II

Bizim için, imgenin ilkelliği hakkında başlatmak istediğimiz tartışma oldukça belirleyicidir. Zira biz imgelerin yaşamını psikanalizin etkinliklerini gösterdiği arketiplere, ilk örneklere bağlıyoruz. Hayalî imgeler, gerçekliğin yeniden üretilmesinden ziyade, arketiplerin yüceltilmesidir. Ve süblimasyon (yüceltme) ruhun en olağan dinamizmi olduğu için, görüntülerin insanın derinliklerinden geldiğini gösterebileceğiz. Bu nedenle, Novalis'le[5] birlikte şöyle diyeceğiz: "İç âlemin ve dış âlemin tüm yetileri, tüm etkinlikleri üretken hayal gücünden *neş'et etmiş* olmalıdır"[6]. Görüntünün iki yönlü bir gerçekliğe sahip olduğunu söylemek ne kadar doğru olur: psişik bir gerçeklik ve fiziksel bir gerçeklik. Tahayyül eden varlıkla hayal edilen varlık, görüntü aracılığıyla birbirlerine daha yakın hale gelirler. İnsan ruhu başlangıçta görüntülerde formüle edilmiştir. *Büyülü idealizm*'in baskın bir özelliği olan Novalis'in bu düşüncesine atıfta bulunan Spenlé, Novalis'in Fichte'in "aşkın bir fantezi" tesis etmesini temenni ettiğini hatırlatır[7]. O zaman hayal gücü kendi metafiziğine kavuşacaktır.

Biz olayları bu kadar büyütmeyeceğiz ve sadece görüntülerde bir *metapsişe*'nin unsurlarını bulmamız gerekecek. Bize öyle geliyor ki, örneğin simya imgelerinde bilinçaltındaki arketiplerin eylemini keşfeden C. G. Jung'un güzel çalışmaları bunu amaçlamaktaydı. Bu alanda, imgelerin fikir haline gelmesine dair elimizde birçok örnek olacak. O zaman bilinçdışı dürtüler ile bilinçte ortaya çıkan ilk imgeler arasındaki tüm psişik bölgeyi inceleyebileceğiz. O zaman psikanalizin karşılaştığı

5 Novalis, *Schriften*, II, s. 365.

6 Bkz. Henry Vaughan, *Hermetical Work*, 1914 baskısı, C. II, s. 574: "Hayal gücü, haricî bir Nesne tarafından insanın gök kubbesinde harekete geçirilen bir yıldızdır."

7 Spenlé, *Thèse*, s. 147.

yüceltme sürecinin temel bir psişik süreç olduğunu göreceğiz. Süblimasyon (yüceltme) yoluyla, bize normal psişik aktivite için vazgeçilmez değerler olarak görünecek olan estetik değerler geliştirilmiş olacak.

III

Ancak konumuzu sınırlandırdığımıza göre, hayal gücü ile ilgili kitaplarımızda neden kendimizi edebî hayal gücünü ele almakla sınırladığımızı da söyleyelim.

Burada öncelikle bir yeterlilik sorunu var. Biz sadece birine odaklanıyoruz: Okuma becerisi. Biz sadece birer okuyucuyuz. Saatlerimizi ve günlerimizi kitapları *satır satır* okuyarak, hikâyelerin (yani kitapların açıkça bilinçli olan kısmının) cazibesine direnmek için elimizden gelenin en iyisini yaparak geçiriyoruz, böylece yeni imgelerle, bilinçdışı arketiplerimizi yenileyen imgelerle kalacağımızdan emin olabiliriz.

Çünkü bu yenilik, açıkça hayal gücünün yaratıcı gücünün göstergesidir. Taklit edilen bir edebî imge canlandırıcı özelliğini kaybeder. Edebiyat şaşırtmalı, hayranlık duygularını uyandırmalıdır. Elbette, edebî imgeler temel imgelerden yararlanabilir –nitekim bizim genel anlamda işimiz bu temel imgeleri sınıflandırmaktan ibarettir–, ama bir yazarın kaleminden çıkan her imge kendine özgü bir yeniliğe sahip olmalıdır. Edebî bir imge asla iki kez düşlenemeyecek olan şeyleri dile getirmelidir. Bir tablonun kopyasını çıkarmak bir anlam ifade edebilir. Ama edebî bir imgeyi yinelemenin hiçbir değeri yoktur.

Yeni imgeler yaratmak suretiyle bir dili canlandırmak: işte edebiyatın ve şiirin işlevi budur. Jacobi şöyle yazar: "Felsefe yapmak, dilin kökenlerini keşfetmekten başka bir şey değildir". Unamuno da dilin kökenindeki bir metapsişe'nin

eylemine işaret eder: "Dilin kıvrımları arasındaki bilinçsiz felsefenin şu bolluğuna bakın! Gelecek kuşaklar, fizikötesini gençleştirmenin yollarını gerçek bir *mantıkötesi* olan *dilötesi*'nde arayacaklardır[8]. Oysa her yeni edebî imge özgün bir dil metnidir. Onun etkisini hissetmek için bir dilbilimcinin bilgilerine sahip olmamız gerekmez. Edebî imge bize bir dil yaratma deneyimi sunar. Edebî bir imge bir *dil bilinci*yle incelendiğinde, içerdiği o yeni psişik dinamizm görülecektir. Bu nedenle, yalnızca edebî imgelerin incelemesinde, hayal gücünün seçkin bir eylemini keşfetmenin mümkün olduğunu düşündük.

Oysa biz bir imge çağındayız. İyisiyle kötüsüyle imgenin etkisine her zamankinden daha çok maruz kalmaktayız. Ve eğer imgeyi edebî çabası içerisinde, yani dilsel ifade becerilerini ön plana çıkarma çabası içerisinde ele almaya istekliysek, belki de modern zamanları karakterize eden bu edebî coşkuyu daha iyi değerlendirmiş olacağız. Öyle görünüyor ki edebiyatın bir *dil patlaması* şeklinde ortaya çıktığı alanlar zaten mevcuttur. Kimyacılar, dallanma olasılığı sonlanma olasılığından daha büyük olduğunda bir patlama olacağını öngörürler. Oysa edebî imgelerin coşku ve parlaklığı içerisinde dallanıp budaklanmalar çoğalıp gider; sözcükler sıradan birer terim olmaktan çıkarlar. Düşünceleri sonlandırmazlar; çünkü imgenin geleceğini ellerinde tutmaktadırlar. Şiir, sözcüğün anlamını, onu bir imgeler atmosferiyle kuşatarak dallanıp budaklandırır. Victor Hugo'nun kafiyelerinin çoğunluğunun imgeleri çağrıştırdığı gösterilmiştir; kafiyeli iki sözcük arasında bir çeşit istiare zorunluluğu vardır: yani imgeler sadece sözcüklerin ahengi sayesinde birbirleriyle bağdaşırlar. Sürrealizm gibi daha özgür bir şiirde ise dil tam anlamıyla dallanıp budaklanma halindedir. Sanki o zaman şiir bir imgeler salkımına dönüşür.

8 Unamuno, *L'Essence et l'Espagne*, çev., s. 96.

Ama biz bu kitapta, zihni çeşitli yönlere çeken, çeşitli bilinçdışı unsurları bir araya getiren, edebî hayal gücünün de "alt tonları" olacak şekilde anlamları üst üste bindiren sayısız imge örneği verme fırsatı bulacağız. Bu hazırlık niteliğindeki görüşlerde belirtmek istediğimiz şey, edebî ifadenin özerk bir hayata sahip olduğu ve edebî imgelemin algı tarafından kaydedilen görsel imgelerden sonra gelen tali konumdaki bir imgelem olmadığıdır. Bu nedenle, hayal gücüne ilişkin çalışmamızı yalnızca edebî hayal gücünü dikkate alacak şekilde sınırlandırmak bizim için kesin bir görevdi.

Zaten, paradoksumuzun sonuna kadar gidebildiğimizde *dil yetis*inin hayal gücünün kumanda merkezinde olduğunu fark ederiz. Biz özellikle ilk yapıtımızda *sözlü çalışma*ya odaklanacağız. Çalışma imgelerini, insan iradesinin hülyalarını, maddî uğraşlara eşlik eden düşçülüğü inceleyeceğiz. Şiirsel dilin, maddî imgeleri dile getirdiğinde gerçek bir enerji büyüsü olduğunu göstereceğiz.

Doğal olarak, psişik yetenekleri izole etmek gibi bir niyetimiz yok. Biz aksine, ilk bakışta birbirine zıt gibi görünen hayal gücü ve iradenin aslında birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğunu kanıtlayacağız. Bizler sadece zengin bir biçimde hayal ettiğimiz, öngörülen güzelliklerle kapladığımız şeyleri isteriz. Böylece sert malzemelerin ve sabırla yoğurulan hamurların enerjik çalışması *vaat edilen* güzelliklerle canlanır. Aktif bir *pancalizm*in[9], vaatte bulunan, yararlı olanın ötesinde güzellikler yansıtması gereken bir *pancalizm*in ve dolayısıyla *konuşması* gereken bir *pancalizm*'in ortaya çıktığını görüyoruz.

Zaten gerçekleşmiş bir güzelliği, tam formunu bulmuş bir güzelliği betimleyen edebî bir imge ile maddenin gizeminde çalışan ve betimlemekten ziyade önermek isteyen edebî bir imge

9 Pancalism: Kamugüzelcilik. Güzelliği temel alan ve Amerikalı düşünür James Mark Baldwin'in kendi teorisini dile getirmek için kullandığı bir terim. Varlıklar arasındaki farklar, *anlam* farklılıklarıdır. Felsefenin görevi bu anlamı yorumlamaktır. (ç.n.)

arasında çok büyük bir fark vardır. Dolayısıyla bizim özel konumumuz, sınırlamalarına rağmen birçok avantaj sunmaktadır. Bu yüzden biçimlerin güzelliğini incelemeyi başkalarına bırakıyoruz; çabalarımızı malzemelerin mahrem güzelliğini, gizli cazibe kütlelerini, şeylerin içinde yoğunlaşan tüm o duygusal alanı belirlemeye adamak istiyoruz. Bunların hepsi ancak dil eylemleri olarak geçerli olabilecek iddialardır, şiirsel kanaatlerin uygulanmasıdır. O halde bizim için nesneler bunlar olacaktır: şiirlerin merkezleri. Bizim için madde şu olacak: işçinin enerjisinin mahremiyeti. Yeryüzünün nesneleri bizim enerji vaadimizi yanıtlar. Maddenin çalışması, ona tüm düşsel niteliğini geri verdiğimiz anda, içimizde cesaretimizin narsisizmini uyandırır.

Ancak bu önsözde yapmak istediğimiz tek şey, konumuzu felsefi olarak açıklığa kavuşturmak ve iki yeni kitabımızı, birkaç yıl önce maddenin hayal gücü üzerine yayınladığımız *Denemeler*'in devamına yerleştirmekti. Bu denemeler yavaş yavaş bir edebî imge felsefesinin unsurlarını oluşturmalıdır. Bu tür girişimleri değerlendirmenin tek yolu, argümanların ayrıntılarına ve bakış açılarının bolluğuna bakmaktır. Bu nedenle, iki yeni Deneme'nin çeşitli bölümlerini kısaca özetleyecek ve birbirleriyle nasıl bağlantılı olduklarını göstermeye çalışacağız.

IV

Araştırmamızı iki kitaba bölmeye karar verdik. Çünkü bu araştırmanın hazırlanması sırasında psikanaliz tarafından açıkça ayırt edilen iki hareketin oldukça net izlerini fark ettik: dışa dönüklük ve içe dönüklük, böylece, ilk kitapta hayal gücü daha çok dışa dönük olarak, ikincisinde ise içe dönük olarak ortaya çıkmaktaydı. İlk kitapta özellikle bizi madde üzerinde etkili olmaya davet eden aktif hayaller izlenecek; ikincisinde ise hülya ortak bir yamaç boyunca çıkarak bizi ilk sığınaklara götüren, iç âlemin tüm imgelerine değer biçen şu evrim

yitimini[10] izleyecektir. Genel olarak konuşursak, elimizde *çalışma* ve *dinlenme* ikilisi vardır,

Ancak daha işin başında iken bu kadar net bir ayrım yapınca, içe dönük hayallerin ve dışa dönük hayallerin nadiren birbirinden soyutlanmış olduğunu hatırlamak gerekmektedir. Sonuç itibarıyla, tüm imgeler iki kutup arasında gelişirler, diyalektik olarak evrenin cazibeleriyle ve iç dünyanın doğrularıyla yaşarlar. İmdi biz, imgelere iki yönlü içe dönüklük ve dışa dönüklük hareketlerini vermez ve bunlar arasındaki karşıt anlamlılığı açığa çıkarmazsak, yapay bir eser ortaya koymuş oluruz. Öyleyse çalışmanın hangi bölümünde olursa olsun, her görüntüye hak ettiği değer verilmelidir. En güzel görüntüler genellikle ikircikliğin yuvalarıdır.

V

Şimdi bir de *İradenin hayalleri* başlığı altında bir araya getirilen çalışmaların devamına bir göz atalım.

İlk bölümde belki biraz fazla sistemli bir biçimde, *sert* ve *yumuşak* olanın diyalektiğini, yani *toprak*la ilgili tüm imgelere hükmeden bir diyalektiği ele almak istedik. Gerçekten, diğer üç öğeden farklı olarak *toprak*'ın ilk vasfı bir *direnc*inin olmasıdır. Diğer unsurlar biraz düşmanca olabilirler ama *her zaman* öyle değildirler. Onları tam olarak tanımak için, yumuşaklık ve kötülük karşıtlığı içinde hayal etmek gerekir. Karasal (toprak içeren) maddenin direnci ise aksine apansız ve süreklidir. İrademizin hemen nesnel ve açık sözlü yardımcısı oluverir. İradeleri sınıflandıracak olursak, insan eliyle yapılan maddelerden daha duru, açık hiçbir şey yoktur. Bu nedenle biz, çalışmamızın başlangıcında direniş dünyasının özelliklerini ortaya koymaya çalışmış olduk.

10 Involution: Yaşlılık ya da hastalıktan ötürü evrimin durması ve gerilemesi. (ç.n.)

Sonraki dört bölümden ikisini sert malzemelerin işlenmesine ve bunlarla ilgili görüntülere, diğer iki bölümü ise hamur ve yumuşaklık malzemelerine ayırdık. Bu iki çift faslı sıraya koyarken uzun süre tereddüt ettik. Madde tasavvuru, hamuru *prima materies* (ilkel madde) olarak görmeye meyillidir. Bir ilkellikten bahsettiğimizde, muhayyilenin önünde sayısız yollar açmış oluruz. Örneğin Fabre d'Olivet, "Sözcüklerin başında yer alan M harfinin yöresel ve plastik olan şeyleri resmettiğini"[11] yazar. El, Madde, Ana, Deniz[12], plastisitenin, yumuşaklığın baş harfi olmuşlardır. Biz bu tür ilkellikle ilgili hayallerin ardından gitmek istemedik ve ilk olarak enerjiyle ilgili hayal gücünü, yani katı maddeye karşı mücadelelerinde daha doğal olarak oluşan bir hayal gücünü ele aldık. Hemen Hayal ve İrade diyalektiğini ele alarak, maddenin imgeleminin ve kuvvetlerin imgeleminin tahayyülü için bir sentez imkânı hazırlamaya koyulduk. Bu nedenle, işe sertlik görüntüleriyle başlamaya karar verdik. Ayrıca, *yumuşak* ve *sert* imgeler arasında kesin bir tercihte bulunmamız gerekseydi, onun özel hayatı hakkında çok fazla şey açığa vurmuş olurduk.

Sert ve yumuşak maddelerle ilgili imgelemlerin oluşturduğu iki kutup arasından karşımıza *erimiş madde* ile bir sentez çıkmaktadır. Bu noktada bize, maddî imgelem açısından tam bir mesleğin, insana bir *epitken*'in[13] güçlerini sağlayan kahramansı bir mesleğin değerlerini gösterme fırsatı doğmuştur. Dökümhane ile ilgili görüntülere de uzunca bir bölüm ayırdık. Bunlar bilinçaltını derinden etkileyen erkeksi bir dinamizmi gerektirmektedir. Bu bölüm aynı zamanda maddenin imgelemiyle ve gücün imgelemiyle ilgili özelliklerin yakından

11 G. Fabre d'Olivet, *La Langue hébraïque restituée,* Paris, 1932, C. II, s. 75. Bir başka alfabe arkeologu ise M harfinin deniz dalgalarını temsil ettiğini söyler. Bu görüş ile Fabre d'Olivet'ninki arasında biçim imgelemi ve madde imgelemi ikiliği görülmektedir.

12 Bu sözcükler Fransızcada M harfiyle başlar.

13 Fr.: Démiurge. Platon felsefesinde evreni düzenleyen tanrı. (ç.n.)

ilişkili olduğu kitabın ilk bölümü için bir sonuç niteliği taşımaktadır.

Birinci kitabın ikinci bölümü, hayal eden varlığın daha az müdahil olduğu imgeleri ele almaktadır. VII. ve VIII. bölümlerde değinilen Kaya ve Taşlaşma ile ilgili bazı edebî imgeler söz konusu olduğunda, katılmayı reddettiğimizi bile fark edebiliriz: kayalıkların biçimleri uzaktan, geride durarak hayal edilir. Ancak maddenin hayali uzaktan bir tefekkürle yetinmez. Taşla ilgili hayaller içsel güçleri ararlar. Hayal kuran kişi bu güçleri ele geçirir ve onların efendisi olduğunda, içinde, gerçek bir *Medüz kompleksi* olarak sunduğumuz "güçlü olma iradesi" ile ilgili bir hayalin canlandığını hisseder.

Her zaman biraz masif, her zaman az ya da çok dış formlarla bağlantılı olan bu taş hayallerinden, metalizm (madenlerle ilgili) imgelerinin incelenmesine geçtik. Simyada çok büyük bir rol oynayan *vitalist*[14] sezgilerin normalde insan hayal gücünde aktif olduğunu ve bunların etkisinin minerallerle ilgili birçok edebî resimde bulunduğunu gösterdik.

Aynı gösterimi, kristal maddelerin rüyası ve inci ile ilgili imgeleri ele aldığımız iki kısa bölümde yaptık. Bu malzemelerle ilgili hayallerde, değerli taşların hayalî değerlenmesini göstermek güç olmasa gerekir. Buradaki "değer" kavramının birçok anlamı vardır. Mücevherat, değerlemenin psikolojik bir canavarlığıdır. Onun içinden, maddî hayal gücünün oluşturduğu imgesel değerleri çıkarmakla yetindik.

İlk kitabın üçüncü bölümü ise sadece bir bölümden oluşmaktadır. Burada da yerçekimi psikolojisini ele aldık. Bu, iki kez ele alınması gereken bir meseledir: bir kez, hava psikolojisinde uçuş teması olarak ve bir kez de karasal psikolojide düşme teması olarak. Ancak mantıksal olarak birbirine bu kadar zıt olan bu iki tema imgelerle birbirine bağlıdır ve tıpkı

14 Dirimselci. (ç.n.)

L'Air et les Songes (Hava ve Düşler) kitabımızda düşüşten bahsettiğimiz gibi, yeryüzü imgeleminin dinamik imgelerinin konu edildiği bu kitapta da doğrulma güçlerinden söz etmemiz gerekecektir.

Her halükârda kuvvetlerin tahayyülü üzerine bir deneme, normal sonucunu insanın yerçekimine karşı mücadelesi imgesinde, bizim *Atlas kompleksi* olarak adlandırdığımız bir kompleksin faaliyetinde bulur.

VI

Yeryüzü imgelemiyle ilgili çalışmalarımızı tamamlayacak olan ikinci cildin başlığı *Yeryüzü ve Dinlenme Hayalleri*; alt başlığı ise *Mahremiyet (İç dünya) İmgeleri Üzerine Deneme.*

Birinci bölümde sürekli yenilenen ve eşyanın içinden kendimize mal etmeye çalıştığımız imgeleri bir araya getirip sınıflandırdık. Bu imgelerde hayal gücü tamamen kendisini aşmayı amaçlamıştır. Görünmeyeni görmek, maddenin taneciklerini hissetmek ister. Özütlerin, boyaların değerini artırır. Sanki orada nihaî bir imgede, hayal gücünün huzurunu bulacakmış gibi eşyanın *temeline* iner.

Sonrasında "tartışmalı yakınlık (mahremiyet)" üzerine birkaç yorum yapmanın yararlı olacağını düşündük. Bu nedenle ikinci bölüm, birinci bölümün diyalektiği olarak sunulmaktadır. Sakin bir yüzeyin altında genellikle huzursuz bir madde bulduğumuzda şaşırırız. Yani dinlenme ve çalkantı (huzursuzluk) imgeleri bu nedenle sık sık yan yana gelirler.

Böyle bir diyalektik temelinde, tözel niteliklerin tahayyülüne ilişkin üçüncü bölümü geliştirdik. Niteliklerin bu şekilde tahayyül edilmesi bize, tahayyül eden öznenin gerçek anlamda *tonlama*sından ayrılamaz gibi görünmektedir. Bu şekilde,

iradenin hayallerinde daha önce karşılaştığımız temaların çoğuna geri döneriz. Kısacası, niteliklerin hayal gücünde özne, gurme iddialarla, maddelerin derinliklerini kavramak ister ve aynı zamanda nüansların diyalektiğinde yaşar.

Çalışmanın üç bölümden oluşan ikinci kısmında ise, ev, göbek (karın), mağara gibi *sığınak*la ilgili başlıca imgeleri ele aldık. Derinlik imgelerinin izomorfizm yasasını basit bir biçimde sunma fırsatı bulduk. Bir psikanalist, bu izomorfizmin, "anaya dönüş" şeklinde bilinçaltında yatan aynı eğilimden kaynaklandığını kanıtlamakta zorlanmayacaktır. Ancak böyle bir teşhis, imgelerin kendi değerine zarar verir. "Anaya dönüş"ün üç güzergâhının ayrı ayrı değerlendirilmesi bize daha uygun gözükmektedir. Psişe'yi en derin eğilimlerine indirgeyerek değil, gelişimini çoklu, aşırı bol, sürekli yenilenen imgelerle açıklayacağız.

Daha sonra mağara ile ilgili edebî imgeleri ele aldığımızda, daha derin, ama daha az resimsel bir bilinçdışı katmanı keşfettik. *Labirent* başlığı altında daha geniş sığınakların hayalini diyalektikleştiren daha sıkıntılı, daha dolambaçlı, daha az huzurlu rüyaları takip ettik. Birçok yönden, mağara rüyaları ve labirent rüyaları birbirine zıttır. Mağara bir dinlenme yeridir. Labirent ise rüya göreni harekete geçirir.

Üçüncü ve son bölümde ise bir imge ansiklopedisinin nasıl bir şey olabileceğine dair üç örnek sunan üç küçük çalışmayı bir araya getirdik. *Yılan* ve *kök* üzerine olan ilk iki çalışma labirent kabusunun dinamizmiyle ilişkilendirilebilir. Yılanla (hayvan labirenti) ve kökle (sebze labirenti), bükülmüş hareketin tüm dinamik imgelerini buluruz. Bu iki dünyevî varlıkla ilgili bu çalışmaların *Yeryüzü ve İradenin Hayalleri*'nde geliştirilen çalışmalarla örtüşüyor olması bu nedenle aşikârdır.

Simyacıların Şarap ve Asması hakkındaki son bölüm somut bir hayalin, birbirinden çok değişik değerleri somutlaştıran bir düşün ne olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Esansların

hayali doğal olarak çok sayıda monografinin temasını oluşturabilir. Böyle bir monografinin ana hatlarını sunarken, hayal gücünün zorunlu olarak gezgin bir etkinlik olmadığını, aksine ayrıcalıklı bir imgeye yoğunlaştığında tüm gücünü bulduğunu kanıtlamak istedik.

VII

Bu genel gözlemleri sonuçlandırmadan önce, hiç şüphesiz sitemle karşılanacağımız bir ihmali açıklayalım. Biz, toprak üzerine bir kitapta çift sürme resimlerini bir araya getirmedik. Bu kesinlikle toprağa olan bağlılığımızın eksikliğinden kaynaklanmıyor. Aksine, meyve bahçesi ve bağ-bahçeyi kısa bir bölümün sınırları içine hapsetmenin haksızlık olacağını düşündük. Hayalî tarımı, kürek ve tırmığın keyfini anlatmak için başlı başına bir kitap kaleme almak gerekirdi. Ayrıca, basmakalıp saban şiirleri o kadar çok değeri maskelemektedir ki, edebiyatı sahte çiftçilerden kurtarmak için psikanaliz gerekli olacaktır.

Ancak çalışmalarımızın detaylarına inildiğinde, analizdeki bazı eksiklikler için özür dilememiz gerekiyor. Esasen, bazı edebî belgelerimizi parçalara ayırmayı gerekli görmedik. Bir imgenin birden fazla kayıtta geliştiğini düşündüğümüzde, bölümlerin homojenliğini yitirmesi riskine rağmen, karakterleri bir araya getirdik. İmge parçalar halinde ele alınmamalıdır. Bu, kesinlikle *bütüncül* bir temadır. Çok çeşitli izlenimleri, çeşitli duyulardan gelen izlenimleri bir araya getirir. İşte bu koşulda, imge içtenlik değerleri kazanır ve tüm varlığı kapsar. Okuyucunun, imgelere çok yönlü ve derin bir yaşam verme kaygısının yol açtığı sapmaları ve uzatmaları, hatta tekrarları bağışlayacağını umuyoruz.

BİRİNCİ KISIM

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜŞSEL ERKEBİLİM[1] DİYALEKTİĞİ MUKAVEMETLİ DÜNYA

1 Energétisme: Erkebilim. (ç.n.)

... Düşmanlık
Bize herkesten daha yakın.
(RILKE, Duino Ağıtları, IV.)

"El emeği dış dünyanın incelenmesidir."
(EMERSON)

I

Sert ve *yumuşak* diyalektiği, eşyanın mahrem maddesine dair oluşturduğumuz tüm imgeleri kontrol eder. Bu diyalektik, maddelerin mahremiyetine etkin ve ateşli bir biçimde katıldığımız tüm imgeleri *canlandırır*, zira o gerçek anlamını bir *canlandırma* eylemi içerisinde bulur. *Sert* ve *yumuşak*, maddenin direncini, *dirençli dünyanın ilk dinamik varlığını* tanımlamak için kullanılan ilk terimlerdir. Maddenin dinamik bilgisinde -ve buna bağlı olarak varlığımızın dinamik değerlerinin bilgisinde- öncelikle *sert* ve *yumuşak* terimlerini koymadığımız sürece, hiçbir şey açıklığa kavuşmaz. Ardından daha zengin, daha *ince* deneyimler, uçsuz bucaksız bir ara deneyimler alanı gelir. Ancak madde düzeninde *evet* ve *hayır*ın, *yumuşak* ve *sert* olduğu söylenir.

Bu davet ve dışlama diyalektiği olmaksızın maddenin hiçbir imgesi olamaz; bu diyalektik hayal gücünün sayısız metafora dönüştüreceği bir diyalektiktir; bu diyalektik bazen, örneğin yumuşaklığın ikiyüzlü düşmanlığını ya da sertliğin can sıkıcı davetini tanımlayacak kadar tuhaf kararsızlıkların etkisiyle tersine çevrilecektir. Ancak maddî hayal gücünün temelleri sertlik ve yumuşaklığın ilkel imgelerinde yatar. Bu imgeler o kadar temeldir ki, tüm yer değiştirmelere rağmen, tüm tersine çevirmelere rağmen, tüm metaforların kalbinde her zaman bulunabilirler.

Ve şimdi, verdiğimiz birçok örnekte olduğu gibi, eşyaya atfettiğimiz *direncin hayal gücünün*, irademizin şeylere *karşı* gösterdiği şiddete ilk koordinasyonu sağladığı doğru ise, sert ve yumuşak malzemeler tarafından çok farklı bir şekilde harekete geçirilen eserde kendi dinamik güçlerimizin bilincine vardığımız ortaya çıkar. *Sert* ve *yumuşak* aracılığıyla zamanın etkinliğinin çok farklı simgelerini alarak, oluşların çoğulluğunu öğreniriz. Şeylerin sertliği ve yumuşaklığı bizi -zorla- çok farklı dinamik yaşam biçimlerine bağlar. Dirençli dünya bizi durağan varlıktan, oluştan çıkarır. Ve enerjinin gizemleri başlar. Bizler artık uyanmış varlıklarız. Elimizde çekiç ya da mala, artık yalnız değiliz, bir düşmanımız var, yapacak bir şeyimiz var. Çok küçük de olsa, kozmik bir kaderimiz var. Melville, "tuğla ve harcın orman ve dağdan daha derin gizemleri, tatlı Isabelle'i sakladığını" söyler[2]. Tüm bu *dirençli* nesneler, *yardım* ve *engel*in kararsızlığının işaretini taşır. Bunlar, hükmedilmesi gereken varlıklardır. Bize ustalığımızın varlığını, enerjimizin varlığını verirler.

II

Psikanalistler hemen itiraz ederek, bize gerçek düşmanların *insan* olduğunu, çocuğun ilk *yasaklarla* aile içinde karşılaştığını ve genel olarak ruhu kısıtlayan *dirençlerin* toplumsal olduğunu söyleyeceklerdir. Ancak psikanalizin sıklıkla yaptığı gibi sembollerin insanî bir biçimde dile getirilmesiyle yetinmek, kesinlikle dikkat çekmek istediğimiz tüm bir inceleme alanını –sembolizmin özerkliğini göz ardı etmek- demektir. Semboller dünyasında direnç beşerî ise, enerji dünyasındaki direnç de maddîdir. Ne psikoloji ne de psikanaliz, güçlükleri tahmin etmenin uygun yöntemlerini bulabilmiştir. Maddenin gerçek işleyişinin temsil ettiği psişik dinamometreden

2 H. Melville, *Pierre*, çev., s. 261.

yoksundur. Betimleyici psikoloji gibi bir tür psişik topolojiye indirgenmiştir: düzeyleri, katmanları, ilişkileri, kompleksleri ve sembolleri o belirler. Kuşkusuz baskın dürtüleri sonuçları üzerinden değerlendirir. Ancak gerçek bir psişik *dinamoloji*, imgelerin bireyselliğine giren ayrıntılı bir dinamoloji için gerekli araçları hazırlamamıştır. Bir başka deyişle, psikanaliz imgeleri sembolizmleriyle tanımlamakla yetinir. Bir dürtü imgesini tespit eder etmez, travmatik bir anıyı ortaya çıkarır çıkarmaz, psikanaliz toplumsal yorumlama sorununu ortaya atar. Bütün bir araştırma alanını gözden kaçırır: hayal gücü alanını. Ruh, imgelere karşı bir açlıkla hareket eder. İmgeler ister. Kısacası, psikanaliz imgenin altında gerçekliği arar; karşıt arayışı unutur: gerçeklikle ilişkili olarak imgenin pozitifliğini aramak. Bu arayışta, aktif psişenin tam da işareti olan imgenin enerjisini tespit ederiz.

Psikanalist için uydurma, çoğu zaman bir şeyleri gizlemek olarak görülür. Bu bir örtüdür. Bu nedenle ikincil bir işlevdir. Ancak, el imalata katılır katılmaz, gerçek enerjiler bir işe dâhil olur olmaz, hayal gücü imgelerini hayata geçirir geçirmez, varlığın merkezi mutsuzluğun özünü kaybeder. Eylem derhal mutsuzluğun hiçliğine dönüşür. O zaman sorun dinamik bir durumu sürdürme, dinamik iradeleri kırıcılık ve ustalığın ritmik bir analizi içinde yeniden kurma sorunu haline gelir. İmge her zaman varlığın bir teşvikidir. Hayal gücü ve heyecan birbiriyle bağlantılıdır. Kuşkusuz -ne yazık ki!- imgeler olmadan da heyecanlar vardır, ama -aynı şekilde- heyecanlar olmadan da imgeler olmaz.

Dolayısıyla, konuyu daha da derinleştirmeden önce, direniş hayalini, *karşıt*ın hayalî tözselliğini[3] kısaca tanımlamaya çalışalım.

3 Substantialité: Tözsellik, cevher olma hali.

III

Eğer bir kalıcılığa, tözsel bir derinliğe maddenin derinliğine sahip olmasaydı direnç ne olurdu? Psikologlar, aniden öfkelenen çocuğun az önce çarptığı masaya tekrar tekrar vurduğunu söyleyip dururlar[4]. Bu *davranış*, bu geçici öfke, saldırgan hayal gücünün gerçek imgelerini bulamayacağımız kadar hızlı bir biçimde saldırganlığı ortaya çıkarır. Daha sonra söylemsel öfkenin, sürekli olarak işçiyi başkaldıran, esasen temelinde de isyankâr olan maddeye karşı harekete geçiren öfkenin hayalî buluşlarını göreceğiz. Ancak aktif hayal gücünün basit bir tepki, bir refleks olarak başlamadığını da artık anlamalıyız. *Hayal gücü* kasıtlı şiddete karşı nesnede yanıtlar bularak, işçiye provoke etme inisiyatifi vererek deneyimlenen diyalektik bir animizme ihtiyaç duyar. Maddî ve dinamik hayal gücü, kışkırtılmış bir sıkıntıyı, darbeyle, şokla yetinmeyen, maddenin mahremiyeti üzerinde kendisine hâkimiyet kurmayı vaat eden bir karşı psikolojiyi deneyimlememizi sağlar. Dolayısıyla hayalini kurduğumuz sertlik, sürekli saldırıya maruz kalan bir sertliktir ve heyecanlarını sürekli yenileyen bir sertliktir. Sertliği dışlanmanın basit nedeniymiş gibi görmek, ilk *hayır*ı ile, onu dışsal biçiminde, soyut biçiminde hayal etmektir. İçten gelen sertliği düşleyen biri için granit bir tür kışkırtmadır; sertliği bir suçtur, silahsız, araçsız, insan kurnazlığının araçları olmadan intikamı alınamayacak bir suç. Granite bir çocuğun öfkesiyle davranamazsınız. Çizilmesi ya da cilalanması gerekecektir; bu, tezgâhın dinamizminin çoklu nüanslar için fırsat bulacağı yeni bir diyalektiktir. Çalışırken hayal kurduğunuz anda, iradenin bir hayalini yaşadığınız anda, zaman *maddî bir gerçekliğe* bürünür. Granit için bir zaman vardır, tıpkı Hegelci Doğa felsefesinde bir *pyrochronos*, ateş için bir zaman olduğu gibi. Taşların sertliğinin bu zamanı, bu *litokronos*, ancak

4 Gerçekten bu çok doğal bir deneyim midir? Bebeklerine bu çocuksu intikamı öğreten kaç ebeveyn vardır?

işin aktif zamanı olarak tanımlanabilir, işçinin çabasında ve taşın direncinde diyalektize edilen bir zaman, bir tür doğal ritim, iyi koşullanmış bir ritim olarak görünür. Ve bu ritim sayesinde iş hem nesnel etkinliğini hem de öznel tonikliğini kazanır. Burada tezgâhın zamansallığına önemli bir yer verilir. *Çalışma bilinci* hem işçinin kas ve eklemlerinde hem de korkağın düzenli ilerleyişinde belirginleşir. Dolayısıyla emek mücadelesi, mücadelelerin en sıkı olanıdır; çalışma hareketinin süresi, sürelerin en dolu olanıdır, dürtünün hedefine en kesin ve en somut olarak yöneldiği süredir. Aynı zamanda en büyük bütünleşme gücüne sahiptir. Bir şekilde, çalışma jesti dirençli nesneyi, maddenin direncini çalışma varlığına entegre eder. *Madde-süre* burada bir *uzay-zaman*ın üzerinde dinamik bir ortaya çıkıştır. Ve bir kez daha, bu *madde-süre* içinde insan kendini varlıktan çok oluş olarak fark eder. Varlığın bir terfiini deneyimler.

Genç bir enerji tarafından ele alınan proje kendini doğrudan nesneye bağlar, ona tutunur, kendini ona bağlar. Dolayısıyla, gerçekleştirilme sürecindeki proje (maddî proje), her şey düşünüldüğünde, entelektüel projeden farklı bir zamansal yapıya sahiptir. Entelektüel proje genellikle uygulamadan çok farklıdır. Emirleri uygulayanlara emir veren bir liderin projesi olarak kalır. Genellikle Hegelci efendi ve köle diyalektiğini tekrarlar, maddeye karşı çalışırken edinilen çalışma ustalığı olan sentezden faydalanmaz.

IV

İşte bu şekilde madde, güçlü yönlerimizi ortaya çıkarır. Güçlü yönlerimizin dinamik kategoriler halinde düzenlenmesini önerir. İrademize sürekli bir cevher kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda sabrımıza iyi tanımlanmış zamansal kalıplar da sağlar. Çok geçmeden madde, düşlerimizden bütün bir

çalışma geleceğini ortaya çıkarıverir. Çalışmak suretiyle onun üstesinden gelmek isteriz. Peşinen irademizin etkinliğinden keyif alırız. Öyleyse maddî imgelemi hayal etmenin –evet sadece hayal etmenin bile iradeyi güçlendirmesine şaşmamak gerekir. Açıkça belirlenmiş dirençli bir maddeyi hayal ettiğimizde dikkatimizin dağılması, dalgın ve ona karşı kayıtsız olmamız imkânsızdır. Bir direnişi nedensiz (karşılık gözetmeksizin) hayal edemezsiniz. Sert ve yumuşak uç aşırı diyalektik kutupları arasında konuşlandırılan çeşitli malzemeler, çok farklı özellikte karşıtlıklar gösterirler. Aslında, alaycı ya da sinsi şiddetiyle, parlaklığı ya da ikiyüzlülüğüyle son derece insanî olduğuna inandığımız tüm olumsuzluklar, gerçekçiliklerini belirli cansız malzemelere karşı eylemlerde bulur. Herhangi bir tamamlayıcıdan daha iyi şekilde, maddenin tamamlayıcısı düşmanlığı belirtir. Örneğin *birini adamakıllı dövmek*, akla hemen acımasız bir *şiddet eylemini,* cesaretsiz, toz duman içinde solgun bir sarhoşluğu akla getirir.

Maddî imgeleri inceleyerek, onlarda –psikanalistin terimini kullanırsak– enerjimizin *imago*'sunu keşfederiz. Başka bir deyişle, madde bizim *enerjetik* aynamızdır. Güçlerimizi imgesel sevinçlerle aydınlatarak onları belli bir noktaya odaklayan bir ayna... Nasıl ki imgelerle ilgili bir kitapta imgeleri çarpıtmakta bir sakınca görülmemektedir, biz de tüm darbeleri savuşturan sert cismin enerjimizin dışbükey aynası olduğunu; yumuşak cismin ise içbükey ayna olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Kesin olan bir şey varsa o da maddî hayallerin güçlerimizin boyutunu değiştirdiğidir; bize *demiurjik* izlenimler verirler, bizim *sınırsız bir güce sahip* olduğumuz vehmini uyandırırlar. Bu vehimler yararlıdır, zira maddenin derinliklerine dalmamız için teşvik ederler. Demirci ustasından tutun da çamuru işleyen çömlekçiye varıncaya dek, çalışmayla ilgili hayallerin verimliliğini, bereketini daha sonra demirin üzerinde ve kilin içinde görürüz. Bir madde üzerinde çalışırken, imgelerin ve güçlerin o merak uyandıran yoğunluğunu hissederek, hayal

gücü ve iradenin sentezine tanık oluruz. Filozofların fazla dikkatini çekmeyen bu sentez, yine de özellikle insanî bir psişenin dinamolojisinde değerlendirilmesi gereken sentezlerin başında gelir. İnsan ancak çokça düşlediği şeyi ister.

Başka bir deyişle, hayal gücünün hükümranlığında, gerçek direncin dinamik hayalleri tahrik ettiğini, ya da dinamik düşlerin maddenin derinliklerinde uyuyan bir direnci depreştireceğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Novalis, *Athenaeum*'da, imgelem yasasına uyarlanan bu etki-tepki eşitliği yasasına ışık tutan sayfalar yayınlamıştır. Novalis'e göre, "her temasta, etkisi dokunuş devam ettiği sürece devam eden bir cevher ortaya çıkar". Adeta cevher bizi etkileme eylemiyle donatılmıştır. Bizim ona dokunduğumuz gibi, o da sert ya da yumuşak bir biçimde bize dokunur. Novalis şöyle devam eder: "Bu, bireydeki tüm yapay değişimlerin temelidir." Yani, Novalis'in sihirli idealizmine göre, maddeyi uyandıran beşerî varlıktır, harikulade elin temas edişidir, eşyanın içinde uyuklayan niteliklere hayat veren tüm düşsel dokunma hülyalarıyla donatılmış temastır. Ama sihirli idealizmin yaptığı gibi, inisiyatifi muhayyel olana vermeye gerek yoktur. Mücadeleleri ve diyalogları kimin başlattığı önemli değildir; bu mücadeleler ve diyaloglar güçlerini ve canlılıklarını çoğalan diyalektiklerinde, sürekli geri tepmelerinde bulurlar. Ve bizim çok daha basit olan görevimiz, gerçekliği aşan imgelerin neşesini göstermek olacaktır.

Ancak, elbette, maddî gerçeklik bize öğretir. Çok farklı ve oldukça bireyselleşmiş materyallerle uğraşarak, bireyselleşmiş esneklik ve kararlılık türleri edinebiliriz. Sadece şekil verme konusunda becerikli hale gelmekle kalmayız, aynı zamanda gücümüz ve maddenin direnci arasındaki denge noktasında hareket etmek suretiyle *maddî anlamda* da ustalaşırız. *Madde* ve *El* enerjik düalizmin çekirdeğini oluşturmak üzere birleştirilmelidir. Bu düalizm, her ikisi de tefekkürle zayıflatılmış, biri atalet içinde, diğeri tembellik içinde olan klasik nesne ve özne düalizminden tamamen farklı bir tona sahip aktif bir düalizmdir.

Aslında, çalışan el özneyi yeni bir düzene, dinamik varoluşunun ortaya çıkışına yerleştirir. Bu saltanatta her şey edinimdir, her imge bir ivmedir, başka bir deyişle imgelem ruhun "hızlandırıcısıdır". Hayal gücü sistematik olarak çok hızlı gider. Bu çok banal bir karakterdir, o kadar banaldir ki temel olduğunu belirtmeyi unuturuz. Gerçekliğin etrafındaki imgelerin bu hareketli saçağına ve buna bağlı olarak imgesel faaliyetin ima ettiği varlığın aşılmasına daha yakından bakarsak, insan ruhunun itici bir güç olarak belirlendiğini anlarız. Hayal gücünün olumlu işlevi, bu âtıl alışkanlıklar toplamını dağıtmak, bu ağır kütleyi uyandırmak, varlığı yeni beslenmeye açmaktır. Hayal gücü, maddelerin yakınlığı için niteliklerin çoğaltılması ilkesidir. Aynı zamanda daha fazla olma isteğidir, kaçamak değil, savurgan, çelişkili değil, karşıtlıkla sarhoş. İmge, oluştan emin olmak için kendini farklılaştıran varlıktır. Ve edebî imgelemde bu farklılaşma hemen anlaşılır. Edebî bir imge, algının tembel imgelerini yok eder. Edebî imgelem, daha iyi bir yeniden imgelem için yeniden imgeleme yapar.

Öyleyse *her şey pozitiftir*. Yavaşlık frenlenmiş çabukluk değildir. İmgelenen yavaşlık daha fazlasını da ister. Yavaş olan şey, yavaşlığın *abartısı* içinde hayal edilir ve muhayyel varlık yavaşlıktan değil, yavaşlamadaki abartıdan zevk alır. Gözlerinin nasıl parladığına bir bakın, yüzündeki ağırlığı, imgelemin verdiği o baş döndürücü sevinci, zamanı yavaşlatmanın, zamana bir yumuşaklık, sessizlik ve dinginlik geleceği empoze etme sevincini okuyun. Yavaş olan böylece, kendi tarzında, çok fazla olanın işaretini, hayalî olanın mührünü alır. Tek yapmanız gereken bu arzulanan yavaşlığı, bu düşlenen yavaşlığı doğrulayan hamuru bulmak, onun yumuşaklığını daha da abartmaktır. İşçi, yani yoğuran eli olan şair, bu tembel esneklik malzemesini, içinde o olağanüstü ince bağlanma etkinliğini, maddenin minik ipliklerinin o zaman içi neşesini keşfedene kadar nazikçe işler. Baş ve işaret parmakları arasındaki bu kıvamla oynamamış bir çocuk neredeyse yoktur. Daha sonra

bu tür somutlaştırılmış sevinçlerin birçok kanıtını vereceğiz. Şimdilik tek yapmak istediğimiz, tüm maddî abartıları, abartının çok sert ve çok yumuşak olan bu iki kutbu arasında çerçevelemek. Bu kutuplar sabit değildir, çünkü kışkırtıcı güçler onlardan başlar. Çalışan elin güçleri bunlara yanıt verir ve her iki tarafta da madde üzerindeki emperyalizmimizi genişletmeyi üstlenir.

Hayal gücü her zaman kontrolü kendi elinde tutmak ister. Her şeyin olduğu gibi olmasına razı olmaz. Bunlarla ilgili imgeleri alıyor olması da onları değişime uğratmak, onları abartmak içindir. Yumuşaklığın etkin aşkınlıklarını incelediğimizde bunu daha net göreceğiz. Tristan Tzara'nın tezimizi doğrulayan şu düşüncesi ne kadar değerlidir: "Rehavete kapılmaktansa boranın şiddetini artırmayı yeğleyecektir." (*Minuits pour Géants*, XVIII).

Kabaca konuşmamız gerekirse ve daha ince bir diyalektiğe hazırlık olarak, *sert* olanın uyandırdığı saldırganlığın *düz* bir saldırganlık olduğu, oysa *yumuşak* olanın sessiz düşmanlığının *kavisli* bir saldırganlık olduğunu söyleyebiliriz. Mineralog Romé de l'Isle şöyle yazmıştı: "Doğrusal çizgi özellikle mineral egemenliğinden etkilenir. [...] Bitkiler âleminde, doğrusal çizgi hâlâ oldukça sık görülür, ama eğri çizgi daima ona eşlik eder. Son olarak, hayvansal maddelerde [...] eğri çizgi baskın özelliktir."[5] İnsan hayal gücü yeni bir âlemdir, öyle ki madensel, bitkisel ve hayvansal olmak üzere her üç âlemde de faal durumdaki tüm imge ilkelerini bir araya toplayan bir âlem. İnsan, imgelem aracılığıyla iç dünyasının geometrisini, tüm tözlerin gerçekten maddî olan geometrisini tamamlama istidadındadır. İmgelem aracılığıyla insanoğlu tüm maddeler hakkındaki bilgilendirici güçleri uyarabileceği vehmine

5 Bkz. Hegel, *Philosophie de la Nature*, çev. Vera, c. I, s. 568. Bir geometri bilgini (Tobias Dantzig, *A la Recherche de l'Absolu* [Mutlak'ın Peşinde], çev., s. 206) "doğru çizgi" ile "dairenin yumuşak yuvarlaklığını" karşılaştırır. Dinamik hayal gücünün rolünü unutulursak bu ahlaki değerleri anlamak zor olacaktır.

kapılır: Sertlik okunu ve yumuşaklık (rehavet) güllesini seferber eder –bir yandan sert olanın hasmane madenselliğini keskinleştirirken, öte yandan yumuşak olanın yuvarlak meyvesini olgunlaştırır. Her halükârda, maddeye dair oluşturduğumuz imgeler son derece aktiftir. Bunlar hakkında pek konuşmayız ama ellerimizin enerjisine güven duyduğumuz andan itibaren bizi ayakta tutarlar.

V

Şayet *sert* ve *yumuşak* diyalektiği maddenin bizden talep ettiği ve çalışma isteğimizi belirleyen talepleri bu denli kolay sınıflandırıyorsa, sert ve yumuşak imgelere yönelik tercihlerimizle –ve aynı zamanda belirli mezomorfik durumlara olan düşkünlüğümüzle– karakterolojinin birçok çıkarımını doğrulayabilmemiz gerekir. Kuşkusuz karakter, büyük ölçüde insanî ortam ürünüdür. Psikanalizi özellikle aile ortamıyla ilgilidir.[6] Ailede, en sıkı sosyal gruplarda, *karşı* tarafın sosyal psikolojisinin gelişimini görürüz. Birçok bakımdan karakter, bireyin topluma karşı bir savunma sistemi, topluma karşı bir muhalefet süreci olarak bile tanımlanabilir. Dolayısıyla bir *karşıtlık* psikolojisi her şeyden önce *ego* ve *superego* çatışmalarını ele almalıdır.

Ancak biz bu denli büyük bir soruna çok sınırlı bir katkıda bulunabileceğimizi düşünüyoruz. Karakter, hayalî kahramanlıklara çok elverişli olan yalnızlık saatlerinde sınanır. Bu tam yalnızlık demleri otomatik olarak evrenin saatleridir. İnsanı hülyalarının derinliklerine terk eden beşerî varlık *nihayet* eşyaya bakar. Böylece doğaya dönen insan dönüştürücü güçlerine, maddî dönüşüm işlevine geri döner, yeter ki yalnızlığa insanlardan kaçmak için değil, işin güçleriyle birlikte gelsin. *Robinson Crusoe* romanının en büyük özelliklerinden biri de

6 Bkz. Lacan, "Bireyin Oluşumunda Ailevi Kompleksler" (*Encyclopédie Française*, C. VIII: Zihinsel yaşam hakkında).

görkemli, *çalışmaya yönelik* bir hayatın öyküsü olmasıdır. İnsan tam bir inziva halindeyken, toprağı kazmak, taşı delmek, ağacı yontmak ister. Maddeyi işleyip bir başka şeye dönüştürmek ister. O zaman insan artık *evren karşısında* sıradan bir filozof olmaktan çıkar, evrene *karşı*, eşyanın cevherine *karşı* yorulmak nedir bilmez bir güç haline gelir.

Benveniste ve Renou'nun çalışmalarını özetleyen Dumézil[7], "Hint-İran zafer tanrısının hasmının erkek olmaktan ziyade *nötr* bir varlık (Direniş), İblis'ten ziyade cansız bir kavram olduğunu [...] (mücadelenin) esas itibarıyla saldıran, hücum eden, hareketli tanrı ile [...] dirençli, ağır ve edilgen "bir şey" arasında geçtiğini" söyler. Yani dirençli dünya bir kişilik olmayı hemen hak etmez. Anonim hantallığından kurtulabilmek için önce çalışma tanrıları tarafından tahrik edilmesi gerekir. Dumézil, 'oğulları' eserleri olan marangoz-tanrı Tvastar'ı hatırlatır. *Yaratma* eylemi burada çok yönlü anlamıyla anlaşılmaktadır. Burada ortaya konmak istenen imge, fazla soyutlama sonucu yıpranmış ve belirsizleşmiştir. Ancak gerçek çalışma içerisinde bu imge çok değişik alanlara yayılan bir değer kazanır. Çalışma sırasında insan, sayısız istiarelerle çoğaltılan yaratıcı bir gücü tatmin eder.

Kendi direnci içerisinde sürekli yeni olan bir madde, bu direncin mekanikleşmesini engellediğinde, ellerimizin çalışması bedenimize, enerjilerimize, tavırlarımıza hatta *dilyetimizdeki* sözcüklere aslî güçlerini geri verir. Maddeyi işlemek suretiyle karakterimiz mizacımızla pekişir, bütünleşir. Aslında toplumsal istismarlar çoğunlukla içimizde *mizacımıza ters bir karakter* yaratma eğilimindedir. O halde karakter, mizacın tüm zaaflarını gizlemek zorunda kalan bir *ödünlemeler kümesi*dir. Ödünlemeler çok kötü yapıldığı ve gerçekten birbirleriyle bağdaşmadığı zaman devreye psikanaliz girmek zorunda kalır. Ne var ki sadece karakterin toplumsal örnekleriyle ilgilendiği için, gözünden kaçan nice uyumsuzluk vardır!

7 Dumézil, *Mythes et Dieux des Germains* (Alman Mitleri ve Tanrıları), s. 97.

Burjuva ortamında doğmuş olan psikanaliz, insan iradesinin gerçekçi ve materyalist yönünü çoğunlukla ihmal eder. Nesnelerle, maddeye karşı çalışmak bir tür doğal psikanalizdir. Hızlı iyileşmeye fırsat tanır, çünkü madde bizim kendi gücümüz hakkında kendimizi kandırmamıza izin vermez.

Her halükârda, toplumsal gerçekliğin sınırlarında, hatta materyaller toplumda yerleşik meslekler tarafından belirlenmeden önce bile, bizim maddî gerçeklikleri doğa tarafından bize sunuldukları şekliyle, güçlerimizi kullanmamız için teşvik edici unsurlar olarak görmemiz gerekir. Ancak o zaman ellerin dinamik işlevlerine, insan enerjisinin bilinçdışının derinliklerine, sağduyulu aklın baskılarından önce geri dönebiliriz. Hayal gücü o zaman kırabilir ya da bağlayabilir, yırtabilir ya da kaynak yapabilir. El emeğinin diyalektik güçlerini görmek için bir çocuğa çok çeşitli maddeler vermek yeterlidir. Bu birincil güçler emeğin kaslarında bilinmelidir ki daha sonra düşünceli işlerde ekonomileri ölçülebilsin.

O halde burada araştırmalarımızın kapsamını daraltarak sınırlayan bir tercihte bulunacağız. Kabile reisi adamla demirci ustası adam arasında, maddelere karşı mücadeleye katılan usta işçiyi seçeceğiz. Toplumsal kararlılıktan esinlenen güç istenci bizim sorunumuz olamaz. Eğer güç istencini incelemek istiyorsak, öncelikle heybetin işaretlerini incelemeliyiz. Bunu yaparken, güç istenci filozofu görüntülerin büyüsüne kapılır; toplumsal ütopyaların paranoyası tarafından baştan çıkarılır. Bu kitapta incelemek istediğimiz *çalışma iradesi* bizi hemen görkemin süslerinden arındırır, zorunlu olarak işaretler ve görünüşler alanının, biçimler alanının ötesine geçer.

Elbette çalışma isteği devredilemez, başkalarının çalışmasından zevk alamaz. Bir şeyleri yaptırmaktansa kendisi yapmayı tercih eder. Dolayısıyla iş, kendi güçlerinin imgelerini yaratır, işçiyi maddî imgeler aracılığıyla canlandırır. İş, işçiyi bir toplumun merkezine değil, bir evrenin merkezine yerleştirir. Ve eğer işçi güçlü olmak için aşırı imgelere ihtiyaç duyarsa,

bunları demiurgosun paranoyasından ödünç alabilecektir. Vulkanizm[8] ve neptunizm[9] epitkenleri –alevli toprak ile çamurlu toprak sert olanı işleyen hayal gücüne ve yumuşak olanı işleyen hayal gücüne karşıt aşırılıklarını sunar. Demirci ve çömlekçi iki farklı dünyayı yönetir. Yaptıkları işin özünde, güçlerini kullanırken, bir evren vizyonuna, bir Yaratılışın çağdaş vizyonuna sahiptirler. Eser, tözlerin temelinde bir *Genesis*tir. Onu canlandıran maddî imgeler aracılığıyla, çabalarına karşı çıkan maddeyi imgesel olarak yeniden yaratır. *Homo faber*, maddeyi işlerken geometrik bir ayarlama düşüncesiyle yetinmez; temel malzemelerin samimi katılığından zevk alır, eğip bükmek zorunda olduğu tüm malzemelerin esnekliğinden zevk alır. Ve tüm bu keyif, çalışmayı teşvik eden önceki imgelerde zaten mevcuttur. İyi yapılmış bir işin ardından gelen basit bir tatmin değildir. Maddî imge çalışmanın etkenlerinden biridir; madde üzerindeki her bir eylemimizin çok yakın geleceği, maddî olarak önceden tasarlanmış geleceğidir. Maddeyle çalışmanın imgeleri aracılığıyla işçi, maddî nitelikleri o kadar ince bir şekilde takdir eder, maddî değerlere o kadar yakından katılır ki, sanki onların temel maddeye sadakatine tanıklık ediyormuş gibi, onları jeo-etnik olarak tanıdığı söylenebilir.

VI

Daha şimdiden cevheri arayıp duran, şekillerin ve renklerin altındaki maddeyi keşfeden dokunma hissi, *maddenin derinliklerine göz gezdirme* yanılsamasını hazırlamaktadır. Maddî hayal gücü hemen maddenin mahzenlerini açarak bilinmeyen zenginlikleri ortaya çıkarır. Dinamik bir şekilde deneyimlenen, tutkuyla benimsenen ve sabırla araştırılan maddî

8 Vulcanizm: Kauçuk ve plastik gibi maddeleri kükürtleme işlemine tabi tutarak sertleştirme. (ç.n.)

9 Neptunizm: Tortullaştırma. (ç.n.)

bir imge, sözcüğün hem gerçek hem de mecazî anlamıyla bir *açılım*dır. Figüratif olanın, hayalî olanın psikolojik gerçekliğini sağlar. Maddî imge, dolaysız olanın ötesine geçer, yüzeysel olanı derinleştirir. Ve bu derinleşme, hareket eden öznenin iç dünyasına doğru ve algılama sayesinde karşılaşılan durgun nesnenin tözsel (maddî) iç dünyasında olmak üzere iki yönlü bir perspektif açar. O zaman, maddenin işlenişi sırasında bu iki yönlü perspektif tersine çevrilir. Özne ile nesnenin iç dünyaları yer değiştirir; böylece işçinin ruhunda içe dönüklük ve dışa dönüklük arasında sağlıklı bir ritim meydana gelir. Ancak bir nesneye gerçekten yatırım yaparsak, direncine rağmen ona bir biçim dayatırsak, içe dönüklük ve dışa dönüklük yalnızca yönler, iki karşıt psişik yaşam türüne işaret eden göstergeler olmazlar. Bunlar enerji türleridir. Bu enerjiler değiş tokuş yoluyla gelişir. Çalışan varlık zorunlu olarak anlık çaba ve başarının ardışıklığını deneyimler. Beşerî sıkıntılarda her başarısızlık, ne kadar küçük olursa olsun, içe dönük kişiyi iterken, nesnel sıkıntılarda direnç işçiyi o kadar heyecanlandırır ki, ustalıktan duyduğu gurur onu içe dönük olarak işaretler. İşyerinde güçlü bir içe dönüklük, enerjik bir dışa dönüklüğün garantisidir. Dahası, iyi seçilmiş bir malzeme, içe dönüklük ve dışa dönüklüğün ritmine gerçek hareketliliğini kazandırarak, Pinheiro dos Santos'un bu terimi kullandığı anlamda bir *ritim analizi* aracı sağlar[10]. Çalışırken –doğru hayallerle, işten kaçmayan hayallerle çalışırken– bu hareketlilik ne karşılıksız ne de boşunadır; çok sert ve çok yumuşak uç diyalektikler arasında, işçinin mutlu güçlerine uygun bir noktada yer alır. Bu güçlerle ilişki içinde, bu güçlerin ustalıkla uygulanan genel psişik dürtüsünde, varlık dinamik hayal gücü olarak gerçekleşir. O zaman hem demir atmış hayal gücünü hem de nüfuz eden hayal gücünü biliriz. Gezgin hayal gücünden bahsetmek için âvâre olmak gerekir.

Elbette, hayal gücü yalnızca hayalî derinliklere nüfuz eder; ancak nüfuz etme arzusu imgeleri tarafından belirlenir: maddî

10 Bkz. Bachelard, *La Dialectique de la Durée*, Bölüm VIII.

nüfuz etme imgelerinde onu belirli kılan bir dinamiğe, ihtiyat ve karardan oluşan bir dinamiğe bürünür. Klasik psikanaliz, çeşitli materyaller üzerinde eyleme eşlik eden bu nüfuz etme imgelerini yakından incelemekte, çoğu zaman yaptığı gibi aceleyle yorumlamaya girişmeden bunları kendileri için incelemekte yarar vardır. O zaman hayal gücü artık sadece bir ikame gücü olmakla suçlanmayacaktır. İmgelere duyulan bir ihtiyaç olarak, tüm normalliği içinde daha hüsrana uğramış ve daha ağır içgüdülere, örneğin cinsel içgüdüler kadar yavaş içgüdülere eşlik eden imgelere yönelik bir içgüdü olarak ortaya çıkacaktır. Çeşitli maddî imgelerde kendini yenileyen ve çoğaltan hayal gücünün sürekli fırsatı, en aktif imgeleri, maddî nüfuz imgelerini incelediğimizde ortaya çıkmaktan geri kalmayacaktır. O zaman nüfuz etme isteği ile etkili nüfuz etmeyi teşvik eden imgeleri bir araya getirmenin psikolojik faydasını göreceğiz. Bu yakınlaşma bizi, imgelerin "dürtüsel" hale geldiği ve dürtülerin imgeler aracılığıyla tatminlerini artırabildiği karşılıklılık düğümüne getirir. Eylem ve imgesi varlıktan daha fazlasıdır, durağan varlığı o kadar açık bir şekilde bastıran dinamik bir varlıktır ki edilgenlik hiçliğe dönüşür. Nihayetinde imge bizi yukarı kaldırır, yükseltir; bize kendini yükseltme oluşunu verir.

Dolayısıyla bizim için hayal gücü, içe dönüklük ve dışa dönüklük denilen, tamamen karşıt iki yönde hareket edebilen bir merkez demektir. Ve eğer imgeleri detaylı bir şekilde takip edersek, imgelere verilen estetik ve ahlakî değerlerin karşıt anlamlılıkları özelleştirdiğini fark ederiz. İmgeler varlığın derinliklerinde mücadele eden devasa iradeleri –göstererek ve gizleyerek– esansiyel bir kurnazlıkla ince ince işler. Örneğin, sevilen bir görsel imgede, bazı psikanalistlerin işaret ettiği (bkz. Lacan, *a.g.e.*), görme ve gösterme eğilimlerinin bir araya geldiği *skoptofili*yi[11] tespit edebiliriz. Ve sadece maske olan o

11 Skopofili, bir şeye bakarak cinsel haz almak olarak tanımlanır. Çıplaklık içeren resimlere bakmaktan, pornografik filmler veya sevişen insanları

kadar çok gösterişli imge var ki! Ama elbette maddî imgeler daha kararlıdır. Dinamik bir bağlılığı temsil ederler. Maddenin mahremiyetine geldiğimizde ister açık ister dolambaçlı ister düz ister eğik olsun, saldırganlık, güç ve becerinin karşıt değerleriyle yüklenir; güç deneyiminde dışa dönük tüm kesinlikleri, beceri bilincinde ise içe dönük tüm inançları bulur. İş ve işçi karşılıklı olarak birbirlerini belirlerler; bu kuşkusuz sıradan bir gerçektir, ancak o kadar çok nüansla çoğalır ki onu açıklığa kavuşturmak uzun bir araştırma gerektirecektir.

Bir sonraki bölümde, ilk olarak kesici irade, kesme ve çentik atma iradesi üzerine birkaç açıklama sunarak, daha sonra, çoğu zaman basit biçimsel yönleriyle ele alınan aletlerin dinamik karakterine dikkat çekmek için malzemelerin fiili çalışmasına hızlı bir giriş yaparak, bu karşılıklı belirleme için bir ilk taslak, bir ilk gerekçeyi ortaya koyacağız. Bu bize daha önce belirttiğimiz *iki yönlü perspektif*in ilk taslağını verecektir; bu perspektif ilk olarak bir tür psikanalitik araştırma ve ardından malzemelerle çalışmanın ilk başarılarının dinamik koşulları üzerine bir düşünme ile dikkatlere sunulacaktır.

izlemekten zevk alma durumudur. Teşhircilik ve Röntgencilik ile yakından ilişkilidir. (ç.n.)

İKİNCİ BÖLÜM

KESME ARZUSU VE KATI MADDELER

ALETLERİN AGRESİF KARAKTERİ

"Umutlanmak için bir yüreğin
ve çalışmak için ellerin var senin."
(O. V. de L. MILOSZ,
Miguel Mañara, s. 78.)

I

Durağan bir nesnenin, sert bir nesnenin, yalnızca doğrudan bir rekabetin değil, aynı zamanda süregelen, sinsi, yenilenip duran bir mücadelenin de vesilesi olduğu, tek başına olan bir çocuğa bir alet verildiğinde yapılabilecek bir gözlemdir. Alet, derhal bir tahrip vasıtası, eşyaya karşı bir saldırganlık unsuru olup çıkacaktır. Sonra bir bakmışsınız, ustalaştığınız malzemeyle mutlu mesut çalışıyorsunuz, ama ilk üstünlük, tıpkı bir dalın ucunda her zaman hazır olan bükülme bilinci gibi, ucun ya da eğimin farkındalığı şeklinde gelecektir. Alet, sert bir şeye *karşı* hareket etme dürtüsünü tetikler.

El boş olduğunda nesneler çok güçlüdür. O zaman insan gücü kendisini saklı tutup beklemeye geçer. Sakin bir biçimde duran gözler etrafı görürler, onları evrenin arka planı üzerinde kesip biçerler ve felsefe –gözlerin yaptığı şey– bu manzaranın farkına varır. Filozof, ben'in *karşısına* bir karşı-ben koyar. Dünyanın direnişi bir metafordan, "belirsizlikten", mantıksızlıktan başka bir şey değildir. O halde *karşı* kelimesinin yalnızca topolojik bir yönü vardır: portre duvara karşıdır. *Karşı* kelimesinin hiçbir dinamik erdemi yoktur: dinamik hayal gücü onu canlandırmaz, farklılaştırmaz. Ama elinizde bir bıçak tutarsanız, eşyanın sizi *kışkırtmasını* hemen hissedersiniz.

Çıplak el ile silahlı el arasındaki ayrımı fazla vurgulayamayız. Natüralist bir psikoloji bu konuda ne düşünürse düşünsün, tırnak ile kanca arasında bir süreksizlik vardır. Kanca, kıskacın daha fazla saldırgan olması için takılır. Alet saldırganlığa

bir gelecek sağlar. İlk adım olarak donanımlı (bir alet taşıyan) elin psikolojisinin bir yerlere oturtulması gerekir. Donanımlı el, çıplak elin tüm şiddetini *bastırır*. Donanımlı el, donanımsız elin *gülünç* görünmesine neden olur. Şayet doğru aleti beceriksizce kullanırsanız, atölyedekilerin hepsi üzerinize güler. Bir aletin bir cesaret katsayısı ve bir de zekâ katsayısı vardır. Cesur bir işçi için o değerli bir şeydir. İradenin gerçek hülyaları bu nedenle donanımlı hülyalardır; bunlar, birbirini takip eden görevleri, iyi düzenlenmiş görevleri yansıtan hülyalardır. Hedefin nereye varacağını hesap etmezler, ki bu tam da arzulu düşünür için, gerçek maddenin heyecanına sahip olmayan, direniş ve eylem diyalektiğini deneyimlemeyen, *tezgâhtaki* dinamik örneği idrak edemeyen hayalperest için geçerlidir. İşçi iradesinin hülyaları, amaçları olduğu kadar araçları da sever. Onlar aracılığıyla dinamik hayal gücünün bir hikâyesi vardır, kendine hikâyeler anlatır.

Ancak her şeyin üstesinden gelen aletin hangi şekillerde kullanıldığını göstermeden önce, ilk bıçağın hülyalarına bir göz atalım.

Georges Blin, bıçakla yaralama arzusunun maddî psikanaliziyle ilgili temel ögeleri düşünce yoğunluğu çok yüksek olan dört sayfalık yazısında sıralamıştır.[1]

Sorun, daha ilk satırlardan itibaren tüm açıklığıyla ortaya konulmaktadır: "Kesip biçme eyleminden doğan erkeksi tatmin duygusu, sadizmimizin belirli pişmanlık biçimleriyle ilişkili olmalıdır. Bütün halinde olan her şey bizi kışkırtır." Sadist içgüdünün önceliğini ya da baştan çıkarıcı imgelerin önceliğini sonsuza dek tartışabiliriz. Burada, ilk bakış açısını savunmak için, sadizmin kesip biçecek, yaralayacak nesneler aradığını söyleyebiliriz. İçgüdünün emrinde oldum olası keskin bir irade vardır. Ancak imgenin uyuyan içgüdüyü uyandırdığını, maddî imgenin bizi kışkırttığını ve direnen dünyanın bizi

1 *Poésie,* no 28, s. 44 vd.

saldırganlığa davet ettiğini de aynı kolaylıkla iddia edebiliriz. Her halükârda, hayal gücü ve iradenin burada en yakın noktada olduğu sonucuna varmalıyız.

Gerçekten de hiçbir beşerî savunması olmayan bir nesneye *karşı* yöneltilen bu "pişman" sadizmde ne kadar bir huzur bulabiliriz. Bu sadizm, *benötesi*nin herhangi bir eyleminin dışında, gizli olarak faaliyet gösterir. Küçük baltasını bahçedeki meyve ağaçları üzerinde deneyen genç Franklin'e verilen ahlâk dersini hatırlarsınız. Ama kırlarda *benötesi*nin fark etmediği o kadar çok söğüt ağacı, çayırlarda o kadar çok çubuk vardır ki! Özgür maddî bölgeye ait bu nesneler, toplumsal yasaklara tabi olmayan bu nesneler, yine de bizleri tahrik ederler. Dirençli dünyaya ait bir nesne tarafından yapılan bu doğrudan tahriki anlamak için, yeni bir maddî örnek tanımlamamız gerekecektir; yalnızca enerji taşkınlığımızla değil, aynı zamanda kesici irademizin, bir aletin kenarında toplanmış irademizin tam da kullanımıyla güçlerimizi uygulamak istediğimiz bir tür ben-ötesi (süper ego).

Kuşkusuz, hiçbir psikanalist böyle bir örneği kabul etmez. Psikanalistler her şeyi kendi toplumsal yorumlayışlarına göre değerlendirirler. Eşyaya karşı yapılan herhangi bir eylemin, aslında ben-ötesine karşı yapılan eylemin ikiyüzlü bir ikamesi olduğunu göstermekte zorlanmayacaklardır. Ama sadece onların içgüdüsel yönlerini ve toplumsal tezahürlerini sunmak, imgelerin bileşenlerinden birini unutmak demektir. *Psikanalizin gelip geçiciliği* bu unutkanlıktan kaynaklanır ve tüm komplekslerini efsanevi kahramanların adıyla anmasına neden olur. Aksine, maddî hayal gücü ve dinamik hayal gücü doktrini insanı madde ve güçler dünyası içerisinde kavramak zorundadır. Gerçeklikle mücadele, mücadelelerin en dolaysız ve alenî olanıdır. Direngen dünya, özneyi dinamik varoluşun egemenliğine, aktif oluş yoluyla varoluşa, dolayısıyla bir güç varoluşçuluğuna teşvik eder.

Elbette tahrikin birçok biçimi vardır. Türleri karıştırmak, terimleri çoğaltmak, edebiyat yapmak tahrikin belirgin özellikleridir ve bizi tahrik eden sert maddenin bu bütünlüğü sadece silahlı el tarafından değil, ateşli gözler tarafından, hakaretler tarafından da saldırıya uğrayacaktır. Mücadele ruhu, *neikos*, çokanlamlı bir kavramdır. Ancak onun birincil değerini hem içimizde hem de dışımızda uyanan gücün kökünü de unutmamamız gerekir.

Dinamik hayal gücü için, *ego*'nun her halükârda, bir süper-ego tarafından domine edildiği tarzda, eşyanın ötesinde bir *nesne-ötesi* olduğu aşikârdır. Elimi duyarsız hale getiren şu tahta parçası aslında cansız bir varlıktır. Ama bıçağım onu keserek kendini eğlendirirken, bu aynı tahta parçası hemen kendisinden daha fazlasıdır, bir *nesne-ötesi*'dir, direnen dünyaya ait tüm tahrik güçlerini üstünde toplar ve doğal olarak tüm saldırganlık metaforlarını üstlenir. Bergsoncu bunu sadece biçimsel bir bölünme işlemi olarak görse de nesne, nesne-ötesi olan ben'i kışkırtır ve gerçek bir güç hipnotizması içerisinde beni saldırgan istekler kümesi haline getirir.

O halde, yumuşak ve sert madde arasındaki pek çok farklılıkta maddî hayal gücünü izleyecek olursak, bunların hayal kuran varlıkta iktidar arzusunun çok yönlü örneklerinin bir anatomisini tarif ettiklerini anlarız. Psikologlar, maddî güce sahip iradenin farklı biçimlerini ayrıntılı olarak incelemedikleri sürece, toplumsal iktidar iradesinin tüm nüanslarını birbirinden ayırt etmek için yeterli donanıma sahip olamayacaklardır. Sadece bu koşula bağlı olarak, gerçek ile istiare arasındaki ilişkileri araştırabilir, dilde faal durumda bulunan ikna etme güçlerini tahlil edebiliriz.

Örneğin, Georges Blin'in kullandığı terimler, insanda "pişmanlık duyan sadizmi" tatmin etmek için etin kesilmesinden bahsettiğimizi düşündürmektedir. Ancak biraz daha iyi okuduğumuzda, bir marangozun da bu cerrahın görüşünü kabul edebileceğini görürüz: "Bıçak, derinin üzerinde iyi yönlendi-

rilmiş bir şimşek çakması gibi ilerler ya da daha ısrarlı bir biçimde testerenin iki vuruşlu diyalektiğine göre ilerler. Ardında öylesine emin, o denli bilimsel bir iz bırakır ki, ten acıdan kıvranırken, zihin keyif alır…"

Bu bilim, bu yavaşlık, bıçağın ve testerenin zevklerinin bu sessiz mukayesesi, -tüm bu hayaller-, doğal olarak malzemelerin yumuşak bir tahta üzerindeki kesiminden alınmıştır. Ancak buradaki imgelerin birbirini tamamlayan iki nesnesi var gibi görünüyor: yumuşak ahşap ve dolgun ten. Maddî istiareler bu ikisi arasında gidip gelebilir. Bu ikilik sayesinde sadizm kendi barışçıl ve maskeli ikamelerini, "masum tanıklarını" bulur. *Beden* siciline yönelik büyük bir suçun itirafı niteliğindeki hareketsiz madde sicili hakkında her şey söylenebilir. Blin, provokasyonun lezzetli sadist muğlaklığından yararlanarak, tam olarak birinden diğerine geçer: "Kesme hareketi çoğu durumda hoşnutsuzluk uyandırmak için yapılmayan hileli bir şey içerir. Gerçek çentik -odunun ortasındaki çentik, 'düdük' çentiği- en zayıf noktada, bir açıyla, kırdığı çizginin çaprazında yapılır. Oduncunun baltası, eğikliğin hainliğine yabancı değildir. Darbesini indireceği dala asla önden, dik bir açıyla vurmaz. Şu karşınızdaki iki kanatlı levhanın malzemesinde, bu *eğik* vuruşların tam anlamını ve kasıtlı olarak dolaylı yapılan çalışmanın kurnazlığı ayrıntılı olarak göreceğiz. Bu "eğik kesilmiş kenar" psikolojisi Georges Blin tarafından son derece sadakatsiz karakteriyle dikkatlere sunulmuştur. Söğüt dalına düdük yapmak için çentik atan çocuk, bu çocuksu ahşapta zaten insanî kurnazlığı göstermektedir. Hatta malzemeye göre hareket ederek, kötü niyetin çoğu zaman gizli kalan bir yönünü de ortaya koymaktadır. İnsan ilişkilerinde kötü niyet neredeyse her zaman savunmacı, neredeyse her zaman asık suratlı iken, burada kötü niyet saldırgan, mutlu, sadist, aktif bir anlam kazanır.

Psikolojik olarak böylesine aktif deneyimlerin pek çok farklı alanda yeniden yaşanıyor olması şaşırtıcı olmasa gerektir. Georges Blin, çentik atmanın doğal malzeme kriptogramından

çıkarılacak dersleri şöyle özetler: "Çentik atmanın hazzı büyük ölçüde nesnel bir direncin üstesinden gelmenin verdiği hazza indirgenmelidir: en sert alet olmanın ya da onu maniple etmenin, en aykırı çıkıntı yönünde hareket etmenin ve projesini yol veren malzemeye damgalamanın hazzı. En dayanıklı kabartmanın kör edici emperyalizmi: bir sabanın, elmasın, hançerin, dişlerin vs."

Böyle bir metnin tüm işlevlerini ancak maddî bir analizin verebileceği aşikârdır. Hayatlarımız bu tür tuhaf deneyimlerle, karşısında susup kaldığımız ve bilinçaltımızda sonsuz hayallere yol açan deneyimlerle doludur. Bazı maddeler öylesine özgündür ki, onlara ince bir cam parçasıyla dokunduğunuzda yeni bir saldırganlıkla karşılaşırsınız. Bir bıçağın kestiği bir jöle parçasındaki o temiz, titreyen yarığı düşünün, kanamayan o güzel eti... Villiers de l'Isle-Adam'ın o sert ve saf Axel'in ev sahibine ayva reçeliyle süslenmiş bir yaban domuzu budu ikram etmesinin nedeni bu muydu?

Bu tabakta sadizm meselesi, bu rüya gören bıçağın iyi bir örtü altında çalışmasına izin verme meselesi... İşte maddî psikanalizin belirtmesi gereken bir bilinçaltı meselesi... Şayet malzemeye, onun çok çeşitli biçimlerine biraz dikkat edersek, bu psikanalizin hatırı sayılır bir gevşeklikle malûl olduğunu görürüz. Bu basit makalede sadece belirli örnekleri vermek durumundayız.

II

Şimdi de maddenin gerçek işleyişi ile ilgili bazı kısa açıklamalarda bulunalım.

İnsan emeğine bir şekilde yapay bir görünüm kazandırmak istiyorsak, herhangi bir özelliği gözden kaçırmamak için en şanslı olabileceğimiz yaklaşım, işlenen malzemelere gönder-

mede bulunmaktır. Özellikle, araç gereçlerin uzun süreli bir kullanım sonucunda elde edilen kesin biçimlerine göre tasnif edilmesi, teknik ilerlemeyi incelemek için iyi bir çerçeve sağlamaz. Leroi-Gourhan gibi bir uzman bile, tarih öncesi aletlerin yapılarıyla ilgili bir kronolojinin belirsizliğini kabul etmiştir. Ona göre, "tüm teknikleri belirleyen malzemedir"[2] ve ilkel etnoloji aşağıdaki sınıflandırmayla açıklığa kavuşturulabilir:

1. Kararlı katılar – taş, kemik, ahşap.
2. Yarı plastik katılar – ısıtıldıklarında belirli bir plastiklik kazananlar (metaller).
3. Kurudukça sertleşen plastik katılar – çanak çömlek, vernikler, tutkallar.
4. Yumuşak katılar – deriler, iplikler, kumaşlar, hasır işleri.

Emeğin ilgilendiği bu kadar geniş bir malzeme yelpazesiyle karşı karşıya kaldığımızda, bu kadar çeşitli ilgilerin ilkel doğasına geri dönmeye çalışacak materyalist bir emek analizi için sorunun boyutunu görebiliriz. İçinde yaşadığımız bilimsel çağ bizi maddî *a priori*'den uzaklaştırmaktadır. Aslında teknoloji, iyi tanımlanmış ihtiyaçları karşılamak için kesin malzemeler icat etmektedir. Örneğin, harikulade plastik endüstrisi artık bize iyi tanımlanmış özelliklere sahip binlerce malzeme sunmakta ve başka bir kitapta inceleyeceğimiz gerçek bir rasyonel materyalizm kurmaktadır. Ancak ilkel çalışma sorunu oldukça farklıdır. Düşündüren şey malzemedir. Kemik, sarmaşık –sert ve esnek olan şeyler– delmek ya da bağlamak ister. İğne ve iplik, bu malzemelerde yazılı olan projeyi içerir. Ateş sanatları, cevher eritme ve kalıplama ortaya çıktıktan sonra, tezgâhın fenomenolojisi garip bir şekilde karmaşık bir hal aldı. Hatta fenomenoloji tersine dönmüş gibi görünüyor. Gerçekten de ateş aracılığıyla, direnen dünya bir şekilde içeriden yenilgiye uğratılmıştır. Şimdi artık yenilmiş metale kalıpların katılığı sunan artık insandır. Sert katının kesilmesi

2 André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la Matière*, s. 18.

ve katılaşmış yumuşak bedenin kalıba dökülmesi, tüm Bergsoncu bakış açılarını altüst eden bir diyalektik olan maddî diyalektiğin en açık haliyle sunulur. Metal işçisinin metalikliğe katılımı böylece dikkate değer bir derinlik kazanır. Metalin maddî tahayyülünü incelediğimizde bunu tekrar bulacağız. Burada bundan yalnızca maddî imgeler sorununun çeşitliliğini göstermek için bahsediyoruz. Şimdilik sadece doğrudan fenomenoloji ile ilgilenmek ve sadece direnci, ilk yönü, ilk sertliği ele almak istiyoruz.

Elbette, bu fenomenolojinin esasen bir *dinamoloji* olduğu ve çalışmanın herhangi bir materyalist analizinin enerjik bir analizle birleştiği anlaşılabilir. Görünüşe göre maddenin iki varlığı vardır: dinlenme varlığı ve direnç varlığı. Biri tefekkürde, diğeri eylemde bulunur. Madde imgelerinin çoğulculuğu böylece çoğaltılır. Örneğin, Leroi-Gourhan'ın[3] işaret ettiği gibi, perküsyon (mükemmel insan eylemi), içerip içermediğine bağlı olarak, şu üç tür araç kullanılarak gerçekleştirilir:

1. Tahtaya bastırılan bir bıçak gibi, hassas ama çok enerjik olmayan bir kesim sağlayan uygulamalı perküsyon;
2. Kancayla budama gibi fırlatılan perküsyon – kesin olmayan ama enerjik bir kesim sağlar;
3. Vurucu bir alet ile vurma: keskinin kesici kenarı ahşabın üzerindedir ve çekiç keskiye vurur. Aletlerin diyalektiği ve sentezi burada başlar. Böylece, döşenmiş perküsyonun (hassasiyet) ve fırlatılmış perküsyonun (kuvvet) avantajlarını yeniden bir araya getirmiş olduk.

Üç farklı ruh halinin, üç karşı-dinamizmin burada baskın aktif karakterini bulduğunu hissediyoruz. Özellikle üçüncü türden çalışma, bizi yeni bir egemenlik konumu sağlayan bir bilgi ve güce erişmemizi sağlar: yönetilen kuvvetin sağladığı egemenlik.

3 André Leroi-Gourhan (25 Ağustos, 1911 – 19 Şubat, 1986), Fransız arkeolog, paleontolog, paleoantropolog ve antropolog. Teknoloji, estetik ve felsefi yansımalar ile ilgilendi. (ç.n.)

İki elin her biri kendisine özgü ayrıcalıklarıyla ortaya çıkar: biri güce, diğeri beceriye sahiptir. Efendi ve köle diyalektiği, ellerin farklılaşmasında çoktan şekillenmeye başlamıştır.

İnsana özgü herhangi bir saldırganlık rakibe aynı anda iki şekilde saldırır. Örneğin, hayvanların evcilleştirilmesini iki erkeğin iş birliği olarak incelersek daha iyi anlarız. Binici seyise şöyle der: "Onu şöyle bir çevir, ben de sırtına atlayayım" ve at iki kez saldırıya uğrar. Görünüşe göre hayvana doğa tarafından, kendisini birleşik bir saldırıya karşı koruyabilecek, bu kadar doğal olmayan, bu kadar insanî sentetik refleksler sağlanmamıştır. İki elle çalışmak da aynı açıklamaları gerektirir. Hamurla çalışırken birbirinden ayırt edilemeyen iki el –kadın işi– sert bir malzemeyle çalışırken her ikisi de kendine özgü dinamik değerini alacaktır. Bu nedenle sert madde bize insan iradesinin büyük bir eğiticisi, çalışmanın *dinamojen*inin düzenleyicisi olarak, tam da erilleşme anlamında ortaya çıkacaktır.

III

Gerçekten de ustaca bir çalışmayla, katı maddeyle çalışma becerisiyle, psikanaliz tarafından kınanan fantezilerin çoğunu ortadan kaldırabiliriz. Spesifik bir örnek vermek gerekirse, psikanaliz tarafından *delikle ilgili hayallerin* etrafında toplanan tüm literatürü bir yana bırakıp, birkaç açıklama yapalım[4].

Söylenenlerin yanı sıra *spesifik* ve *güçlü* çalışmalarda yapılanlara da önem verilmesini öneriyoruz. Etkili çalışma eylemleri geliştikçe, özellikle de bu çalışma dayanıklı bir malzemeden yapılmış, iyi tanımlanmış geometrik formlar elde etmeyi hedeflediğinde, anal veya cinsel eğilimlerin olduğu hayallerin yavaş yavaş yerini aldığını ve bastırılmadığını görmeden edemeyiz. Sert malzeme dışa dönüklüğü olduğu gibi sabitler.

4 Bkz. Juliette Boutonier, *L'Angoisse, passim.*

Oluşturulacak geometrik biçim, deyim yerindeyse, dikkati dışa dönüklük noktasına çeker. Bunlar, aylak yaşamda çok hareketli, çok ritmik olan içe dönüklük ve dışa dönüklük diyalektiğinin dışa dönüklük lehine güçlü bir şekilde kutuplaşmasının iki nedenidir. *Yuvarlak* olan şey bir *daire* haline geldikçe, delik belirgin bir şekilde dairesel bir biçim aldıkça, libidinal hayalin imgeleri kaybolur, böylece geometrik zihnin kendi kendine psikanalizde bir faktör olduğunu söyleyebiliriz. Doğal olarak, deliğin, kare, yıldız, çokgen gibi daha karmaşık şekillere sahip olması *gerekiyorsa* bu çok daha hassas bir durumdur.

Ancak içe dönüklük ve dışa dönüklük arasındaki tartışma o kadar kolay çözülmez. İçe dönüklüğün baştan çıkarıcılığı, maddî nesneye ve geometrik çalışmaya yönelik çabalardan sonra bile mümkün olmaya devam eder. Bazen karenin küçük köşesinde, yıldızın ucunda, satir gülmeye gelir...

Genel olarak, zorluk psikanaliz yapar ve kolaylık çocuklaştırır. Bu yüzden döner sondajı psikolojik olarak karakterize etmek çok zordur. Bu büyük bir teknik icattır. Doğrudan delme işlemine sıklıkla eşlik eden cinsel hayallerin bir yan ürünü olduğu kesin. Bununla birlikte, matkabın metal plakaya bu kadar nazik bir şiddetle, "tereyağı gibi girecek" kadar nazik bir şekilde girmesini sağlayan bir makinenin ustası olmak ne kadar belirsiz bir keyiftir. Böylece hayal gücü maddenin bir tamamlayıcısını ikame eder. Bu ikameler her zaman maddî hayal gücünün öneminin bir işareti olan çok değerli hayallere yol açar. Bu hayaller çelişkilerin en büyüğüyle oynar: dirençli malzemelerin çelişkisi. Bu hayaller işçinin ruhunda *demiurjik* izlenimler uyandırır. Görünüşe göre gerçeklik, maddelerinin derinliklerinde yenilgiye uğratılmıştır ve sonunda bu büyük zafer işçiye rahatlığını unutturur ve onu ilkel dürtülerin fantezilerinden kurtulmuş iradenin bölgelerine yükseltir.

Böylece, herhangi bir eylemle aktif olma bilincini derhal ilişkilendirerek, psikolojik olarak dinamik yönlerini yeniden işler hale getirdiğimizde, deliğin fenomenolojisinin yalnızca

görsel fenomenoloji temelinde yapılamayacağını anlayacağız. Organik dürtülere yapılan gönderme de gerçek aktif *dinamoloji* sorununu ortaya koymamaktadır. Bize göre, biçim ve güç arasındaki bağlantıyı sıkılaştırmak ve herhangi bir öznel projenin nesnesinin tamamlayıcısını gerçekte belirleyerek, yararlı, gerçekten, maddî olarak hareket etme isteğini doğuran bir *a priori* olan *çalışmanın a priori*'sinin bedeli olan eylem etkinliğini elde etmek gerekir.

Bu nedenle, üzerinde çalışılan malzemelerin sertlik ölçeğinin birçok yönden psikolojik olgunluk ölçeği olması şaşırtıcı olmamalıdır. Önce kumda, sonra da yumuşak toprakta açılan delik, çocuk ruhunun psişik bir ihtiyacına karşılık gelir. Çocukların kum çağını deneyimlemeye ihtiyaçları vardır. Bunun üstesinden gelmenin en iyi yolu bunu yaşamaktır. Bu konudaki yasaklamalar zararlı olabilir. Gençliği sıkı bir denetim altında geçen Ruskin'in şöyle yazması ilginçtir: "En çok sevdiğim şey yerde çukur kazmaktı, ne yazık ki bu, annemin onayını almayan bir bahçecilik biçimiydi[5]." Ruskin annenin yasağını şakayla karışık rasyonalize ediyor gibi görünüyor. Çocuğun "çiçek tarhlarında yürümesinin" yasaklanması gerektiğini kabul eder. Bir bahçesi olan ve orada doğayı bulamayan bir çocuğun paradoksu da buradan kaynaklanmaktadır! Yine de çocuğun doğaya olan eğilimi o kadar doğaldır ki, hayal gücünün orada kök salması için çok az yer, çok az toprak gerekir. Bir banliyö bahçesinde, Philippe Soupault'nun[6] hayal ettiği çocuklar dört maddî unsurun tüm faaliyetlerine sahiptirler, böylece yazar maddî hayal gücünün *tetravalans*ını[7] tek bir cümlede yoğunlaştırır: "Bahçe o büyülü haliyle kalmıştı. Oyunları için dört unsuru köleleştirdiler: kanallar, vahşi fırınlar, değirmenler, tüneller."

---

5 Ruskin, *Praeterita Souvenirs de Jeunesse*, (Gençlik Anıları), s. 58.

6 Philippe Soupault, *Les Frères Durandeau*, s. 90.

7 Tetravalans: Dört ayrı değeri bir arada bulundurma özelliği. Dört unsura (ateş, hava, su ve toprak) gönderme. (ç.n.)

Aslında Ruskin'in annesi temiz bir çocuk istiyordu. Bu noktaya daha sonra döneceğiz. Ancak, bunu yapabilecek gücü varken bile, toprağın kirli olduğu bahanesiyle toprağa çukur kazması engellenen bir çocuğa sahip olmak ne tuhaf bir yetiştirme tarzıdır. İngiliz yazarın anılarını takip edersek, hem ergen kişinin neden jeolojiye, yasak alana yönelik erken eğilimleri olduğunu, hem de korkak bir jeolog olarak kaldığını anlarız.

Pişmanlık dolu bir hatıranın damgasını vurduğu bu çocuksuluğun yanı sıra, ahşabın üzerindeki deliğin dinamizmi gayet normal bir olgunluğun işareti gibi görünüyor. Ahşap işçiliği, farklı güçlükteki testlere kolayca imkân sağlayabilecek bir eğitim aracı olarak görülebilir. Bunlar ergenlik dönemindeki bir çocuk için vazgeçilmezdir. Çocukluk dönemlerinde zamanını boşa harcayan kişiler için psikanaliz önerecek olsaydık, dişbudak ağacından (budaksız ahşap) tutun da meşenin özüne kadar ahşapta delikler açmayı önerirdik. Bir sonraki aşamada ise erkeklik kabiliyetinin en uç manevra kabiliyetine eriştiği taş ve demir üzerinde delikler açma gelir.

Bu sertlik ölçeğinde tanınmasını istediğimiz şey, bir malzemeden diğerine geçerken ve her şeyden önce saldırının şeklini değiştirdiğimizde çok farklı psişik değerlerin söz konusu olduğudur. Biz bunu sadece hız açısından değerlendirecek olursak, bir paradoksla karşı karşılaşırız: Saldırılacak cisim ne kadar sert olursa, aletin kazanması gereken hız da o kadar büyük olur. Yay ile çalışmak bu paradoksu çözer. Hızlı bir dönüşle delmek bizi çok özel bir zamanda yaşatır; bize hız işçisi olmayı öğretir. André Leroi-Gourhan (*a.g.e.*, s. 54) bu tür bir insan fethinin önemini ve yerkürenin tüm yüzeyine olağanüstü bir şekilde yayıldığını açıkça göstermiştir: "Sert maddelerin ve özellikle taşların delinmesi, çok erken bir tarihte insanın içindeki yaratıcı duyguyu uyandırmış ve baltaların, sopaların ve kafa kırıcıların takılması, endüstriyi en sıkı cisimlerin oyulmasını mümkün kılan bu araca (yay ile çalışma) doğru itmiştir.

Pasifik'in tamamında ortak olan yeşim taşının işlenmesi, bir dizi önemli keşfe yol açmıştır".

Israr etmemize gerek kalmadan, sert malzemeler hiyerarşisine uygun araçlar hiyerarşisinin, bize gerçekten dinamizmimizin tarihini veren bir psikolojik verimlilik hiyerarşisine yol açtığı aşikârdır. Ne yazık ki tek yazdığımız aylaklık hayallerimiz, gevşek bir çocukluğa duyduğumuz özlemdir. Dinçliğin neşesini hissetmek için, direnen dünyaya karşı verdiğimiz mücadelelerin anısını yeniden keşfetmemiz gerekir. Çalışmak bizi bu mücadelelere zorlayarak bize bir tür doğal psikanaliz sunmaktadır. Bu psikanaliz özgürleştirici gücünü varlığımızın her katmanına taşır. Pek çok modern tezin karşısında duran Novalis'in büyük gerçeğini sayısız örnekle ayrıntılı olarak anlamamızı sağlar: "Bizi acı verici durumlara zincirleyen tembelliktir". Bu psikanaliz sayesinde, işçi üç yolla kendini boş ve ağır hayallerden kurtarabilir: enerjik çalışmanın kendisi, malzeme üzerindeki bariz ustalık ve zor kazanılmış geometrik biçim.

Çalışmanın psikanalitik değerlerine dair bir ansiklopedi, sabrın değerlerini de incelemelidir. Kaba kesilmiş formla birlikte cilalanmış formun incelenmesi de gerekir. Bu durumda çalışılan nesneye yeni bir zamansal boyutun dâhil edilmesi gerekecektir. Cilalama, özne ve nesne arasında tuhaf bir işlemdir. Paul Eluard'ın o güzel metafizik sözüne (*Livre ouvert*, II, s. 121) pek çok hayal sığdırılabilir:

> Küller! Cilalayın taşı
> Ki çalışkan parmaklar parıldasın!

IV

Bu nedenle aktif bir *onirizm*den, yani büyüleyici bir çalışmanın, irade için perspektifler açan bir çalışmanın hayallerinden söz etmekte kendimizi haklı hissediyoruz. Bu aktif *onirizm* iki

büyük psişik işlevi birleştirir: hayal gücü ve irade. Baudelaire'in de kabul ettiği gibi, bütün varlıkları harekete geçiren şey hayal gücüdür: "İnsan ruhunun tüm yetileri, hepsini birden talep eden hayal gücüne tabi kılınmalıdır"[8]. Hayal gücü ve iradenin birliğini belirli örneklerle açıklayarak, deyim yerindeyse aşırı uyandırılmış bir rüyanın psikolojisine ışık tutabiliriz; bu sırada işçi kendini hemen nesneye bağlar, tüm arzularıyla maddeye nüfuz eder ve böylece en derin uykudaki kadar yalnızlaşır.

Çalışma psikolojisinin iki kutbunu bir arada sunarak onlara açıkça diyalektik bir yön verirsek, sözlerimiz belki daha anlaşılır olacaktır: entelektüel kutup ve gönüllü kutup, – net düşünceler ve güç hayalleri.

Her şeyden önce, sert maddelerle çalışırken bu iki kutbun eylemlerinin birbirinden ayrılamaz olduğu açıkça anlaşılmalıdır. *Homo faber*'in[9] psikolojisini yalnızca geometrik bir modelle tanımlamak için elinizde hiç eğe tutmamış olmanız gerekir. Kuvvetlerin idaresi tekil bir ihtiyat, kısmi eylemlerin yavaşça bütünleştirilmesini gerektirir ki bu da eserin kabası çıkarıldığında çok hassastır. Sonra iki iradenin düellosu başlar. Biri düz eğelemek ister, diğeri dikdörtgen planlar dayatmak ister. Ama görünen o ki malzeme kendi adına yuvarlaklığını korumak istiyor. Yuvarlaklığını, yuvarlak kütlesini savunuyor. Açık bir kötü niyetle temel geometriyi kabul etmeyi reddediyor. Sadece işçi, ince taktikler ve kısıtlama yoluyla nesneyi işaretlediği basitliği nasıl fethedeceğini bilir.

---

8 Nicolas Calas tarafından alıntılanmıştır, *Foyers d'Incendie*, s. 115.

9 Homo faber (Lat. alet yapan insan; insanın biyolojik ismi Homo sapiens'e (Lat. bilge insan) ithâfen): Hannah Arendt ve Max Scheler tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. Doğaya yaptığı aletlerle üstün gelen insanları niteler. Henri Bergson da "Yaratıcı Evrim" kitabında (L'Evolution Créatrice, 1907), zekâyı, asıl anlamıyla, "insan yapımı nesneler yaratma, özellikle yeni aletler yapmak için alet yapma ve bunların niteliklerini sınırsızca değiştirebilme yeteneği" olarak tanımlayarak Homo faber kavramına değinmiştir.

Antropolojide Homo faber, zamanını boş geçiren, eğlenen Homo ludens (eğlenen insan) ile kıyaslanır. (ç.n.)

O halde, çalışmanın maddeye dayattığı biçimlerin akıllı tahayyülünün, güçlerin enerjik tahayyülüyle birleştirilmesi gerektiğini fark etmeliyiz. Bergson'unki gibi bir eylem felsefesi nasıl olur da *homo faber*'in psikolojisini, onun yarısını –ve tam olarak zamansal kısmını, çalışma zamanını düzenleyen, onu gönüllü ve düzenlenmiş bir süre haline getiren kısmını– ihmal edecek kadar tahrif edebilir? Bir alet hız ister, diğeri yavaşlık. Bir alet büyük bir jestle güç harcarken, diğeri bir vuruş anında gücü emer. Bir işçinin *nefes nefese kalması* ne kadar gülünç bir şeydir? Ve bir kabadayı gibi hareket eden, gücünü tam olarak nasıl harcayacağını bilmeyen, alet ve malzeme arasındaki dinamik ilişkilerin bilgisinden yoksun olan işçiyle nasıl alay edilir!

Aletin işçinin dinamizasyonu anlamına geldiğini bir kez anladığımızda, bir *iş yaparken ki hareketin*, sanki direnen dünyayla alakası yokmuş gibi, özel anlarımıza bir şekil verdiğini iddia eden *karşılıksız jest*le, *engellenmemiş jest*le aynı psikolojiye sahip olmadığını fark edeceğiz. Tam olarak işçi ve dirençli malzeme arasına yerleştirilen aletler, Hegel tarafından derinlemesine incelenen eylem ve tepkinin, fiziksel alandan psikolojik alana geçmek için ihtiyaç duyduğumuz eylem ve tepkinin değiş tokuş edildiği noktadadır. Belirli bir amaca odaklanmanın gerçek temaları olan aletler[10], anlık zamanı, bitmek bilmeyen zamanı, ritmik zamanı, insana sabretmeyi öğreten zamanı deneyimlememize olanak tanır. Biçimler bu zamansal zenginlikleri, bu dinamik değerleri önermek için yeterli değildir. Örneğin, çalışırken kullanılan araç gereçlerin geometrisi ve eylemlerin basit kinematiği ile sınırlı kalan ve maddenin direncini unutan bir *homo faber* psikolojisi, sigara içen kişinin makası ile terzinin makasını aynı başlık altında değerlendirecektir. Aklımız, bunların birinci türden iki kaldıraç olduğunu söylüyor. Ancak bu aletlerin *üzerinde çalıştıkları nesneler*, o işi yapan kişinin psikolojisini tamamen değiştirir.

10 Bkz. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie* de *la Perception*, s. 123.

Demir kesme işlerinde kullanılan makas hadım etme sembollerinde neredeyse hiç görünmezken, terzinin makası, çok kolay bir biçimde ihaneti çağrıştırdığı için, bilinçsizce nevrotik kişilerin intikamını alır. Her iki aletin işlevi de aynıdır, yani *kesmek*tir. Ancak *her iki alet aynı bilinçaltına sahip değildir.*

Dolayısıyla bir alet, el dürtüsü ve maddî direncin tam dinamiği içinde, *üzerinde uygulanacağı malzeme* ile birlikte düşünülmelidir. Zorunlu olarak maddî imgeler dünyasını harekete geçirir. Ve malzemeyle, onun direnci ve sertliğiyle ilişkili olarak, işçinin ruhunda bir beceri bilincinin yanı sıra bir güç bilinci meydana gelir. Beceri ve güç, bir iş yapmayı hayal etmek ve onu gerçekleştirme iradesi at başı gider. Alet bu birlikteliği o kadar net tanımlar ki, her malzemenin bir zorluk katsayısı varsa, her aletin de *çalışan kişinin* ruhunda bir ustalık katsayısı belirlediğini söyleyebiliriz.

İşlenen malzeme, örneğin ahşap, daha yumuşak alanlar ve daha sert çekirdeklerle bir tür iç sertlik hiyerarşisi ortaya çıkarıyorsa, çalışma sırasında ortaya konan mücadele aktif hayalleri çoğaltır. Görünüşe göre ahşap oymacısı sert malzemenin çok ince bir işçiliğe sahip olması kadar, ortaya çıkacak formların da kesin ve net olmasına çalışır. Yüksek maddî güçleri izole etmek, onları boş zarflardan kurtarmak ister. Leke kullanan ressamlar olduğu gibi, sertlik kullanan ahşap oyma ustaları da vardır. Bu vesileyle Alain, filozoflar tarafından soyut bir şekilde kullanılmaktan yıpranmış olan, Aristoteles'e ait eski bir imgeyi yeniden canlandırır. Ahşaba doğal olarak kazınmış bu satırların hayal gücü üzerindeki etkisini ortaya koyar: "Bir baston ya da köklerden kukla kafası oymuş olan herkes anlayacaktır; herkes anlayacaktır. Buradaki esas düşünce, giderek kendisine daha çok benzeyen bir heykel yapmaktır. Bu nedenle büyük bir özen gerekmektedir. Çünkü bu benzerliği kaybedebilir, bu hayranlık uyandıran modeli silebiliriz.[11]"

11 Alain, *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, s. 224 vd. [Kitaba "Les Classiques des sciences sociales"den (JMT) erişilebilir].

Ve Alain'in varmak istediği sonuç şu olabilir: "Biz kendi istediğimiz şeyin heykelini yapmış olmuyoruz; ben, o şeyin istediğini şekillendirdiğimizi söyleyebilirim. Böylece Alain, bir tür doğal heykeli, elimizdeki bıçağı doğada zaten çizilmiş olan samimi bir yapının önüne koyan rüya gibi bir heykeli çok uygun bir şekilde tanımlıyor.

Güzel malzemeler üzerinde tefekkür edilmesi doğal olarak işin aktivist imgelerinden faydalanmamızı sağlar. Liflerinin ve budaklarının mahremiyetine odaklanıp, şu cilalı ahşap parçasının karşısında hayal gücümüzü çalıştırıyoruz. Oyma işlerinin ve düz zeminin üzerindeki dinamik görüntüler karşımızda, varlop[12] ve törpü elimizde... Tüm aletler o kadar acımasız ve keskin bir şekilde çalışıyorlar ki, iyi bir kulak onları çalışırken duyabilir[13].

Burada, perdahlanan tahtada, düğümün girdabını, özsuyun huysuzluğunun ötesinde, kendi sertliğinin üstesinden gelen odunsu iradenin içine gömülü yaşamın kahramanca burulmasını görüyoruz. Koyu ve açık renk ahşabın etkileşiminde burulma ve serbest roketleme diyalektiği görülebilir. Bu mahrem malzemenin tasarımını nasıl değerlendirmemiz gerekir? Sadece güzel çizgiler, iyi işlenmiş bir lifler topluluğu mu göreceğiz? Hayır, ahşapla biraz çalışmış olan herkes için meşe panel harika bir dinamik resimdir: enerji dolu bir çizim yapmamıza imkân sağlar. Yumuşak, soluk ahşap ile sert, perdahlı budaklar arasında, renklerin zıtlığından daha fazlası vardır. Burada, maddî hayal gücü düzeninde bile, biçim ve maddenin diyalektik teorisinin bir aktarımını görüyoruz. Burada sert madde dinamik bir şekilde "yumuşak madde arka planı" üzerinde "dirençli madde çekirdeği" olarak düşünülür.

---

12 Ağaç ve tahta yüzeylerini düzlemekte kullanılan uzun gövdeli bir çeşit rende. (ç.n.)

13 Aletlerin sesini bir kez kavradıktan sonra unutamazsınız. Georges Duhamel, *La Pierre d'Horeb*'de bize marangoz atölyesinin gerçek sesini verir: "Varlope'u kedileri korkutmak istercesine uzun, fısıltılı bir çığlık attı."

Bu soruna bir sonraki bölümde, budaklı meşe metaforlarını incelerken geri döneceğiz. Ancak burada, bu sert ve yumuşak diyalektiğinin, gözle basitçe fark edildiğinde bile doğrudan olduğunu açıkça belirtmek isteriz. Bu maddî tablo, işçi olan dinamik varlıkla konuşmaktadır. Maddî ve dinamik hayal gücümüz aracılığıyla, düğümün dış biçiminin içimizde zaferi arzulayan bir iç güç uyandırdığı bir deneyim yaşarız. Bu içsel güç, kas iradesini destekleyerek, en içteki varlığımıza bir yapı kazandırır. Maurice Merleau-Ponty'nin çok iyi gördüğü şey de budur[14]: "Son tahlilde, eğer bedenim bir biçim olabiliyorsa ve önünde, kayıtsız arka planlar üzerinde ayrıcalıklı figürler olabiliyorsa, bu, görevleri tarafından kutuplaştırıldığı, onlara doğru var olduğu, hedefine ulaşmak için kendi üzerinde toplandığı ölçüde olur. Ancak algı görevleri belirler, onları yapmaz. Bu tam olarak *şiir* fenomenolojisi ile tanımlanabilir. İradeyi eylemi içinde –daha iyi bir ifade ile, kendi çalışma düzeni içinde– tanımlamak için Merleau-Ponty'nin metnini biraz vurgulamamız ve *karşıtlık* dinamolojisini izlememiz gerekir. O halde kendi içimizde, iradesizliğin arka planına karşı bir "bedensel irade biçimi" ya da Merleau-Ponty'nin deyişiyle, "bedenin masif arka planına *karşı* bir figür olarak el becerisi jesti" ortaya çıkar.

Dolayısıyla maddî hayal gücü bizi dinamik olarak *meşgul eder*. Hayal edilen madde düzeninde her şey canlanır: madde hareketsiz değildir ve onu dillendiren pandomim yüzeysel kalamaz. Maddeleri sevenler, onları tasarlarken zaten bu maddeler üzerinde çalışmaktadırlar.

Maddî imgelemin, tözsel bir yoğunluğu bir biçime bağlayan bu dinamik *gestalt*'ı[15], yalnızca meşe ağacının duyusuna sahip olmayanlar tarafından inkâr edilecektir. Maddî hayal

14 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception (*Algılama Fenomenolojisi*)*, s.117.

15 Gestalt (Alm. şekil-form). Gestalt psikolojisi ile ilgili olarak ayrıca ilgili kaynaklara bakılabilir. (ç.n.)

gücü bazen çok zayıf olduğunda, bizi derin hayallerle düş kırıklığına uğratan tüm bu cilalı mobilyaları suçlamamız gerekmez mi? Yüzeyden başka bir şey olmayan bu kadar çok nesne! Ağır verniklerle kişiliksizleştirilmiş bunca malzeme! Bir fıçı ustasının Daniel Halévy'ye söylediği gibi[16]: "Ahşap demir gibi değildir, her parçayı değerlendirmeniz gerekir. Eğer gereği gibi değerlendirmezseniz, ahşaptan istediğiniz sonucu alamazsınız. Şarap için büyük, uzak, anlaşılmaz bir sorumluluk taşıyan bu zanaatkârın mesleki onuru tehlikededir. Ve bu bağlılık sadece basit bir yemin değildir, derindir, malzemenin içine kazınmıştır, ahşabın ahlakıyla bağlantılıdır. Zanaatkârın hayalleri işte bu kadar uzağa gider.

V

Ancak ortada büyük bir yazarın, çalışmanın rüya gibi doğasını ve aletlerin saldırgan değerlerini ortaya koyduğu güzel bir edebî belge var. Charles-Louis Philippe'in *Claude Blanchard* adlı kitabı, son halini almadan önce birkaç kez elden geçirildiği için daha da ilginç olan sayfalar içeriyor.

Başlangıçta, ilk edebî taslak sanki klişelerden başka bir şey üretmemiş gibi görünür. Eserde, güzel hazırlanmış bir işten duyulan keyfe tanık oluruz; tahta pabuç (sabo) yapımcısını eseriyle gurur duyarken, kenarları düzgünce yuvarlatılmış sabonun hatlarını okşarken, iyi kavisli profili ve sabonun ironik ucunu görürüz.

Bir başka denemede, iyi yapılmış bir işin zekice olmayan tekniği üzerine bir coşkulu bir şarkı gözümüze çarpar. Aletler rasyonel bir düzen içinde sunulmaktadır; işçinin zekâ dolu becerisindeki tüm aşamaları temsil ederler. Ancak burada da

16 Daniel Halévy, *Visite aux Paysans* du *Centre* "Orta Fransa'daki Köylüleri Ziyaret", s. 225.

yazar kendisini, satılık sabolarla dolu âtıl dükkânını ya da dinlenmekte olan atölyeyi, düzen içindeki atölyeyi düşünen boş bir ziyaretçi imiş gibi hisseder.

Her şeye yeniden başlama zamanı gelmiştir ve yazar sonunda sabo ustasıyla birlikte çalışmaya başlar. Birdenbire ortaya benzersiz bir özgünlükte, dinamik hayal gücünün seçkin bir modeli olan bir sayfa çıkar:

"Sabolar (takunyalar) kendi kendine yapılmaz. Tahta taşlardan daha serttir ve işçiye karşı koyup hayatını zorlaştırıyor gibi görünür. Baptiste ona bir düşman gibi saldırdı. Müthiş bir kol hareketiyle, demir kamaları parçasına çakmayı başarınca, tokmağını kaldırdı. Tokmağı indirirken, sanki göğüs göğse bir mücadelede aynı anda tahtaya saldırıyormuş gibi görünüyordu. İkisinden biri yol vermek zorundaydı, kamalar kıymıklı elyafa sonuna kadar nüfuz etmeliydi ya da direncin üstesinden gelen adam tahta yerine parçalanmalıydı. Adam parçalanmadı: mücadeleye devam etmek için hayatta kaldı. Tokmak ve kamaları bıraktıktan sonra bir balta kaptı. Savaş çok sıcaktı ve aletler silah gibiydi. Bir tür savaşçı öfkenin sürüklediği sürekli bir telaş içinde, sanki Baptiste bir elinde aleti, diğer eliyle tuttuğu tahta bloğa doğru atılıyor ve doğrudan ona vurarak sonunda bu kez intikamını alıyordu[17]".

Bu yüzden sert maddeye karşı duyulan düşmanlık artık eski bir kinin işareti haline gelmiştir. Hayatın tüm acıları o gün giyilen sabolarda hissedilmektedir. Ama her şafak bir güç dalgasıdır. Keski aletinin ilk darbesi keskin bir iradeyi ortaya koyar. Bir meydan okumaya teşebbüs eder. Öfkeyi serbest bırakır.

17 Victor Hugo da *Les Travailleurs de la Mer*'de (C. II, s. 63, Nelson Yay.) aletlerin saldırgan doğasına dikkat çekmiştir: "Aletleri ona silah gibi geliyordu. Bastırdığı ya da engellediği gizli bir saldırı hissine kapılıyordu". Gilliat "kendini giderek daha az işçi ve daha çok kavgacı gibi hissediyordu."

"Bir terbiyeci olarak oradaydı. Neredeyse onu anlıyordu. Zihni için garip bir genişleme."

Ve Charles-Louis Philippe, zanaat felsefesinde bir motto olmayı hak eden şöyle bir cümle yazmıştır: "Sabo ustası (takunyacı) olmak için öfkeli olmak gerekir".

Bu öfke sadece el gücünden ibaret bir şey değildir. İnsanın tüm varlığını kuşatmıştır, dinamik bütünlüğünde *bir araya gelmiş* olan insanın içindedir: "Bazen yüzünü şiddetle odun parçasına doğru uzatırdı, ağzı açıktı, sonunda hayvanlar gibi bir çeneye sahip olduğunu fark etmiş gibiydi, çok beklemişti: şimdi ısıracaktı. İktidarsızlıktan çılgına dönmüş bir halde her şeyi bırakıp öfkesini tüm insanlığa yönelteceği, sokağa fırlayacağı ve sanki talihsizliğinin nedeni onlarmış gibi yoldan geçenlerin boğazına atlayacağı anı endişeyle bekledik."

Güçlü bir elin dar bir çeneyle ilintili olduğunu daha iyi nasıl ifade edebiliriz? Dahası, el ile yapılan bazı işler yüzün belirli bir şekilde kasılmasıyla bağlantılıdır. Bir metal şekillendiricinin yüzü bir demircinin yüzünden çok farklıdır!

Canlı atölyede, Chateaubriand'ın başkaları tarafından işlenen maddede duyduğu iniltilerden ne kadar uzağız: "İnsan ne kadar uğraşırsa uğraşsın, hiçbir şey yapamaz, her şey ona direnir; şikâyet etmeden ve inlemeden malzemesini kendi kullanımına uygun hale getiremez: iç çekişlerini ve çalkantılı kalbini tüm işlerine iliştirmiş gibi görünür[18]". Biraz zorlu bir görevin eşiğinde yorgun düşen hantal bir işçinin iç çekişleri gibi. Eğenin demir üzerindeki gıcırdama sesine dayanamayan izleyiciler vardır. Bunun çilingire yapılan işkencelerden biri olduğuna hemen inanırlar. Abbé Vincelot, Fransa'nın güneyinde çilingir gibi ses çıkarmasıyla bilinen büyük baştankara kuşunun çığlığı için şöyle der: "Çığlığının hüzünlü ve uğursuz bir yanı var[19]." Nathaniel Hawthorne'un *The House of the Seven Gables* (Yedi Güvercinli Ev) adlı romanında (çev., s. 181), çilingir makasını ve usturasını bilediği zaman, "o küçük ama

18 Chateaubriand. *Génie du Christianisme*, Garnier, C. II, s 305.

19 Abbé Vincelot, *Les Noms des Oiseaux*, 1867, s. 290.

korkunç ses, gerçek bir akustik yılanı ve insan kulağına yapılabilecek en kötü şiddet hareketinden birini" çıkarır.

Bunu bu şekilde değerlendirmek, pasiflikten doğan bir refleksin kurbanı olmaktır. Yapmanız gereken tek şey harekete geçmek, eğeyi elinize almak ve sert maddelerin gıcırdamasından incinmemek için ortaya çıkan öfkede, aktif öfkede yapmanız gerektiği gibi dişlerinizi gıcırdatmaktır. Çalışmak düşmanlığı tersine çevirir. İnciten gürültü heyecanlandırır. İşçi, malzemeyi gıcırdatan kişinin kendisi olduğunun bilinciyle eğesinin darbelerini çoğaltır. Çok geçmeden gücünün tadını çıkarmaya başlar. Kulaklarını tıkayan ziyaretçinin yüzündeki o sinirli ifadeye gülmeye başlamıştır bile. Klasik psikoloji çok geçmeden işçinin gürültülü, gıcırtılı seslere alıştığını söyleyecektir. Ancak işçi ile malzeme arasındaki düello, alışılmış bir uyuşukluk değildir. Sürekli olarak aktif ve canlıdır. Maddenin çıkardığı çığlıklar bu canlılığı artırır. Bunlar işçinin saldırganlığını harekete geçiren sıkıntı çığlıklarıdır. Sert maddeye işçinin öfkeli sertliği hâkimdir. Öfke, bu süreci hızlandırır. Dahası, çalışma düzeninde her hızlanma belli bir miktarda hırs gerektirir[20]. Ancak çalışma hırsı hiçbir şeyi kırmaz, sükûnetini korur ve Louis Renou'nun naklettiği şu Veda ayetini anlamamızı sağlar: soma etkisi altında, "Kurnazlık ve Öfke uyanıktır, ey likör".

Ve doğal olarak bu hırs konuşur. Maddeyi kışkırtır. Ona hakaret eder. Zafer kazanır. Güldürür. İronize eder. Edebiyat yapar.

Hatta o metafiziktir, çünkü hırs her zaman varlığı ifşa etmenin bir yöntemidir. Hırs bizi yeni, yenilenmiş, yeni bir hayata

20 Hırsla yapılan işleri hızlandırmanın bu erdemi Joséphine Johnson'ın *Novembre* (Kasım) adlı romanının birkaç sayfasında belirtilmiştir (bkz. çev., s. 51): "Yaşlı babası yavaştı, koşum takımlarına dolanır, atları ahırın duvarlarına çarpana kadar çeker ve iterdi. Kızı Karrin bütün bunları onun yerine yapıyor, koşum takımlarını beceriyle ve öfkeyle, ama tereddüt etmeden ya da yanlış hareketler yapmadan birleştiriyordu. Bir tür küçümseyici kesinlik. Gün ortasında atları besledi ve onlara yulafı nezaketle ama neredeyse öfkeyle, açgözlülükleriyle alay ederek yedirdi."

çağrılmış hissettirir. "Hepimizin hayatının kökeninde hırs ve acının kaynağı vardır; aksi takdirde hayatta olmazdık.[21]"

Yani iş, hırs ve madde hepsi oradadır. "Gerçekte, hırsı (öfkelenmeyi) bilmeyen hiçbir şey bilmez. Anlık olanı bilmez[22]."

İlerleyen bölümlerde bu sözlü eylemin sayısız anlatımına yer vereceğiz. Şimdilik, maddenin kışkırtılmasının doğrudan olduğunu ve nesneye *karşı* anında öfkeye yol açtığını göstermek istedik. Direnç ve öfke nesnel olarak bağlantılıdır. Ve dirençlerine bağlı olarak, sert maddelerin bize öfke psikolojisine giren çok çeşitli metaforlar vermesi muhtemeldir. Örneğin Buffon şöyle yazmıştır: "İşlenmesi çok zor olan, işçilerin *gururlu mermerler* dedikleri sert mermerler vardır, çünkü bunlar aletlere karşı oldukça dirençlidirler ve ancak parçalanarak teslim olurlar.[23]" Yüzeyler ve renkler üzerine kafa yoran bir filozof mermeri ancak soğukluğu ve beyazlığıyla tanımlayabilir; onun gururunu, kaba rengini, aniden patlayışını asla keşfedemez. Kısacası, çoğu örnekte olduğu gibi burada da maddenin iradeli olmasının nedeni *kötü iradeli* olmasıdır[24]. Schopenhauer'ci kötümserlik, maddenin kör iradesine, irrasyonel bir iradeye dayandığına inanır. Ancak bu kötümserlik insanîdir, hem de fazlasıyla insanîdir. Tüm hatalarımızın ve hayal kırıklıklarımızın karışık bir sentezinden oluşur. *İlk* başarısızlıklarımızı kucaklar ve onların gerçekten ilkel olduğuna inanır. Böyle bir irade varoluşçuluğu, çalışmaya adanmış bir varoluşçuluğa karşılık gelmez. Aslında Schopenhauer'in maddî kötümserliği atölyede hiçbir anlam ifade etmez. Eğer boş tefekkür onun üstesinden gelemiyorsa, çalışma iradesi de ondan etkilenmez. İşçi için madde, enerji hayallerinin yoğunlaşmasıdır. Buradaki süper insan, süper işçidir. Sonuç olarak,

21 Jacob Bœhme, *Des trois Principes* (Üç İlke Üzerine), Bilinmeyen bir filozof tarafından çevrilmiştir, C. II, s. 308.

22 Henri Michaux, *L'Espace du Dedans,* s. 102.

23 Buffon, *Mineraller* ("Mermer" bölümü).

24 Sartre "taşın kompakt inatçılığından" söz eder (*Le Mur*, s. 66).

bu büyük bir felsefi derstir, çünkü tüm tefekkürün yüzeysel bir bakış olduğunu, evreni *aktif olarak* anlamamızı engelleyen bir tutum olduğunu gösterir. Eylem, uzun süreli biçimleriyle, tefekkürden daha önemli olan dersler çıkarmamızı sağlar. Daha açık ifade edecek olursak: *karşıtlık* felsefesi mısra felsefesinden öncelikli olmalıdır, çünkü insanı mutlu yaşam örneğinde belirleyen *karşıtlıktır*.

Charles-Louis Philippe (*a.g.e.*, s. 84), çalışma sırasında maddenin evcilleştirilmesiyle elde edilen zafer duygusuna dikkat çekmiştir. Tahta pabuç (sabo) tamamlanmaya yüz tutup talaşlar küçüldüğünde, işçi asi maddeyi affeder. İşçi zafer kazanmıştır. Charles-Louis Philippe'in dediği gibi: "Madde yenilmiştir artık; çünkü doğa yeterince güçlü değildir."

Çünkü malzemelerinden birinde yenilen tüm doğadır ve bir günün savaşında galip gelen tüm insanlıktır. Charles-Louis Philippe'in bu güzel eserinde stüdyo üzerine bir meditasyon, evren üzerine bir meditasyona dönüşür. Yoldan geçen sıradan biri için takunyacının evi "Champvallon köyündeki en tatlı evlerden biriydi". "Ama Baptiste'i çalışırken gören herkes için ev tamamen farklı bir ülkedeydi. Orta Fransa'nın belli bir yaşa geldiğinizde sizi baştan çıkaran ve size kendini sunan o huzurlu, hafif hüzünlü atmosferi yoktu. Aktif bir dünyanın içindeydi..."

Aktif bir dünyada, dirençli bir dünyada, insan gücüyle dönüştürülecek bir dünyada... Bu aktif dünya, durağan dünyanın aşkın halidir. Ona katılan insan, varlığın üzerinde bir enerjinin nasıl ortaya çıktığını deneyimler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MADDENİN KATI HALİ İLE İLGİLİ METAFORLAR

"Çobanpüskülü mü?
– O yeryüzünün öfkesidir."

(Verhaeren, *Les Douze Mois*, Nisan, s. 224.)

I

"Hayal gücünün sorunları ile algının sorunları arasında net bir ayrım yapmak, hayal ettiğimiz şeyin algıladığımız şeyi nasıl kontrol ettiğini göstermek ve böylece hayal gücüne insan faaliyetinde hak ettiği yeri, yani ilk sırayı vermek için", sert kelimesinden daha uygun çok az kelime vardır. Her şey göz önünde bulundurulduğunda, sertlik şüphesiz çok az sayıda gerçek deneyimin konusudur, ancak hesaplanamaz sayıda imgenin kaynağıdır. En ufak bir sertlik izleniminde bir tür hayalî çalışma canlanır:

> Bak gör, sert bir şey başka sert bir cismi uzaktan uyarıyor.
> Eyvah – sanki görünmez bir çekiç vurmaya hazırlanıyor!
>
> *Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.*
> *Wehe – : abwesender Hammer holt aus !*
> (Rilke, *Orpheus'a Soneler*, II, 12, Fr. çev. Angelloz.)

Hayalî çekiç, René Char'ın sahipsiz çekici, sert söz daha fısıldanır fısıldanmaz boşta kalan elde işe koyulur. *Sert* kelimesiyle çevre düşmanlığını ifade eder ve buna mukabil iradenin hayalleri başlar.

Hem bir gerçeklik yargısında hem de ahlaki bir metaforda ortaya çıkan *sert* ve *sertlik* kavramları, böylece dilin iki işlevini çok basit bir şekilde ortaya koyarlar: kesin nesnel anlamları iletmek ve az ya da çok metaforik değerler önermek. Ve iç içe geçmiş imgeler ile net algılar arasındaki ilk karşılıklı

etkileşimlerden itibaren, değerleri çoğaltacak, değerleri geliştirecek olan imgeler, metaforlardır. *Sert* sözcüğü neredeyse her zaman insan gücünün ifadesi, öfke ya da gururun, bazen de aşağılamanın işaretidir. Eşyanın içinde sessizce kalamayan bir kelimedir o.

Ancak, genel felsefi temaları yalnızca belirli vakalar temelinde önerme yöntemimize uygun olarak, hemen çok basit bir algının, çizimlere ve biçimlere çok yakın bir algının, ahlaki yaşamı duyarsızca meşgul eden çeşitli imgeler seli tarafından hemen batırıldığı bir örnek verelim. Bu örneği Dr. Willy Hellpach'ın kitabından ödünç alıyoruz[1]:

"*Budaklı* bir meşeden bahsettiğimizde, sadece dallarında var olabilecek gerçek nodozitleri kastetmiş olmuyoruz, aynı zamanda aynı görüntünün bir insanın karakteriyle ilgili olarak önerdiği inatçılık fikrini de belirtmek istiyoruz. Bu şekilde, ağaçla başlayan imge, bir erkeğin psikolojik özelliklerinin tanımlanmasına dönüştürüldükten sonra ona geri döner". Başka bir deyişle, sadece bir biçim olan *budaklı* sözcüğü bizi insanla doğrudan bağlantı kurmaya zorlar. *Budaklı* sözcüğünü ancak düğümü sıkarak, malzemeyi *sertleştirerek*, bizi yumuşatacak zayıflıklara direnme iradesi göstererek anlayabiliriz. Ayrıntılı olarak incelemek istediğimiz şey, dar bir nesnel tabandan insana yaptığımız bu aktarımdır. Gerçeklik ve metafor arasındaki bağlantı noktalarını ayrıntılı olarak inceleyerek, gerçekliğin değerlerini metaforlar aracılığıyla, hayal gücü aracılığıyla aldığını göreceğiz. Ve bu değer varsayımı hızlıdır. En naif sezgide, en boş tefekkürde bile, *doğrudan* bir sertlik iması, bizi bir tür sertlik sempatisi içinde, budaklı meşe ile birlikte yaşatır. Bu şekilde iradeye özgü bir hayalin varsaydığı düşünülen dünyanın bir *karakteri* vardır. Bize insan karakterinin güzel, dinamik imgelerini sunar. Biçimlerin ardında

1 Willy Hellpach, *Géopsyché: l'Ame humaine sous l'Influence du Temps, du Climat, du Sol et du Paysage* (Geopsyche: Zaman, İklim, Toprak ve Peyzajın Etkisi Altındaki İnsan Ruhu), çev., s. 167.

maddelerin direncini hayal ettiğimizde bir tür *nesnel karakteroloji* ortaya çıkar. Bunu kanıtlamak için enerji şairlerine başvurmamız yeterlidir. Onlar bize yılların birikimiyle sertleşip güçlenen ve dirençli hale gelen budaklı meşe metaforlarıyla ilgili uzunca değerlendirmelerde bulunacaklardır. Örneğin Verhaeren'in poetikasındaki meşeyi ele alalım.

II

L'Air et les Songes (Hava ve Düşler)'da hava imgelemini takip ederek incelediğimiz *geyik ağacı* yerine, ahşabın düğümündeki liflerin sıkı mücadelesiyle, *karasal veganlık*, *sert veganlık* ortaya çıkar. Flanders ovasının manzaralarına rağmen, Verhaeren'in meşesi bir dağ yaratığıdır, kayaların arasındaki granit topraktan çıkar. Toprağın içinden boy vermek için yan taraflarından kıvrılır; artık zengin ve zayıf bir humus üzerinde değil, kendi üzerinde, budaklı bir gövde olan o sertlik rezervi üzerinde kendini desteklemek için budaklanır. Dayanabilmek için sertleşir. Ancak kendi bünyesine dönerek, kendi dürtülerini, yeşil ve yumuşak bitkiselliğin tüm tembel dürtülerini bastırarak sert hale gelebilir. Charles Baudouin, Verhaeren üzerine yazdığı güzel kitabında[2], şairin psikolojik gelişiminin karakteristik özelliği olan bu sert varlığın kendine karşı mücadelesini vurgulamıştır. Charles Baudouin *içkin sertliğin bir tür yüceltilmesini* eylem halinde gösterir, bu tipik olarak yaşlı bir meşe ağacının özüdür: "Ağaç başlangıçta (Verhaeren'in ilk eserlerinden biri olan *Les Flamandes*'te) analistlerin yaygın olarak söylediği gibi, "ham içgüdünün sembollerinden biri" idi. Ama şimdi bu içgüdü kendi aleyhine çalışıyor, sanki bir şeyle mücadele ediyormuş gibi kendi içinde 'düğümleniyor', deyim yerindeyse kendi kollarında 'kıvranıyor'. Bundan böyle ağaçlar (Verhaeren'in şiirinde) düğümlenmiş ve

2 Charles Baudouin, *Le Symbole chez Verhaeren*, s. 83.

bükülmüş olarak görünecektir. Onlar kendini aşan duygusallığın tecessüm etmiş hali, henüz şehvetini yitirmemiş bir zaferdir. İçlerindeki doğayı, ateşli bir iradeye sahip sıkılmış elleriyle "dize getirmeye çalışan" keşişlerle özdeşleşirler". Ve Charles Baudouin şairin şu dizelerini aktarır:

> İç karartıcı azaplarıyla yürekleri buruk olanlar...
> (*Rentrées des Moines.*)
>
> O insanüstü zamanlarda muazzam olan her şey
> Bereketli ruhlarının güneşi altında büyüdü
> Ve elleri arasında ulu bir meşe gibi büküldü.
> (*Les Crucifères.*)
>
> Uçsuz bucaksız ve devasa bir meşe hıyabanı
> Morg keşişleri gibi uzayıp giden şu ağaçlar.
> (*Soir religieux.*)

Farkına varmadan sertlikle ilgili imgeleri kaybetmişiz gibi görünebilir. Ancak daha derine inenler yine de bu imgeleri aktif halde bulacaktır. İmgeyi oluşturan bükülmüş bir ağacın şekli değil, bükülmenin *gücü*dür ve bu bükülme gücü *sert* maddeyi, büküldükçe *sertleşen* maddeyi ima eder. Bu, kendine ait olmayan kelimeler altında, biçimlerin hayal gücünün işaretleri altında çalışan maddî hayal gücünün seçkin ayrıcalığıdır.

Bastırma ve yüceltme arasındaki etkileşim hiçbir zaman düğümlenmiş sertliğin, bükülmüş sertliğin bu değerlenmesinde olduğu kadar sıkı olmamıştır. Burada tam olarak *düğümlü* ve *düğümlenmiş olan* ikircikliliğinin merkezinde bulunuyoruz; başka bir deyişle, *düğüm* Kierkegaard'ın çağrıştırmayı sevdiği o "muğlak gerçekliklerden" biridir. Kişinin ruh haline, imgesel yönelimine, iradesinin tonuna bağlı olarak düğüm bir nitelik ya da kusur, destekleyici bir güç ya da ivmeyi durduran bir engel olarak görülebilir. İşte parke düğümü tam da bu ikircikli imgelerle donatıldığı için *açıklayıcı bir sözcük* sağlar.

Edebiyat eleştirmenleri bu açıklayıcı sözcük üzerinde düşünmelidir. Bu sözcük, rüya görenin dünyanın sertliğine *katılımını* ya da 'sert' imgelere duyduğu *tiksintiyi* ölçer. Bu sözcük, imgesel güçlerin yönelimini belirleyebileceğimiz duyarlı sözcükler kütüğüne dâhil edilmelidir. Bu sözcükler sanıldığı kadar çok değildir. Dil, artık şairini bulamayacak olan çok sayıda düş yorgunu kelimeyi beraberinde sürükler. Ania Teillard'ın belirttiği gibi[3], "libido, daha önce güçlü bir çekim gücüne sahip olan dış nesnelerden çekilir". Başka bir deyişle, artık sadece algı nesnelerine dönüşmüş nesneler vardır; isimleri, onları insan hayal gücünün ayrılmaz bir parçası yapan samimi erdemlerini kaybetmiştir. Aksine, bir meşenin gövdesi sarsılmaz olmak isteyen güçlerle bize işkence eder. Harika bir enerji imgesidir o.

III

Sert bir nesnenin *kesinliklerine* olan bu tutkulu bağlılık, belki de en iyi, bir hayalperestin sarsılmaz ağacın eşliğinde varlığının sağlamlığını bulduğunu gördüğümüzde hissedilir. Virginia Woolf'un hayranlık uyandıran bir sayfasını bu şekilde yorumlayabiliriz[4]: "Derin bir iç çekti ve kendini şiddetle yere, meşenin dibine attı –hareketlerinde bu kelimeyi haklı çıkaran bir geçiş vardı–. Tutunduğu yerin omurlarını hissetmek hoşuna gidiyordu... Çünkü meşenin sert kökü onun için hareketsizdi, çünkü imge imgeyi takip ediyordu, bindiği büyük bir atın sırtı ya da yaslanmış bir teknenin güvertesi – aslında sert olan her şeydi, çünkü kararsız kalbini demirleyecek bir şeye ihtiyaç duyuyordu."

Yazar bir sertlik çekirdeği etrafındaki bu sertlik birliğini ne kadar da iyi ifade etmektedir! Meşe, at ve kayık, heterojen

3 Ania Teillard, *Le Symbolisme du Rêve*, s. 221.

4 Virginia Woolf, *Orlando*, s. 20.

şekillerine rağmen, hiçbir ortak görsel özellikleri ve ortak bilinçli anlamları olmasa da birleşmişlerdir. *Sertlik* (katı olma hali), maddî tahayyül üzerindeki gücü sayesinde, emperyalizmi sayesinde, imgelerini meşenin yetiştiği katı tümsekten atın dörtnala koştuğu ovaya, tüm katılığın teknenin güvertesine sığındığı denize kadar uzanır. *Maddî anlayış*, sertlik imgesinin mutlak anlayışı, hiçbir mantıkçının meşrulaştıramayacağı bu *çılgın uzantı*yı destekler. Gerçekten de ilk maddî imgelerin –ki bunlardan biri de sertliktir– işareti, en çeşitli biçimleri kolayca kabul etmeleridir. Madde hayallerin merkezidir.

Virginia Woolf'un sayfası ayrıntılı olarak incelendiğinde, imgelerin kavramlar gibi bir şeyden diğerine geçmesine ya da başka bir deyişle, belirli bir varlığın toplam yaşamından yaşamasına bağlı olarak, imgelerin iki gelişiminin iyi bir örneği görülecektir.

Gerçekten de ikinci gelişmeyi takiben, sert gövdenin ilk imgesine döndükten sonra, Virginia Woolf bize Ağaç imgesi ile ilgili hissettiği her şeyi verir. Meşenin sert ve sağlam gövdesine yaslanan Orlando, kalbinin yatıştığını hisseder; sakin ağacın, manzarayı sakinleştiren ağacın yatıştırıcı erdemine katılır. Meşe geçip giden bulutları bile durdurmuyor mu? "Küçük yapraklar asılı kaldılar; geyik durdu, solgun yaz bulutları durdu; Orlando'nun kolları bacakları toprağın üstünde hantallaşıp kalmış ve öyle bir sessizlik içinde yatıyordu ki, geyikler adım adım yaklaşıyor, kargalar başında dönüyor, kırlangıçlar dalıp çıkıyor, at sinekleri vızıldıyor, sanki bir yaz akşamının tüm bereketi ve aşk dolu faaliyeti onun bedeninin etrafında ağlarını örüyordu."

Hayalperest böylece dalgalı hasat düzlüğünde ağacın *sağlamlığından*[5] yararlanmıştır; sağlam gövde, sert kök, burada manzaranın etrafında düzenlendiği, edebî resmin, *yorumlanmış*

5 Laprade bir dizesinde şöyle der:
"Meşe dinlenir, insan özgürdür."

*bir dünya*nın tuvalinin etrafında örüldüğü sabit bir merkezdir. Orlando'nun meşe ağacı, kitaptaki figürlerin de işaret ettiği gibi, Virginia Woolf'un romanındaki bir *karakter*dir. Onun rolünü tam olarak anlayabilmek için, insanın hayatında en az bir kez bir meşe ağacını sevmiş ve onun sağlamlığını hissetmiş olması gerekir.

Sonunda, İngiliz romancının bu sayfasını resimsel psikanalizin, maddî psikanalizin bir modeli olarak memnuniyetle verebiliriz. Buradaki ağaç sert ve uzundur ve sert olduğu için uzundur. Zorlu bir cesaretin göstergesidir. Meşenin kökü ne kadar sert olursa olsun, ağaç yine de sertliğini hayal eden varlığı kaba, hışırtılı yapraklarının içine taşır. Ağaç, yerde hareketsiz kalan hayalperesti kuşların ve gökyüzünün hareketliliğine geri döndürür. Bu da demir atmış bir hayalin başka bir örneğidir: hayalperest, kararsız bir kalbi ağacın kalbine bağlar, ama ağaç onu kendi yaşamının yavaş ve emin hareketine çeker. Ağacın içten gelen sertliğini deneyimleyen hayalperest, ansızın *ağacın boşuna sert olmadığını* anlar – insan kalplerinin çoğu zaman olduğu gibi. Ağaç, havadaki tacını, kanatlı yapraklarını yüksekte tutabilsin diye serttir. İnsanoğluna meşru bir şekilde gururlanmanın o yüce imgesini verir. Onun imgesi tüm asık suratlı sertlikleri, tüm yararsız sertlikleri psikanalize tabi tutar ve bizi sağlamlığın huzuruna geri götürür.

IV

Dolayısıyla, budaklı bir ağaç kadar özel görünen bir imgenin analizi, bizi hayal eden varlığın giderek daha fazla *dâhil olduğu* tutarlı imgelere doğru çeken bir gücü ortaya çıkarır. Hayal gücü çoğu zaman ürettiği imgelerle hemen hemen aynı anda tükenen karşılıksız bir üretim olarak görülür. Bu, imge arayışına yol açan psişik güçlerin gerilimini göz ardı eder.

Dolayısıyla imgeyi tüm işlevleriyle hem derin gelişimi hem de oyunbaz cazibesiyle kabul eden gerçek bir sürrealizm, zorunlu olarak bir *aşırı enerjik olma hali* le birleşir. Gerçeküstücülük –ya da eylem halindeki hayal gücü– yenilenme dürtüsü sayesinde yeni imgeye doğru hareket eder. Ancak dilin ilkelliklerine bir geri dönüş olarak gerçeküstücülük, tüm yeni imgelere açık bir psişik enerji verir. Anlamlandırma ihtiyacından kurtulmuş olarak, hayal gücünün tüm olanaklarını ortaya çıkarır. İmgelerini birincil güçlerinde deneyimleyenler, hiçbir imgenin rastlantısal olmadığını, psişik gerçekliklerine işlenen her imgenin derin bir kökü olduğunu –burada algı sadece bir vesiledir– ve bu rastlantısal algının harekete geçirmesiyle, hayal gücünün her biri kendi dinamiğine sahip temel imgelerine geri döndüğünü fark ederler.

İmgeler kendi dinamik yönleriyle incelendiğinde ve psişik olarak enerji veren işlevleriyle bağlantılı olarak deneyimlendiğinde, sürekli tekrarlanan o eski formül (*manzara bir ruh halidir*), yepyeni bir anlam kazanır. Aslında bu formül, sanki manzara bilgeliğinin tek işlevi tefekkür etmekmiş gibi, sanki tüm kaçamak sözcüklerin, kaçışa yönelik boş özlemlerin sözlüğüymüş gibi, tefekkür hallerinden başka bir şeyi kastetmemektedir. Aksine, iradenin hayalleriyle birlikte zorunlu olarak demiurgik yapının kesin temaları gelişir: *manzara bir karakter haline gelir*[6]. Manzara ancak irade onun inşasına katılırsa, temellerini sağlamlaştırmanın ve dirençlerini ve güçlerini ölçmenin sevinciyle dinamik olarak anlaşılabilir. Bu kitap boyunca, daha önce de söylediğimiz gibi sertliğin ilk örneği olduğu hayalî karakterolojinin çok daha fazla kanıtını göreceğiz. Başka bir fikirler dizisine geçmeden önce, sert bir nesnenin hayalinin enerji verici etkisini vurgulayalım.

6 G. Jenn Moréas (*Paysages et Souvenirs*, s. 229) "beni çevreleyen baharsız manzaraya gerçek bir trajik figür vermenin imkânsız olduğu" bir günden yakınır. Sonuç olarak: "... Doğanın kötülüğünü Sanata dönüştürecek güçten yoksunum."

Bazı imgeler –budaklı meşe bunlardan biridir– esasen *uyanış imgeleri*dir. Meşe eğilmiştir ve şimdi bizi doğrultmaktadır. Enerji taklidi bu nedenle şekil taklidinin antitezidir. Yaşlı meşe yenilenmiş bir faaliyeti çağrıştırır. Sabahları güne başlarken gözlerinin önünde sadece güzel imgeler değil, aynı zamanda güçlü imgeler de olan insan mutludur.

Daha açık bir ifadeyle, rüyalarımızda bile sertlik imgelerinin çok düzenli olarak *uyanış imgeleri* olduğunu doğrulayabiliriz; başka bir deyişle, *sertlik* bilinçsiz kalamaz, faal olmamızı gerektirir. Öyle görünüyor ki uyku, kâbuslarda bile, fantezilerde belli bir yumuşaklık, en karanlık imgelerde belli bir akışkanlık olmadan devam edemez. Hayalperest bir mizacımız olduğunu itiraf ederek daha önce de belirttiğimiz gibi: sadece suda, ılık suda iyi uyuyabilirsiniz. *Sert* bir form, yalnızca deformasyonlarla yaşayan rüyanın bitmesine neden olur. Gérard de Nerval, güneşin rüyalarda asla parlamadığını belirtmiştir. Rüyamızdaki güneş ışınları bile, bizi uykudan uyandırıp rüyamızı bölmeyecek bir sertlik ve geometrikliğe sahiptirler. Çok net ve parlak bir şekilde aydınlatılmış cisimler, katı cisimler, sert cisimler uykudaki hayatlarımızdan kovulmalıdır. Bunlar *uykusuzluğa yol açan nesneler*dir. Akşamları demir, taş, sert tahta vb. bizi tahrik etmeye hazır malzemeleri düşünmemek gerekir. Ama uyanık yaşam, tam tersine, düşmanlarına meydan okur. İnsan gözlerini açtığında, sert nesne imgelerinde güçlü sevinçler başlar. Sert malzemeler insanın elinin altındaki, erişebileceği *dirençli dünya*dır. Dirençli dünyayla birlikte içimizdeki sinirsel yaşam kas yaşamıyla ilişkilendirilir. Madde, kaslarımızın gerçekleşmiş görüntüsü olarak belirir. İşe koyulan hayal gücü sanki madde dünyasının *derisini yüzüyor* gibidir. Güç çizgilerinin açıkça görülebilmesi için üzerindeki deri tabakasını ortadan kaldırır. Nesnelerin, tüm nesnelerin yayları vardır. Dinamik imgelerimiz aracılığıyla onlara sunduğumuz hayalî enerjiyi bize geri verirler. Ve böylece dinamik yaşam yeniden başlar, direnen dünyaya müdahale etmeyi

düşleyen yaşam. Virginia Woolf, bir imgenin gençliği aracılığıyla varlığın bu uyanışını deneyimlemiştir: "Parçalanmış zihnim ani bir algıyla yeniden inşa edilmiş gibi hissediyor kendisini. Ağaçları ve bulutları tam bütünleşmemin tanıkları olarak kabul ediyorum[7]". Bu bütünleşme ancak eşgüdümlü eylemlere, üretken eylemlere, kısacası çalışan varlığın eylemlerine yol açabildiği takdirde gerçekten mümkün olabilir.

7 Virginia Woolf, *Les Vagues* (Dalgalar), s. 43.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

HAMUR

"İçsel varlığın cinselliğe saldırdığını görmelisiniz. Hangi fırıncı yoğurma teknesine böylesine kocaman ellerini daldırmıştır? Hangi fırıncı hareket eden, yükselen, ufalanan hamur dağından bu kadar etkilenmiştir? Tavanı arayan ve onu delip geçecek olan bir hamur".

(Henri MICHAUX, *Plume*, s. 131.)

I

L'Eau et les Rêves (Su ve Hayaller) adlı kitabımızda, yavaş yoğurma işleminde, kilin şekillendirilmesinde ortaya çıkan çoklu şekil oyunlarında oluşan bazı hayalleri incelemiştik. Elementlerin maddî hayal gücü açısından, mezomorfik bir hayali, su ve toprak arasında bir ara hayali incelemek bize gerekli göründü. Aslında, iki hayalî unsur arasında bir tür iş birliğini, suyun toprağı yumuşatmasına ya da toprağın suya kıvam vermesine bağlı olarak olaylar ve sıkıntılarla dolu bir iş birliği olduğunu sezinleyebiliriz. Tamamen kendi tercihlerine bırakılmış maddî hayal gücü söz konusu olduğunda, iki unsuru nasıl karıştırırsak karıştıralım, biri her zaman aktif öznedir, diğeri ise eyleme uymaktadır.

Başka bir deyişle –hayal kuran kişinin maddî imgelerine sıkı sıkıya bağlılığına işaret eden bu derin ikircikliliğin güzel bir örneği– maddelerin bu iş birliği bazı durumlarda yerini gerçek bir *mücadeleye* bırakabilir: toprağa karşı çözücü gücün, baskın suyun meydan okuması – ya da suya karşı emici gücün, kurutucu toprağın meydan okuması olabilir. Sünger, meşe sakızı, fırça *dünyevî* hayalperestin elindeki silahlar olabilir. Sünger sele karşı zafer kazandırır. Virginia Woolf (*Dalgalar*, s. 259) şöyle der: "Toprak, bir süngerin suyu emmesi gibi yavaşça rengi emer. Yuvarlanır, kalınlaşır, dengesini yeniden kazanır ve uzayda ayaklarımızın altında salınır. İşte dünya, muazzam bir sünger, muzaffer bir sünger gibidir!"

Böylece su ve toprağın mücadelesi, su ve toprağın birlikteliği, bu iki unsur arasındaki sonsuz mazoşist ve sadist etkileşim,

maddî ve dinamik imgelerin psikanalizi için sayısız belge sağlayacaktır. Boya fırçası ve sünger psikanalizde yeterince açık semboller olarak kabul edilir. Biri esasen eril, diğeri esasen dişildir. Bu atıflar o kadar açıktır ki, hayal gücü üzerine tezlerimizde incelediğimiz imgeler ile klasik psikanalizin sembolleri arasında kalan farkı göstermemize yardımcı olabilirler.

Psikanalitik bir sembol, ne kadar çok yönlü olursa olsun, sabit bir merkeze sahiptir; kavramı esas alır, kısacası o, tam anlamıyla *cinsel bir kavram*dır. Sembolün, eski psikologların "gerçekleşmiş soyutlamalardan" söz ettikleri anlamda *gerçekleşmiş bir cinsel soyutlama* olduğunu söyleyebiliriz. Her halükârda, psikanalist için sembol psikolojik *anlam* değerine sahiptir.

İmge bambaşka bir şeydir. İmgenin daha aktif bir işlevi vardır. Kuşkusuz bilinçdışı yaşamda onun bir *anlamı* vardır, kuşkusuz derin içgüdülere işaret eder. Ama aynı zamanda olumlu bir hayal etme ihtiyacından da kaynaklanır. Diyalektik olarak saklamak ve göstermek için kullanılabilir. Ancak azını gizlemek için çok şey göstermek gerekir ve hayal gücünü de bu olağanüstü gösterinin yanında ele almamız gerekmektedir. Ve özellikle edebî hayat süs, gösteriş, taşkınlıktır. Metafor dünyasında sürekli gelişmektedir. O da psikanalistlerin dediği gibi, *saplantıları* açığa çıkarabilir, ancak okuyucu üzerinde yaratmaya çalıştığı etkide, saplantıyı, yani –bir zamanlar pek alışılagelmiş olmayan– barbarlık hakkını kullanmayı amaçlamaktadır. İfade özgürlüğünün yazarın içindeki karmaşık güçleri açığa çıkardığı anda, okuyucuda kelimelere sabitlenmiş hareketsiz imgeleri tespit etme eğilimine dönüşür.

Ama biz kendi imgelerimize geri dönelim ve toprak ile su arasındaki *mesomorfik* hayale bir örnek verelim. *Kurutma kâğıtlı çocuk* olarak adlandıracağımız küçük bir imgeyi ele alalım. Çocuk burada, elindeki keçeleşmiş, yıpranmış kâğıdın köşesini tutmuş, sinsice mürekkep lekesine yaklaşmaktadır. Bir fizikçi çıkıp, burada okul çocuğunun kılcallık olgusuyla *ilgilendiğini* söyleyebilir. Bir psikanalist ise çevreyi kirletme

olgusundan şüphelenebilir. Aslında rüyalar daha geniş kapsamlıdır: nedenlerin ve sembollerin ötesine geçerler. Rüyalar uçsuz bucaksızdır. İhtişamın kaderiyle, kozmik bir yapıya sahiptirler. *Kurutma kâğıtlı çocuk*, Kızıldeniz'i kurutur. Lekeli kurutma kâğıdı aslında bir kıtanın haritasıdır, denizi henüz emmiş olan yeryüzünün ta kendisidir. Ve durmaksızın, sırasına oturmuş, ama şimdi okuldan kaçmış olan okul çocuğu, dinamik coğrafyanın yolculukları için, onu ezberlenmiş coğrafya için teselli eden düşlenmiş coğrafya için, düşleyen okul çocuğu iki evrenin sınırında çalışır: su evreni ve kara evreni. Rüya, kâğıt hamuru üzerine gravürler yaratır.

Bu küçük imgelerin gücü, Sartre'ın dünyada kendini kaybetmenin "bir kurutma kâğıdının mürekkeple sarhoş olması gibi şeylerle sarhoş olmak" olduğu gözlemiyle ölçülebilir (*L'Etre et le Néant*, s. 317).

Dolayısıyla bir hayal kuran birinin iki malzeme arasındaki mücadeleye duyduğu ilgi, gerçek bir maddî *kararsızlığı* ortaya çıkarır. Maddî kararsızlık ancak her iki unsuru da sırayla üstün duruma getirerek deneyimlenebilir. Bir ruhun kararsızlığı, insan tutkusunun kalp kırıklığından uzak bir şekilde, en basit imgelerle karakterize edilebilecek olsaydı, kararsızlığın temel karakteri nasıl anlatılabilirdi!

Esasen, kararsızlığın titreşimlerini takip ederek, çekici bir imge ile itici bir imge arasında kurulan dinamizmi hissedemez miyiz? Bu duyarlılaştırılmış imgelem alanında, tıpkı mikrofiziğin statik ve dinamik betimlemelerin eşzamanlı belirlenmesini sınırlayan bir tür *belirsizlik ilkesi* önermesi gibi, bir tür duygulanım belirsizliği ilkesi düşünebiliriz. Örneğin gerçekten rafine bir antipati örneği görmek istiyorsak, işte burada karşınıza çıkıyor. Tersine, eğer çok yoğun bir şekilde incelikli bir sempatik durumla karşılaşmak isterseniz, bu sizi sıkacaktır. Küçük imgelerimiz düzeyinde çalışarak mikropsikoloji yapmaya kalktığımızda ise, bu ilkenin iş başında olduğunu sıklıkla göreceğiz. O zaman imgelerin kararsızlığının

fikirlerin antitezinden çok daha aktif olduğunu daha iyi anlayacağız. İnce kararsızlık örnekleri ortaya çıktığında sık sık bu soruna geri döneceğiz. Dahası, imgelemin eylemindeki ikircikliğini fark etmek için su ve toprak mücadelesinde olduğu gibi bir malzeme çatışmasına ihtiyaç duymayacağımız örnekler de olacaktır. Hamuru bizatihi, bir bütün olarak ele aldığımızda, sorunu daha net bir şekilde ortaya koymamız mümkün olacaktır.

II

Aslında, toprak ve suyu karıştırma fikrinden ayrı olarak, maddî hayal dünyasında, gerçek bir *hayalî hamur* prototipinin varlığını onaylayabiliriz gibi görünüyor. Her birimizin hayalinde *ideal bir hamur*la ilgili maddî bir görüntü, direnç ve esnekliğin mükemmel bir sentezi, kabul eden güçler ile reddeden güçlerin muhteşem bir dengesi vardır. İşleyen ele anında uyum sağlayan bu denge durumundan, *çok yumuşak* ve *çok sert* gibi birbirine zıt aşağılayıcı yargılar doğar. Bu iki karşıt aşırılığın merkezinde, elin içgüdüsel olarak *mükemmel hamur*u fark ettiği de söylenebilir. Normal bir maddî hayal gücü, bu *en uygun hamuru* hayal eden ele tutuşturur. Her hamur düşleyicisi bu *mükemmel hamur*u tanır, tıpkı *mükemmel kat*ının geometri uzmanının gözleri için olduğu kadar el için de aşikâr olduğu gibi. Bir şair olarak d'Annunzio, bu *dengeli*, "sırrına vakıf olunan" hamurun oluşumunu takip etmiştir: Fırıncı "karışımı denedikten sonra, mayalanma süresini uzatmak için yoğurma teknesine biraz daha su koydu, elinin ayarı o kadar sağlam, testiyi eğmekte o kadar ustaydı ki, berrak suyun kilin dudağı ile unun çiçeği arasında mükemmel, kesintisiz bir kristal yay çizdiğini gördüm[1]". Hamur tam olarak sulandırıldığı için resim tam olarak çizilmiştir; su, yoğurma

1 D'Annunzio, *Le Dit du Sourd et Muet* (Sağır ve Dilsizin Öyküsü), Roma, s. 134.

teknesine geometrik bir eğri çizerek düşer. Maddî güzellik ve biçim güzelliği birbirini çeker. Mükemmel hamur malzeme bilgisinin birincil maddî ögesidir, tıpkı mükemmel katının geometrinin birincil biçimsel ögesi olması gibi. Bu ilkelliği reddeden herhangi bir filozof gerçek bir materyalist değildir.

Böyle bir mükemmel hamur hayalinin sizi etkilemesi o kadar ileri gider ve doğurduğu kanaatler o kadar derindir ki, yoğurucu bir *cogito*'dan söz edebiliriz. Filozoflar bize Kartezyen (Descartes tarzı) *cogito*'yu daha da genişleterek düşünce dışındaki deneyimlere de uygulamışlardır. Özellikle de bize, bir varlığın kendi varlığının kanıtını tam da çabasının eyleminde bulduğu *Biran*[2] *tarzı cogito*'dan söz ederler. Maine de Blok için etkinliğin farkındalığı, düşünen bir varlık olmanın farkındalığı kadar dolaysızdır. Ancak en güzel deneyimler mutlu çabalarda bulunur. *Karşı-çaba* fenomenolojisi, özne ve nesne arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamamızı sağlayan unsurlardan biridir. Ama çaba en ikna edici kanıtını, varlığını bir bakıma iki katına çıkararak, varlık kendi üzerinde eylemde bulunduğunda ortaya koymaz mı? Ve işte yoğurma cogito'su en yakın bağlantısı ile buradadır: Yumruğumuzu sıkmanın bir yolu yöntemi vardır, böylece kendi etimiz kendisini bu asal hamur hem direnen hem de boyun eğen bu mükemmel hamur olarak ortaya çıkarır. Stoacılar için açık elin ve kapalı elin geometrisi meditasyonun sembolleriydi. Varlığının kanıtını rüyalarından almakta tereddüt etmeyen filozof için kapalı yumruğun dinamiği, şiddet ya da yumuşak yumuşaklık olmaksızın, ona hem varlığını hem de kendi dünyasını vermektedir. Böylece, boş ellerimdeki hamurun, tüm el rüyamın ne olduğunu bilmediğimi bulup şöyle mırıldanıyorum: "Her şey benim için hamur, ben tek başıma hamurum, oluşumum kendi maddem, kendi maddem eylem ve tutku, ben gerçekten hamurun ilk haliyim".

2 Tam adı Marie François Pierre Gontier de Biran (29 Kasım 1762, Bergerac-20 Temmuz 1824, Paris) olan Pierre Maine de Biran, ideolojik toplum felsefesinden kopan Fransız spiritüalist hareketine mensup bir filozof ve psikolojinin öncüsüdür. (ç.n.)

Rüya gören insan böylesine güzel izlenimlere sahip olabiliyorsa, maddî ve dinamik hayal gücünün kendi içinde bir tür hamura, her şeyin biçimini alabilen ve koruyabilen ilkel bir çamura sahip olması şaşırtıcı mıdır? Bu türden, bu kadar basit, bu kadar yoğun, bu kadar canlı bir maddî imge doğal olarak kavram tarafından beklenir. Tüm temel imgelerin kaderi budur. Ve gözlerimizin önünde deforme olan bir macun kavramı o kadar açık ve o kadar geneldir ki, ilkel dinamik imgeye katılmayı gereksiz kılar. Görsel imgeler önceliğini yeniden kazanır. Göz –o her şeyi denetleyen organ– çalışmamıza engel olur.

Eğer şiir ruhumuzda yaratılışın erdemlerini yeniden canlandıracaksa, eğer doğal düşlerimizi tüm yoğunluğu ve işleviyle yeniden yaşamamıza yardımcı olacaksa, gözün olduğu kadar elin de hayalleri ve şiirleri olduğunu anlamamız gerekir. Bu yüzden dokunma ile ilgili şiirleri, yoğuran elle ilgili şiirleri de keşfetmemiz gerekir.

III

*Mutlu bir el*in kanıtı olarak, ana maddenin gerçek çalışmasıyla erkeksi bir şekilde psikanalize tabi tutulmuş bir elin açık bir örneği olarak, Herman Melville'e ait uzun bir sayfayı yorumlayacağız. Yoğurma eyleminin övüldüğü bu sayfa, bir balina avcısının kahramanca yaşamını gözler önüne seren gergin ve sert bir çalışmanın arasına serpiştirildiği için daha da çarpıcıdır. *Moby Dick*'in "Elin Kucaklaşması" başlıklı bölümünde (bölüm XCIV, çev., s. 384) Melville ispermeçet[3] yoğurmayı şöyle anlatır:

"Görevimiz bu topakları elimizle ezerek tekrar sıvı hale getirmekti. Pürüzsüz, kremsi bir iş. İspermeçetin bir zamanlar

3 İspermeçet: Balinalardan ve özellikle ispermeçet balinasının başından çıkarılan, mum yapımı ve kozmetik sanayisinde kullanılan beyaz bir madde. (ç.n.)

bu kadar popüler bir kozmetik olması şaşırtıcı değil, çok yumuşak, çok berrak, çok lezzetli bir yumuşaklık. Sonra, bu lezzetli yumuşaklıkla temas halinde, kelimelerin maddî anlamıyla elde gerçekten mutluluk veren derin bir dinamik katılım uyanır: "Ellerimi sadece birkaç dakika içinde tuttuktan sonra, parmaklarım yılanbalığı gibi esnekleşti ve (tabiri caizse) yılanlaşmaya ve dalgalanmaya başladıklarını hissettim". *Dolgunluğun verdiği esneklik*, eli dolduran, malzemeden ele ve elden malzemeye sonsuz bir şekilde yansıyan bu esneklik daha iyi nasıl anlatılabilir. El ile böyle bir sevinç deneyimleyerek, iki zıt rahatsızlık hafifletilebilirdi. Viskozite hezeyanı, Lautréamont'un şu basit kelimelerle ifade ettiği bazı çılgınlıkları gibi kolayca tedavi edilebilir: "kuru elin taraklarındaki öfke" (*Les Chants de Maldoror*, s. 185). El ve malzeme arasındaki bu kesin denge, yoğurma *cogito*'suna güzel bir örnektir. Parmaklar mükemmel hamurun yumuşaklığında nasıl da uzanır, nasıl da parmak olurlar, parmakların bilinci, sonsuz ve özgür parmakların hayali! Bu yüzden şimdi parmakların hayal kurduğunu görürsek, elin kendi imgelerini yarattığını hissedersek şaşırmamalıyız:

"Orada, güvertede bağdaş kurmuş oturuyordum. Gemi tembel yelkenleriyle dingin ve mavi bir gökyüzünde suyun üzerinde sakin sakin süzülüyordu. Ellerimi bir saattir pıhtılaşmakta olan yumuşak kütlelere daldırdım. Parmaklarımın altında ezildiler ve tüm zenginlikleri olgun bir üzümün suyu gibi yavaşça ellerime döküldü. O bozulmamış aromayı kokladım; tıpkı bahar menekşelerinin kokusu gibiydi. O anda, sizi temin ederim, sanki mumyalanmış bir çayırda yaşıyordum...". Sanki elin düşleri denizin üzerini bir çayırla kaplıyordu. Bütün büyük rüyalarda olduğu gibi, imgeler bir evren düzeyine yükselir. Kozmik bir tatlılık yoğuran eli doldurur ve kuşatır.

Mis kokulu bahar mutlu ellerde doğar. Antik çağlardan günümüze kadar, dalgaların öfkesini yatıştırmak için denize yağ döken denizcilerin hikâyeleri anlatılır. XIX. yüzyılda yaşamış

bir yazar, birkaç teneke yağın tüm Atlantik geçişi boyunca denizi sakin tutmaya yettiğini söylemiştir. Hayal gücü harika bir şeydir. Melville ispermeçeti yoğurarak balina avcısının daha kolay "kaymasını" sağladığını bilir; dalgaların darbelerini yumuşatma arzusuyla denizin üzerine hayalî bir yağ döker.

Ve mutluluk devam eder: "Ellerimi ve kalbimi bu tarifsiz maddeyle yıkadım. İspermeçetin öfke ateşini yatıştırmak gibi nadir bir erdeme sahip olduğunu iddia eden eski Paracelsus'a özgü[4] batıl inançları kabul etmeye neredeyse hazırdım. Bu banyoya daldığımda, tüm acılıktan, tüm kirlilikten ve her türlü kötülükten ilahi bir şekilde kurtulduğumu hissettim". Katılım öylesine tamdır ki, kişinin elini iyi şeylere daldırması, tüm varlığını ona daldırması anlamına gelir. Ah! Eğer enerjimizin ve sağlığımızın kaynaklarının dinamik imgelerimizin kendisinde, ruhumuzun çok yakın geleceği olan imgelerde olduğunu anlasaydık, iyi çalışma tavsiyelerine kulak verirdik. Okült nitelikler ya da 'Paracelsian batıl inançlar' aramaya gerek yoktur. Maddî imgenin, maddî olarak deneyimlenen imgenin kanıtı, yumuşak maddenin öfkemizi yumuşattığını bize kanıtlamak için yeterlidir. Bu muhteşem yumuşaklığın eserinde öfkenin bir *nesne*si olmadığından, özne yumuşaklığın *özne*si haline gelir.

O zaman mükemmel hamurun çalışmasında bir tür insan sempatisi doğacaktır: "Haydi kucakla! Kucakla! ..." diye haykırır Melville'in hayalperesti. "Bütün sabah ispermeçeti kucaklamakla geçti, ta ki sonunda ben de onun içinde eridim. Garip bir çılgınlık beni ele geçirene kadar sarıldım. Kendimi farkında olmadan yoldaşlarımın ellerini sıkarken, onları tatlı topaklar sanırken yakaladım. Bu meşguliyet öylesine güçlü, öylesine şefkatli, öylesine sevgi dolu bir duyguya yol açtı ki, sonunda hiç durmadan ellerini sıktım, gözlerinin içine

4 Paracelsus (Phillipus Theophratus Bombastus von Hohenheim; 11 Kasım veya 17 Aralık 1493, Zürih - 24 Eylül 1541, Salzburg), Almanca konuşan İsviçreli doktor ve kimyager. XVI. yüzyılın önemli bilim insanlarından ve modern tıbbın kurucularından biri olduğu kabul edilir.

şefkatle bakarak onlara şöyle dedim: "Ah, sevgili dostlarım, neden sosyal adaletsizlikleri beslemeye ve birbirinize karşı hiç olmadık kötü mizah veya kıskançlıklar göstermeye devam ediyorsunuz? Gelin, dünyada el sıkışalım; bir ispermeçeti, bir güzellik sütü haline gelene kadar evrensel olarak birbirimizin içinde eriyelim".

Melville'in rüyasının rehberliğinde, hamurun cogito'sunu yalnızca bir evren bilinci düzeyine değil, bir ben-sen metafiziğine de taşıyabiliriz. İkili gruplar halinde işlediğimiz hamur bize işçi kardeşler olduğumuzu gösterir. Daha şimdiden, yalnızlık içinde, *hamur bizimle el sıkıştı*, bize bir elin nasıl sıkılması gerektiğini öğretti, yumuşaklık olmadan, sertlik olmadan, dürüstçe. Malzemesinin alçakgönüllülüğünde, hamur tümüyle sahicidir. İnsan şefkati, güzel maddî imgelerine çok yakın bir metafor olarak meşrulaştırılır. Sık sık göreceğimiz gibi, maddenin pankalizmi tüm insanî değerlere kendi imgelerini sunar.

Böylece Melville'in metni, maddî ve dinamik hayal gücü açısından, bizi elin sevinçlerinden kalbin sevinçlerine, şeylerin maddesine duyulan sempatiden insanların kalplerine duyulan sempatiye götürdüğü için harika bir şekilde tamamlanmıştır. Ancak bu metin pek çok okuyucu tarafından yanlış anlaşılmaktadır. *Moby Dick*'teki birçok olayın dramatik anlatımını yavaşlattığı itirazını birkaç kez duydum. Bu tür itirazlar, sanki insanoğlu sadece kriz anlarında enerjikmiş gibi, sanki günlük çabaların rekabeti onun çok yönlü bağlılığının tüm biçimlerini şekillendirmiyormuş gibi, yüksek voltajlı bir drama anlayışına dayanmaktadır! Karakter inşası her şeyden önce günlerce sabretmenin sonunda oluşur ve gerçeklik, güçlerimiz ya da cesaretimiz konusunda kendimizi kandırmamıza izin vermez. Kahinlerin yaptığı gibi, uzatılan eli, pasif eli okumak, kaderi çok fazla kıvrım içinde görmektir. Elin içi muazzam bir kas ormanıdır. En ufak bir hareket umudu onu titretir. Uzatılan elin el falı, yaşayan elin hayallerini

ortaya çıkarmaz. Aksine, kıvrılmış elin el falı, tam bir gevşeme ve gerginlik dengesi içinde, kavramaya, sıkmaya, kucaklamaya, yoğurmaya, istemeye hazır parmaklarla, kısacası dinamik el falı, kaderi değilse bile en azından karakteri ortaya çıkarır. Bu nedenle, en uygun hamurla çalışmanın bir eli nasıl psikanalize tabi tuttuğunu, yavaş yavaş onu hırslarından ve saldırganlığından arındırdığını ve yavaş yavaş, lif lif, ona cömertlik kasları kazandırdığını anlamak kolaydır.

IV

Hamuru pişirmek, imgesel değerlerin incelenmesini daha da karmaşık hale getirmektedir. Yeni bir element olan ateş, toprak ve suyun temel hayallerini zaten bir araya getirmiş olan bir malzemenin oluşumuna katkıda bulunmakla kalmaz, aynı zamanda ateşle birlikte malzemeyi güçlü bir şekilde bireyselleştiren şey zamandır. Pişirme süresi en ayrıntılı sürelerden biridir, ince ve hassas bir şekilde değerlendirilmesi gereken bir süredir. Pişirme bu nedenle büyük bir maddî oluşumdur, solgun bir halde oluştan yaldızlanmaya, hamurdan kabuğa giden bir oluşum. Her insan hareketi gibi, bir başlangıcı ve bir sonu vardır. Brillat-Savarin'in yazdığı gibi: "Aşçı olursun ama kavurmacı olarak doğarsın."

Bitkisel gıda tarihçisi Maurizio, tarih öncesini Taş Devri, Bronz Devri, Demir Devri başlıkları altında tanımlamak yerine, büyük mutfak aşamalarını önermişti: ezilmiş buğday çağı, yulaf lapası çağı, galeta çağı. Gelin, galeta çağını tüm imgeleriyle birlikte kendi tarzımızda yeniden yaşayalım. Kadınların, annelerin, büyükannelerin, teyzelerin ve hizmetçilerin ziyafetleri hazırladığı zamanlara, *gynaeceum*'a[5] geri dönelim.

5 Gynaceum: Antik Yunan'da *gynaeceum* veya *gynaeconitis*, bir bina veya evin kadınlara ayrılmış kısmı, genellikle en içteki daire, harem. (ç.n.)

Ziyafet hazırlıkları ziyafetin, ziyafet sabahının ayrılmaz bir parçası değil midir? Gastronomi en iyi mutfakta hayal edilmez mi? Mutfak hayal gücü her şeyden önce kıvam sorununa duyulan ilgiyle, sosların, unun, tereyağının ve şekerin karıştırılmasıyla oluşur. Bol materyalizm ile hassas materyalizmin kaynaşması mutfakta gerçekleşir.

Şimdi Michelet'nin coşkusunu daha iyi anlayabiliyoruz (*La Montagne*, s. 304): "Hiçbir şey pasta yapma sanatından daha karmaşık değildir. Bir şey üzerinde ne kadar az çalışılırsa, onu öğrenmek o kadar zor olur. (O beceri ile) *doğmuş olmak* gerekir. Her şey anneden gelen bir hediyedir. Çocukları mutfaktan uzak tutmak, onları asla bilemeyecekleri hayallerden uzaklaştıran bir sürgüne mahkûm etmektir. Yiyeceklerin rüya değerleri, hazırlanışıyla harekete geçer. Evin düşlerini incelediğimizde, mutfak düşlerinin sürekli olduğunu görürüz. Bu hayaller uzak bir arkaizme dalmaktadır. Ne mutlu henüz çocukken ev hanımının 'etrafında dönen' kişiye!"

Şeker sanatı da birçok maddî incelik (hassasiyet) imgesini çağrıştırabilir. Michelet, Alpler'de "şekerleme dükkânı" önünde yazdığı aynı sayfada "le şekerli madrigal"i çağrıştırır. Daha sonra, Huysmans'ın şekerle süslü ay manzarasını küçümsediğini göreceğiz; o zaman aynı görüntünün iki farklı mizacı ortaya çıkarabileceğini göreceğiz. Tatlılıkla aşınmış bir varlığın kalbi ne kadar acıdır!

Hans Carossa, *Une Enfance* (Çocukluk) adlı kitabında (çev., s. 42) şekerlemecinin hamuruna duyduğu ilgiden bahseder. Sıcak, mis kokulu hamuru gerilirken izlemek ne büyük bir keyif! Nasıl da kırışıyor! Ve onu parçalara ayıran makas nasıl da haince ve acımasızca aniden ortaya çıkıyor! Berlingot'un (akide şekeri) şekli ne kadar tuhaftır, dolgun, yuvarlak ve sonra her iki kenarda da makasın düz çizgileri göze çarpar. İnsan hayal kurmadan edemiyor!

V

Burada okuyucunun dikkatine ekmek imgeleri üzerine bir dosya da sunacağız. Okumalarımız sırasında bunlardan çok sayıda not ettik. Ancak bunların hepsini birden vermek tekdüzeliğe yol açabilir. Kabuklu ekmek imgeleri, sıcak ekmeğin müthiş kokusu, sayfalarca hep aynı şey yinelenmektedir. Bu temel bir Fransız kompozisyonudur. Hepimiz bunu yapmışızdır ve farkına varmadan kabuğu altınla karşılaştırmışızdır.

Mayayla ilgili hayaller ise çok daha nadirdir. Hayalleri sepetlerde kabaran hamuru takip edenlerin sayısı daha azdır. Kabarmanın tüm hayalleri hamurun hayalleriyle bir araya gelir, böylece kabaran hamur şu üç elementle ilişkilendirilir: toprak, su ve hava. Dördüncüyü bekler: ateş. Tüm bu hayalleri kurabilenler, ekmeğin tam bir gıda olduğunu –kendilerince– anlarlar!

Mayanın etkisiyle, yuvarlak somun bir göbek gibi kabarır. Bazen fermantasyon bu göbek üzerinde bir karın gurultusuna benzer sesler çıkarır; dışarıda bir kabarcık patlar. Mayasız hamurda böyle şeyler olmaz. Boerhaave, çok küçük, iyi kapatılmış bir alana yerleştirilen sıcak ekmekten çıkan buharın, içine girenleri hemen boğduğunu söyler. Mayadan çıkan gazın dışarı çıkması için zaman tanınmalıdır. Bu tür hayaller bizi büyük değerlerin başarısından önce gelen kararsızlıkla yüz yüze getirir.

VI

Yakın tarihli bir metinde mayanın dinamik imgesine, yanlış işlendiği bir örnekte uzun uzadıya bakacağız. Bu bize mayanın tüm maddî imgelerinin temsil ettiği önceden ayrıştırılmış madde arzusunu, bu kuluçkaya yatırılmış zamanı, bu şımartılmış geleceği daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. Hans

Carossa'nın bir başka kitabında (*Olgunlaşmanın Sırları*), yazarın bir porselen fabrikasına yaptığı ziyareti anlattığı pasajlara bakacağız. Melville'in metninde olduğu gibi, maddî hayallerle duyarlılaştırılmamış okurlar için durağan imgelerin, nesnelerin özüne bakmaya istekli olduğumuzda kendilerine ait yadsınamaz bir hayata büründüklerini göstermeyi umuyoruz.

Hans Carossa, ziyaretine rehberlik eden mühendisin teknik açıklamalarını pek takip etmez. Fabrikaya girer girmez çoktan rüya görmeye başlamıştır bile. Gördüğü tüm imgeler için referans sistemi olacak olan teknik gerçeklik değil, rüyadır. Yazar, tüm nesnel açıklamaları, daha sonra anlatacağımız bir çocukluk sahnesinde zaten iz bırakmış olan uzak bir rüya olan samimi rüyasıyla bütünleştirecektir. Dolayısıyla, alışılagelmiş *rasyonalizasyon*a ters düşen bir yaklaşım izleyeceğiz, çünkü buradaki fikir, özellikle iyi açıklanmış nesnel olguları almak ve onları samimi bir hayale dönüştürmektir.

Porselen hamur çukurunun karşısında, hayal kuran kişi hemen (çev., s. 80) "bizzat katılmak istediği canlı bir yaratım izlenimine" sahip olur. Belirsiz bir süreyi, sıkıntılı bir "ayrışma ve mayalanma" süresini düşünür. Ufalanma ve köpürmenin bu çifte çalkantısı olmadan, kuru ve yağlı olan, toz ve kabarcık arasındaki bu mücadele olmadan, "porselenin saf ruhani nitelikleri" "mükemmelliğe ulaşamazdı".

Birbirinden çok farklı iki *maddî süreç* olan ayrışma ve fermantasyon, sistol ve diyastolün kalbi çalıştırdığı gibi, diyalektik olarak maddeyi çalıştırır. Bu, diyalektik bir sürenin işaretidir, itici gücünü yalnızca iki karşıt ilginin birbirini takip etmesinde bulan bir süre, burada ilk hareket – tozu arayan yıkıcı arıtma ve –ikinci hareket– içeriği hazırlayan mayaların rafine bağlanmasıdır. Bu çifte hareket sayesinde hamur kendi kendini yoğuruyor gibidir.

Carossa'nın hayalci kahramanı böylece "eski Çin'in efsanevi hikâyelerini anlamaya hazırlanır. Porselen karışımları onlarca yıl mayalanmaya bırakılır ve olağanüstü bir incelik elde

edilirdi". O halde, nasıl olur da efsanelerin nüfuz ettiği bu endüstride, mineral yaşamın, yavaş yaşamın, yavaşlığı arzulayan bir yaşamın, tam verimliliğini elde etmek istiyorsak aceleye getirilmemesi gereken bir yaşamın eski hayallerini bulamayız. Kaolin kendi yatağında işleyip durur; kaolin bir beyazlığa ve homojenliğe erişme hayaliyle yaşar, böylesine büyük bir hayalî maddî bir gerçekliğe dönüştürmek için gereken zamanı ayırır. Saf madde iyi bir işçi gibi yaşar, hayal eder, düşünür ve çalışır. Yoğurma rüyası böylece kozmik bir düzeye yükselir: çömlekçinin kozmik rüyasında kil madeni, farklı mayayla karışıp kaynaştığı muazzam bir yoğurma teknesidir.

Çömlekçinin işinin rüya gibi doğasını uzun uzadıya takip etmek isteseydik, d'Alembert ve Diderot'nun *Encyclopédie*'sindeki *Porselen* maddesini ayrıntılı olarak incelememiz iyi olurdu, Carossa'nın muhtemelen okumadığı bir madde, çünkü Carossa'nın sayfalarına rüyaların içtenliği damgasını vuruyor. Carossa'nın sayfalarında olduğu gibi *Porselen* maddesinde de yeni ortaya çıkan rasyonalizasyonun animist macun efsanesine karşı mücadelesini görüyoruz. Çürüme ve mayalanma –XVIII. yüzyıl kimyasının bu iki büyük dinamik değişim ilkesi– arasında bir tür korelasyon sağlamak istediğimiz bu macun, diyor makalenin yazarı, yılda sadece iki kez, "iki ekinoksta hazırlanır, çünkü yağmur suyunun o zamanlarda mayalanmaya daha uygun olduğunu fark ettiğimizi düşünüyoruz; Eski kütle her zaman yenisini mayalamak üzere saklanır ve vazoları oluşturmak için yalnızca en az altı ay dinlendirilmiş hamur kullanılır. Fabrikada bu ayrıntıya sahip olan ve yemin ederek bu konuda güvence veren tek bir kişi var; özel ve kapalı bir yerde çalışıyor: malzemeyi orada dozajlayıp mayalıyor".

Hamura şekil vermek için, yeryüzünün ekmeği için bu maya ustasına, *fabrikanın usta hayalperesti* dememiz gerekmez mi? O işçilerin hayallerinin koruyucusudur. Kozmik güçler, doğru toprak, ekinoksların suyu ona aittir; ilkbahar ve sonbahar porselenlerinin dönüşümlü ustalığı ona aittir!

Ansiklopedinin diğer sayfalarında rasyonalizasyon en güçlü halini almaktadır. Örneğin yazar, *onirizm*le de dolu bir uygulamaya itibar etmeyi reddeder: "Porselen yününün mükemmel olması için uzun süre toprağa gömülmüş olması gerektiğine inanmak bir hatadır". Ancak rüya güçleri ile düşünme güçleri arasındaki mücadele bu ifadeyle sona ermiyor; yazar eski geleneği şu terimlerle rasyonalize etme ihtiyacı hissediyor: "Sadece eski binaların kalıntılarını kazarak ve özellikle eski terk edilmiş kuyuları temizleyerek, bazen devrim zamanlarında saklanmış güzel porselen parçaları bulunduğu doğrudur.

Böyle bir açıklama tüm hayalleri el değmemiş bir şekilde, olduğu gibi bırakır. Bu gerçekten *dışsal*, konuya vakıf olmayan bir açıklamadır. Mahrem olan hayaller varlığını sürdürür ve gizli bir sempatiyle, ateşin çok sert çilelerinden sonra yeni bir dünyevî erdemle hemhal olabilsin, böylece toprağın bağrında, kırılgan özünde sağlamlık ve süreklilik değerleri biriktirsin diye vazoyu ateşten sonra toprağa geri koyma şeklindeki eski uygulamayı takip eder. Bir psikanalist bunda anneye dönüş fantezisinin, ikinci bir doğum arzusunun izini görebilir... *Encyclopédie* ise onda sadece yüzeysel bir olgunlaşma, bir patina (eskitme) yöntemi görür. "Porselenin toprakta yaşlanırken kazandığı tek şey, renginde ya da isterseniz ten renginde, eski olduğunu gösteren bazı değişikliklerdir. Aynı şey mermer ve fildişinde de olur...". Yavaş yaşamak, nazikçe yaşlanmak, bu dünyevî nesnelerin, dünyevî maddenin zamansal yasasıdır. Dünyevî hayal gücü bu gömülü zamanı yaşar. Onu takip edebiliriz, bu yavaş ve kötü şöhretli yakınlık zamanını, akışkan hamurdan tutun da kalın hamura, katılaşmış, tüm geçmişini saklayan hamura kadar.

Gördüğümüz gibi, toprak malzemeyle çalışmanın bize verebilecekleri, pozitivist ve pragmatik felsefelerin bize inandırmak istediğinden çok daha karmaşıktır. Özlerini kavradığımız anda, en hareketsiz nesneler hayallere yol açar. Bu nedenle, Carossa gibi gerçek bir hayalperest tarafından ziyaret

edildiğinde, en basit fabrikanın ayrıntılarında –tüm nesnelerinde ve işlevlerinde– boşa gitmesine izin vermenin üzücü olduğu bir psikolojik sembolizm gücünü ortaya çıkarması anlaşılabilir bir durumdur! Demiryolunun yanında bir damla zambak gibi duran o telgraf izolatörünü bile Carossa, "benimle aynı kandan olacak" küçük bir yaratık olarak hayal eder. Onun doğuşunu görmüştür ve Bohemya ormanlarında kaybolmuş yalnız fabrikanın fıçılarının, fırınlarının yanında yürürken ruhunda hayaller doğar.

Fırınlar! Fıçılar! Ormanın derinliklerinde! Ah, fabrikayı kırlara, vadinin kil çamuruna yakın bir yere, küçük bir çocukken misket pişirdiğim bu vadiye kim geri koyacak...

Hepimiz madencilik yapmışızdır, hepimiz bir tarlanın ucundaki yağlı toprağı pişiren kendi fabrikamızın hayalini kurmuşuzdur.

Carossa'nın yorumundaki şu derinliğe bakar mısınız? Bu Bohemya fabrikası, diyor, "ruhun eski özlemlerine çok güçlü bir şekilde yanıt veriyor". Takunyacının atölyesi gibi, o da *aktif evren*in bir parçası.

Maddeye bu kadar sempati duyan Carossa'nın bu şekilde elementlerin şiddetine dinamik olarak katılımına, acının ekseninin değişmesine izin veren bir katılımı deneyimlemesine şaşırmamak gerekir. Bu tersine çevirmenin başka örneklerini de vereceğiz. Ama porselen fabrikasından muhteşem bir ders almadan geçmeyelim.

Porselen fırınının boğucu atmosferinde pasif bir ziyaretçi olarak durursanız, *hararetin verdiği sıkıntı* sizi ele geçirir. Geri çekilirsiniz. Görmek istemezsiniz. Kıvılcımlardan korkarsınız. Cehennemde olduğunuzu düşünürsünüz.

Öyle yapacağınıza, aksine, yaklaşın. İşçinin yaptığı işi hayal gücünüzle kabul edin. Kendinizi fırına odun atarken, fırını kürek kürek kömürle doldururken, fırını enerji rekabetine kışkırtırken hayal edin. Kısacası, ateşli olun ve ocağın ateşi göğsünüze

çarptıkça etkisini kaybedecek ve siz verdiğiniz mücadele ile canlanacaksınız. Ateş sadece darbelerinize karşılık verebilir. *Karşı olma* psikolojisi işçiyi yüceltir. Carossa şöyle der: "Bu arıtma fırınında çalışan işçileri nasıl da kıskanıyordum! Onlara karşı, aktif olanlara karşı, hiçbir gücü yokmuş gibi görünüyor".

Bir durum olarak ısıya değil, büyüme olarak ısıya katılmak, coşkuyla onun büyüme haline, aktif niteliğine, niteleyici vasfına yardım etmek, ateşin aşırılıklarına karşı bağışıklık kazandıran şeydir. İşçi artık ateşin hizmetkârı değil, efendisidir.

Böylece tutkulu işçi, rüyanın tüm dinamik değerleriyle zenginleşmiş işçi, ateşin dinamikleşmiş zamanını yaşar. Hamurun kaderini gönüllü olarak, aktif bir şekilde tamamlar. Onun yumuşak ve plastik olduğunu bilir. Sert ve düz olmasını ister. Şaşkınlığı ve temkinliliği içinde, parçayı her yönden, nazikçe ve güçlü bir şekilde saran ateşi takip eder. Her fırınlama sırasında Bernard Palissy'nin tüm tarihini yeniden yaşar. Okumamış olabilir ama biliyordur. Bu bir hayal ve beceri bağlamıdır. Doğal güçlerin bir araya gelmesidir. Suda doğan şey ateşte son bulur. Toprak, su ve ateş gündelik bir nesne yaratmak için birlikte çalışır. Aynı zamanda, büyük elemental rüyalar basit bir ruhta bir araya gelir ve ona bir demiurge ihtişamı verir.

Rüyaları ortadan kaldırırsanız işçiyi de ortadan kaldırırsınız. İşin düşsel güçlerini ihmal ederseniz, yaptıkları işi azaltır ve yok edersiniz. Her işin kendi hayal dünyası, çalıştığımız her malzemenin de kendi iç âlemine özgü hayalleri vardır. Derin psikolojik güçlere saygı duymak, bizi işin rüya gibi doğasını her türlü zarardan korumaya yöneltmelidir. İsteğimiz dışında, yani rüyalarımız dışında iyi bir şey yapılmaz. Çalışma hayali, işçinin zihinsel bütünlüğünün koşuludur.

Her iş alanının kendi hayalperestine, kendi rüya rehberine, her fabrikanın kendi şiirsel ofisine sahip olacağı bir zaman geliyor! Hayal kuramayan irade kör ve sınırlıdır. İradenin hayalleri olmadan, irade gerçekten insanî bir güç değildir, vahşettir.

VII

Şimdiye kadar, biçim sorunlarıyla ilgilenmek zorunda kalmadan maddenin mahrem işleyişine ilişkin psikolojik ve edebî belgeleri inceleme imkânı bulduk. Yoğurma zevkini modelleme zevkinden ayırabilmiş olmamız, bize *maddî hayal gücü*nün bariz bir şekilde belirli bir faaliyete karşılık geldiğini kanıtlamaktadır. Yoğurma, bazı açılardan modellemenin antitezidir. Onun, formları yok etme gibi bir eğilimi vardır. Eflatun için yoğurmak, dışsal figürlere uygun bir hamur elde etmek için mahrem figürleri mahvetmek anlamına gelir (*Timaios*, çev. Budé, s. 169). "Aynı şekilde, kendilerini yumuşak bir maddeye figür basmaya adayanlar, önce bu maddede herhangi bir görünür figürün var olmasına izin vermezler ve önce onu mümkün olduğunca pürüzsüz hale getirene kadar şekillendirir ve birleştirirler."

Ama elbette şekil vermek, modellemek, parmaklar için öyle bir zevktir ki, öyle değerlere yol açar ki, dinamik hayal gücünün psikolojisi bunu ayrıntılı olarak incelemelidir. Ancak biz bu yolda çok fazla ilerlemeyeceğiz. Araştırmamız aslında biçimlerin hayal gücüne yönelik değildir. Bu alanda o kadar çok mükemmel çalışma var ki, kendimizi madde imgelemi üzerine ilk araştırmamızda tanımladığımız alanla sınırlayabileceğimizi düşünüyoruz. Bu nedenle modellemeyi yalnızca ilk aşamalarında, malzeme kendini modellemeye bir davet olarak ortaya koyduğunda, hayal eden el ilk yapıcı baskılardan hoşlandığında ele alacağız. Ve göze sunulan modeli tekrarlamakta usta, bilge ve dik duran bir elin başarısından ziyade modelleme hayallerini aşırı anlamaya çalışarak sadece hayal ve gerçeğin sınırlarına dikkat çekeceğiz.

Modelleme! Bir çocukluk rüyası… Bizi çocukluğumuza döndüren bir rüya! Genellikle çocuğun tüm olasılıkları bir araya getirdiği söylenir. Çocukken ressam, modelci, botanikçi, heykeltıraş, mimar, avcı ve kâşiftik. Tüm bunlara ne oldu?

Ancak olgunluğun tam kalbinde, bu kayıp olasılıkları yeniden keşfetmenin bir yolu var. Bir yol mu? Ne yolu? Harika bir ressam mı olacağım? – Evet, günde birkaç saatliğine harika bir ressam olabilirdiniz. – Harika eserler yaratır mıydım? – Evet, büyük ve muhteşem eserler yaratırdınız, hem de size doğrudan merakın hazzını verecek, sizi dünyanın merakla doldurduğu mutlu zamanlara geri götürecek eserler.

Edebiyat işte böyle bir araçtır. Tek yapmanız gereken resmedilmiş olan eseri yazmaktır; tek yapmanız gereken heykeli yazmaktır. Elimizde kalemle –samimi olmak istiyorsak– gençliğin tüm güçlerini yeniden keşfederiz, bu güçleri oldukları gibi, naif güvenleri içinde, hızlı, şematik, emin sevinçleriyle yeniden yaşarız. Edebî hayal gücü sayesinde tüm sanatlar bizimdir. Yerli yerinde, açık ve net bir şekilde tanımlanan, doğru sesli akorda seslendirilen bir sıfat... İşte özünüz böyle ortaya çıkar. Biçimsel bir özellik, bir karakter, bir adam. Konuşmak, yazmak! Söylemek, anlatmak! Geçmişi yeniden icat etmek! Elinde kalemle geçmişi hatırlamak, *iyi yazmak*, *bestelemek*, olmuş bitmiş bir gerçekliğin otobiyografisinin ötesine geçip kayıp olasılıkların otobiyografisini, başka bir deyişle rüyaların kendisini, gerçek rüyaları, umursamadan ve usulca yaşanmış rüyaları yeniden keşfettiğimizden emin olmak için *süslemek* gibi açık ve bariz bir kaygıyla. Edebiyatın özgül estetiği, edebiyatın bir ikame işlevi olmasıdır. O, kaçırılmış fırsatları canlandırır. Örneğin bir romancı, boş sayfalar sayesinde, tüm maceralara açık, tamamlanmış bir Don Juan'dır. Ama biz kendi imgelerimize geri dönelim.

Kendimizi hemen, normalde birbirine karıştırılan rüya düzlemi ile edebî düzleme hemen yerleştirmek için, bir modelleme rüyası, hayal gücü tarafından yeniden inşa edilen bir modelleme sahnesi hakkında yorum yapacağız. Bu sayfaları Carossa'nın *Une Enfance* (Bir Çocukluk, çev., s. 136) kitabından ödünç alıyoruz. Hayat Carossa'yı bir doktor ve bir romancıya dönüştürmüştür. Nasıl heykeltıraş olmayı hayal ettiğini görelim.

Kitabın kahramanı, uzun uzun anlattığı bir *gece rüyası*nda, kendisine "Orada mısın usta modelci?" diyen bir amcanın belirdiğini görür ve amca genç hayalperestin eline "kırmızımsı beyaz bir karışımdan üç topak" koyarak ona "bundan güzel bir çocuk yapmasını" söyler.

Her şeyden önce, rüya anlatısının başından itibaren karşımızda bir madde arketipi olduğunu anlamamız gerekir. Bu üç topak gerçekten de ilkel çamur, ham toprak, "güzel bir çocuk yapmak için" gerekli ve yeterli malzemedir. Yaratmak – güçlü bir terim– bir çocuk yaratmaktır. Rüyalarda kelimeler genellikle derin antropomorfik anlamlarını yeniden kazanır. Bilinçdışı modellemenin seçimci değil, hayvani olduğunu da belirtmek gerekir. Kendi haline bırakılan çocuk, tavuğu ya da tavşanı model alır. Hayatı yaratır.

Ancak rüya hızlı işler ve uyuyan model kısa süre sonra rüya hikâyesini şöyle bitirir: "Hamuru bir süre yoğurdum, yoğurdum ve aniden elimde olağanüstü güzel, küçük bir adam oluşuverdi. Yoğurulmuş *homonculus*[6] kuşkusuz kolaya kaçan psikanalitik yorumlara yol açacaktır. Ama bizim için, hikâyenin geri kalanının da kanıtlayacağı gibi, derin bir estetik dürtünün işaretidir.

Hakikaten, uyuyan kişi uyandığında hâlâ bu "olağanüstü yakışıklı küçük adamı" rüyasında elinde tutmaktadır. Böylece gecenin *onirizm*inden gündüzün hülyasına geçeriz ve Carossa iki dünyanın sürekliliğini gösterme iddiasında olan bir anlatı geliştirir. İşte, şiirsel eyleminin coşkusundaki şu uyanışa bakın:

"Aynı anda uyandığımda ateşin çoktan yanmaya başladığını gördüm, ayağa fırladım, pencerenin pervazında kalan balmumunu aldım ve ateşin ışığında çömeldim, az önce uykumda

6 *Homunculus*, orijinal olarak kilden yapılmış maketler veya küçük heykeller olarak tasvir edilen bir insan temsilidir. XVI. yüzyıl simyasında ve XIX. yüzyıl kurgusunda popüler hale gelen bu kavram, tarihsel olarak minyatür, tamamen şekillendirilmiş bir insanın yaratılmasına atıfta bulunmuştur. (ç.n.)

çok iyi yaptığım şeyi uyanıkken kaçınılmaz olarak başaracağıma olan inancım içime işledi[7]." Rüyamdaki yaratıcı hareketleri parmak uçlarımda hissedebiliyordum... soba, hamurun yumuşamasına yardımcı olan güçlü bir ısı yayıyordu ve birkaç dakika sonra ortaya çıkan şey, tam olarak güzel olmasa da düzgün ve hoş küçük bir yüzdü; tek yapmam gereken kafanın etrafına bir parça kahverengi yün sarmak, gözleri ve burun deliklerini işaretlemek ve yanakları iki damla kırmızı şarapla boyamaktı; düşündüğüm gibi, çok sevimli bir genç çoban oldu.

"Annemi babamı uyandırdım ve öğleden sonra Eva'yı almaya gittim, ona kendi yaptığım ve kendime ait olduğunu kabul ettiğim ilk insan yaratığını göstermek için. Bu durumdan o da oldukça memnundu...".

Hâlâ gündüz yaptıklarımızı gece rüyamızda gördüğümüze inanan rasyonalist psikologlar, anlatıcıyı psikolojik nedenselliğ düzenini bozmakla suçlayacaklardır kuşkusuz. Ve çocuğun uyanıkken oynadığı oyunlarda uzun süredir balmumunu yoğurduğuna şüphe olmadığını, bu nedenle gerçekliğin rüyayı kontrol ettiğini söyleyeceklerdir.

Bu tür yargılarda, en iyi psikologları bile kör edecek kadar fanteziye karşı bir küçümseme vardır. Aşırı rasyonalizm önemli psikolojik nüansları ortadan kaldırır. Peki bu metinde *rüya gibi bir güven*in bariz eylemini nasıl olur da hissedemeyiz? İradeyi hayal etmenin aslında doğrudan bize kendimize güven verme, çalışma gücümüze güven verme gibi doğrudan bir işlevi vardır. Deyim yerindeyse, özgürlüğümüzü, "adanmış varlığın" peygamberlerinin sistematik olarak tehlikeli ve dramatik olmasını istedikleri özgürlüğümüzü dramatize eder. Şayet özgürlüğü iş başında görürsek, özgür çalışmanın verdiği neşe içinde, onun rahatlamasını deneyimleriz. Çalışmadan önce

7 Unutmayalım ki uçabileceğimizi hayal etmek bize hafifliğimiz konusunda öyle bir güven verir ki, gece başardığımız uçuşu gündüz de denemeye kalkarız. Bkz. *L'Air et les Songes*, "Uçma hayali" bölümü.

ve çalışırken, çalışmanın uzun süren başarılarını hayal ederiz. Psikologlar, azmin, aktif azmin, bir şeylere adanmışlığın dokusu olan bu güven duygularını incelemeyi hangi garip dikkatsizlik sonucu ihmal etmişlerdir acaba? *İdeal* kelimesi nihayetinde fazla entelektüel, amaç kelimesi ise fazla faydacı bir kavramdır. İrade, çaba ve umudu birleştiren bir hayal tarafından, araçları amaçlarından bağımsız olarak seven bir hayal tarafından daha iyi yönetilir. Aktif hayal kurma, çalışmada sürekli olarak doğrulanan teşvikler sayesinde cesareti besler. Biraz net, biraz uzun bir çalışma için şüphesiz harekete geçmeden önce düşünmek gerekir, ancak düşünmeye ilgi duymadan önce çok fazla hayal kurmak da gerekir. Bu tür ilgilerin psikolojisi bilinçaltına inmeden mümkün değildir. En verimli kararlar gece rüyalarıyla bağlantılıdır. Geceleri güven dolu dinlenme diyarına döneriz, *güveni yaşarız, uyuruz*. İyi uyuyamayan biri, kendisine güvenemez. Aslında bilincin kesintiye uğraması olarak düşünülen uyku bizi kendimize bağlar. Normal rüya, gerçek rüya, bu nedenle çoğu zaman aktif yaşamımızın sonucu değil, başlangıcıdır.

Temel hayallerden, unsurların tutarlılığına sahip olanlardan gelen güveni gerçekten deneyimlediğinizde, *rüya benzeri bir a priori*'den, tipik rüyalardan, ilk canlandırma rüyalarından söz edebileceğimizi anlarsınız.

Carossa'nın sayfalarını tekrar okurken, bunların, anlatıcının okuyucusunu böylesine zayıf sırlarla ilgilendirecek kadar *sağlam bir mahrem güven*in işareti olduğunu da eklemek gerekir. Ancak Carossa, büyük hayallerin birçok ruh tarafından paylaşıldığını içgüdüsel olarak bilmektedir. Hayallerimiz aracılığıyla birbirimizle iletişim kurduğumuz gibi, dostluklarımız aracılığıyla da iletişim kurarız. Bir çocukluk hakkında her şeyi anlatabilirsiniz, ilgi çekeceğinden emin olabilirsiniz. Ve düşsel bir çocukluğun kapılarını nasıl açacağını bilen her okur Carossa'nın kitabıyla *ilgilenecektir*. *İlgi*, psişik dinamizmin apaçık bir gerçekliğidir.

Şimdi Carossa'nın metnini daha yakından incelersek, *onirizm* ve berrak düşüncenin endosmozunun[8] çeşitli imgeleri geçirdiğini ve birbirine karıştırdığını kolayca görebiliriz. Bazı rasyonelleştirmelerin etkisini kınayabilir ve berrak ruhun gerçeklerine dayanarak rüyanın gerçeklerini bizden gizleyen bazı notasyonları eleştirebiliriz. Örneğin, ebeveynler kalkmadan önce pencere pervazındaki balmumunu yumuşatacak kadar parlak bir ateşi kim yakmış olabilir? Bilinçdışının sürekliliğine duyarlı okuyucular, bu ortam ısısının yatağın sıcaklığını devam ettirdiği izlenimine kapılacak; sempatik okumalarında, rüya görenin parmaklarının gecenin hayalî hamurunu ışıklı balmumu üzerinde yoğurmaya devam ettiğini hissedeceklerdir.

Yazar *gerçek eylemler*i anlatırken insanın metnin aşırı yüklenmesinden etkilenmemesi de zordur. Başka vesilelerle, baskın hayalî unsurları gizleyen bu aşırı imge yükünü kınamak için sık sık fırsatımız olacaktır. Örneğin, balmumunun "iki damla kırmızı şarap" ile renklendirilebileceğini hiç düşündünüz mü? O, daha keskin bir renge ihtiyaç duyacaktır. Ama şarap – o bitki kanı! – *rüya gibi olma* niteliğini koruyan bir boyadır. Balmumu ve şarap, genç usta modelciye rüyasında amcası tarafından verilen "kırmızımsı-beyaz" karışımın uyanık yaşamdaki maddî devamıdır. Uyanık çocuğun hayali, uyuyan çocuğun rüyalarındaki hiçbir şeyi –özellikle de malzemeleri– kaybetmemiştir. Gece rüyası ve sabah gördüğü hayal –çünkü bu işe yarayan bir hayaldir– burada aynı canlı yaratım tonuna sahiptir. Modellenen nesne bir çobanın kopyası değil, bir çocuğun özüdür.

Genç yaratıcının erkeksi iddiası buradan gelir. Carossa'nın kahramanı kendi babasına zaten neler yapabileceğini gösterecektir. Kendisinden yaşça büyük olan ve sadist bir ruh haliyle ona hükmeden arkadaşı Eva'ya ise "kendi" yaptığı, "kendisinin" olduğunu kabul ettiği "ilk insan yaratığını" gösterecektir.

8 Dıştan içe geçişme. (ç.n.)

VIII

Böylece, bu ayrıcalıklı örnekte, bir eserin yaratılmasının, bir çocuğun üremesinin tonundan bir şeyler koruduğunu görüyoruz. Yaratılış, ilkel kilin modellenmesinde kendi inançlarını bulur. Kısacası, gerçek modelci, deyim yerindeyse, modellenme arzusu, bir forma göre doğma, parmaklarının altında, kilin içinde hayat bulma arzusu hisseder. Soğuk, hareketsiz, ağır kilin içinde bir ateş, bir hayat, bir nefes vardır. Kil ve balmumu şekil verme gücüne sahiptir. Gérard de Nerval, *Aurélia*'da (ed. José Corti, s. 44-45), içsel bir dürtü ve modelcinin eyleminin dengesiyle modellenmeye yönelik bu samimi arzuyu ifade etmiştir. "Bir atölyeye girdiğimde işçilerin kilden lama biçiminde, ama büyük kanatları varmış gibi görünen devasa bir hayvan yaptıklarını gördüm. Bu canavar, onu yavaş yavaş canlandıran bir ateş püskürmesiyle vurulmuş gibi görünüyordu, böylece binlerce kızıl yansımanın içine girerek büküldü, damarlar ve atardamarlar oluşturdu ve lifli uzantılar, yüzgeçler ve yünlü tutamlardan oluşan anlık bir bitki örtüsüyle kaplanan hareketsiz maddeyi olduğu gibi dölledi. İki asmanın yaratılış sırlarının açığa çıktığı bu şaheser üzerinde düşünmek için durdum. Çünkü burada," demişlerdi bana, "ilk varlıkları canlandıran ilkel ateş var...". Gérard de Nerval okuyucusunu, varlıkların şekillendirildiği Dünya'nın *bağrındaki* bu modelleme sahnesine götürmüştür.

Gérard de Nerval'in metnini, edebiyat heykelleri müzesine eklenmek üzere, edebiyatta modellemenin bir örneği olarak memnuniyetle verebiliriz. Sözlü modelleme, modellenmiş maddenin fiillerini kullanır. Canavar samimi bir güç tarafından *bükülmüştür*. Eğer imgeye bakarsak, onu lifli uzantıları ve yünlü tutamlarıyla pasif bir şekilde kabul edersek, canavar bir karikatürden fazlası değildir. Ancak konuşan hayal gücü, açıklayan hayal gücü, edebî hayal gücü, sanki canlıların yaratılışının sırlarını bilme gücüne sahipmişiz

gibi, biçimlere yönelik samimi bir arzuyu deneyimlememize yardımcı olur.

Aslında, maddî hayal gücü, deyim yerindeyse, her zaman eylem halindedir. Bitmiş bir işle tatmin olamaz. Biçimin hayal gücü onun sonuna dayanır. Bir kez yaratıldığında, form o kadar nesnel, o kadar toplumsal olarak değiş tokuş edilebilir değerler açısından zengindir ki, değer biçme draması rahatlar. Buna karşılık, modelleme hayali, olasılıklarını koruyan bir hayaldir. Heykeltıraşın çalışmasının temelinde bu rüya yatar. Bir şairin bize bu olasılıklar işkencesini anlatışını kulak verin.

> Ey bu ağır kütlenin hafif oyunu
> Ve onu çalıştıran iki elin!
> .....
> Bozulabilir imgelerden oluşan sonsuz bir kelimeden
> Uyuşmuş parmaklarıma, yorgun gözlerime işkence edecek.
> .....
> En sevdiğim işkencenin sert rahatlamasını hissedeceğim
> En sevdiğim işkencenin zor rahatlaması!
> – Ah! Durmak! Ah! Katı bulmak için,
> Alnım rüzgârdaki saçlarımın altında kapandı!
>
> (*Jean Tardieu, Pygmalion au travail,*
> Aksanlar, s. 36).

Bu tür dizeleri okuduğumda, üzerimde birçok şartlı refleks gibi hareket ettikleri izlenimine kapılıyorum. Derin bölgelere ve çeşitli kaslara enerji veriyorlar. Jean Tardieu'nun iki dizesini tek başıma okuduğumda ellerimle ilgili tüm anılarım sanki yeniden hayat buluyorlar:

> Kilden bir anı ile kaplı parmaklar
> Ellerin arzusu altında hareket halinde.

IX

Daha önce de söylediğimiz gibi, bir hamur psikolojisini tamamlamak için modelciyi araştırmamız gerekir. Heykeltıraşlardan sırlarını almak gerekecektir. Ama heykeltıraşlar çok az yazarlar. Örneğin Rodin çok az sayıda sayfa kaleme almıştır. Bununla birlikte, tamamen el becerisine dayalı rüyaya biraz ışık tutmak için, Viktor Löwenfeld'in görme engelli insanların heykel ve modellemeleri üzerine yaptığı güzel çalışmaları sürdürmenin ilginç olacağını düşünüyoruz. Sadece görme engelli olan denekler –ister organik ister psikolojik olsun– doğuştan kör olanlarla aynı şekilde ilerler: her ikisi de bir şekilde içeriden modelleme yapar. Örneğin, önce gözleri yaparlar, sonra göz kapaklarını üstüne koyarlar, – ağzı yaparlar, sonra dişleri koyarlar ve son olarak dudakları eklerler. Bazen dudaklar kapalıyken bile dişler modellenir (bkz. Viktor Löwenfeld, *The Nature of Creative Activity*, Londra, 1939, s. 116). Kil ile çalışma, gözlerin kontrolünün ötesinde, böylece bazı yönlerden yaşamın kendisi gibi içeriden işlenir. Modelciyi rüyasında izlediğimizde, onun işaretler âleminin ötesine geçerek bir anlamlandırma arzusunu benimsediği izlenimini ediniriz. O, terimin taklitçi anlamında reprodüksiyon yapmaz, eser üretir. Yani yaratıcı bir güç ortaya koyar.

Löwenfeld'in kitabındaki (s. 232) reprodüksiyonlardan birinin basit bir incelemesinden de görebileceğimiz gibi, böylesine samimi bir modelleme çarpıcı dinamik özelliklere sahiptir. Eser doğuştan kör birine aittir. *Jeune homme implorant* (Yalvaran Genç Adam) başlığını taşır ve çıplak bedenli, bükülmüş bacakları üzerinde dik duran, yalvaran iki elini gökyüzüne kaldırmış genç bir adamı tasvir eder. Eller ön koldan daha büyüktür, o da koldan daha büyüktür. Löwenfeld şöyle der: "Parçalarının oranlarındaki kademeli artışı gözlerimizle takip ettiğimizde, bu formun içerdiği temel güçlerin canlılığını hissederiz. Form, narin bacakların ince tabanından başlar

ve cennete doğru bir ilahi gibi yükselir; bu ilahi, güçlü tınısını büyük ellerde bulur. Taban, deyim yerindeyse maddeden arındırılmıştır: varlık yeryüzüne bağlı değildir ve bizim karşımızda sadece "Yalvarıyorum!" duygusu bulunmaktadır.

Gözlerin "gözetiminin" yasaklayacağı bu ölçek kırılmalarıyla karşı karşıya kalındığında, *modelleyen hayalperest*in, *düşünen hayalperest*ten daha samimi bir hayale ilgi duyduğu izlenimini ediniriz. Burada yalvaran gerçekten de eldir ve uzandığı için de büyümektedir. Vurgulanması gereken önemli bir nokta da, hemen bunun bir süreç ya da üzerinde düşünülmüş bir fikir olmadığı hissine kapılmanızdır. Bu gerçekten kör bir insanın deneyimlediği, bizzat kendi içinde yaşadığı bir formdur ve bu form gerçekten *yalvarma kaslarını* harekete geçirerek sürekliliğini sağlar. Bahsettiğimiz örnek, doğuştan körler için genel bir modelleme yasasını temsil etmektedir. Münz ve Löwenfeld'in *Plastiche Arbeiten Blinder* (Körlerin Yaptığı Plastik Eserler) adlı kitabında, duyguların bir şekilde modellenen kilin içine aktığı ve formların görme yoluyla kontrolünün azaltacağı büyümeler ürettiği başka birçok modelleme örneği vardır. Biçimsel canavarlık büyük bir dinamik gerçek olabilir. Rüyalar canavar yaratıyorsa, bunun nedeni güçleri ifade ettikleri içindir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

YUMUŞAK MALZEMELER

ÇAMURUN DEĞERİ

"Ruhum çamurla, şefkatle ve melankoliyle yoğrulmuştur".
(Rosanov, *Esseulement* (Uzlet), çev., s. 120)

"... Çamur bir yastık değildir."
(Queneau, *N.R.F.*, Aralık 1936)

I

Artık sertlik ve solgunluk hayallerini en uygun değerleriyle ortaya koyduğumuza göre, mutluluk ve becerikli güç duygusunu kaybeden daha ağır veya daha kaba imgeleri ele almalıyız. Bazı obez ruhlar mutsuzluklarını imgelerinin tarzıyla ifade ederler. Psikanaliz doğal olarak imgelemin bu kusurlarıyla, örneğin kirli malzemeye doğru bu gerilemeyle karşılaşmıştır. Karl Abraham'ın özellikle anal fiksasyon üzerine yaptığı dikkatli çalışma bol miktarda belge sunmaktadır. Biz sorunu çok daha gelişmiş hayal gücüyle ilişkisi kapsamında ele alarak kendimizi sınırlamak istiyoruz; pozitif hayal gücünün tüm "sabitlenmelere" galip gelen bir imgeler evrimi olduğunu göstermeye çalışıyoruz.

Dahası, eğer psikanaliz normatif psikoloji çabalarında sistematik hale getirilebilirse, artık sadece içgüdülerin gerilemesine ilişkin bir araştırma olarak görünmeyecektir. Bunun bir iyileştirme, psişik düzeltme, çıkarları tersine çevirme yöntemi olduğunu çok çabuk unutuyoruz. Psikanaliz, bu bölümün çok dar kapsamlı olarak tanımlanan konusuyla ilgili olarak, bize gerçek bir *maddî yüceltme*yi, beşerî hayal gücüne sunulan malzemelerin kademeli olarak sertleştirilmesini önermektedir.

Aslında psikanaliz, belirli nevrozları incelerken, bu *maddî yüceltmenin ters tarafı*yla karşılaşmıştır – bir simyacı, kliniğin *maddî imgelerin seviye kaybetmesine* dair vakalar sunduğunu söyleyebilirdi. Şimdi anormal saplantılarla bağlantılı olarak

imgelerin normalleşmesine dikkat edersek, *katapsikanaliz* ile *anapsikanaliz* arasında bir ayrım yapmamız gerekecektir; birincisi tüm anal saplantıları saptamak için çok önemli olan tüm gözlemleri belirlerken, ikincisi incelediğimiz alanda *nesnel görüşler* vermeli ve ilgileri dış dünya ile ilgili konulara yönlendirmelidir.

Ancak, her halükârda, psikologlar plastik içgüdünün ilkelliklerini çok özenli bir şekilde ele almalıdırlar. Örneğin, Hegel'inki gibi bir teorinin bilinçdışı unsurlarını ölçmek ilginç olacaktır. Hegel plastik içgüdüyü sindirim sürecinden sonra inceler ve şöyle yazar (*Philosophie de la Nature* / Tabiat Felsefesi, çev. Véra, C. III, s. 388): "Plastik içgüdü, boşaltım gibi, hayvanın kendi dışına çıktığı bir eylemdir" ve 389. sayfada da şöyle yazar: "Hayvan, kendi özüyle oluşumlar üretmek amacıyla maddeyi dışarı atar. Ve onu bu şekilde salgılamaya iten tiksinti değildir; ama hayvanı terk eden salgılar, onun ihtiyaçlarını karşılamak için onun tarafından şekillendirilir." Metafiziğin azı bizi doğadan uzaklaştırır, çoğu ise doğaya yaklaştırır[1].

---

1 Frederick J. Powicke'in *The Cambridge Platonits* adlı kitabında (s. 103), bir başka idealist olan Henry More şöyle yazar: "Kendi ifadesine göre vücudu tuhaf özelliklere sahipti. Bazı ürünleri "doğal olarak menekşe tadındaydı." Burada bir çapraz referans söz konusudur: "Ünlü Valentine Greatrakes Ward'ınki gibi", s. 123-125. "Kendi ifadesine göre..., diyor metin, gerçekten de bu özelliğin başkaları tarafından doğrulanmadığını varsaymak gerekir. Maddenin narsisizmi tek başınadır."

Değer biçme tuhaf teorilere yol açabilir. XVII. yüzyılda yaşamış bir İngiliz yazar, William Maxwell, şöyle yazmakta tereddüt etmemiştir: "Hayvan bedenlerinin dışkısı yaşamsal özün bir kısmını muhafaza eder ve dolayısıyla yaşamdan mahrum bırakılamaz. Bu yaşam hayvan yaşamıyla aynı türdendir... Beden ile dışkı arasında bir ruhlar ve ışınlar zinciri vardır... Canlılık, dışkı farklı bir doğaya sahip cisimlere dönüşmediği sürece devam eder." (van Swinden tarafından alıntılanmıştır, *Analogie de l'Electricité et du Magnétisme* (Elektrik ve Manyetizmanın Analojisi), C. II, s. 366).

Albay de Rochas, Durville tarafından *Traité expérimental du Magnétisme* (Manyetizma Üzerine Deneysel Bir Çalışma) adlı eserinde ele alınan bu metinden çok uzun alıntılar yapmıştır.

II

Ama insanı çocuksu saplantılardan ayıran doğal anapsikanalizi biraz daha yakından takip edelim. O zaman, küçük çocuğun dışkısına duyduğu yadsınamaz ilgiden başlayarak, şaşırtıcı bir düzenlilik ve kesinlik içinde kumdan turtalara karşı bir ilgi geliştiğini göreceğiz. Normal çocuk bir temizlik yolu izler. Sadece sosyal çevrenin eğitici etkisiyle değil, bir tür psişik düzenleme yoluyla da *temiz hale gelir*. Bu, Juliette Boutonier'nin *Kaygı* üzerine tezinde (Bölüm VIII) çok açık bir şekilde ortaya koyduğu bir evrimdir: "Küçük çocuğun dışkılama ürünlerine karşı kendiliğinden bir tiksinti duymadığını kabul etmekle birlikte... kendi haline bırakıldığında, bu tür nesnelerde uzun süre doğasının arzularını tatmin edecek bir şeyler bulabileceğine inanmakta tereddüt ediyoruz. Bebeklerin çamurda oynamaktan ve kirlenmekten hoşlandıkları, tam da sfinkterlerinin[2] serbest aktivitesini ve onlarda uyandırdığı ilgi ifadelerini bırakma sürecinde oldukları yaşlarda oldukça doğrudur. Bununla birlikte, faaliyeti ne kadar ilkel olursa olsun, kirli, yumuşak şeyleri manipüle etmekten başka bir talebin başlangıcını şimdiden görebiliriz, çünkü çocuk beceriksizce de olsa malzemeye biçim vermeye çalışmaktadır. Kum havuzunda pasta çörek gibi şeyler yapmaktaki başarılarını hepimiz biliyoruz; bu tür ortaya koydukları şeyler, daha da kabaca, *nesneleri dönüştürme* eğiliminde olan bir manipülasyon dönemini takip eder...". Ve yazar, "bir eğilimi *yeniden tesis etmek*ten ziyade *ötesine geçmek*le ilgilenen" iyi anlaşılmış bir eğitime atıfta bulunuyor. Burada, kendisini aşmak kesinlikle kullanılacak plastik malzemeyle ilgilidir. Eğitim sistemi, malzemeler eşliğinde yapılacak ilk faaliyetler için en uygun ve belirli bir plastikliğe sahip ürünleri çocuğa *zamanında* verecek şekilde düzenlenmelidir. Böylece madde yine madde

2 Sfinkter: İnsan vücudunda idrarın tutulmasını sağlayan, kasılma ve gevşeme özelliği gösteren halka biçimindeki kas oluşumu. (ç.n.)

aracılığıyla yüceltilir. Ne yazık ki, en yenilikçi öğretimim anlayışımız bile kavramlara sabitlenmiş durumda: ilkokullarımızda sadece tek tip modelleme kili (oyun hamuru) kullanılıyor. Malzeme imgesinin plastikliği, yumuşaklığında daha fazla çeşitliliğe ihtiyaç duyar. *Maddî imgelem* üzerinde daha fazla çalışma yapılırsa, *maddeye ilgi duyma dönemleri* daha net bir şekilde belirlenebilir.

Daha sonra, normal bir hayal gücünün *daha sert malzemelere yönelmesi, maksimum canlılığa* ulaşmak istiyorsa hem ahşabı hem de taşı, en sonunda da demiri tanıması gerekecektir[3]. Ancak hayal gücü oldukça uzun bir plastik çalışma döneminden sonra daha iyidir. Eğer erken yaşta kille çalışırsanız, muhtemelen iyi bir kil sanatçısı olarak kalırsınız. Yumuşak olandan sert olana geçiş hassas bir süreçtir. İnsanın içindeki yıkıcı eğilimler her şeyden önce katı nesnelere karşı meydan okuma olarak ortaya çıkar. Hamurun düşmanı yoktur.

Bununla birlikte, sadizm ve kirli sadizmin erken çocukluk evresine, anal fiksasyona gerileme ile karakterize edilebileceği unutulmamalıdır. Bazı nevrotiklerde, bazı hayvan davranışlarını anımsatan pislik yoluyla[4] bir saldırganlık bulmak kolaydır. Buffon, uçuşları sırasında kötü kokulu idrar ve hatta dışkı yayan sayısız hayvan örneğinden bahsetmiş ve bunların kokusunun düşmanlarına karşı bir savunma aracı olarak hizmet ettiğini söylemiştir.

Buffon, "tek savunması arkası olan, kendisine yaklaşan herkese karşı ilk önce arkasını çeviren ve buradan dünyanın en iğrenç kokusuna sahip dışkısını yayan" bir hayvandan bahsetmektedir. Buffon, "sadece boğduğu kümes hayvanlarının beynini yiyen, ürktüğü veya korktuğu zaman iğrenç bir koku

3 Kadın hayal gücünün Demir Çağı'na ulaşmadığı unutulmamalıdır. Kadınlar demirci imgeleri yaratmamıştır.

4 Emily Brontë, *Les Hauts de Hurle-Vent* (Uğultulu Tepeler), çev. Delebecque, s. 86. Romanın en sert karakteri çocukken şöyle der: "Hoşuma gidecekse kirli olurum; kirli olmayı severim ve kirli olmak istiyorum."

yayan bir hayvandan (kokarca?) bahseder. Hayvan bu özelliğini bir silah olarak kullanmaktadır ve ne insanlar ne de köpekler yaklaşmaya cesaret edemezler. Görünüşe göre hayvanın bu pis kokulu buharla karışan idrarı silinmez bir leke bırakmaktadır. Verdiği bilgilere bakılırsa, bir seyyah, "hayvanın idrarını kuyruğuna yaydığını ve bunu bir fırça gibi kullanarak düşmanlarını bu iğrenç kokuyla korkuttuğunu"[5] iddia etmiştir.

Çok değil, bir yüzyıl daha geriye gidecek olursak, biraz daha belirgin metinler bulmamız yeterli olacaktır. Duncan[6] şöyle yazıyor: "*Bonasus* denilen bir tür yaban öküzünün, kendisini sıkıştıran avcıya ateş gibi kızgın dışkılar attığı ve balıkçıl kuşunun da kendisini kovalayan atmacaya tüylerini yakan ve bozan dışkılar fırlattığı söylenir. Sonuçta bu, Flaubert'in hayalinde yarattığı kötü Martichoras'ınkinden çok da farklı olmayan bir savunma yöntemidir[7]: "Martichoras kuyruğunun dikenlerini peşpeşe roketler halinde fırlatır" (*Tentation de saint Antoine* / Aziz Antoine'ın Günahı ilk versiyon, s. 158). Tüm bu anal ve *kuyruk kısmıyla* ilgili saldırganlıklar güçlerini ve merkezlerini aynı bilinçaltı bölgeden bulurlar.

---

5 Doğal olarak koprofili [dışkıya odaklanarak cinsel haz duyma (ç.n.)] ve koprofobi [dışkı korkusu (ç.n.)] sorununu normal bir olgu gibi ele alamayız; her ne kadar, özellikle klasik psikanaliz tarafından yalnızca çok sınırlı bir bakış açısıyla ele alınmış olsa da. Görüntülere değer biçme sorununu yeterince incelememiş olan psikanaliz, sadizm ve mazoşizmin çifte değersizleştirilmesini pek takdir edemez. Özellikle hayvan davranışları ve hatta çocuk davranışları bu sorunun ele alınmasında hiçbir işe yaramamaktadır. E. Strauss tam da buna işaret etmektedir (*Geschehnis und Erlebnis* / Etkinlik ve Deneyim, Berlin, 1930, s. 133, aktaran Médard Boss, *Sinn und Gehalt der Sexuellen Perversionen* (Cinsel Sapkınlıkların Anlamı ve İçeriği), s. 21). Dolayısıyla bizim yorumlarımız edebî yorumlardır. Bunlar, Buffon'un edebî değerleriyle, Buffon'un hayvansal yönünü ortaya koyuş biçimiyle (*Anschauung*) ilgilidir.

6 Duncan, *La Chymie naturelle ou l'explication chymique et méchanique de la Nourriture de l'Animal* (Doğal Kimya veya Hayvansal Gıdanın Klinik ve Mekanik Açıklaması), s. 254.

7 Flaubert, *Tentation de Saint Antoine*'da (ilk versiyon, s. 160) "kokusuyla ağaçları öldüren büyük gelincik Pastinaca"dan bahseder.

Burasının, korku finalizminin (hangi şeylerden korkmak gerekir?) özel bir durumu olan çöp finalizmini (neleri çöp olarak değerlendirmek gerekir?) tartışmanın yeri olmadığını ifade edelim. Hayal gücü açısından bakıldığında, Buffon için bu çöp finalizminin (neleri çöp olarak değerlendirmek gerektiği konusu) şüphe götürmez olması zaten ilginçtir[8]. Benzer bir açıklama, basitliği içinde, Hudson'un kitabında da karşımıza çıkacaktır[9]. Psikolog bu alt psikolojik bölgede daha fazla çalışarak, insanların kullandığı hakaret ve küfür ifadelerinin içerdiği bazı *skatolojik*[10] yönleri daha iyi anlayacaktır. Ancak hakaret psikolojisi, küfür etimolojisi ve "küfürlü sözler" literatürü özel bir kitap gerektirir. Bunların maddenin psikanaliziyle olan ilişkisine değinmek bizim için yeterlidir.

Öte yandan, normalde bastırılmış bilinçaltı düzeye inmeden, tüm yumuşak maddelerin her zaman, az önce belirttiğimiz bilinçaltı katılımların tezahür ettiği garip değer değişimlerine maruz kaldığı daha az doğru değildir. İşte bir şairin hem cazibeyi hem de reddi ifade ederek bir bakıma yumuşak bir maddenin ikircikliliğini gerçekleştirdiği bir sayfa. Henri de Régnier (*Sujets et Paysages*, s. 91) denizanalarının diyalektiğini Yunan ya da Galler sularında yaşamalarına göre ifade eder:

Yunanistan'da "denizanaları suda yumuşak, çözünmüş, yanardöner, eriyen buz parçaları gibi görülür. Amphitrite'nin

8 Finalizm: Ereklilik de denir. Nedensellik deyiminin karşıtıdır. Herhangi bir olgunun ereğinin o olgunun nedeni olması, o olguda bir ereklik bulunduğunu dile getirir. Örneğin ayağının taşa takılması nedeniyle yere düşen bir adamın bu düşüşünde herhangi bir erek yoktur, buna karşı kendisine ateş açılan bir askerin kurşunlardan korunmak ereğiyle yere kapanmasında belli bir erek vardır. Bu ikinci düşme olayının nedeni, o olayın ereğidir. Terimin bu nesnel anlamına karşı metafizik anlamı, söz konusu ereği önceden saptayan bir öncel zekâ'yı gerektirir. Dinsel öğretilerde bu öncel zekâ Tanrı'dır. (Bkz. Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, C. 2, s. 68).

9 W. H. Hudson, *Le Naturaliste à la Plata* (La Plata'daki Doğa Bilimci), Ed. Stock.

10 Dışkı ile ilgili. (ç.n.)

kolyesindeki akışkan opaller gibi sütlü, incimsi ve tutarsız bir şekilde yüzerler.

> "Onları, Korint Körfezi'ndeki şu denizanalarıyla yine burada, Bretanya'daki küçük sahilde karşılaştım... ama artık yanardöner ve değişken değiller. Sümüksü kütleleri, onları taşıyan ve kıyıya bırakan gelgitle birlikte gölgelerini kaybetmiş. Hareketsiz, iğrenç ve göz kamaştırıcı, muhteşem bir deniz hayvanının dışkısını andırıyorlar. Sanki Neptün'ün sürüleri gece kalıntılarını kumun üzerine bırakmış gibi."

Amphitrite'den Neptün'e, bu ne rezalet! Yazarın her şeyi tek seferde söylemediği açık! Opal denizanasının *altında*, bir inci kadar sade, hüzünlü bir sabah vakti daima o "sümüksü" kütleyi, o "iğrenç" macunu bulacağız.

III

İnsana hüzün veren macun ile ilgili incelemeler kapsamında kalarak, şimdi de önemli psikolojik gerçekleri içeren bir edebî eseri, malzemenin uyandıracağı hayal gücü açısından karakterize etmeye çalışacağız.

Jean-Paul Sartre, *La Nausée*'de (Bulantı) psikanalitik bir tipi kendisine özgü bir netlikle gerçekleştiren bir karakter sunar[11]. Bu karakteri, bir yandan bilinçaltına dayalı, derinlemesine psikanalitik özgünlük ile diğer yandan ikincil yazarların romanlarında sıkça gördüğümüz sahte özgünlük arasında ayrım yapmak için kullanabiliriz. Gerçekten de birçok

11 Bu karakter artık o kadar iyi tanımlanmış bir psikolojik tiptir ki, yaratıcısına atıfta bulunulmadan değerlendirilmelidir. Gerçekten de kendine ait bir hayatı vardır. Bu bağlamda, Emmanuel Mounier'nin şu sözlerine katılıyoruz (*Esprit*, Temmuz 1946, s. 82): "Lütfen bu sözleri Sartre'ın düşüncesinin varoluşsal bir psikanalizi olarak algılamayın: bir kişilik ile ifade ettiği fikirler arasında doğrudan bir bağlantı olması gerekmez. Yaratıcıyı yarattıklarından kurtarmanın zamanı geldi."

romanı okuduğunuzda, romancıların kahramanlarına sayısız çelişkiler yüklediğini görürsünüz. Sadece nedensiz yaptıkları eylemleri sayesinde "canlı" olduklarına inanırlar. Ancak tüm çelişkilerden ikircikli bir durumun ortaya çıkması söz konusu olamaz. Ve ikircikliliğe dayanmayan bir çelişki sadece psikolojik bir olaydır.

Aksine, Sartre bir psikolog olarak romanını tam tersi yönde, *kararsızlıktan çelişkiye doğru* gidecek biçimde geliştirir. Bize, maddî hayal dünyasında "istikrar"a ulaşamayan ve dolayısıyla hayatta hiçbir zaman sağlam bir tutum sergileyemeyecek olan bir karakter sunar. Roquentin *kendi maddî imgeler dünyasında*, yani *şeylerin özüyle* etkili bir ilişki kurmayı arzulayan bir hastadır. Nesnelerin özüne çelişkili nitelikler atfedecektir. Çünkü onlara yaklaşırken kendisi de belirgin bir kararsızlık içindedir. Ama nesnelerin tutarlılığı imgesi düzeyindeki ikircikliliğe çok yakından bakalım. Aynı sayfada (s. 24) Jean-Paul Sartre, *La Nausée*'nin kahramanını "kestaneleri, eski paçavraları toplarken", çöplerle dolu "ağır, görkemli kâğıtları" kaldırırken gösterir. Ve yine de burada, sahilde topladığı bir çakıl taşına, denizin yıkadığı bir çakıl taşına dokunmaktan iğrenir! Alışılagelmiş tiksinti ve cazibe burada maddî olarak tersine çevrilmiştir. Bu tersine çevirme düzensiz ve dolayısıyla tutkulu ilgiler uyandıracaktır. Mutsuz bir adamın mutsuzluğunun farkına varması için mutsuz bir huyu olması yeterlidir.

Doğal olarak, anlatıların kaçınılmaz yasası gereği yazarın *art arda* anlattığı şeylerin *eşzamanlı olarak* hayal edildiğini belirtmek gerekir. Sartre'ın kahramanlarına hayat veren bu eşzamanlılık sanatını birçok açıdan görmemiz mümkündür. Burada olgunlaşmış ruhun tepkisi ortaya çıktığından, çocuksu izler pek fark edilmeyebilir. Roquentin tepkileri olan bir çocuktur. Cazibe ve tiksinti arasındaki çelişki, baştan çıkarıcı bir düzeydedir (s. 25): "Çamur katmanının altında kaybolan" bir kâğıt parçasını elime alırken... "Eğildim, parmaklarımın altında gri topaklar halinde yuvarlanan yumuşak, taze posaya

dokunmak için sabırsızlanıyordum. Ama yapamadım."

"Pisliğin" maddî dramı ile böylesine acı verici bir şekilde duyarlı hale gelen bir dokunuşun, normalde kayıtsız olunması gereken dokunuşlara tepki vermesine şaşmamak gerekir (s. 25): "Nesneler *dokunulmaması* gereken şeylerdir, çünkü canlı değildirler. Onları kullanır sonra yerlerine geri koyarsınız, onlarla birlikte yaşarsınız: faydalıdırlar, ama daha fazlası değil. Bana temas ediyorlar, bu dayanılmaz bir şey. Sanki canlı hayvanlarmış gibi onlarla temas halinde olmaya korkuyorum."

"Şimdi anlıyorum; geçen gün deniz kenarında o çakıl taşını tutarken ne hissettiğimi daha iyi hatırlıyorum. Bir tür tatlı tiksintiydi. Hiç de hoş değildi! Ve bu tiksinti çakıl taşından geliyordu, eminim, çakıl taşından ellerime geçiyordu. Evet, işte tam da buydu: ellerimde bir tür mide bulantısı[12]."

Elde mide bulantısı! Bu, mutsuz mizaçlı birinin psikolojisi için, zayıflamış elin manuel hayal gücü doktrini için anahtar niteliğinde bir metindir. Zamanında kendisine nesnel bir iş ya da çekici bir malzeme verilmemiş olan bu el, maddî dünyayı düzgün bir şekilde oluşturamaz. Biraz sinsi ya da anlaşılması zor bir malzemeyle karşı karşıya kalındığında, özne ve nesne ayrımı düzgün bir şekilde yapılmaz, arayanla aradığı şey bireyselleşemez, biri çok yavaş, diğeri çok yumuşaktır. Sartre gibi düşünen bir Schopenhauer'ın söyleyeceği gibi, Dünya benim bulantımdır. Dünya bir tutkal, bir zift, her zaman çok yumuşak olacak bir hamur, yoğurucunun ağır ağır yoğurduğu ve ele –maddî saçmalık– *daha gevşek tutmasını*, işini yadsımasını öneren bir hamur.

IV

12 Unutmayalım ki hayal gücünün de bir diyalektiği vardır. Sahildeki her çakıl taşıyla ilgilenebilecek bir hayalperest vardır. İşte Milosz'un topladıklarından biri (*Amoureuse Initiation*, s. 83): "Aşk, taşların kalbinde yaşar ve gün gelecek Yalanın ve Gururun dişleri, tenha bir kıyıdan toplanmış şefkat dolu sıradan bir çakıl taşıyla kırılacaktır."

Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le Néant*'ta (Varlık ve Hiçlik) (s. 694-704) yapış yapış, vıcık vıcık olan nesne ile ilgili varoluşçu bir çalışmaya geri döner. Bu kez, artık her açıdan farklı olmayı hak eden bir roman karakteri değildir söz konusu olan. Filozof, viskoz (vıcık vıcık) olanı gerçekten çalışmasının bir nesnesi olarak ele almakta ve sözlerinin yoğunluğuyla felsefede somut meditasyon için pozitif ve gerçek bir deneyimin değerini kanıtlamaktadır... Bir bakıma motif üzerinde çalışan yazar, maddenin varlığı, yani insanı açığa çıkardığını açıkça görmektedir: "Maddenin (nesnelerin) basit bir biçimde gözler önüne serilmesi (çocuğun) ufkunu varlığın en uç noktalarına kadar genişletir ve aynı zamanda ona tüm insanî olguların varlığını deşifre etmek için bir dizi *anahtar* verir". Aslında madde bize gizli bir derinlik hissi sağlar; yüzeysel varlığın maskesini düşürmemizi emreder. Ve Jean-Paul Sartre cıvık olanın maskesini düşürür. Bu uğurda kuşkusuz çok daha fazla araştırma yapılabilecektir. Ziftten tutun da bala varıncaya dek, viskoz olanı genel bir incelemeye tabi tuttuktan sonra, maddenin bireyselleşme gücünü ortaya çıkaran özel çalışmalara ihtiyacımız var. Örneğin zift, sürekli bir öfke malzemesi olarak tezahür eder; o, agresif bir melankoli, terimin maddî anlamında bir melankolidir. Kunduracı filozof Jacob Bœhme'yi okumamız bile, ziftin Sartre'ın anladığı anlamda tüm eserin *anahtarı* olduğunu anlamamız için yeterli olacaktır[13].

Ancak viskoz teması ile ilgili olarak, gerçek maddenin varoluşçuluğu ile hayalî madde doktrini arasında bir fark görmemiz mümkündür.

Bizim için hamur kıvamındaki maddenin maddî hayal gücü

13 Bkz. Paul Eluard, *Le Livre ouvert* (Açık Kitap), II, s. 112:

İs kokusu ziftle kaplı tavan

.....

Öfkenin alacakaranlığı.

esasen çalışmaktadır. O halde viskoz oluş yalnızca geçici bir saldırı halidir, gerçek olanın işçiye karşı bir çatışmasıdır ve işçi zaferinden emin olacak kadar dinamiktir. Aktivist maddî muhayyile, Sartre'ın işaret ettiği baş dönmesinden etkilenmez bile. Viskozdaki varoluş hakkında şöyle yazar (s. 700): "Yumuşak, salyalı ve kadınsı bir özlem[14] aktivitesidir, parmaklarımın altında belirsiz bir şekilde yaşar ve ben onu bir *vertigo* (baş dönmesi) gibi hissederim, bir uçurumun dibinin çekebileceği gibi içine çeker beni. Viskoz olana karşı dokunsal bir hayranlık vardır. Artık sahiplenme sürecini *durduracak* gücüm yok." –Devam edip gider– Kuşkusuz hiçbir şey yapmazsak, viskozu kendi varoluşu içinde yaşarsak devam edip gider! Ama üzerinde çalışırsak her şey değişir. Başlangıçta, hamuru yoğururken parmaklara yapışırsa, eli temizlemek için bir avuç un yeterlidir. Kuru bir maddeyle dolaylı olarak saldırarak kıvamlı olanı evcilleştiririz. Bizler yoğurma teknesinin önündeki *demiurge* (akl-ı faal)'leriz. Malzemelerin kaderini biz kontrol altında tutarız.

Temelde, yapışkan olana karşı mücadelemiz bir şeyleri parantez içine alarak tanımlanamaz. Yalnızca görme eylemi tek başına "paranteze alabilir", göz kapaklarını kapatabilir, önce çevreyi inceleyerek içerisini incelemeyi yarına erteleyebilir. Çalışan el, çalışmanın telkin ettiği hayallerle canlanan el, kendisini yaptığı işe verir. İlerlemeyi *dayatan* eylemlerin zamansal modelini izleyerek, yapışkan maddeye bir sertlik dayatır. Aslında sadece *sıkarak*, yoğurarak, aktif hale gelerek *düşünür*. Eğer en güçlü değilse, zaten yenilmiş, batağa saplanmış, sıkışmış olduğu için kızgın ise, artık bir el olmaktan çıkmış,

14 Viskozite bahsine, Thomas Hardy'nin (*Les Forestiers* / Ormancılar, çev., s. 163) kadınların ve erkeklerin balçığa karşı tutumlarını kısaca tanımlayan bu sayfasını da ekleyelim. "Şurada "sivrisineklerin yapışıp öldüğü" yeni boyanmış bir kapı olduğunu düşünün. Bu kapıyı nasıl açarsınız? Erkekler söz konusu olduğunda, buna verilecek cevap sayısı çok değildir: bir tekme atar ve içeri girerler. Kadınlar daha farklıdır. Mizaçlarına bağlı olarak bu yapışkan bariyer bir barikat, bir tiksinti nesnesi, bir tehdit ya da bir tuzaktır."

bir tür deriden kılıfa dönüşmüştür. O zaman bir burun, bir yanak, bir kol gibi viskozdan (vıcık vıcık olan şeyden) *rahatsız olabilir*, O artık güçsüz değildir. Düğümlerinden çözülmüştür. Ve yapışkan bir maddeden korkan birinin *onu her yere bulaştırması* çok komiktir. Ve elbette, pasif el artık hiçbir şey hayal etmez. Kendisini tekrar "varoluşçu deneyimin" içinde bulur; viskoz madde ile temas halinde olan el gerilemeleri takip edebilir, vantuzların mazoşizmini, yok oluşun baş dönmesini deneyimleyebilir. *Varoluş* böyledir, ama yaratıcı hayal gücü onun başka türlü olmasını ister. Nihayetinde maddî hayal gücü bir fenomenoloji sorunu değil, birçok kez göstereceğimiz gibi bir dinamoloji sorunudur. Deneyimlediği güçleri kendisine mal eder, böylece hayal gücü kendisini dinamogen olarak deneyimler. Eğer her halükârda balçığı deneyimlemek zorunda olsaydım, kendim *balçık* olurdum. Ve o zaman, – Tanrı korusun!– çalıların arasına uzanıp ökse çubuğumu uzatır, bir yandan da ikiyüzlülük şarkıları söylerdim.

Maurice Genevoix'nın *Raboliot*'sunda, *insan varoluşu*nun tepkiselliğinin bir ölçüsünü veren ayrıntılı, titiz bir saldırganlığı deneyimlemek için ökse çubuğuna ayrılan sayfaları tekrar okumanız yeterlidir (s. 138-139). Ökse çubukları, çığırtkan kuşlarının sesleri ve av düdükleri, ilk izlenimlere, var olana boyun eğmenin varoluşlarına hükmeden uyumlar içinde belirlenir. Bu örnek, eril ve dişil bilinçdışını birbirinden ayırmak için de iyi bir örnektir; ya da daha doğrusu, viskozu saldırgan bir şekilde kullanarak, bilinçdışının daha derin katmanlarını, yani *bilinçdışı-tipik* olanı[15], özünde dişil bilinçdışını terk ederiz ve en yumuşak silahlarla, eril saldırganlığın zaten bilinçli olan uyarımlarını takip ederiz. En farklı güçleri kendisine yararlı hale getiren sinsi ama zaten inatçı bir iradenin alanına dâhil oluruz. İnsan böylece bir düşmanlık merkezi haline gelir. Onun muazzam saldırgan gücü, güçler evreninde hiçbir şeyi

15 En derin bilinçdışı kuşkusuz çift cinsiyetlidir, ancak bizce daha büyük ölçüde dişildir.

hareketsiz bırakmaz. Bir güç kendini bir maddede ortaya çıkardığında, ilk soru şu olur: kime *karşı*, neye *karşı* hareket edebilir? İnsan tarafından deneyimlenen viskoz bir düşman arıyor. Kendimizi kurban yerine koyarak onun dinamizmini göremeyiz.

Ama tabii ki deneyimimiz bu yönde olmayıp yapışkan bir evrene ait küçük bir taslak vermemiz gerekirse, reçel yapılan zamanları hatırlamayı tercih ederiz. İşte bir kâse dolusu çekirdeksiz kiraz. Parmaklarınız şimdiden "yapış yapış oluyor" ki bu meyvenin olgunlaştığına dair *hoş* bir işaret. Sonra büyük altın kazandaki meyve suyu berraklaşıyor. Kepçe pembe, eşek arıları vızıldıyor... *Boşta gezen biri* oradan içeri girdiğinde her şey *yapış yapış*, hoş olmayan bir şekilde yapış yapış görünüyor; mutfak darmadağınık ve içindeki pek çok nesne şurubun estetiğine katkıda bulunsa da o kişi orasının kirli olduğunu düşünüyor. Biz şimdi reçel yapan biri olarak yeteneklerimizle övünüyor gibi görünmemek için, Joséphine Johnson'dan (*Novembre*, s. 122) bizi doğru bir ruh haline sokacak bir sayfa aktaralım. "Genç kadın yaz ortasında sobanın önünde duruyor. Kirazların 'güzel bir kırmızıya, zengin ve şurup kıvamına' dönüştüğünü görüyor. Tencerelenin etrafında fırtına gibi dönüyor, sıvının tadına bakıyor ve taşırıyor, taşan kirazlara bağırıp çağırıyor, bir eliyle karıştırırken diğer eliyle kavanozun üzerine parafin döküyor ve kütlenin taştığı yerde ocakta kararan yanmış meyve suyunun güçlü kokusunu hissediyor. Bunun neyle ilgili olduğunu bilmiyorum, belki sağlığıyla, belki de kontrol altına alınamayan ve aşırı yüklenmiş fırınları gibi dışarıya yayılan bir fazlalıkla." Ev kadınının burada yaptığı eylemin ta içinde ve aktif gücünün farkında olduğu aşikâr: vıcık vıcık, eline sıvanıp duran, yapış yapış bir şey ona karşı hiçbir şey yapamıyor.

O zaman *beşerî varlık*, şeylerin *karşı-varlığı* olarak ortaya çıkıyor. Artık mesele *şeylerin tarafını tutmak* değil, şeylere görev vermektir. Sefalet ve öfke diyalektiğinde, sıkışmışlığın sefa-

letine karşı özgürleştiren öfke uyanır. Jacob Bœhme'den bir pasaj bize bu ikinci konumdaki insan iradesini, *karşı-varlığı* yaratan bu irade-tepkiyi anlatır: "Eğer irade karanlık bir ıstırap içindeyse, ıstıraptan uçmak ve ışık yaratmak için yine ikinci bir irade oluşturur ve bu ikinci irade, bu ıstırap içinde kalmama düşüncesinin yükseldiği duygusal temeldir".

Bir çırpıda, ziftin *varlığı*nın yerini elin *karşı varlığı* almıştır. İnsanî terimlerle ifade edildiğinde, zift "giysilerinden kurtulma" iradesidir. Çalışma yoluyla psikanalizde irade, maddenin doğal suçu olan şey için bir silah haline gelir. Ayakkabıcının iş eldiveni arasında sıkılan zift, *yapışkan olma* durumundan *yapıştırıcı olma* durumuna geçmiştir. Zift, mumlu ipliği gıcırdatır. Saldırgan bir burukluk, neme karşı ince ve hassas bir durum alış, odunsu malzemeye dayatılan yeni bir güç haline gelir. İşçi bir kez daha maddeyi evcilleştirmiştir. "Zift kesici" kunduracı Jacob Bœhme bize böyle bir ders vermektedir. Bu ders onun için o kadar açık ve anlaşılırdır ki, bunu en yüksek karşılaştırmalarının kaynağı haline getirir. Bütün bir yaşam, bir maddenin el sayesinde ustalıkla işlenmesinde hayat bulur. El "karanlığı bu şekilde yarıp geçtiğinde, keskin göz, iradenin keskinliğindeki karanlığın dışından, hoş bir zevk içinde kendini seyreder". Karanlık bir maddenin, karanlığın *kalınlığını* maddeleştiren bir maddenin *maddî imge*siyle başlamadığımız sürece bu gibi metinleri anlayamayız. Daha sonra *madde imgesi*nden *güç imgesi*ne geçmemiz ve yapışkan kalınlığın üstesinden gelmemiz gerekir. Siyah, kalın, yapışkan, imgelemin içinden geçmesi gereken üç önemli durum. Yapışkanın üstesinden gelindiğinde, kalın ve siyah otomatik olarak hâkimiyet altına alınır.

Unutulmamalıdır ki işçi için viskoz olma hali işin içinde belli bir *süreyi* kapsamaktadır. İşçi, bu viskozite halinin geçeceğini, sonunda kendisinin galip geleceğini bilir. Sıradan bir olay içinde, bir kazada varoluşu özümseyemez. Dahası, belirli bir maddenin zamansallığını değiştiren *zamanla mukayyet* mad-

deler vardır. Örneğin, bir zamanlar *maya*nın temel bir maddî imge olduğu sanılırken, işlevlerinden birinin tam da hamurun viskozitesiyle mücadele etmek olduğuna inanılırdı[16]. Bu nedenle maya işçinin yardımcısı olarak görülüyordu. Bir kış günü hamur *istenilen kıvamda olmazsa*, bir dahaki sefere mayaya daha iyi muhafaza etmeye, onu yünün altında sıcak tutmaya özen gösteririz. Ve el, *viskoziteye* karşı maya gibi bir yardımcısı olduğunu düşününce nasıl da mutlu olur! Mayanın etkisiyle viskozitenin tüm lifleri kısa sürede gevşeyecektir. Viskoziteyi liflere dönüştüren şey, onun çözülmesini kolaylaştırır; iplikler kolayca kopacak hale gelir.

Tözcü hayallerin her zaman işlevlerin örtüşmesi, faydalı değerlerin toplamları olduğu gerçeğini asla göz ardı etmemek gerekir. Hamurdaki maya sindirime yardımcı olur. Bu sindirim bir pişme eylemidir. Fermente olan maya pişmeye başlar. Blaise de Vigenère bunu açıkça ifade eder (*Traité du Feu et du Sel* (Ateş ve Tuz Üzerine İnceleme), 1618, s. 211): "Hamura eklenen maya onu içten pişirir."

XVII. yüzyılın sonunda tıbbî görüşlerini kozmik düzeye taşıyan bir hekime göre (Duncan, *a.g.e.*, 2. Kısım, 1687, s. 34), Nil'in taşmasının nedeni, taşıdığı alüvyondaki fermantasyon öğelerinin, nehrin sularının "kabarmasına" neden olmasıdır. Benzer şekilde, gelgit zamanında okyanus bir maya tarafından işlenir. Denizin ateşi yükselmiştir ve fermente olan maya içindeki pislikleri kıyıya doğru sürükler. Deniz mayası Walter Scott'un tuttuğu notlardan birinde "fosil" şeklinde karşımıza çıkmaktadır. *L'Antiquaire*'de (çev., s. 118) fırtınalı bir günün hemen ertesinde "mayanın hamuru mayaladığı gibi rüzgârın dalgaları karıştırmaya devam ettiğini" okuruz. *Maddî* hayalleri bu değerlendirmenin dışında tutarsak, hareketlerin ve biçimlerin dünyasında bunun nasıl meşrulaştırılabileceğini

16 Bkz. Duncan, *La Chymie naturelle ou l'explication chymique et méchanique de la Nourriture de l'Animal* (Doğal Kimya veya Hayvansal Gıdanın Kimyasal ve Mekanik Açıklaması), 1682, s. 47.

pek göremeyiz.

Bunlar kuşkusuz temeli olmayan düşüncelerdir ve maya artık çok farklı bir bilimsel perspektif içerisinde bilinmektedir. Ancak tekrar ortaya atılan bu düşünceler imgelerin değerini değiştirmez. İşin hayalî enerjisi maddeyi ve işçiyi güçlü bir şekilde birleştirir. Solgunluğun viskoz varlığı bir hareket noktasından, egemen bir varoluş için bir uyarıcıdan başka bir şey değildir. Öznenin enerjik emperyalizmi içerisinde ifade edilen viskozitenin bu egemen varoluşu, yeni bir aşırı varoluşçuluk örneğidir. Bu aşırı varoluşçuluk, dolaysız bir varoluşun ilk verileriyle çelişerek sonsuz küçük değerde bir varoluşa hükmetmesi bakımından daha da öğreticidir. Varlığı hem dışsal hem de içsel olarak verili olana (önceden belirlenene) karşı tepkisi içinde ortaya koyar.

Üzerinde çalışılan tözün sunduğu olasılıklar incelendiğinde, viskoz artık boşta gezen biri için tuzaktan başka bir şey olarak görünmez. İlk yönüyle, hiçbir şey yapmak istemeyen, temiz, beyaz, kullanılabilir kalmak isteyen bir el için, küçük parmağı beyaz sayfanın üzerinde iyi kaymazsa, "özgürce" kaymazsa evrenin düzensiz olduğunu düşünecek bir filozof için bir rahatsızlık konusudur.

V

Şimdi imgeler ve kas değerlerinin ötesine geçip yemek imgeleri gibi özel hayata dair şeylerin dokunduğu imgelere gelecek olursak, değerlerin karşılıklı etkileşimi daha belirgin hale gelir. Visköz unsurları öven ya da yeren çok sayıda imge mevcuttur.

Örneğin XVII. ve XVIII. yüzyıllarda sümüksü yiyeceklere veya herhangi bir şekilde mide, bağırsak ve akciğerlerden gelen az ya da çok miktardaki mukusla mücadele etmek gerekiyordu. Bazı şifalı bitki ve otlar mukusu "kesebilme" özellikleri nedeniyle revaçta idiler. Etmuller, *horozcuk* bitkisinin "mide

duvarlarına yapışan viskoz *pituit*'i[17] kestiği için çok iyi bir stomatik olduğunu" yazar. Benzer şekilde, *Matière médicale* adlı eserinde Geoffroy, şerbetçiotu çiçeklerinin "biranın yoğun ve unumsu viskozitesini hafiflettiğini ve idrar yoluyla atılmasına yardımcı olduğuna" dikkat çeker. Geoffroy'a göre, biraya sarhoşluk verme özelliğini sağlayan, şerbetçiotudur! Şerbetçiotu biranın viskozitesini azaltarak sarhoşluk veren içkilere hareketlilik kazandırır[18]. Hiçbir deney bu tür iddiaları açıkça meşrulaştıramayacağı için, bunları imgelerle ilgili genel kanaatler olarak değerlendirmemiz gerekecektir. Bir tohum olarak, bu *kanaatler* değerli ya da anti-değerli bir imgeye sahiptir.

Aslında, viskozite bir değer yargısına ve dolayısıyla şiddetle tartışılan bir yargıya konu olur olmaz, karşımıza aşağılayıcı yargılarla çelişen tıbbî yargılar çıkacağından emin olabiliriz. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda pek çok doktor vücudun ürettiği salgıları *bağlamaya* ve organları *yumuşatmaya* çalışmıştır. Fagon, yumuşatıcılarla sarhoş olduğunda, sürekli olarak dana etinde haşlanmış ıspanak kullanıyordu. Ve bal likörü içiyordu! Bir başka hekim, organların viskozitesini ve kıvamını, açlığa karşı güçlerinin ve dirençlerinin bir garantisi olarak övmüştür: "Uçup gitmeye hazır küçük parçaları tutmada daha da iyi olan humusun viskozitesi, şüphesiz orucun uzunluğuna katkıda bulunabilir. Tıpkı parçaları birbirine daha sıkı bağlanmış bir balmumu mumunun donyağı mumundan daha uzun süre dayanması gibi, doğal ısıyı sürdüren nem de ne kadar yapışkan olursa o kadar uzun süre dayanır; reçineli ağaçların diğerlerinden daha uzun süre dayanmasının nede-

17 Kimi alkoliklerin sabah çıkardığı balgam. (ç.n.)

18 XVII. yüzyılın sonlarında yaşamış bir yazara göre, evli kadınlar genç kızlardan daha başarılıdır, çünkü erkek spermi kanlarının mayalanmasına yardımcı olur. Yazara göre erkek spermi, arpanın mayalanmasında şerbetçiotunun oynadığı role sahiptir. Değerli bir madde olan şerbetçiotundan etkili bir bira üretilir. Bir maddeye değer verdiğimiz anda, onu genel bir değerlemenin nesnesi haline getirme eğiliminde oluruz. Artık bira tağşiş edilerek (eksik ölçülerle ya da başka katkı maddeleriyle üretildiği için), şerbetçiotunun bu özelliğinden mahrumuz.

ni budur. Bu aynı zamanda etleri ve vücut sıvıları çok yapışkan olan yılanların neden kışı kovuklarında yemek yemeden geçirdiklerini de açıklar" (Duncan, I, s. 13). Yani yapışkan madde, canlıların bir rezervidir. Bu sayfaları okurken, artık yapışkan maddenin baş dönmesine neden olan özelliğiyle değil, yapışkan maddenin nazik manyetizmasıyla uğraştığımızı hissediyoruz. Kıvamlı olmayan madde kendine çeker ve gıdanın zenginliğini, *değerli* radikal nemi muhafaza eder. *Analyse des Blés* (Buğdayın Tahlili) adlı eserinde Sage şöyle yazar (s. 5): "Şayet içerdiği yapışkan madde fazla sünmüyor ve elastikiyeti yoksa, o buğday vasat kalitede demektir." Görünüşe göre bu viskozite bitkiler ve hayvanlar âlemini birleştiren bir bağdır.

Sistematik olarak insan doğasıyla uyuşmayan olan viskoz ile sistematik olarak uygun olan visköz arasında çok oportünist (her iki tarafı da gözeten) bir ara değer vardır. Louis Lémery'ye göre (*Traité des Aliments* (Gıdalar Üzerine Deneme), s. 432): "İstiridyenin bazı yerleri yapışkan ve sümüksüdür, bunlar beyne gittiğinde, hayvanî özelliklerin hareketini oraya taşıyarak bazen uykuya neden olur. Aynı parçalar nedeniyle sindirimi de biraz zordur."

Latince *esse* fiilinin hem *olmak* hem de *yemek yemek* anlamına geldiğine sık sık dikkat çekilmiştir. Almanca da aynı kelime oyununa izin verdiğinden, bir Alman yazar bu iki anlamı birbirine şöyle bağlamıştır: "*Der Mensch ist, was er iszt*"[19]: İnsan yediği şeydir. Artık bir yiyeceğin iyi ya da kötü oluşundaki ilk kriter tat değildir. Duyusal örneğin ötesine geçen bir başka örnek, değerleri daha güçlü bir şekilde ön plana çıkartır. Daha büyük varoluş katsayısı, yiyeceğin varoluşu, hassas engelleri ortadan kaldıracak kadar belirleyici bile olabilir. Tek yapmamız gereken, kendimizi şu düstura ikna etmemizdir: Bir şeyin tadı acı ise o şey beden için iyidir ve biz her şeyi yutarız. Yutmak: bu gerçekten de kendinde-varlığın kendi-için-var-

19 Schwindler, *Das Magische Geistesleben* (Büyülü Manevî Hayat) s. 344.

lığa geçmesini sağlayan işlem değil midir?[20] Ancak varlığın derinliklerindeki bu gizemlere bir sonraki kitabımızda Jonas kompleksini[21] incelerken geri döneceğiz.

VI

Elin varoluşçuluğu ve midenin –zaten metaforik olan– varoluşçuluğuyla bağlantılı değerlerin yanı sıra, viskoz olanın entelektüel hâkimiyetini sağlayan bir dizi dolaylı değer de vardır. Varoluşçuluk böylece hassas hayallerden uzaklaşacaktır. Böylece *ilk* varoluşunun etki alanından çok uzakta bulunan alanları da kendi hükmü altına alabilir. Simyacıların sık sık göndermede bulunduğu "bilge reçinesi"ni ele alalım. Yapıştırıcı özelliklerinin hangi boyutlara ulaşabileceği ise daha sonra değerlendirilecektir. Reçine ve arap zamkı maddeye geçici nitelikler katmak için kullanılmıştır. Ancak metalik maddeye bazı özellikler eklemek istediğimiz anda reçine, zift veya zamk etkisiz kalır. O zaman metaforlara ve hayallere sıra gelir. Viskozite bir sembol, efsanevi bir güç, birleştirici bir ilke, rüya gibi bir güç haline gelir. Viskozite, şu özdeyişin de ifade ettiği gibi bir "künhüne vakıf olma, derinlemesine inceleme"dir: *Matrimonifica gummi cum gummi vero matrimonia*[22].

Sakızın sakızla birleşmesi (*imtizacı*), varoluşçu psikanalistler de dâhil olmak üzere her görüşten psikanalistin pratik yapabileceği –ve tartışabileceği– küçük bir *bileşik varoluşçuluk* sorunudur. İmgenin kendi içinde bir tür viskoz, kendini kendi

20 Burada, Varoluşçu felsefenin temalarından olan *en-soi* ve *pour-soi*'yı şu şekilde açıklamak ihtiyacı hissettim. En-soi (kendinde-varlık) şeylerin varlık tarzıdır; Pour-soi (kendi-için-varlık) ise insanların varlık tarzıdır. (ç.n.)

21 Jonah kompleksi başarı korkusu ya da kişinin en iyi olma korkusudur. Bu korku kişinin kendini gerçekleştirmesini ya da kendi potansiyelinin farkına varmasını engeller. (ç.n.)

22 Sakızın sakızla evliliği, gerçek evlilik. (ç.n.) Bkz C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, s. 225.

tuzağında yakalayan bir viskoz, kendisiyle *evlenen* bir viskoz varsayması sayesinde, ilk varoluşun viskozunun tüm hileleri boşa çıkartılır. Sonunda "dünya tutkalı"nı ele geçiren bir simyacı için, tutkalların evcilleştirilmesinin ötesine geçen bir güç iradesi vardır. "Kırmızı" zamk olan "viskoz altın", ruhsal ve fiziksel bir hayat düsturudur. Bir kez daha, metaforlar gerçekliğin yerini alır. Bir kez daha, kozmik imgeler en temel içe dönüklüklerin bakış açısını altüst eder ve hayalperesti özgürleştirir.

VII

E. Eichendorff , *eğretiliğin, değerler*in temel özelliklerinden biri olduğunu vurgulamıştır. İmgeler dünyasında bu eğretilik (geçicilik), iyi zevk ve kötü zevkin farkındalığı olarak ortaya çıkar. Herhangi bir *edebî değer*, "hassas" bir sansürcü tarafından tiksinti dolu bir bakışla reddedilebilir. Tersine, aynı değer "yavan" imgeleri küçümseyen bir gerçekçi tarafından da küçümsenebilir. Örneğin, "narin" tabiatlı Sainte-Beuve'ün Victor Hugo'yu edebî ve hatta psikolojik "kabalıkla" suçladığı tüm alıntıları incelemek oldukça eğlenceli olacaktır. Ancak çoğu zaman, eleştirmen tarafından seçilen yazınsal belge büyük bir yaratıcı canlılığa sahiptir. Dikkate alınması gereken bir de "şüpheli zevk" mizahı vardır. Espriler, pitoresk ve içtenlik o kadar iç içe geçmiştir ki, iyi ve kötü zevk arasında dogmatik bir ayrım yapmak sadece öğrenilmiş, basmakalıp tutumlara yol açabilir. Hayal gücünün, sansürlemekten başka bir şey yapmayan zevke ihtiyacı yoktur.

Her *değer*in bir *karşı-değer*i olduğunu ve bir değeri ona saldıran imgelerin polemiği olmadan düşünemeyen anlayışların da var olabileceğini anlarsak bu tür kısıtlamalardan daha iyi kurtuluruz. Bu *değerler düellosu*na bu *iki yönlü değerlendirmeye* Strindberg'in *Le Songe*'undan aldığımız şu örneği veriyoruz (çev., s. 6):

"Agnès: Söyle bana, çiçekler neden çamurun içinden çıkarlar? – Vitrier: Çiçekler çöplükten nefret eder, bu yüzden çiçek açabilmek, ışığa çıkmak için sabırsızlanırlar[23]...".

Çürüme ve oluşum diyalektiğinin yüzyıllar boyunca botaniğin temel tezi olduğunu düşünürsek, çiçek ve gübre antitezinin neden fikirler âleminde olduğu kadar imgeler âleminde de etkin olduğunu daha kolay anlarız. Aslında bu, *ilk imgelere* değindiğimizin bir kanıtıdır. Çiçek kuşkusuz birincil bir imgedir, ancak bu imge toprağı işleyen kişi için enerjik bir anlam ifade eder. Kara toprağın gizemli faaliyetine yardımcı olmaya çalışırsak, bahçıvanın çiçek açma eylemine, mumyalama eylemine, zambağın ışığını kara çamurla üretmeye bağlı olan iradesinin hayalini daha iyi anlayabiliriz.

İlkbahar mevsiminin başlangıcında, temel imgelerin üzerini örtmek suretiyle yaşamak gibi yüce bir sanat icra eden Rilke, şöyle yazar:

Schwarz sind die Sträucher. Doch Haufen von Dünger
Lagern als satteres Schwarz in den Aun.
Jede Stunde, die hingeht, wird jünger.

Çalılar siyahtır. Ama gübre yığınları
Çayırlara yayılmış, koyu siyah.
Geçen her saat daha da gençleşiyor.

(RILKE, *Orpheus'a Soneler*, I, XXV,
çev. Angelloz, s. 243).

Siyah, çamurla beslenmiş gibidir; pisliğe doymuş bir çamurdan çıkan gençleşmiş bir bitkisel yaşamı *harekete geçirir*.

Strindberg'in poetikasında, pisliğin yüceltildiği bu çiçek diyalektiği, dışkı cehenneminin sürekli eziyetine maruz kalan şairin derin dinamiğine karşılık gelir. Dolayısıyla, bu diyalektiğin kozmik bir düzeyde gerçekleşmesi şaşırtıcı olmamalıdır.

23 Claude Monet'nin *Nymphéas*'ı ile ilgili olarak, Paul Claudel şöyle yazar: "Harika çamur! *Mira luti...*" (*Conversations dans le Loir-et-Cher*, s. 95.)

Cennet, çirkef dolu uçurumlardan çıkan büyük bir çiçektir. İşte *Le Songe*'dan bir başka diyalog (s. 52):

ŞEF – Bu, çamur banyosunu yanında taşıyan bir şair!

ŞAİR (*bakışlarını gökyüzüne çevirmiş, yanındaki çamur banyosunu taşımaktadır*).

MEMUR – Işık ve temiz hava banyosu alması gerekirdi.

ŞEF – Hayır, o hep bulutların üzerinde, bu yüzden çamura hasret.

Ve tüm drama, tepeden tırnağa, metaforik olarak yüksek ve metaforik olarak alçak bir sembolizmle gelişir. Uçurum bir sıkışıp kalma meselesidir. Uçurum kirli bir meseledir. Agnès şöyle haykırır: "Fikirlerim artık uçmuyor; kanatlarımda kil, ayaklarımın altında toprak ve kendim... Batıyorum, batıyorum... Yardım et bana, Tanrım" (s. 86). Ama bu umutsuz dua nasıl duyulacaktır ki? Toprağın çocuğu, yeryüzünden yükselecek kadar saf, berrak ve hafif kelimeleri nasıl bulabilirdi ki?

Elementlerin bu dramını daha yakından incelemek isteyenler, talihsizlik haykıran imgelerde zaten canlı olarak duran bir kaderi oluşturan rekabetleri anlayacaklardır... İmgeler birbirleriyle tamamen insanî tutkularla çarpışırlar. İnsan kendisini maddî imgelerle, dünyevî imgelerle ifade ettiği zaman, beşerî acılar daha ağır, daha kara, daha sert, daha sıkıntılı, kısacası daha gerçekmiş gibi görünebilirler. Dünyevî gerçekçilik bu nedenle bir tür aşırı yüklemedir. Strindberg'in poetikasındaki çamur, aşırı sefaleti simgelemektedir.

VIII

Toprağı kazma arzusu hemen yeni bir bileşen kazanır, toprak çamurluysa hemen yeni bir iki yönlü değer biçme eylemine kalkışır. O zaman derinlemesine materyalist değerleri harekete geçirecek bir istek olan yuvarlanma isteği ortaya çıkar.

Lanza del Vasto (*Le Pèlerinage aux Sources* (Kaynaklara Kutsal Seyahat) s. 76) Vischnu'nun yaban domuzunda nasıl cismaniyete büründüğünü anlatarak, bu garip bileşenin gücünü gösterir:

> "Maddede tatmin olmak için, onun derinliklerine dalmanız gerekir.
>
> "Ve Tanrı dalmak için bir burun hunisinden daha iyi bir araç seçemezdi.
>
> "Dünyadaki hiçbir canlıda kendi kütlesinin içine batma domuzda olduğu kadar mükemmel değildir. Hiç kimse bu kadar amansız bir açgözlülüğe sahip değildir, hiç kimse homurdanarak ve karıştırarak daha derine inmeye bu kadar hevesli değildir."

Bu paragraf açgözlülüğün dışa dönüklüğünün iyi bir tanımını vermiyor mu? Görünüşe bakılırsa buradaki imgeler iki yönlü çalışmaktadır: varlık çirkefin içine gömülmek istemekte ve kendini "kendi kütlesine" gömmek istemektedir.

Metin şöyle devam eder: "Burnunu her yere sok, ey domuz! ve çenelerini çalıştır: cevheri saklayan kök ve öze ait trüf mantarı aşağılarda, daha derinlerde saklanıyor.

> "Oysa, ilk çıkan sular sınırsız örtülerini dünyanın üzerine yaydığı bir zamanda, Vischnu'nun domuzu gövdesinin yarısına kadar oraya inmişti.[24]"

---

24 Biraz kuruyan bir ruh, kum ister. Remy de Gourmont, yeni yayınladığı *Dialogues des Amateurs sur les Choses du Temps* (1907-1910) adlı kitabında şöyle yazar (s. 153):

> *" Kum, kum, söğüt tadı alıyorum.*
>
> *Öyle mi? Hadi içine girip yuvarlanalım.*
>
> *Kumun en güzel yanı steril olmasıdır...*
>
> *Toprağın içinde ne olduğunu biliyorum, ama kumun içinde ne olduğunu bilmiyordum: hiçbir şey."*

Bu, zamanından önce "hiçlenme"dir (néantisation). Remy de Gourmont için kum, çamurdan bile daha önemsizdir.

Çamurun ilkelliğine dair bu ilahiyi, aynı yazarın çamurun kullanılıp atılmış şeylerden oluştuğunu dile getirdiği sayfalarla karşılaştırmak belki de ilginçtir. *Dialogue de l'Amitié*'de Luc Dietrich ve Lanza del Vasto şöyle yazar (s. 12): "Çamur nedir? Terk edilmiş olan her şeyin oluşturduğu bir karışımdır, ılıklığın ve rutubetin karışımıdır, daha önce bir biçimi olduğu halde onu yitirmiş olan her şeyin karışımıdır, kayıtsızlığın verdiği yavan ve tatsız bir hüzündür."

Öyleyse "şehirlerdeki çamur ve tarlalardaki çamur" şeklinde bir masal kaleme alabiliriz. O zaman bir değerleme ile ilgili *doğrusal bir sunum* yapmanın, hayal gücünün polemik işlevlerini göz ardı etmek anlamına geleceğini anlarız. Hayal gücü, kendi imgeleri lehine sınırsızca propaganda yapar. Özellikle edebî hayal gücü ikna etmek için yaşar.

Hayal gücü genellikle kaybedilmiş davalardan yanadır. Chaptal, XVIII. yüzyılın sonlarında yaşamış ve şehirlerin çamurunun hiçbir şey olmadığına ve hiçbir amaca hizmet etmediğine kendini inandıramamış bir kimyagerden alıntı yapar. "Paris'in kaldırım taşlarının altında bulunan siyah çamurun, ıslak işlemle oluşan grafitten kaynaklandığından şüpheleniyordu". "Bir değerden şüphelenmek", biraz çalışmayla zekâ ve hayal gücü arasındaki ilişkiye ışık tutacak bir hayal etme biçimidir. Zekâ aynı zamanda sadece olgularla değil, değerlerle de ilgilenmek ister. Erken dönem kimyası, değerlerin tahayyül edilmesinden rahatsız olmuştur. Güçlendirmek için değerden düşürme vakaları oldukça çoktur! Simyacılara pek güvenilir bir gözle bakmayan Cardan şöyle yazmıştır (*Les Livres de Hierome Cardanus*, çev., 1556, s. 125): "Gümüş altına dönüştürülecekse, önce tazyikli su ile çamura dönüştürülmelidir, sonra "gümüş çamuru" altına dönüştürülebilir. Gümüş çamurunun basitçe kimyasal bir çökeltiyi ifade ettiği ileri sürülebilir.

Kumda kuru ölümün sezgilerini yaşar (s. 155): "Başım ve bedenim kumda kendilerine bir yatak kazdılar ve kendimi Libya çölündeki kutsal bir kedi mumyasından daha rahat hissediyorum. Kımıldamıyorum."

Bilim tarihçileri yalnızca dilin anlamlandırma işlevleriyle ilgilenirler. Ancak metni dikkatle okursanız, Cardan'ın inancının düşsel bir değer duygusundan bağımsız olmadığını fark edersiniz. Bu inanç tam da değer biçme draması içinde şekillenir: Altın kazanmak için parayı riske atmanız, kazanmak için kaybetmeniz, altına yüce maddî değerini kazandıracak itici gücü azalan değerinden ortaya çıkarma şansınız olacaksa katı parayı gümüş çamuruna dönüştürmeniz gerekir. Değerlerin bu ritminde maddî hayal gücünün canlandığını tekrar tekrar göreceğiz.

Ancak, elbette, gerçek değerlenme hamlesini coşku tarafında bulacağız. *L'Eau et les Rêves*'de incelediğimiz Michelet'nin *La Montagne* adlı kitabındaki sayfaları hatırlayalım. Acqui'deki çamur banyolarında Michelet sağlığına yeniden kavuşacaktır. Bu gerçekten de anneye bir dönüş, toprak ananın maddî güçlerine güvenle teslimiyettir. Toprakla ilgili hayal kuran tüm büyük düşçüler toprağı bu şekilde severler; varlığın hammaddesi olarak kile hürmet ederler. Blake de anaç kilden bahseder: "The matron Clay." Henry Thoreau da şöyle der (*Désobéir* [İsyan Etmek], çev., s. 222): "Bir bataklığa kutsal bir yere girer gibi giriyorum ... Orası gücün, doğanın iliğinin olduğu yerdir." "Birçok bataklıktan gelen o kanla paslı bir hal alan çamura" saygı gösterilmesini önerir (s. 224).

Michelet, çağdaş bir bilim adamından gelen bu ilginç bilgiyi nasıl memnuniyetle, nasıl da tartışmasız bir sevinçle karşılamıştı: çamur banyoları, Dr. Heinz Graupner'nin ifadesiyle[25], tufan öncesinde mevcut olan polenlerin hormonlarını hâlâ koruyor! Geçmişten kalan çiçeklerle bu şekilde iyileştirilmek, yok olan pınarlarla yeniden canlandırılmak, en azından rüyaların etkisiyle, büyük bir hakikattir.

Bu ikircikli değerlendirme imgelerini kabul ettiğiniz anda, samimi metinlerde kaybolmuş binlerce küçük not canlanır.

25 Heinz Graupner, *Hormones et Vitamines. Elixirs de vie*, çev., s. 71.

İlkel çamurda, doğal çamurda yalınayak yürümek bizi ilkel temaslara, doğal temaslara geri döndürür. Örneğin Fernand Lequenne, nehir kenarındaki sessiz küçük körfezleri, çamurda sazların boy attığı durgun koyları biliyordu: "Kurdele ağaçları belirsiz, değişken toprağı, toprağın son etini seviyor ve çıplak ayaklarımın altında kalın düğümlü rizomlarını hissediyorum, bu etin içinde kabaran kaslar gibi. Yeryüzünün etten olduğunu ve doğayı kendi yaşamıyla ilişkilendiren insana kas kas cevap verdiğini söylemek ne kadar doğru olur. Rudyard Kipling'in Kim'i doğduğu topraklara geri dönüyor, ayak parmaklarını açmış, yol boyunca çamurun tadını çıkarıyor. "Kim, ayak parmaklarının arasından fışkıran yumuşak çamurun okşayışıyla iç çekerken, kaynayan koyun etinin görüntüleriyle ağzı sulanıyordu..." (*Mercure*, s. 169). Bunu, "ağzın neden sulandığını" *açıklayan* diğer lezzetler takip eder. Ancak metnin ayak parmağındaki çamurun okşamasından iyi bir öğle yemeği menüsüne bu kadar hızlı geçmesi, bir bilinçaltı psikoloğunun açığa çıkarmayı ihmal etmeyeceği bir özelliktir.

Bataklığın, çamurun, yumuşak, kara toprağın iyisini ve kötüsünü anlatmak için değerlerin birbiriyle çeliştiği metinlerle sonsuza kadar devam edebiliriz. Toprak sertleşir sertleşmez bu değer oyunlarına daha az uygun hale gelir. Yumuşak toprakla maddenin tahayyülünde hassas bir noktaya dokunduğumuzu kabul etmekten başka çaremiz yok. Onunla yaşadığımız deneyim bizi mahrem deneyimlere, bastırılmış hülyalara geri götürür. *Kadim değerleri*, insan türü için olduğu kadar fert olarak insan için de eski olan değerleri devreye sokar. Bu tür iki kat kadim değerlerin sayısı sanıldığından daha azdır. Filozoflar bireyin gelişimi ile türün gelişimi arasındaki paralelliği sıklıkla yanlış kullanırlar. *Bilinçli* gelişim bu paralelliğe pek uymaz. Kaybolmuş bir geçmişi keşfetmemizi sağlayan imgeler çok daha değerlidir. Sadece tartışılmaz bir hayalperest tarafından işlenirlerse, normal bir yüceltme, iyileştirici bir yüceltme deneyimlememize izin verirler.

ALTINCI BÖLÜM

DEMİRCİNİN DİNAMİK LİRİZMİ

"Beynim sanki katı bir metale çarpıyor gibi;
çelik kafatasım, beynin çekiçle vurduğu bu
savaşta miğfere ihtiyaç duymayan türden."

(MELVILLE, *Moby Dick*, çev., s. 155)

I

İnsanoğlunun bugüne kadar gerçekleştirdiği en büyük manevî fetih işçilerin kullandığı balyozdur. Balyoz sayesinde, tahrip edici şiddet yaratıcı güce dönüşür. Öldüren sopa ile demir döven balyoz arasında, içgüdü ile en yüksek ahlak arasında uzun bir yol vardır. Sopa ve balyoz kötülük ve iyilik ikilisini oluşturur. Demir Çağı'nın tüm sertliği bize Demir Çağı'nın *demircinin çağı* olduğunu, erkeklerin demircilikten zevk aldığı bir zaman dilimi olduğunu unutturmamalıdır. İşte büyük saplı büyük çekiç geliyor – iki elinizle tuttuğunuz, kendinizi tüm kalbinizle işe verdiğiniz bir sap: başlangıçta yumrukta sıkılan taş insanın kötülüğünü vurguluyordu; o, ilk silahtı, ilk silah yığınıydı. Sıkılmış taş sadece kolun şiddetini sürdürmesini sağladı; sıkılmış taş kolumuzun ucundaki yumruktur. Ama gün gelmiş, taştan bir çekiç başka taşları kesmek için kullanılmıştır. İnsan beyninde dolaylı düşünceler, uzun *dolaylı* düşünceler doğar, zekâ ve cesaret birlikte enerjinin geleceğini formüle eder. Çalışmak –nesnelere karşı çalışmak– hemen bir erdeme dönüşür.

Çekiçle birlikte *darbe (vuruş) sanatı*, *hız ve güç becerisi*, yerinde ve doğru olarak bir şeyi murat etmenin farkındalığı gelir. Yararlı gücünden emin olan demircinin kuvveti neşe ve sevinçle doludur. Kötü bir demirci, gerilemenin en kötü örneğidir.

Naif bir güç tahayyülünden doğan bu iddianın, kendisine karşı çalışan bazı mitlere sahip olduğu görülmektedir. Örneğin, G.-B. Depping ve Francisque Michel'in *Véland le forgeron* (Demirci Ustası Véland) (1833) adlı eserine bakarsanız, genellikle zeki ve hilekâr demircilerin ocaklarında intikam silahları dövdüğünü görürsünüz. Genellikle güçlerinin güzelliğinden mahrum bırakılırlar; yüzünü buruşturan cücelerin yardım ettiği topal siyah adamlar olarak tasvir edilirler[1]. Ancak kötülüğün demirci ocağına dair bu resim, her şeyden önce demirci başka güçlü varlıklarla karşı karşıya geldiğinde ortaya çıkar: demirci bir kralı kandırır. Daha naif, daha doğal hayallerle ilgili çalışmalarımızda, bu yönü şimdilik bir kenara bırakabiliriz. Bizler, yaratılış psikolojisinin temelini oluşturan pozitif çalışma ile ilgili hayallerin izini sürmeye çalışmalıyız. Ancak görevimizin olumlu kısmına geçmeden önce, güç duygusunun kararsızlığını unutmadığımızı açıkça belirtmek için, mitlerden değil ama edebiyattan alınmış, *çekicin çocuksuluğu*na dair bir örnek vereceğiz. Yıkıcı çekice doğru gerileme ile ilgili bu abartılı durum, şiddetli dönüşümlerin, çekiç darbeleriyle dönüşümlerin bazı basit imgelerine hafif bir ironiyle dokunmaya yarayabilir. Böylece Charles Lalo'nun "eylemsizliğin üst-insanının" psikolojisini açıkladığı bölüme küçük bir katkıda bulunacağız (Lalo, *L'Economie des Passions*: Nietzsche, ed. Vrin, s. 193).

II

Çekicin çocuksuluğuna dair bu örneği, Moritz'in samimi olduğu kadar tuhaf da olan büyük kitabı *Anion Reiser*'den alacağız (s. 198). Hikâyenin bu noktasında, kitabın kahramanı on beş ya da on altı yaşlarında bir gençtir. Boş günlerini çekiciyle kiraz taşlarından oluşan "orduları" parçalayarak geçirir.

1 Entelektüalist mitoloji çağında Louis Ménard sakince Vulcan'ın "alevin asla düz çizgileri olmadığı için" topal olarak tasvir edildiğini yazmıştır.

Anton Reiser'in çekici Charles Martel'in silahı, Attila'nın çekici değil mi? Merakı onu oyuncaklarını parçalamaya, bir kapağı kırmaya iten bir çocuğun oyunuyla hiçbir ortak yanı yoktur. Burada çekiç bir kez daha basit bir sopaya dönüşmüştür. Alet bir silaha dönüşerek amacından sapmıştır. Körü körüne bir yok etme isteğine dönüşmüştür. Çekiçli romancı Moritz, olumsuzlayıcı güç arzusunun şeytani zevklerini kelepir fiyata bulur. Kiraz taşları için verilen mücadelenin anlatıldığı sayfa şöyle biter: "Böylece sık sık günün yarısında kendini meşgul ediyordu ve onu yok eden kadere karşı duyduğu iktidarsız ve çocuksu öfke, bu yolla kendisine yine istediği gibi yok edebileceği bir dünya sağlıyordu."

Yıkıcı öfkenin içerdiği bu Anschauung (Sezgi) ilahi bir güvenceyle deneyimlenir. Rüya gören kişi, tanrı Mars gibi, bir orduyu destekler, sonra bir başkasını; çekici, kaprisli bir kaderin apansızlığıyla sıra sıra dizilmiş düşman topluluklarının üzerine iner. Burada çekiç tek bir eylemin, kesin bir kararın her şeye kadir gücüne sahiptir. Onu daha yapacak çok işi olan bir çekiçle karşılaştırmak hata olur. Yolların bakımıyla uğraşan ustanın çekici bile, yolu düzeltirken ne çok şiddetli ne de çok zayıf darbelerle vurmamaya özen göstermesi gerekir. Bu tek tonlu çalışma *beceri* gerektirir: parçalamadan kırmak ve bir sanatçı gibi kısa ve keskin bir darbenin inceliğinden zevk almak gerekir. Böylesine temiz bir kırılma karşısında, Eluard'ın deyişiyle[2], "ölü annelerinden daha güzel iki taşa sahip olma korkusuyla kırılan bir taş gibisiniz" diye hayal ederiz. Aksine, Moritz'in gözünden bakacak olursak, çocuksu bir şiddete, *anlık bir şiddete* tanık oluruz.

Genel olarak konuşursak, *tüm anlık kozmogoniler*[3] çocuksuluk damgasını taşır. Anlık kozmogonilerin hepsi de çalışmanın hayallerine ters düşer. Bu açıdan bakıldığında, Anton

2 Paul Eluard, *Donner à Voir*, s. 45.

3 Kozmogoni: Evrenin kökenlerinin araştırılması. (ç.n.)

Reiser'in durumu daha ayrıntılı bir şekilde incelenmeyi hak etmektedir. Çünkü bu roman birçok açıdan Moritz'in otobiyografisi. Anton Reiser, gurur ve aşağılanma dolu bir gençlik döneminden sonra, yirmi yaşına gelmeden *Yaratılış* hakkında bir şiir yazar (s. 429). Ve diğer pek çokları gibi onun da ilk kaygısı kaosu betimlemek olmuştur. Ne kadar büyüleyici bir konu! Kaosu onu *yok etme arzusu* olmadan nasıl tanımlayabilirsiniz? Görünüşe göre sakin kaos diye bir şey yoktur ve şair her zaman elinde çekiçle onun parçalarını ezmek, maddesini öğütmek ister. Şair farkında olmadan kaosu *harap bir dünya* olarak, kendi öfkesinin yıktığı bir dünya olarak tanımlar[4]. Şairin derinliklerde dönen güçlerden ne kadar katı bir üslupla bahsettiğini görüyor musunuz? Uçurumda ne fırtınalar kopar!yor! Kaosu gergin bir kalemle, dişlerini gıcırdatarak anlatıyor: "*Die Wasserwogen krümmten sich und klagten unter dem heuleuden Windstoss*[5]", diye yazar genç Anton Reiser. Öfkelerinden kaçınmak için bu gırtlaktan gelen çığlıkları çevirmeden bırakmak zorunda kalırız. Bütün şairler aynı şeyi yapar: sert ünsüzlerde fiili kırarlar, k'lerle kelimeleri kırarlar, çekiç aliterasyonlarını çoğaltarak heceleri döverler. Kısacası, bir tanrının gazabını bir çocuk öfkesinin ifade araçlarıyla dile getirirler.

III

Demircinin gayretkeş çekici ne kadar canlı ve gürültülüdür! Öfkeyle sürekli aynı yere vurmak yerine, sıçrayarak geri döner. Demirci bazen boş kaldığında, elini ve kulağını ayarlamak için çekiciyle örse vurarak ses çıkartır; mesaisine derinlerde

4 Kaos betimlemeleri Ballanche'ın "kozmolojilerin özdeşliği" ilkesini kolayca doğrulayacaktır (*Œuvres*, C. III, s. 41). Kaos söz konusu olduğunda, ateş kaosu ile su kaosu, fırın ile girdap arasında benzerlikler kurmak zor değildir.

5 "Dalgalar uğuldayan rüzgârın altında savrulup feryat ediyorlardı." (ç.n.)

yatan gücünün arpejleriyle[6] başlar. Çekiç yükselmeden önce dans eder ve şarkı söyler. Bu berrak sesten sonra son darbeyi indirir. Henri Bosco'nun bir öyküsünde (*Le Jardin d'Hyacinthe*, s. 55), yapacak işi olmayan bir demirci örse boşu boşuna, sırf eğlence olsun diye vurur: "Her sabah biraz vururum; örs cesurca karşılık verir ve bu bütün gün boyunca ortama neşe katar. Kundura ustasının deriyi sertleştiren ve ses çıkaran karaağaç kalıbından kalaycının gürültülü örsüne kadar, örsün terennüm ettiği tüm şarkıları bize kim söyleyebilir! Örs! Fransız dilinin en güzel sözcüklerinden biri. Kulağa sıkıcı gelse de bu kelimenin çınlaması hiç durmaz."

Örs ve çekicin nağmeleri sayısız popüler şarkının ortaya çıkmasına vesile olmuştur. O, sessiz kırları aydınlatır ve kilise çanları gibi köylerin uzaklardan görülmesini sağlarlar: "Vur örsüne, vur, ihtiyar Clem! Üfle, körük ateşini üfle, yaşlı Clem. Daha sert vur, daha yükseklere uç!" Böyle söylüyordu Dickens'ın demircisi[7].

Ama insanı terennüm eden her şarkı *çok manidardır*. Temel şiirsel sesleri sanki tabiatın bir çağrısı imiş gibi belirlemek gerekir. Vadinin en uzak köşelerinden demircinin çekicinin sesini duymayı ne çok severdim! Yaz başında bu ses bana saf bir ses, yalnızlığın saf seslerinden biri gibi gelirdi. Sonra düşündüm ki bu bana örsü hatırlatan guguk kuşunun ötüşüydü. Her ikisi de kırlardan gelen seslerdi, her zaman aynı, hep o aşinası olduğumuz. Ve böylece, çınlayan örsü elimize aldığımızda, geçmişlerin en nadide olanı, yalnızlığın geçmişi, bir hayalperestin ruhuna geri döner: Marie Webb, haçlı seferine katılan genç bir askerin İngiltere'nin ücra bir köşesi olan Siena'ya dönüşünü ve "demircimizin örsüne vuruşunu, tepenin eteğindeki demirhanesinde duyabildiğini" düşündüğü bu basit dizelerde ne büyük bir nostalji aktarmayı

6 Arpej, bir akor oluşturan seslerin birbiri arkasından çalınması işlemi. İtalyanca "arpeggiare" sözcüğünden gelir. (ç.n.)

7 Dickens, *Les Grandes Espérances* (Büyük Umutlar), çev., s. 86.

başarmıştır[8]". Georges Duhamel de Paul Fort'un bir dizesi üzerine şöyle yazmıştır[9]: "Şu tür dizelerle karşılaşınca hep şöyle bir dururum:

... Elveda, örsün gürültüsüne karışan sessizlik...

Şiir yeniden mi ortaya çıkıyor? Burada şair ve okuyucu birlikte kulağın en büyük anılarından birini yeniden keşfediyorlar.

IV

Belki de sevgi dolu bir kulağın hassasiyetini, ürkmüş bir kulağın iticiliğiyle karşılaştırırsak daha iyi anlayabiliriz. Demircilerin bulunduğu şehirlerin en büyük şairlerinden biri olan Verhaeren'in, en ufak bir sesten bile çekiç darbesiymiş gibi etkilendiği bir krize duçar olması çarpıcı değil midir?[10] Verhaeren bu acı verici duyarlılıktan yola çıkarak enerji değerlerini ortaya zorunda kaldı. Charles Baudouin bu evrimi titizlikle takip etti. Burada acı veren pasif izlenimcilikten aktif hayalî katılıma nasıl geçebiliriz? Bu, çalışmanın *onirizm*i (rüyayı andırması) ile ilgili olarak bir önceki bölümde ortaya konulan bir sorundur. Bir demircinin hayatında, seyirlik hayal kurma düzeyinde her şey korkutucudur; aktivist hayal gücü düzeyinde ise her şey iyidir çünkü her şey uyarıcıdır.

Her şey korkutucu mudur? Büyük gezginlerden birinin, bir göl ve tarım uygarlığı adamının, bir bitkisel hayat peygamberinin tepkilerini almak üzere Jean-Jacques Rousseau'ya kulak verelim: "Orada taş ocakları, uçurumlar, demirhaneler, fırınlar, örsler, çekiçler, duman ve ateşten oluşan bir aygıt, kırsalda çalışma ile ilgili nazik görüntülerin yerini alır. Maden aygıtı

8 Mary Webb, *Vigilante Armure*, çev., s. 97.

9 Georges Duhamel, *Les Poètes et la Poésie* (Ozanlar ve Şiir), s. 153.

10 Stefan Zweig, *Emile Verhaeren*, s. 78. Charles Baudouin tarafından alıntılanmıştır, *Le Symbolisme chez Verhaeren* (Verhaeren'de Sembolizm), s. 38.

yüzünden, toprağın bağrındaki yeşillikler ve çiçekler, masmavi gökyüzü, sevgi dolu çobanlar ve yüzeydeki gürbüz çiftçileri yansıtan bir görüntünün yerini, madenlerin pis dumanları içinde ömürlerini tüketen talihsizler, eli yüzü kara demirciler, iğrenç tepegözlerin bitkin yüzleri almıştır[11]".

Rousseau, madenlerde yaşanan dehşeti anlatmak için yeraltına inmiş değildir: demir ocağı onun için yeterliydi; o, bir çocuğun korkusuna tanıklık ediyordu. Rousseau için demir ocağı, korkunç Tepegöz'ün inidir, kara adamın, kara çekiçli adamın inidir. İster iyi isterse kötü olsun, hayal gücü her şeyi sürekli olarak yüceltirken, demircinin devasa, vahşi kütlesini saatçinin beyaz, cilalı çekiciyle, pek de erkekçe olmayan çekiciyle karşılaştırmış olmuyor mu?

Görünüşe bakılırsa, Zola *L'Assommoir* (Meyhane)'da (s. 171), bu karşıtlığı ortaya çıkarmak ister. "Bir dökümhanedeki alevleri ve nalbant dükkanının ritmik gürültüsünü" "bir saatçi, frak ceketli, temiz görünümlü, narin bir çalışma tezgâhının önünde sürekli olarak sevimli aletlerle saatlerin içini kurcalayan bir beyefendi" ile mukayese eder (ayrıca bkz. s. 204).

V

Bu nedenle, bir tür kas ve sinirlerin bir araya gelmesi şeklinde bir güç-kuvvet göstergesi olarak, demirci imgesinin değerini gerçekten hissetmek mümkündür. Ancak bu şekilde çekicin dinamik imgesinin faydaları anlaşılabilir. Bu imge, dinamik yönü ile Joseph Peyré'nin bir romanında (*Matterhorn*, s. 142) büyük bir ustalıkla ortaya konulmuştur: "Balyozuyla beyaz noktaya vurmak, onu çekiçle dövmek, metalinin etkisinin omuz kemiğinin içinde yankılandığı örsün üzerinde parçalamak, kendisinde gücünü, tek silahını düşmanları üzerinde

11 Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries d'un Promeneur solitaire*, 9e rêverie (Yalnız Bir Gezginin Hayalleri, 9. Hayal).

kullanma ve onları yere serme hissi uyandırıyordu". Bunu iş görmek suretiyle kendisini özgür hisseden kişilerle ilgili sıradan bir eylem gibi göremeyiz. Metnin zamansal gerçeklikler düzeyinde okunması gerekir: çekiç darbelerinin o kısacık anları can sıkıntısının hacimli zamanını gerçekten kırar. Çekicin enerjisi, metalden cürufu dışarı atmak suretiyle, kaygının psikanalizine yönelmemizi tavsiye eder. Joseph Peyré'nin kaleme aldığı sayfayı ayrıntılı olarak ele aldığımızda, maddî çalışma ile ahlaki cesaretin ortak yaşamına (simbiyosis) tanık oluruz. Demirci ocağının çalışması sayesinde, Peyré'nin kahramanının "taş kafasında", "dağ adamının kemikli kafasında" yaşam yenilenir. Can sıkıntısı organların belirli bölgelerini etkiler, zamanı vücudun belirli bir bölgesinin zamanını kapsar; bunu göğsün yumuşak istiridyesinde atan kalbi endişeyle dinleyerek anlarız. Ancak örs omuza bağlandığında, can sıkıntısı tüm varlığa nüfuz edecek vakit bulamaz. Üzerinde çalışılacak malzemeye karşı kasların tepkisini ölçme imkânı verecek bir otoskopi imkânı olsaydı, aktif çalışmanın, endişe, kaygı ve kendisini pasif hissetme gibi duyguları ortadan kaldırdığını gösterecek binlerce kanıtımız olabilirdi.

Demircinin çalışma ânı hem oldukça yalıtılmış hem de abartılmış bir andır. Bu zaman dilimi, çalışan kişiyi, o anın şiddetiyle, zamanı daha iyi kullanmaya teşvik eder.

VI

Demirhanede her şey kaba denilecek derecede büyüktür: çekiç, maşa ve körük. Hepsi de öylece dururken bile insana güç ilham eder. D'Annunzio şöyle der[12]: "Demirhanede, ateş harlı yanmadığında bile eşsiz bir hava vardır, çünkü aletler, edevatlar, demircinin elinin altındaki tüm aletler, kullanılmadıkları zaman bile, şekilleriyle, amaçlarıyla bir şeyler ifade ederler ve

12 D'Annunzio, *Contemplation de la Mort* (Ölümü Tefekkür), çev., s. 23.

neredeyse hangi güce hizmet edeceklerini önerdiklerini bile söyleyebilirim. Büyük ve güçlü nesnelerin hayali bu şekilde işler: bu hayal, hayalperest için tonu belirler. Onu uyandırır, eylemsizliğinden çekip çıkarır, zayıflığından kurtarır.

Ve böylesine büyük bir körüğün bu kadar nazikçe üflemesi ne kadar da şaşırtıcıdır! Bir üflemeye başlayınca, soluğu uzunca bir süre devam eder. Bu babacan, süper babacan bir nefestir. Uzun soluk alışları taklit eder ve hatta onları aşar. Psikanalistler bir tür psişik astımdan, bilinçdışı komplekslerle bağlantılı bir astımdan bahsederler. Dr. Allendy bu nedenle kendi kaygılarını babasının astımıyla mukayese eder. Babasının kırık nefesiyle ilgili herhangi bir anısını silebilirse iyileşeceğini söyler: 'Benim için mesele bu üfleyiciyi zihnimde bir yerlere oturtmak[13].'"

Bir psikoloğun aile düzeyinde ortaya koyduğu bu kompleksin kökleri, bize daha da derin görünüyor. Her *icat* bir kaygının üstesinden gelmek zorundadır. Bizden *yeni bir çaba* göstermemiz istendiğinde, "Hıh!" deyip artık nefes almayız. Dolayısıyla her öğrenme sürecinin bir yerinde karşımıza bir tür *iş astımı* çıkar[14]. Ustabaşları, kullanılacak alet edevat, mahiyeti bilinmeyen malzeme, bunların hepsi birer kaygı kaynağıdır. Ancak çalışma eylemi bizatihi kendi psikanalizini beraberinde getirir; faydalarını bilinçaltının tüm derinliklerine taşıyabilen bir psikanalizdir bu. "Körükleri birleştirmek mi? Neden körüğü birbirine entegre etmeyelim? Demirci körüğünün yavaş, derin solunumu nefes egzersizi için motor model sağlamıyor mu? Bu hem içe dönük hem de dışa dönük bir nefes modeli değil mi? Çünkü burada işe yarayan, ateşi harekete geçiren bir nefes, yanan maddeye bir şeyler katan bir nefes vardır. Bir simyacı ateşini kirlettiğinde (başka maddeler katarak mahiyetini değiştirdiğinde), ona kurutucu bir özellik kazandırıyor ve

13 Allendy, *Journal d'un Médecin malade* (Hasta Bir Hekimin Günlüğü), s. 88-93.

14 Türkçemizdeki "nefesini tüketmek" deyimini burada örnek olarak verebiliriz. (ç.n.)

onu sinsi sıvı zayıflıklarla mücadele aracı haline getiriyordu. Rüya gören için her nefes, *etkilerle* yüklü bir soluklanmadır.

Nesnelerdeki bu *onirizm*, işçinin bilinçdışının karışık rüyalarına düzen getirir ve işe bağlılığı kolaylaştırır. G. Hauptmann'ın *La Cloche engloutie* (Batık Çan) (çev. Herold, s. 145) adlı dramının bir bölümü demirhanenin sembolik enerjisiyle canlanır: "İyileştim, yenilendim! Bunu tüm vücudumda hissediyorum. Demirden yapılmış kolumda, bir atmacanın pençesi gibi havanın boşluğunda kapanıp açılan, sabırsızlık ve yaratıcı iradeyle dolu elimde hissediyorum". Bu demir kıskaç aslında örsün üzerine yerleştirilmiş, çalışmaya hevesli maşalardır. Tetikte bekleyen, kıskaca alma, sarsılmaz bir elle tutma, *dayanma* isteğidir. İşçinin varlığı bir tür alet bilinciyle, iyi donanımlı çalışma iradesiyle yenilenir.

VII

Kusursuz bir pensenin harekete geçirdiği bu el, kendini işine adamış bu el, artık yanmaktan korkmaz. Aslında gerdel (yalak), Gerhart Hauptmann'ın şiirsel bir şekilde ifade ettiği gibi (s. 168) yanıklara karşı bir yardım vaadidir: "Acele gerdele! Su perisi parmaklarınızı yeşil yosunla serinletecek. Su perisi yalaktan geçip ateşin inine girer. "Su verme" işleminin *maddî çelişkisi* burada o kadar çok önemli ve dinamik imgelerle yüklüdür ki, birkaç ayrıntıya girmeden edemeyeceğiz.

Tavlanmış çeliğin çığlıklarını –bu bir umutsuzluk ya da bir öfkeden kaynaklanıyor olabilir–, derin suların saldırısına uğrayan sıcak demirin tiz sesini kim duymamıştır?

> *... Alii strindentia tingunt*
> *Aera lacu.. .*[15]

15 Birileri gölün havasını karıştırıyor... (ç.n.)
Virgile, *Enéide*, VIII, 450. Bkz. *Géorgiques*, IV, 172.

Ateşin bu apansız yenilgisi, sadizm ve mazoşizmle ilgili büyük diyalektiği kolayca devreye sokar. Kimin tarafını tutuyorsunuz? Ateşin mi yoksa suyun mu, erkeksi ilkenin mi yoksa dişil ilkenin mi? Ve hangi ani değer değişimiyle, yenilmez güçlerin sembolü olarak suyu iyi verilmiş bir çelikten bahsediyorsunuz?

Ama su konusunu yeniden ele aldığımda zihnimde bir sürü hayal canlanıyor. Ateş ve suyun bu inanılmaz savaşında tarafsız olamam. Kaynayan şaraba batırılan kızgın demiri hâlâ hatırlıyorum. Bu demir içeren ilaç daha sonra çok şifalı diye kullanılmaya başlandı. Hem bedeni hem de zihni, her şeyi iyileştiriyordu ve büyük görüntülerin etkisiyle rüya gören çocuğu bile iyileştirmeye başlamıştı. Daha sonra, *kırmızı demir*i söndüren *kırmızı şarab*ın klorozun tedavisi olduğunu anlamak için tek yapmanız gereken eski bir kitabı açmaktı. Chaptal[16] ayrıca şunları yazmıştır: "Demir zararlı olmayan tek metaldir; organlarımızla öyle bir benzerliği vardır ki sanki onların elementlerinden biri gibidir. Etkileri genellikle güçlendiricidir". Ateşle kızdırılmış ve şaraba batırılmış maşanın bu hayallerine çok yakın bir yere, ısıtılmış metallerin *söndürülmesiyle* elde edilen *metalik sular*ın uzun *alşimik* uygulamasını yerleştirebiliriz. Bu, tıbbî amaçlarla kullanılan bir *boyama* işlemiydi[17].

"Demir gibi bir sağlık" ideali burada mahrem ve önemli bir bileşene dönüşür; soğumuş metaforlarla dolu[18] yüzyılımızda artık bir rol oynamayan, ancak demirciliğin tüm katma değerli yönlerini anlamak istiyorsak yeniden canlandırmamız

16 Chaptal, C. II, s. 346.

17 Bkz. Bacon, *Sylva Sylvarum*, çev. Dijon, Yıl 9, I, s. 224.

18 Paul Bourget (*Le Disciple* (Çömez), ed. Nelson, s. 159) asil kana kolayca savaşçı bir erdem atfeder. Kont André'nin sakallı yüzünde "demir ve kürecikler bakımından zengin" bir kan görür. Yüzyıllara yayılan iki düşünce düzlemi olan demir ve kürecikler, aşırı edebî bir ucuz somutlaştırma sürecini ortaya çıkarır.

gereken bir bileşen, sözde ve özde sağlıklı olan büyük bir zanaattır bu.

Dahası, çeliğin keşfine giden yolu hazırlamış olabilecek *düşler sokağı*nı yeniden inşa etmeye çalışırsak, teknik anlamdaki bu fethin *ilk imgelere* çok şey borçlu olduğunu görebiliriz. Ancak bu düşler sokağına girmek için henüz olgunlaşmamış nesnel ve makul bakış açılarımızı bir kenara bırakmamız gerekir; yalnızca tatilde olan bir rasyonalizm bu tür düşüncelerin özgürlüğünü üstlenebilir.

İlk imgeleri takip ederek, demir ve su elementleri arasındaki rekabeti kızıştırarak, kırmızı demirin rengini göz kamaştırıcı bir beyaza yükselterek ve tatlı suyu dondurarak, masallarda ve mitlerde anlatılan ve yeterince dikkatli bakarsak her zaman yakındaki ormanın gölgesinde bulduğumuz derin çeşmeden, dipsiz çeşmeden çıkan o soğuk, yüzeysel suyu yalağa koyarak çeliğe su vermenin erdemlerini vurgulamış olmuyor muyuz? O zaman tanrıları her yere, aleve ve dalgaya koyalım. İşte o zaman çelikleme işleminin tanrıların savaşı olduğunu anlarız.

Ama şimdi gelin maddî hayallerimize daha mütevazı bir biçim verelim ve bu elementler mücadelesine yaratıcı bir anlam yüklemeye çalışalım.

Çoğu bilim ve teknoloji tarihçisi bu ilk düşünceleri saçmalık olarak görüp reddederler. Hemen, kendilerine açık deneysel bilginin yaptırımı gibi görünen faydacı bilgiye atıfta bulunurlar. Onlara göre, çelik üretmek için demir tavlanır çünkü tavlamanın demiri elastik ve sert hale getirdiği kabul edilmiştir. Ama bu maceraya nasıl girişilebilir? Feldhaus'un *Teknikler Sözlüğü*'nün bazı sayfaları bu naif pozitivizmin, bu erken dönem materyalizminin belirtileridir. Bir tür haricî materyalizm, derin materyalizmi, rüya materyalizmini maskeler. *Aberglaube in der Tecknik* (Teknolojide Batıl İnançlar)[19] adlı

19 F. M. Feldhaus, *Die Tecknik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker* (Tarih Öncesi Dönemlerin, Tarihi Dönemlerin ve İlkel Halkların Teknolojisi), s. 3.

makalesinde Feldhaus, en çılgın hurafelerin Ortaçağ teknisyenlerinin kitaplarında bulunmasına hayret eder. Kitapları üçe ayırır: bilimsel kitaplar, fizikçilerin yazdığı kitaplar, teknisyenlerin yazdığı kitaplar.

Bilimsel kitaplarla ilgili olarak, Feldhaus daha önce söylenmiş olan her şeyin tekrar söylenmesi gerektiğini kabul eder. Feldhaus, bilimsel kitaplar için, söylenmiş olan her şeyin tekrarlanması gerektiğini kabul eder. Örneğin, Doğa ile ilgili *rivayetlerin* iyi bir özeti olan Pliny'nin görüşlerini aktarmaktan oldukça mutludur.

Aristotelesçi Ortaçağ fizikçilerine gelince, Feldhaus onların hâlâ teorik önyargıları içinde hapsolup kaldıklarını kabul etmektedir. Onlar için deneyimin sadece "tali bir yol" olduğunu söyler; doktriner fikirlerin sürdürülmesi ve bunların birleştirilmesi her şeyi, hatta deneyimi bile eğip bükebilecek bir idealdi.

Teknisyen kitapları ile ilgili olarak Feldhaus aynı hoşgörüyü sergilemez: "Elle çalışan teknisyen için aynı şeyi söylemek mümkün değildir." Teknisyen için iş, tüm hayalleri yıkan bir şeydir. Öyleyse Ortaçağ'ın teknik kitaplarında herhangi bir etkisi olmadığı aşikâr olan tariflerin varlığını nasıl açıklayabiliriz? Feldhaus'a göre, bu ancak ustanın öğrencisine aktardığı gizli tarifleri gizlemenin bir yolu olabilir – çömezler arasında, meslekten olmayanların şaşkın dikkatiyle alay etmenin bir yolu. Böylece atölye kendi *Peri masallarını*, büyük ustalarla ilgili efsaneleri üretebilecekti. Ancak bu masallar kendisine özgü bir sahtelikten etkilenecekti. Kuşkusuz gizemden mistifikasyona, duygudan ironiye, sembolden anagrama evrilmek masalların kaderidir. Ama demir ocağı neden normal ocaktan daha az samimi ve daha aldatıcı olsun ki? Ve neden çalışmayla ilgili masallar küçümsensin? Aksine, dönüşümün gücünün zirvede olduğu zamanlar hayallerin çoğaldığı zamanlar değil midir? Ortaçağ'da demirhanenin tüm madencilik ve metalürji

geçmişini canlı tuttuğunu ve demircinin taşlardan demir yapma şerefine nail olduğunu hatırlatmaya gerek var mı? 1100 yılı civarında Theophilus, "demiri bir keçinin ya da kızıl saçlı bir çocuğun idrarına batırmanın" iyi bir fikir olduğunu yazmıştı. Feldhaus'a göre bu metin defalarca basılmıştır. Peki tarif geçerliğini yitirmiş olduğu halde neden efsaneye bu kadar sadık kalınmıştır? Bize göre, en azından *bir efsane ihtiyacı*nı karşılamaktadır. Bu özel tarif bize başka özel tariflere başvurma hakkı veriyor, maddî değerin her zaman organik güçlere bağlanmasını isteyen ilkel hayallerden bir çıkış yolu elde etme imkânı sağlıyor. İdrarda bekletme işlemi izahı mümkün bir psikolojik fantezidir. Sadece şunu varsayalım: Demirci kızgın demiri soğuk suya daldırdığında, içinde bir sürü hayal belirir; farklı derecelerde tutarlı, farklı derecelerde nesnel, farklı derecelerde kozmik amaçlar içeren hayaller. İradelerin mücadelesi aynı zamanda hakaretlerin de mücadelesidir. Keçi sidiği, ateş saçan demire karşı bir tür *maddî hakaret*tir. Demirin *sertlik* ve *elastikiyeti*nin tavlama yoluyla eşzamanlı olarak kazanılması hakkında *onirizm* açısından koca bir kitap yazılabilir.

Aslında tavlama işlemi, bir *incelik anlayışı*ndan bahsedilecek tarzda, incelik üzerine *sonsuz hülyalar* üretmek için bir bahanedir. Her işlemin su verilmiş çeliği özgülleştirdiğini kolayca hayal edebiliriz. Örneğin, Blaise de Vigenère (*a.g.e.*, s. 128) ince tavlama sonucunda çeliğin "demirden daha az topraksı" olduğuna dikkat çeker. Şam çeliği "aşırı parlak sertliği giderilmiş" demirden üretilir. Bu "yumuşamayı" elde etmek için demir, erimiş kurşunun önce birkaç kez *söndürüldüğü* zeytinyağına *daldırılır*. Kurşundan yağa ve yağdan çeliğe geçmek suretiyle malzeme daha yumuşak bir hale getirilir. Metaforik metalürji bu tür hayallerden yola çıkarak ortaya çıkmıştır.

Dahası, Feldhaus'un önerdiği gibi asılsız bir düşünceye dayanan bir açıklama, Ansiklopedi'de ortaya konulan bazı bilgileri dikkate almamıştır demektir; bu sayfalar gerçekten de gün

ışığına çıkarılan Tekniğin bir sır gibi saklanma kaygısı olmadan ifşa edildiği yerlerdir[20]. Aynı kitapta, bir baş sarımsakla suda bekletme uygulamasından da bahsedilmektedir. Kuşkusuz, keçi idrarını artık çok gerilerde bıraktık. Küçük önyargılar büyük olanları saf dışı eder. Ancak hayallerin gerçekleşmesi için de tek gereken küçük bir önyargıdır ve sarımsağa duyarlı çelik bize basit metalürjiyi düşündürür. Kozmik hayallere açılan kapı daima açıktır.

Öte yandan, faydacı formüllerin işçi ruhunun yalnızca belirli bir yönüne karşılık gelebileceğini anlamak için Elias Lönnrot'un *Kalevala*'sı gibi gerçek bir çalışma destanını mütalaa etmek yeterlidir. *Kalevala*'da tavlama, demirin içindeki tüm kozmik güçleri ortaya çıkarır. Gerçekliğin çok ötesine uzanan bu hayallerin en karakteristik unsurlarına bir göz atalım (çev. Perret, ed. Stock, s. 114).

Demir dil asla doğmayacak,
Çelik ağız gelmeyecek,
Demir sertleşemeyecek,
Aniden suya daldırılmadığı takdirde.
Demirci Ilmarinen
Bir lahza düşündü;
Sonra biraz kül temin etti,
Biraz sodalı su hazırladı
Çeliği sertleştirmek için,
Dövme demiri bandırmak için.
Demirci suyun tadına baktı,
Dikkatlice inceledi,
Sonra şu sözleri söyledi:
Kullanamam bu suyu,
Çeliğimi sertleştirmek için,
Demirimi sağlamlaştırmak için.

20 1751'de tercüme edilen *Métallurgie de Barba* adlı kitapta çok sayıda tavlama uygulamasına rastlarız. İşte bunlardan biri: "Sığır safrası, ısırgan otu suyu, beş günlük taze idrar, tuz, eşit miktarda damıtılmış sirke. Demirinizi kızdırın ve bu sıvının içinde bekletin, çok sert bir hale gelecektir."

Daha uzaklarda bulabileceğimiz ve daha yumuşak güçler lâzım. Fin efsanesindeki demirci daha sonra arıya "yedi otun ucundaki" "altı güzel çiçekten" bal likörü getirmesini emreder. Ancak bir eşekarısı bu isteğe kulak verir ve bal yerine, cennetin özü yerine, siyah zehir getirir. Eşek arısı

> Yılan zehri,
> Siyah solucan kanı,
> Kahverengi karınca asidi,
> Kurbağa salyası attı
> Çeliğin tavlandığı suya;
> Demiri sertleştirmek için vazoya.

Böylece iyilik malzemeleriyle karışan kötülük malzemeleri, aleti ve kılıcı doğuran demirin kararsızlığına açıklama getirir. Şiir kana susamış çeliğin eylemiyle sona erer.

O halde, tavlama işleminin başlangıçta basit fayda değerlerinden çok uzak değerler içerdiğini nasıl oluyor da fark edemiyoruz? Ayrıca, büyülü temaları çağrıştıracak olursak sorunu yanlış bir yere koymuş oluruz. Bu temalar mevcuttur ve büyü ile teknoloji arasındaki bağlantı haklı olarak incelenmiştir. Ancak sözünü ettiğimiz rüya örneği büyülü örnekten farklıdır. Biraz muğlak bir düzleme, biraz değişken belirlenimlere karşılık gelir. Bu tam olarak maddenin basit hayal gücüne, çalışma ile alakalı *onirizm*inine ait bölgesidir.

Öte yandan, demirhanede işlenen malzemenin hayal gücü, bu dinamik mizaç imgelerinden çok daha gerilere giden düşsel yinelemeleri takip edebilir. Demirci, ateşine daha fazla ışıltı vermek için üzerine su serptiğinde, zaten derin maddî hayallere katılmaktadır. Suyu çok fazla miktarda verdiğinde ateşi boğacağını bilir. Bu yüzden fıskiyeyi idareli kullanır. Ocaktaki ateşe kattığı gerçekten bir *çiy*dir, tüm değerleriyle birlikte faydalı bir çiy. Bu yüzden ateşe su serpme uygulamasının, tıbbın hafif su dökme işlemleriyle

yaşam ateşini *canlandırmayı* önerdiği metaforların kaynağı olması şaşırtıcı değildir[21].

Bazı hayallerde demirhane, ateş ve su arasında bir tür maddî denge kurar. Garip ifadeler kullandığı bir sayfasında Gœthe bize su ve ateş arasında bir mücadele ve iş birliği diyalektiği sunar. Onun demirhane karşısındaki maddî hayalini takip edelim[22].

Öncelikle, "demirci ateşi körükleyerek demiri yumuşatır, bu da metal çubuktaki gereksiz suyun atılmasını sağlar". Bu şekilde demir çubuk, hâlâ madenin keskin kokusuyla yüklü olan "artık suyu" içinde içine hapseder. Dökümhanenin ateşi bu nemli demiri kurutur.

Ve şimdi de maddî hayalin ikinci aşamasına bakalım: "Ama demir saflaştırıldıktan sonra dövülür ve terbiye edilir, ardından yabancı bir suyla beslenerek tekrar güçlenmesi sağlanır". Bu şekilde, tavlama işlemi suyun demirin içine nüfuz etmesini sağlar ve bu işlem suyun işlenmiş demire *katılımı* olarak hayal edilir.

Gœthe'nin yazdıkları, düşsel bir açıklamanın değerleri ile rasyonel bir açıklamanın değerleri arasındaki ayrım için bir test işlevi görebilir. Bir eleştirmenin imgeleri algılara indirgemeye çalışması belki bize şaşırtıcı gelebilir. Demirhanenin tüm renklerini inceleyebilir, demircinin tüm hareketlerini tanımlayabilirsiniz, ancak su ve ateşle oynadığı maddî oyunlar için hiçbir gerekçe bulamazsınız.

Aksine, şairi imgelerin maddî merkezine kadar takip eden eleştirmen, bu kadar derin bir hayalin bir ahlak anlayışına yol açmasına şaşırmayacaktır. Gœthe'nin ifadeleri, o iyi bilinen, ustanın "eğittiği" insan imgesine atıfta bulunarak sona erer. Bu ahlaki imgenin sıradanlığını, az önce belirttiğimiz

21 Daniel Duncan, *Histoire de l'Animal ou la Connaissance du corps anime* (Hayvanların Tarihi ya da Canlı Bedenin Bilgisi), Paris, 1687, Önsöz.

22 Gœthe, *Maximes et Réflexions* (Özdeyişler ve Yansımalar), çev. G. Bianquis, s. 248.

noktaları takip ederek görebiliriz. Aslında metni iki türlü okumak mümkündür ve işe imge yerine ahlakla başlayabiliriz. O zaman Gœthe'nin imgesinin, çalışma üzerine *ahlaki* bir tefekkür olduğunu fark ederiz. Estetik değerlerle ahlaki değerler arasında karşılıklı bir etkileşim meydana getirmiyorsa, Gœthe'nin yazdıklarının bir önemi yoktur.

Eğer tavlama işlemi ile ilgili hayaller bu kadar çok ve bu kadar özgürse, belki de bu hayallere eşlik ettiğini düşündüğümüz açgözlülükle ilgili önemli hayalleri de göz önünde bulundurmamıza izin verilecektir. Bırakalım da sıcak demir, ateşin tüm güçleri katılarak *zenginleştirilen* demir, alevini ve rengini *kayıp mı etsin*? Hayır, biz bunu, aniden buz gibi suya daldırarak, maddenin içindeki ateşin tüm erdemlerini *bloke eden* bir süreç olarak hayal ediyoruz. Ateşi soğuk su aracılığıyla demire hapsetme, ateş denilen vahşi canavarı çelikten bir hapishaneye hapsetme *fikrine* sahip olmak için esaslı hayaller kurmak, kendini tüm maddî hayal gücüyle maddelerin zenginliğine dair hayallere, güçlü hayallere kaptırmak yeterlidir. Wagner, Siegfried'in efsanevi kılıcı *Nothung*'un öfkesini betimlerken şöyle yazar (s. 245): "Suya bir ateş suyu damladı, içinden öfkeli bir öfke tısladı, buz gibi soğuk onu ehlileştirdi". Ehlileştirmek yok etmek değil, kuşatmaktır. Aynı şeyleri *Kalevala*'da da okuruz (*a.g.e.*, s. 115). Tavlama teknesinde:

> Çelik öfkeyle ele geçirildi,
> Demir kıyameti koparmaya başladı.

Ve simyada ateşin hapsedildiğine, ateşin kuşatıldığına dair başka pek çok imge vardır. Ateşi bloke ederek tavlama normal bir rüyadır. Demirhanenin bir rüyasıdır.

Ve şimdi *kıvılcım saçan kılıcın* tüm lirizmi bir araya geliyor. Kılıç sadece güneş ışınlarını yansıtmaz. Savaş sırasında, çarpışma esnasında, içine hapsedilmiş olan ateşi geri verecektir. Bir yansıma şeklinde değil, kendi iç erdemini yansıtma şeklinde, kendisine uygulanan darbenin şiddetinden değil, metalinde

gizli olan şecaatten ötürü parlayacaktır. Savaşın "harareti" kahramanca tavlanmış kılıcın "ateşinde" zaten tüm gücüyle mevcuttur. Demirhanenin tüm düşleriyle dövülen ve tavlanan kılıç bir kahramanlık malzemesi olmuştur artık. Özü itibarıyla, henüz kahramanın eline geçmeden önce efsanevileşmiştir.

Kuşkusuz hayaller sona erecek ve iş bittiğinde sertleştirilmiş çeliğin daha da sertleştiği fark edilecek ve tembelce soğutulmuş demiri çizdiği görülecektir. Ancak bu nesnel deneyimler yalnızca ilk hayalleri doğrular. Yani hülyalar (gözlerimiz açıkken görülen düşler), yeterince dikkatli bakarsak en net tekniklerin kökeninde bulabileceğimiz gerçek *rüya benzeri hipotezlerdir*.

Ahlakî imgelere tam güç vermek istiyorsak, daha doğrusu ahlaka imgelerin gücünü vermek istiyorsak, bu derin hayalleri uyandırmamız gerekecektir. *Çelik* gibi bir karakter ancak açık ve çoklu sıkıntılar karşısında, *tavlama sürecinin* aslında bir mücadele olduğunu, böylece tözün derinliklerinden gelen unsurlarla mücadelede zafer kazandığını net bir şekilde anlayarak bu özelliğini elde edebilir. Etimoloji bize sadece erdemsiz anlamlar, kuru (nominalist[23]) anlamlar verecektir. Kelimelerin gerçekçi değeri ancak erken dönem (ilk ortaya çıktıkları zamanki) hayallerinde bulunabilir.

VIII

Şimdi biz bazı aletlerle ilgili hayalleri takip ettiğimize göre, demirhanenin belirli bir edebî cazibesi olduğunu düşünelim. Demirhane gerçekten de *edebî bir tablo* için bir model oluşturabilir. Bir *Fransız kompozisyonu* için fırsat sağlar, çünkü bir merkezi vardır: örs üzerinde dövülen demir. Muhtelif

23 Bkz. Adcılık veya nominalizm: Kavramların, sözcüklerin, tanımların, tasarımların, hatta konuşulan dillerin gerçek ya da nesnel hiçbir varlığının veya anlamının bulunmadığını öne süren felsefe anlayışı. (ç.n.)

renklerden oluşan bu merkez aynı zamanda bir eylem merkezidir. Böylece demirhane bize, günlük faaliyeti yansıtan o güzel dramada, geleneksel *eylem birimi*nin icaplarıyla karşılaştırılması gereken bir *çalışma birimi* olarak karşımıza çıkar. Demirhaneyi bu nedenle *edebî tablo* kavramını tanımlamak için kullanabiliriz.

Edebî ifadelerle bir tablo yapmak istediğimizde, isimlerle çizer ve sıfatlarla boyarız. Edebî palet, ressamın paletine kıyasla doğal olarak çok dar kapsamlıdır. Elinde sadece birkaç net kelime vardır, çok net, tüm renk ve ses yelpazesini ifade etmek için sadece birkaç büyük ana ses... Ancak edebî nüansları harekete geçiren tam da mahrem değerlerdir. Demirhanede, altın ve siyah arasında basit bir renk diyaloğu mevcuttur. Yazar zıtlığı yalnızca antitezin canlılığına değil, aynı zamanda kararsızlıkların uyandıracağı ilgi düzeyine de yükseltebilirse bu renkler daha canlı bir hal alacaktır.

İki basit rengin bu etkileşiminin duygusal derinliklerine bir örnek verelim. Charles Baudouin, Verhaeren'in sembolizmi üzerine yaptığı güzel çalışmasında, şairin eserlerinde *siyah ve altın* arasındaki karşıtlığın sıklığını göstermiştir. Bu karşıtlık üzerinde oynayan imgelerin güzelliğini vurgulamıştır. Verhaeren'in erken dönem eserlerinden *Les Flambeaux noirs'in* (Siyah Meşaleler)[24] tuhaf başlığı onu çok etkilemiştir: Charles Baudouin, bunun "altın ve abanoz, ateş ve siyah çatışmasının en özlü formülü" olduğunu söyler (*a.g.e.*, s. 122). Renklerin imgeleminden maddelerin ve güçlerin imgelemine geçersek, Baudouin'in yargısının daha fazla kanıtlanabileceğini düşünüyoruz. Psikanalistler *şok* kelimesini boşuna kullanmamışlardır. Evet, Verhaeren'in şiirlerinin birçoğu "altın

24 Simyacılar arasında çok sık rastlanan *kara ateş* hayali, birçok yönden nefesle söndürülen ve yeniden canlandırılan kırmızı kömürle ilgili bir imgedir. Koyu kırmızıdan parlak kırmızıya giden bu renkli ritmik analiz, soluğun gücüyle alakalı gerçek bir derstir. Nefes alma aktivizminin güçlü unsurlarından biridir.

ve abanozun çarpışması"ndan ya da daha doğrusu, abanozun altınla *çarpışması*ndan, demirhanenin her şeye kadir dinamiğinde parlayan demire karşı siyah çekicin *çarpışması*ndan üretilmiştir. Altın ve siyah artık sadece derinlemesine bir bakış karşısında ışık değerlerinin nasıl olduğunu anlamak üzere yan yana konulmuş renkler değildir. Onlar birer cevherdir (tözdür). Mücadele halindeki maddelerdir. Demir ve altının mücadelesine, yazarın, çalışmasının devamında, işçinin cesaretini canlandıran tüm katılımları yeniden keşfetmesi gereken bir mücadeleye atıfta bulunurlar. Demirci, tüm maddî değerlerin dönüştürürken, demirin içinden altın çıkarmayı amaçlar. Dövülen demir, parıltılı zenginliklerini kaybetse bile daha değerli hale gelecektir. Yenilmez bir maddenin sertliğini kazanacaktır. Renkler aniden bir enerji kazanır. İnsan enerjisini ifade ederler.

Demirhane ile ilgili bu edebî tablo, böylece seçkin bir çalışma birliğinin ortaya koyduğu maddî drama ile daha da güçlenir. Tüm imge ve metaforları bu çalışma birliğine indirgersek, bu edebî tablonun iradeci gücünü anlarız: edebiyattaki demirhane, iradenin büyük hayallerinden biridir.

IX

Köy demirhanesinde temaşa edilen bu edebî resmin kapsamını daha da genişletmek mümkün olabilir mi? Örneğin, ufuktaki örsün üzerinde batan güneşi gören çılgın bir hayalperest, akkor halindeki bloktan son kıvılcımları çıkarmak için eline efsanevi bir çekiç alacak mıdır?

Burada araştırmamızın geçmişi ile ilgili bilgi verelim. Hayal gücünün sorunları üzerinde çalışırken, edebî imgelerin kozmik düzleme doğru genişlemesini sistematik olarak incelemeye yönelik bir ilginin farkına vardık. Ve imgelerin bu kozmik genişleme alışkanlığını takip ederek, bizim için gerçek

bir *okuma hipotezi* haline gelen bir önceki soruyu kendimize sorduk. Çok çeşitli ve zorunlu olarak titiz bir okumaya rağmen, imgeyi ayrıntılı olarak aramamız gerektiğinden, hipotezimiz yıllarca çözülmeden kaldı. Bize boşuna, basit bir kişisel düşüncenin, düzenlemeye çalıştığımız bu nesnel düşünceler derlemesinde yer almaya hakkı olmayan bir düşüncenin sonucu gibi göründü. Yine de okurken nice gün batımlarına, nice kanlı güneşlere, nice katledilmiş güneşlere tanıklık ettik! Gabriel Audisio'nun çağdaş edebiyatta *kanlı* imgelerin aşırı kullanımını eleştiren makalesinin geçerliliğini hiç bu kadar net hissetmemiştik.

Ancak bir gün, mutlu bir okuma *akşam demirhanesi* hipotezini doğruladı. Bu imge *Tess d'Urberville*'de (çev., I, s. 277) Thomas Hardy'nin "güneşin göklerdeki büyük bir demirci ocağı gibi ufukta alçaldığını" gördüğü yerde tasvir edilmiştir. *Les Forestiers*'de Thomas Hardy bu imgeyi tekrarlar (çev., s. 98): "Yeni evrenlerin hazırlanacağı büyük bir demirhane gibi alev alev yanan güneşe doğru döndü." Sonra bu tema birçok başka eserde de kullanıldı. Mary Webb'in eserinde pek çok sayfaya hayat veren *acı çeken şafak* şiiri de benzer bir imgeyle ifade edilir[25]: "Örs şeklindeki devasa kara bulutlar demircilerin korkunç çalışmasına hazır görünüyordu ve sonra doğuya doğru kızaran bir demirci parıltısı". Rus şair Maximilian Voloshin'in (Rusça antoloji) bir dizesi de imgeyi tamamlamadan benzer şekilde söylemektedir:

> Çekiç darbelerinin tan yerini dövdüğü yerde....

José Corti, eski bir şiirinde daha gelişmiş bir imge verir:

> Örs üzerine vurulmuş bir demir bloğu gibi,
> Güneş tekrarlanan darbeler altında inceliyor
> Kim bilir hangi Titanlar, sisler içinde uzakta,
> Batan güneş için ışık huzmeleri oluşturuyor.

25 Mary Webb, *La Renarde*, çev., s. 369.

Bu imge kır şiirleri yazan şairde de benzer duygular uyandırır:

> *Dirias...*
> *que de manescau fantasti*
> *tabason, sus lou souleù rouge.*
> (AUBANEL, *Li Fabre.*)

*Orijinal imge*yi bir kez tanıdığımızda, artık onun derin, kozmik yaşamını görmezden gelemeyiz. İnsanın hayal gücü doğanın bütünlüğü içinde kendi rolünü oynamak ister. Büyüyen, kozmik bir değer, mitsel bir değer kazanan bir imgeyi deneyimlemek için artık çok renkli imgelere ya da keskin çizilmiş biçimlere ihtiyacımız yoktur. Dolayısıyla bunun bir bakıma Loys Masson'un *Prière à Milosz* adlı eserinde yer alan bir dörtlükte geçen, derin yankılar uyandıran bir *havaî Vulcan efsanesi*[26] olduğunu da söylemek mümkündür:

> "Senin kitabını kapattım ve birden sanki bana kehribar bir çekiç vermişsin gibi oldu ve kuzey bulutlarının kehribar rengi çekiciyle tropik akşamı yeniden çınlattım."

Bu şiirsel imge muğlak ve üstü kapalı gibi görünebilir. Ancak kelimenin fotografik anlamıyla, çekiçle dövülmüş gün batımının, örste dövülmüş Doğu'nun ilk orijinal görüntüsü ile gözler önüne serilmesi gerekir. O zaman okumanın hayal gücü gizli vurgulamalara duyarlı hale gelir, yaratıcı bir ruhun sonsuz derinliklerini keşfeder. Bu imgeyi elde etmek için şair, bilinçaltının çeşitli bölgelerini kapsayan çoklu güçleri devreye sokmuştur. Bulutlara yansıyan kehribar rengi çekiç imgesi, geçici bir imge, basitçe temaşa edilen manzaralardan yansıyan görüntülerin bir düzenlemesi değildir. Aktif bir fırtına halindeki varlık harekete geçmeye çağrılır. Eğer notaları zorlasaydık, kasırgada demirci ocağının sesini ve gök gürültüsünde örsün gümbürtüsünü duyardık.

---

26 Vulcanus: Roma mitolojisinde Jüpiter'in ve Juno'nun oğlu, Maia ve Venüs'ün kocası ve Caeculus'un babasıdır. Ateşin ve yanardağların tanrısıdır, sanatın, silahların, demirin ve tanrılarla kahramanların zırhlarının üreticisidir. (ç.n.)

Loys Masson'un bir başka şiirinde şöyle okuyoruz:

> "Yumruklarım dağların sert sırtlarında salınan yabani zambakların polenleriyle kaplı ve kafamda demirhaneler kıvılcım gibi saçılan yılanlarını dövüyor[27]."

Rasyonalist bir eleştirmen –pek çokları gibi– imgelerin aynı düzlemde koordine edilmesini isteyen bir eleştirmen, Loys Masson'un imgesini aşırı yüklü bulabilir. Yumruğu, demirhaneyi ve kıvılcım yılanlarını sentezleyen dinamik imgenin ne anlama geldiğini anlayamayacaktır. Ancak kendilerini dinamik imgeleme adayanlar, onu görmeye çabalayanlar, sıkılmış yumruk imgesinin gücünü hissedeceklerdir. Genellikle böyle olur: sıkılı yumruk örsü arar, bu yabani zambakları parçalamak anlamına gelse bile.

Bir şairi başka bir şairle açıklayarak, kendimi yazma zevkine kaptırmayı çok istediğim zamanlarda, içimde düşünmek isteyen filozofu ortadan kaldırdığımdan emin olmak için, Gilbert Trolliet'nin çok basit bir şekilde dinamik hale getirdiği şu iki dizesini Loys Masson'un kıtalarıyla ilişkilendireceğim[28]:

> Görünmez örslere doğru
> Yumruklarımızı sıkılı, gidiyorduk.

Yumruk bir engel, bir düşman, bir örs ister. Boş yere sıkılmış bir yumruk hayal etmek, dramatik öfkeye leke sürmek, yenilmezlik imajını lekelemek demektir.

Ayrıca, Loys Masson'un imgesinde, imgelerin kozmikliğinin büyük faydalarını nasıl fark edemeyiz? Hayalperestin çekicinin vurduğu batan güneşle birlikte, diğer pek çok imge gibi demirci imgesini de kozmik düzeye yükselttik. Burada bazı açılardan daha da büyük bir sentez söz konusudur. Aralıksız esen kuzey rüzgarlarının şiddetine maruz kalan bir tropik gün

27 *Poème des Camarades*, Léon-Gabriel Gros'un *Poètes contemporains* adlı güzel kitabında alıntılanmıştır, s. 185.

28 Gilbert Trolliet, *La Bonne Fortune*, Vieux-Port, s. 13.

batımı vardır ortada. Bu sentez, Avrupa gökyüzünün kasvetli manzarası karşısında, doğduğu yerin manzarasına kavuşma özlemidir. Şair, adaların mesut ortamından gelip savaşan bir kıtanın acı ve ıstıraplarına duçar olmamış mıydı? Böylece Loys Masson'un "el değmemiş manzaralarına" olan sadakatini anlayabiliriz. Geçmişle uzak bağları olmayan hiçbir edebî manzara yoktur. Şimdiki zaman, edebî bir manzara oluşturmak için asla yeterli değildir. Başka bir deyişle, edebî bir manzarada her zaman bilinçdışı bir şeyler vardır.

Zola'dan bir sayfa, "çekiçle dövülerek işlenen" batmakta olan güneş imgesinin gerçekliğini doğrulamaktadır. Güneşi atölyenin karanlığına yerleştirerek kozmik imgeye gerçekçi bir karşılık bulmaya çalışır. *L'Assommoir*'da dokuz uzun sayfa boyunca geliştirilen demirhane sahnesinin sonunda Zola şu sonuca varır: "Demirci ocağı bir kez daha gölgeyle, aniden büyük bir geceye dönüşen kızıl bir gün batımıyla doldu[29]" (s. 217). Metaforların bu şekilde tersine çevrilmesi, imgelerin sandığımız kadar karşılıksız olmadığının yeterince kanıtıdır ve biraz sabırla karşılıklı metaforların diyalektiğinin bir tablosunu çıkarabiliriz.

Yabancı yazarlar da aynı imgeyi yaratırlar. Joaquin Gonzalez'e göre[30] And dağı, şafak vakti güneşi işlenecek bir malzeme olarak alan bir örstür, "güneşin altın sarısı renkte akışı, bulutların dokunulmaz inzivasında uzun süredir dövülen şaheseri nihayet kazıyıp ortaya çıkartır" ve Arjantinli şair, sanki çok farklı bir gökyüzünde kozmik güçler aynı devlerin egemenliğine tabi olmak zorundaymış gibi "bilinmeyen mitolojilerin Kikloplarını"[31] çağrıştırır. Şair, doğanın tefekkürünün "sekü-

29 Aynı tersine çevrilmiş imge Erckmaun-Chatrian, *Maître Daniel Rock* (Usta Daniel Rock) masalında da bulunabilir. Demirhanenin arkasındaki ocak, "Temmuz ayının gurup vaktindeki lâl renkli güneşi" gibidir.

30 Joaquin Gonzalez, *Mes Montagnes* (Benim Dağlarım), çev., s. 151.

31 Kiklop: Yunan mitolojisinde alınlarının ortasında tek gözleri bulunan devler. Uranüs ve Gaia'nın yani Gök ve Toprağın çocuklarıdır. Onlar tanrılardan

ler rüyalara" ihtiyacı olduğunu söyler. İnsan her zaman her yerde aynı rüyaları bulur.

D. H. Lawrence'ın Meksika mitleriyle yeniden hayal ettiği vahşi kozmolojisinde, tanrıların kendileri *kozmik demirhane*-de yaratılır[32]. "Onlar yaratılmış şeylerin en soylusudur, Güneş'in ve Hayat'ın harlı fırınında eritilmiş, yağmurun örsünde şimşeğin çekiçleri ve rüzgârın körükleriyle dövülmüşlerdir. Kozmos, kahramanların ve yarı-tanrıların, insanoğlunun kendi gerçekliğini şekillendirdiği engin bir fırın, bir ejderha inidir. Eğer dile tüm erdemlerini verecek olsaydık, her hakikatin "dövülmesi" gerektiğini anlardık. Olmazsa olmaz beşerî işaretlerinden anlaşıldığı şekliyle gerçeklik, usulüne uygun olarak kırpılmış, bükülmüş, düzeltilmiş, uzun uzadıya dövülmüş sert nesnelerden oluşur. Yarı açık gözlere sessizce sunulan basit bir nesneler koleksiyonu değildir o. Joë Bousquet şöyle demişti: "Gerçeği ancak ortaya çıkıp karşıma dikildiğinde tanıdım". İşi daha da ileri götürmeli ve *karşı* önermeyi insan iradesinin kışkırtılması noktasına kadar harekete geçirmeliyiz. Demir döven varlık, evrenin kendisine karşı meydan okumasını kabul etmiştir.

Tam da güneşin dövülmesiyle ortaya çıkan Lawrencian evrende, insanın rolü bu meydan okumayı sürdürmektir. "*Yaratıcı güneş*in korkunç bir ejderha olduğunu, çok büyük ve çok güçlü olduğunu, *ama bizimkinden daha az enerjiye sahip olduğunu*" söyler. Burada hayalî enerjetizm'in[33] temelinde yatan Lawrencian temayı vurguluyoruz. Rüya gören adam güneşten bir demirci ocağı imiş gibi bahsederek kendisini demirci ustası olarak konumlandırır. Demirci ustası evrenin ustasıdır. Dünyayı bir işçinin nesneleri işlediği gibi işler.

---

korkmayan, zalim, insan etiyle beslenen yaratıklardır. Ancak iyi olanları da vardır, örneğin Zeus'a şimşeği ve Ateş'i verenler. (ç.n.)

32 D. H. Lawrence, *Matinées mexicaines* (Meksika Sabahları), çev., s. 128.

33 Enerjetizm: Tüm gerçekliğin enerji olduğu felsefesine dayanan fiziksel bir teori. Fiziksel ve zihinsel süreçler enerji alışverişi olarak yorumlanır. (ç.n.)

Ayrıca, neden bu kadar çok yorumla uğraşalım. Çağdaş şiir o kadar dolaysızdır ki, bir şair en büyük kozmik tabloları tek bir dizeye sığdırabilir. René Char şöyle yazmıştı: "Maşanın mürekkebi (kızgın maşanın bıraktığı iz) ve bulutun kızıllığı birdir". Bu cebirsel özdeşliği hemen göremeyenler, bir "ara değişken" olarak demirci ateşini yeniden kurabilirler. Okumanın doyuruculuğundan emin olan şair, ara gerçekliği "*ortadan kaldırmıştır*". Tüm imge değerlerini muhafaza etmiştir.

Aralık 1946'da Dogon'a yaptığı bir başka geziden dönen Marcel Griaule, demirci efsaneleriyle ilgili belgeleri bize gönderme nezaketinde bulundu. Bu bize hipotezimizin beklenmedik bir şekilde doğrulanmasını sağladı. Dogonlar için güneş "gökteki demirci ocağının ateşidir". Efsanevi demirci dünyaya getireceği ateşi bu ocak ateşinden çalar. Çalınan ateş bu nedenle güneşin bir parçasıdır. Demirci, bu akkor madde parçasını, bugün ritüel ateş hırsızlarının kullandığına benzeyen, ağız şeklinde biten kavisli bir sopayla ele geçirdikten sonra, onu körüğün tulumuna yerleştirir; iki parça çömlekten oluşan körüğün kendisi de güneşin bir imgesidir. Körüğün derisi," der Marcel Griaule, "güneşin yüzeyinin bir parçasıdır; çalınan ateşi koruyan da bu deridir... Artık kullanılmaz hale gelince, demirci onu karısına vermiş, o da eğirmeyi öğrendiğinde ağırşağı[34] döndürmek için kullanmıştır. Zanaatların bu yakınlaşmasına daha sonra tekrar döneceğiz. Bu, özel bir çalışmayı hak eden sembollerin yakınlaşmasının bir işaretidir. Ateşin çalınmasını konu edinen olaylarda demirci, körüğün derisiyle kendini örterek güneşin fırlattığı yıldırımdan kendini korur, kalkanın kökeni de buradan gelir. Değer katılmış bir imge tüm değerleri kendine çeker.

34 Ağırşak: Yün eğirirken, iği ağırlaştırmak için alt ucuna geçirilen yarım küre biçiminde ağırlık. Tahta, kemik ya da çeşitli madenlerden yapılır. Bir kere hareket verilen iğin bir süre kendiliğinden ve düzenli dönmesini sağlar. (ç.n.)

Hayal gücüyle, batan güneş ufukta dövüldüğünde, bir yeraltı demirhanesi hayalini daha iyi anlarız ve Vulcan mitlerini analiz etmek için bir imgemiz daha olur. Mitologlar bize Vulcan'ın demirhanelerinin kökeninde yanardağların olduğunu söylerler. Ancak volkanlar, yeraltı demirhaneleri hakkında bu kadar çok hayale yol açacak kadar nadirdir. Ve belki de bilen mitolog yerine, yeniden hayal eden mitoloğu dinlemek daha iyidir. Ballanche, *Orpheus*'un beşinci kitabının argümanında şöyle yazar: "Limni adasında bir yanardağ vardı ve bu nedenle Vulcan'ın demir ocakları oraya yerleştirilmişti; ama bundan sonrası mitolojidir. Örneğin Homeros'taki gibi spontane mitoloji, Vulcan'ın demir ocaklarını gökyüzüne yerleştirir.

Velhasıl, dağların üzerinden batan güneş, iş başındaki bir evrenin görüntülerini sağlayabilir. J.-P. Rossignol'un önerdiği gibi, "demir zengini" bölgelerde "şiddetli hareketler ve büyük gürültü gerektiren işlevlerin ilahlarını" aramaya gerek yoktur[35]". Gürültü, güç, ihtişam, kısacası imgelerin kozmikliği, hayalî yaşamın ayrıntılı bir biçimde incelenmesi neticesinde ortaya konulabilir. Demirhanedeki hayalperestin yeraltındaki çekiç seslerini duymak için asla bir volkana ihtiyacı olmayacaktır; *dövülecek* bir dünyaya sahip olmak için asla gerçek bir madene ihtiyacı olmayacaktır.

"Batan güneş"le ilgili elimizde epeyce görüntü birikti. Bu görüntülerin ne kadar nadir olduğunu tekrarlamazsak hayal gücümüzün genişliği hakkında yanlış bir fikir vermiş oluruz. Bunlar uzun okumalar sonucunda toplanmıştır ve okuyucu haklı olarak sadece bu nadir görüntüye dikkatimizi verdiğimiz için bizi koleksiyoncu çılgınlığı ile suçlayacaktır. Gerçekte, batan güneş bir nirvana imgesidir, bir huzur imgesidir, gece yaşamına razı olma imgesidir ve bu nedenle güneşin yayılması, genişlemesi, güneşin evreni dinlenmesiyle ilişkilendi-

35 J.-B. Rossignol, *Les Métaux dans l'Antiquité* (Antik Çağlarda Metaller), 1863, s. 9.

rilmesi imgesi, gece düşlerinin büyük bir bölümüne hakimdir. Ama tam da bizim sunduğumuz dinamik imgelem doktrini gibi bir *antinirvana*[36] doktrininde, hayal ve güç dolu işçinin yamaçta çekiçle dövdüğü bu güneş imgesi tekil bir önem kazanır. Görünüşe göre hayalperest, güneşi kendi kendine ezilmeye zorluyor, güneşi kendi kendine gömülmeye zorluyor. Ve hayalperest, kozmik rüyasında, evrene hükmeden gücünün farkında olarak günü bitiriyor.

Demirci yokmuş gibi göründüğünde bile, sırf hayal gücü güneşi örsün üzerine yerleştirdiği için, şair kendisinde bir güç olduğu izlenimine kapılır. Güneş o zaman *güçlü*dür, o gurup vaktinde en şiddetli halindedir. Çok rikkatli ve müşfik bir göz bu nüansı farkedebilir. Elisabeth Barrett Browning *Aurora Leigh*'de deniz kıyısındaki "susuz bir burnu" temaşa eder. Bu burun:

> Güçlü güneş onu akşam vakti ele geçirdi
> Ve onu örs olarak kullanıp
> Parlak şimşeklerle cennetin katlarını...
> Geceyi ve karanlığı protesto etmek için[37].

Şiddetli güneş (*the vigorous sun*), tam da yeryüzündeki örsün üzerinde söneceği anda, dünyayı faaliyet halinde ve canlı tutmak isteyen bir iradenin garip bir hayali olan geceyi protesto eder. Böyle bir *gün batımı*, başlamakta olan gecenin nirvanasının ötesinde şafağın enerjisini çoktan arzulamaktadır.

Kendimizi bir kez imgenin dinamik hazlarına teslim ettikten sonra, doğada mücadele eden her şey –mukavemet eden dünyada mücadele ederken imgelediğimiz her şey– bir yüceltme kaynağıdır. Bu nedenle Nirvana uygulamaları haklı olarak zihnin imgelerden kademeli olarak boşaltılmasını gerektirir. Buna karşılık, uyanış felsefesi olan antinirvana, imgelerin taşmasını, imgelerin olgusallığını, yeniliğin garantisi olan bir

36 Antinirvana: Güvensizlik çağında suç, kültür ve araçsallık. (ç.n.)

37 Cazamian çevirisi, *Anthologie de la Poésie Anglaise* (İngiliz Şiiri Antolojisi), Stock, s. 249.

olgusallığı; kısacası, antinirvâna, tefekkürün yerine kışkırtmayı koyan tüm değerleri gerektirir.

X

Bir efsaneyi en derin *onirizm*inde takip etmek, dahası, bilinçdışı çalışmalarını çok fazla küçümseyen bir psikoloji tarafından kötü hazırlanmış bir görevdir ve rasyonel anlamlar arayan bir bilim tarafından da kötü hazırlanmıştır. Efsaneleri sevenler bile onları yumuşatabilir. *Küçültülmüş efsane* olarak adlandıracağımız şeye bir örnek verelim.

Walter Scott, *Kenilworth*'da (IX, X ve XII. bölümler) demirci Véland zamanına ait eski bir hikâyenin bir bölümünü kendi tarzında kullanır. Efsanenin bir versiyonunda demirci görünmez bir varlığa, bir yeraltı gücüne dönüşür. Bu yeryüzü hayaletinin musallat olduğu ıssız bir yerden geçerken, bir atlının atını nallatması gerekmesin mi? Onu komşu köydeki herkesin bildiği büyük bir taşa bağlamaları gerekmektedir. Bu taşın üzerine de demirciye ödeyeceği parayı koyması gerekmektedir. Şimdi yoldan çekilmeli, saklanmalı ve gizemli demirciyi görmeye çalışmadığından emin olmalıdır. Aksi takdirde büyü işe yaramayacaktır. Kısa bir süre sonra atlı örsün üzerindeki çekicin sesini duyacaktır. Çekiç, dört demiri dövmek için gereken süre boyunca demire vuracaktır. Ortalığı sessizlik kapladığında, para artık taşın üzerinde olmayacak, ama at yeniden nallanmış olacaktır.

Walter Scott, yeraltı güçleriyle ilgili uzun bir hayalde yeniden canlandırılması gereken bu karanlık efsaneyi bir gizeme dönüştürmüştür. Sonuç itibarıyla, İblis'in nalladığı atın tüm gizemi yeterince mantıklı bir zemine oturtulmamıştır. O, köy dükkanında çalışmaktan korkan sefil bir işçidir sadece. Maceraperest geçmişi nedeniyle, "sıradan yollardan mesleğini icra edebileceğini düşünemez; köylülerin saflığının profilini çıkararak onları çekmeye çalışır".

Böylece efsanenin asılsız olduğu anlaşılır, efsanevi imgeler efsane olmaktan uzak, rahatlar. Walter Scott'un öyküsünde bile, demirci Véland'ın zavallı soyundan gelen Wayland-Smith, kendisine büyücü denilmesinden korkarak yeraltı ocağını terk eder. Romancı, ateşin ve toprağın güçlerinin efendisi olan yeraltı varlığını, "duman ona ihanet etmesin diye yemeğini pişirmeye cesaret edemeyen" (çev., s. 139) korkak bir varlığa dönüştürür.

Diğer pek çok sayfada olduğu gibi, Walter Scott *hayallerin* olduğu yere nedenleri koyar. Gücün hüküm sürdüğü yere kurnazlığı koyar. Rüyaları ve maceraları *mutlak bir rüya* ile nasıl ilişkilendireceğini bilmez. Demirhanenin *mutlak düşselliğini* bulamaz. Aslında Walter Scott hayalin derinleşmesine karşı çıkar. Efsaneyi bir dedektif hikâyesi gibi ele alır. Ona göre, sonuçta her şey açıklanmalıdır, her şey insanca, makul nedenlerle, toplumsal çıkarlar ve hedeflerle açıklanmalıdır. Romantizm kostümlerin ve süslerin ötesine geçemez; romantik ruh aktif değildir. Yeraltı hayalinin tropizmi bu nedenle göz ardı edilir. Usta demirci dünyayı dolaşmak için inini terk eder ve roman yanlış yöne giden bir kahraman gibi sona erer: demirci soylu bir şövalyenin uşağı olur.

Aynı şekilde, *efsanevi güçleri* yüceltme iddiasında olan eserlerde de *efsanenin etkisini kaybettiğini* görebiliriz. Efsanevi dürtüler *sağır mantığa uyarlama girişimleriyle* etkisini yitirir. Ve perspektifin garip bir şekilde tersine çevrilmesiyle, *bilinçsiz mantığa uyarlama girişimleri* olduğu söylenebilir: efsanelerde düşüncesiz bir rasyonalizm kokusu vardır. Richard Wagner'in *Siegfried*'i ile demirci Véland efsanesini karşılaştırarak bunu kanıtlayabiliriz.

Siegfried'in iki parçaya bölünmüş efsanevi kılıcı, hatırlayacağınız gibi, topal cüce demirci, müspet ve üzgün demirci Mime tarafından sıkı bir şekilde yeniden dövülemez. Savaşçı olmadan önce efsanevi bir demirci olan Siegfried, bu demircilik başarısını deneyecektir: kırık bir kılıcı, yenilmiş bir

kılıcı yeniden dövmek. Bunu nasıl yapacaktır? Efsaneye göre, önemli ve mahrem bir gücün rüyasını, demirin mahremiyetinin rüyasını, *demirliğin* rüyasını takip eder. Bir *homo faber*'e[38] atfetmekten hoşlandığımız uydurma, birleştirme, yan yana getirme düşüncelerinden çok uzaktadır: kırık kılıcı toz haline getirmek için törpüler. Bu, diyalektik bir erdemin elde edilebileceği beklentisiyle, daha sonraki bir bölümde başka örneklerini vereceğimiz "yaratmak için yok etme" ilkesini sonuna kadar uygulamak demektir. Kılıcı yeniden şekillendirmek için örse başvurmak, çeliği toz haline getirmek, makul cüce Mime'nin kendisini "aptal gibi hissedip" şaşırtan bir süreçtir. Mime şöyle haykırır: "Mağara ve orman kadar yaşlıyım ama hiç böyle bir şey görmedim!"

Bununla birlikte Richard Wagner burada efsanenin hayalperestliğine karşı gerçek bir çekingenlik göstermiş, efsaneyi *küçültmüştür*. Demirci Véland'a geri dönersek, efsanevi demircinin kılıcı eğeleyip toz haline getirmekle kalmadığını öğreniriz. *Demir talaşlarını* alıp *unla* karıştırmış, *süt* ekleyerek bir *macun* yapmıştır. Bu *demir macununun* nasıl oluştuğunu göstermek için kim bilir kaç tane yavaş ve tatlı hayal takip edilmiştir! Peki bu macun nasıl hazırlanmış, nasıl nazikçe pişirilmişti? Efsanedeki demirci, hamuru çiftlik hayvanlarına yediriyordu. Kümes hayvanlarının midelerinde en uygun, en doğal pişme işi gerçekleşiyordu. Geriye sadece onların gübrelerini dövmek kalıyordu[39].

---

38 *Homo faber* (Latince: alet yapan insan; insanın biyolojik ismi *Homo sapiens*'e (Lat. bilge insan) ithâfen) Hannah Arendt ve Max Scheler tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. Doğaya yaptığı aletlerle üstün gelen insanları niteler. (ç.n.)

39 Bu uygulama istisnai değildir. XVII. yüzyılda René François inci yapmanın bir yolunu tarif etmiştir: "İncinin bin bir türlü taklidi yapılır, camla ve özellikle sedefi ezerek, ondan bir macun yaparak, sonra onu güvercinlere yutturarak, güvercinler doğal ısılarıyla onları pişirir, parlatır ve dışarı atarlar." (René François, *Essay des Merveilles de Nature et des Plus nobles Artifices* / Doğanın Harikaları ve En Asil Yapaylıklar Üzerine Deneme), 1657.

Gördüğümüz gibi, maddeyi hayal etmeyi, onun özünü sanki bu öz bir değermiş gibi belirlemeyi kabul ettiğimiz anda, *değerler tekniği*nden önce uzun bir *değersizleştirme tekniği* gelir.

Yani Wagner *efsanenin sonuna kadar* gitmemiştir. Onun için kolayca bahaneler bulabiliriz. Dahası, Depping ve Francisque Michel kümes hayvanının yuttuğu demir topaklardan bahsetmeye kalktıklarında, bu konuda makul Mitolojiye, klasik Mitolojiye sadık kalarak, bu kısımdaki imgelerin *onirizm*ini tartmakla ilgilenmeden, "masal önemsizdir" diye eklemişlerdir (*a.g.e.*, s. 55). Ayrıca aynı masalın Ren Nehri ve Fırat Nehri kıyılarında da anlatıldığını eklerler. "Önemsiz" bir masal için, bu çok geniş ve sadık bir kitle olsa gerek! Psikanaliz bu önemsiz masala "anlam" yüklemekte hiç zorlanmaz. Bu tür masallar ister aktarılsın ister kendiliğinden ortaya çıksın, tekdüzelikleri bilinçdışının en derin bölgelerinin tekdüzeliğinin yeterince açık bir kanıtıdır.

XI

Mitler de zamanla yaşlanıp çökmeye yüz tutarlar, düşsel etkileri azalır. Georges Gusdorf bize el yazması olarak gönderme nezaketini gösterdiği kurban üzerine bir makalesinde, kurban mitlerinin nasıl küçük değişimlerle paraya dönüştüğünü gösterir. Granet'nin Çin mitlerinden aktardığı demirci efsanesine atıfta bulunur: "Metal nesneler yapmak kutsal bir işti[40]". Metallerin birleşmesi cinsiyetlerin birleşmesi olarak anlaşılır; alaşımlama ve füzyon evlilik ritüelinin uygulanmasını içerir. Üç yüz kız ve üç yüz erkek kendilerini üfleme işine adamışlardı. "Ama", diye ekler Granet, "sadece demirci ve karısı kendilerini

40 Granet, *La Civilisation chinoise* (Çin Medeniyeti), s. 225 vd. [Adı geçen kitaba şuradan erişilebilir: chine ancienne, chine antique, civilisation chinoise: Marcel Granet, 1884-1940, sociologue et sinologue français, La civilisation chinoise (1929) (uqac.ca).

bu işe verselerdi eritme ve alaşımlama süreci gerçekleşebilirdi. Tek yapmaları gereken kendilerini fırının içine atmaktı. Döküm işi hemen gerçekleşmişti". Görünüşe göre aşk ateşinin eklenmesiyle, gerçek ocağın metalürjik gücünü tamamlanmış oluyor. Görüntüler gerçekliği tamamlar.

Ve burada *ocaktaki kurbanların* düşüşü başlar. Granet'in gözlemine göre "çiftlerin hepsi her zaman kurban edilmemiştir. Usta eriticinin yaptığı sadece karısını alaşımı üreten ilahi fırına vermekti. Bu ekonomik prosedürün yeterli görünmesi için, fırının tanrısallığının demirci ile aynı cinsiyetten olduğunu kabul etmek yeterliydi. Bu erkek ilaha atılan kadın ona eş olarak veriliyordu. Demirci, ona karısını vermekle, bir tür cinsel birliktelik yoluyla patronuyla ittifak kurmuş oluyordu... Dökümden çıkan metal her zaman çift eşeyli (biseksüel) olarak kabul ediliyordu".

Ancak "ekonomik prosedür" daha da ileri giderek, sembolleri, *bedeli rüya görerek ödenecek* olan, rüya değeri oldukça yüksek bir meblağ olan insanî gerçeklik düzeyine ulaştırır. "Metallerin kaynaşmasını sağlamak için, demirciler kendilerini fırına atmak yerine, sadece tırnaklarını ve saçlarını da atabilirlerdi. Karı kocalar onları birlikte atarlardı. Çiftlerden her birinin verdiği rehinleri elinde tutan tanrısallık, çift'e ve onun iki yönlü doğasına sahipti, çünkü parçayı vermek bütünü vermek demekti. Şöyle de denebilir: indirgenmiş görüntüler (imgeler) vermek tüm gerçekliği vermektir.

Kuşkusuz tanrılar her zaman az çok kaçamak davranırlar ve demirhanedeki kurbanın her zaman uzaklardaki ilahlara yönelmiş olabileceği zannedilebilir. İşte tam da burada maddî hayal gücünün hayalleri devreye girer. Bu *aracı* unsurlar, sembolik kurbanlarımızın etkinliğini fenomenlerde, maddî dönüşümlerin kendilerinde doğrulamamızı sağlayan *hayalî işlem güçleri*nin ta kendileridir. Demirci ve karısının birbirine karışan saçları dökümhanenin fırınında yandığında ortada nasıl da ani bir alev yükselir! Yapılan fedakârlığın bilincine

ne kadar da neşeli bir sıcaklık eşlik etmektedir! Kızıl eriyikte ortaya çıkan ne ani bir yumuşaklıktır o! Eğer yeterince hayal kurarsanız, hayalleri gerçeğe dönüştüren gerçeği her zaman görebilirsiniz. Sembolik fedakârlık hileleriyle, kişinin gerçekleştiğini görmek istediği operasyonlar ile gerçek dönüşümler arasında bir süreklilik vardır.

Lafcadio Hearn aynı kitapta (*Fantôme de Chine* / Çinli Hayalet) aynı fedakârlık temasını iki kez kullanır: çan kurucusu, kızı erimiş metalin içine kendisini attığı için harika ses çıkaran bir çan elde eder; çömlekçinin kendisi ise "bir kelimeyi fısıldanmasıyla harekete geçen ve bir düşüncenin dokunuşuyla ürperen ete benzeyen" porselen yapmak için fırına girer.

XII

Efsaneyle bu kadar içli dışlı olan bir kişi, demirci gibi bir iş kahramanı, bir bakıma *doğal bir lider*dir. Michelet'nin dediği gibi[41]: "Demir yüceltir, çekiç bir alet olduğu kadar bir silahtır da". Maurice Lecerf[42]: "Yüz düşmana karşı tek başına savaşan Büyük Ferré, kendi zırhını yapan köylü bir demircidir. Fransa'daki *Jacques*'lar, Almanya'da Köylüler Savaşı sırasında zavallı Konrad'ı izleyen isyancıları komuta edenler çoğunlukla demircilerdir." "Çin'in ilk kralı Büyük Yu bir demirciydi" (Granet, *a.g.e.*, s. 229).

Michelet (*Bible de l'Humanité*, s. 112), "Persler üç ya da dört bin yıl boyunca demircilerine medhiyeler düzmüşlerdir. Çalışmayı onurlandırmış ve bundan utanmamışlardır. Ulusal geleneklerinin en büyük şiir kitaplarında, eserde geçen ve Roma İmparatorluğunu görmeye giden kahraman Gustasp[43],

41 Michelet, *La Bible de l'Humanité*, s. 222.

42 Maurice Lecerf, *Le Fer dans le Monde*, s. 49.

43 Kaynaklarda Güştasb veya Vistaspa şeklinde de geçmektedir. Zerdüşt kutsal yazılarında ve geleneğinde yer alan, Zerdüşt'ün ilk takipçisi ve onun hamisi

elindeki tüm servetini kaybeder. Roland'ın bu batı Babil'inde ne işi vardı? Aşil ya da Ajax neler yapmıştı? Gustasp hiç rahatsızlık duymaz, bir demircinin hizmetine girer. Ama o çok güçlüdür. Tek vuruşta örsü ikiye böler." Bu, peri masallarında sık sık tekrarlanan bir başarı öyküsüdür[44].

Demirci genellikle tanrılar ve insanlar arasında bir aracıdır. Dumézil tezinde (s. 152), tanrıların demirciye en büyük ateşin sahibi olarak hitap ettiği mitleri aktarır. Ambrosia'yı[45] hazırlayan demirci Mamurius'tur.

Modern zamanlarda da bu inançlar süregelmiştir. Renan'ın *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse* (Çocukluk ve Gençlik Hatıraları) (ed. Calmann-Lévy, 12, s. 74) adlı eserinde çekiçle yapılan bir dua örneği verilir: "Babamın çocukken nasıl ateşten kurtulduğunu anlattılar. Sabah şafak sökmeden önce, onu iyileştiren azizin şapeline götürülmüş. Aynı anda bir demirci de demir ocağı, çivileri ve kerpetenleriyle gelmiş. Ocağını yakıp kerpetenlerini kızdırmış ve demiri azizin yüzüne koymuş: "Eğer bu çocuğun ateşini düşürmezsen, seni bir at gibi nallayacağım. Aziz hemen itaat etmiş.

Elementlerin hayal gücü açısından bakıldığında, demircilik mesleği *kusursuz bir meslek* olarak görünür. Metal, ateş, su ve hava ile ilgili hayalleri içerir. Demirci Wieland hem bir ateş hem de rüzgâr efsanesidir. Kanatları vardır, kanat döver.

---

olarak tasvir edilen ve peygamberin mesajının yayılmasında etkili olan bir figürün Avestan dilindeki adıdır. (ç.n.)

44 Georges Lanoë-Villène (*Le Livre des Symboles* / Semboller Kitabı, B Maddesi, s. 27) sakalın bir güç sembolü olduğunu hatırlatır: "Vulcan her zaman sakalla temsil edilir... İkinci İmparatorluk döneminde bile, batı kırsalında, tekerlek ustaları ve demirciler dışında köylülerin yüzleri tamamen traşlıydı... Demirci, gözlerini ateşin kırmızı parıltısından, alevin çıtırtısından ve güçlü çekicinin etrafa saçtığı kıvılcımlardan korumak için genellikle kulaklarına halka takardı."

45 Ambrosia, Yunan mitolojisine göre kimi zaman Tanrıların yiyeceği, kimi zaman içeceği ve genel olarak "sonsuz hayat" veren balımsı bir madde olarak tasvir edilir. Homeros'un anlatılarında nektar olarak tasvir edilir ve hoş kokulu olduğu söylenir. (ç.n.)

Birbirinden farklı ruhlar efsanede belirli özelliklere bürünmüştür. Viellé-Griffin'in şiirinde (*Wieland le forgeron* / Demirci Wieland), efsane hava gücüyle şaire ilham verir. Ejderha ikonografisinde kanatlı formlara sıklıkla rastlanır.

Bu arada ejderha belli ki *uydurma bir canavardır*. Demirden omurları, çıkıntılı omurları olan bir varlıktır. Ve dar görüşlü modern hayal gücü onu metalik bir varlık olarak canlandırır. Alexandre Dumas, bir çilingirin bir ejderhayla savaştığı bir İsviçre masalını şöyle anlatır: "İki düşman birbirine karşı yürüdü... Her ikisi de zırhlarıyla, biri çelikle, diğeri pullarla kaplı[46]". Ancak Dumas'nın yazdıklarını *gerçek anlamda* (fiziksel olarak) okursanız, iki zırh takımının da aynı metalden yapıldığını görebilirsiniz. Elémir Bourges'un *La Nef* adlı eserinde, Hephaistos'un arabası bir ejderha tarafından çekilmektedir. Bu masalsı hayvan hem toprak hem de ateştir. Ağzından alevler püskürtür. Adeta seyyar bir demir ocağıdır.

Dogon[47] mitlerinde demirci, aksine, su prensipleriyle güçlü bir şekilde ilişkilidir. Esasen, su prensibini ele geçirerek insanlığın büyük bir hayırseveri olmuştur. Marcel Griaule'nin işaret ettiği gibi[48], demirci bir tarım kahramanıydı. İnsanlara sadece gökten ateş değil, aynı zamanda yetiştirmeleri için tohum da getiriyordu. İnsanlara av hayvanlarını yakalamak için

---

46 Alexandre Dumas, *Impressions de Voyage*, Suisse (Seyahat İzlenimleri, İsviçre). C. II, s. 90. Çilingir tarafından dövülen kılıç "Aare'nin buz gibi kaynağında yeni kesilmiş bir boğanın kanına" batırılmıştı.

47 Dogonlar, Mali'nin orta plato bölgesinde, Batı Afrika'da, Nijer kıvrımının güneyinde, Bandiagara şehrinin yakınında ve Burkina Faso'da yaşayan etnik bir grup. Nüfusları 400.000 ile 800.000 arasındadır. Nijer-Kongo dil ailesinin bağımsız bir kolu olduğu düşünülen Dogon dillerini konuşurlar, yani diğer dillerle yakından ilişkili değildirler.

Dogonlar dini gelenekleri, maske dansları, ahşap heykelleri ve mimarileri ile bilinir. XX. yüzyıldan beri, Dogonların sosyal organizasyonu, maddî kültürü ve inançlarında önemli değişiklikler olmuştur. Bunun nedeni Dogonların yaşadığı bölgelerin, Mali'nin başlıca turistik yerlerinden biri olmasından kaynaklanır. (ç.n.)

48 Marcel Griaule, *Masques dogons*, 1938, s. 48 vd.

tuzağa düşürme sanatını öğretti. O zeki ve güçlü idi. Çekicini örse vurarak çıkarttığı sesle yağmur yağdırabiliyordu (bkz. s. 799). Efsanevi demirci küllerde çeşitli çareler buldu. Dolayısıyla, sorunumuzu hangi açıdan ele alırsak alalım, değerlerin yakınsaması konusunda hep aynı sonuçlara varırız. Hayalî bir değere sahip olan kişi, her şeye gücü yetme ilkelerinin aktığını görür. Büyütülmüş atölyedeki hiçbir madde hareketsiz olamaz. İşte hakkında hiçbir şey söylemediğimiz ve okuyucunun sabrını suiistimal etmekten korkmasaydık şimdi hayal etmek zorunda kalacağımız *küller*.

Kül, ey sonsuz kelime, ey ebedi nakarat,

Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence* (Altın ve Sessizlik Masalı) s. 205'te böyle yazıyordu.

Çok yoğunlaştırılmış imgelemler, demirhanenin hayallerinin maddî *tetravalansını* gösterebilir. Bernardin de Saint-Pierre[49] Virgil'i, Vulcan'ın örsünde Jüpiter'in şimşeklerini *döverken* dört elementi 'zıtlık' yaratarak bir araya getirdiği için övgüler yağdırır: bunlar toprak ve su – ateş ve su'dur:

Tres imbris torti radios, tres nubis aquosae
Addiderant, rutili tres ignis, et alilis Austri.

(Üç bükülmüş ışın sağanağı, üç sulu bulut
Üç ateş alevini ve Doğu'nun kanatlarını eklemişlerdi.)

"Gerçekte," diye ekler Bernardin de Saint-Pierre, "toprak diye bir şey yoktur, ama Virgil onun yerini alması için suya katılık verir; *tres imbris torti radios*, kelimesi kelimesine: '*üç bükülmüş ışın yağmuru*, "dolu" anlamında kullanılmıştır. Bu çok ustaca kullanılmış bir metaforik ifadedir: Kiklop'un yağmur damlalarını bükerek dolu taneleri haline getirdiğini ima eder. Örs üzerinde her şey demire dönüşür, çekiç altında her şey sertleşir. Yumuşak suyu saldırgan bir maddeye dönüştürmek için tek yapmanız gereken onu bükmektir.

49 Bernardin de Saint-Pierre, *Etudes de la Nature* (Tabiata dair Mütalaalar), 1790, C. IV, s. 310.

Dünyayı dört unsuruyla ele geçirmek, kendini bir *demiurge*, bir yarı-tanrı olarak inşa etmek demektir. Victor Hugo, *Les Travailleurs de la Mer* (Deniz İşçileri) adlı eserinin *La Forge* başlıklı bölümünde, maddî unsurların bu tutarlı hâkimiyetinin ihtişamına işaret eder: "Gilliatt, suyun ve ateşin efendisi olan bir Kiklop'un gururunu hissediyordu. *Havanın efendisi*: Rüzgâra bir tür akciğer vermiş, granitten bir solunum cihazı yaratmış ve üfleyiciyi bir körüğe dönüştürmüştü. *Suyun efendisi*: küçük şelaleden bir öfkesi vardı. *Ateşin efendisi*; sular altında kalan kayadan bir alev fışkırtıyordu. Bu sayfa basit ve yapay görünebilir. Bunun nedeni, yazarla birlikte, atölyenin doğaya kök salmasını sağlayan, demirhaneyi tekrar mağara haline getiren bir imgenin tekil gücünü hissetmeyecek olmamızdır. "İçinde çalışılan mağara" imgesine, yani "yeraltı atölyesi" imgesine daha sonraki bir bölümde döneceğiz. Şimdi bile, mağaradaki demirhanenin, işin bilinçaltının temel bir görüntüsü olduğu açıktır.

Kitaplardan öğrenmeye çalışan sıradan bir filozof olmak yerine, elinin altında bol miktarda psişik malzeme bulunan bir psikiyatrist olsaydık, hastalarımıza büyük insan mesleklerinin imgelerinin birliğini bir tema olarak önerirdik. Bize öyle geliyor ki, sadece fikir birlikteliklerini değil, *güç birlikteliklerini* de keşfedebiliriz. O zaman kolayca saldırganlık ve cesaret testleri yapabiliriz. Uyanma isteğini ölçebilir ve sınıflandırabilir, kaslı arzuların, gerçekliğe göre hareket etme arzusunun bir resmini çizebiliriz. Gerçekliğin işlevi –ve sapmaları– kavramsal olarak ifade edilen projelerden ziyade imgeler aracılığıyla daha iyi keşfedilebilir. İmge aslında kavramdan daha az toplumsaldır; bize yalnız varlığı, iradesinin merkezindeki varlığı ifşa etmeye daha yatkındır. Bana demirciyi nasıl hayal ettiğini söyle, ben de senin ne kadar sıkı çalıştığını bileyim.

XIII

Demirci rüyalarının o kadar çok olduğu ve sonunda parçalandığı bu uzun bölümü *demirhanenin nasıl ortaya çıktığı* ile ilgili bazı düşünceler geliştirerek bitireceğiz. Bu yaratılış kil yoğurarak yapılan yaratımdan çok farklıdır. Hem o kadar farklıdır ki efsanevi çömlekçi ile efsanevi demirciyi bir diyalektiğe sokabiliriz. Biri yumuşak maddeyi sertleştirir, diğeri sert maddeyi yumuşatır. Elbette bu diyalektiğin iki kutbu da keşfedilmekten çok uzaktır. Pierre Guéguen'in dediği gibi, kil tanrısı eserlerini çoğaltmıştır. Kil hamuru olmadan Yaratılışı düşünmemiz pek mümkün değildir. Bununla birlikte, örs üzerinde dövülmüş varlıklar da vardır. Bunlara biri efsaneden, diğeri edebiyattan alınmış iki örnek vereceğiz.

Demircilik, ünlü Fin halk destanı *Kalevala*'nın ana temasını oluşturur. J.-L. Perret'in çevirisini[50] esas alarak merkezi bir sahnenin hızlı bir özetini verelim. Kanto XVII'de (ed. Stock), efsanevi demirci toprağın metalik varlığı olarak tecessüm eder. Efsanenin bu bölümünü daha sonra karakterize edeceğiz. Şimdilik sadece madenin keşfini ele alalım. Yeryüzünü temsil eden varlık ak saçlı bir ihtiyardır:

> Boynunun arkasında bir kavak ağacı boy atmıştı,
> Çenesinin ucunda bir ağaç,
> Sakalında bir hasır çalısı,
> Alnında muhteşem bir köknar,
> Dişlerinin arasında yabani bir çam.

Kahraman "kılıcını... sert deri kemerinden çekip çıkarır: "ensesindeki kavağı" keser, "şakaklarındaki huş ağaçlarını" budar

50 Ne yazık ki baskılardan biri ("*Renaissance du Livre*") kısa kesilmiştir. IX. Kanto tercüme edilmemiştir. Orada demirin kökenini anlatılmaktadır. Böyle bir şarkının ortalama bir okuyucu için kayda değer görülmemesi semptomatik değil midir? Jean-Louis Perret, *Stock* yayınevine Lönnrot'un eserinin mükemmel bir çevirisini sunmuştur.

... "dişlerinin arasındaki gür çamları" keser. Daha sonra demir kazığı uyuyan hayaletin ağzına saplar:

Sırıtan diş etlerinde,
Gıcırdayan çeneler arasında,

ve çalışmaya teşvik bağlamında, toprağı temsil eden varlığa haykırır:

Şimdi, insanın kölesi,
Yeryüzünde uyumayı bırak.

Karnındaki mağarada, kahraman kendi demirhanesini kurar:

Gömleği bir demirhaneydi,
Kollarından bir körük yaptı,
Ceketinden bir rüzgâr torbası,
Pantolonundan bir pipo.

Çoraplarından uydurma parçaları,
Dizini örs gibi kullandı
Dirseği çekiç oldu.

Metalik olan ile canlı olanın simbiyozunu (ortak bir yaşam sergilediğini) vurgulamamaya gerek varmıdır: diz örs kadar serttir, dirsek ise çekiçtir. Metni fiziki anlamda okursanız, demircinin kendisi için dövdüğü zırhın bedeninin bir parçası olduğunu, bir bakıma bedeninin kendisi olduğunu fark edersiniz (Kanto XIX):

Kendine demir çizmeler yaptı
Ve çelik tozluklar.
.....
Demir gömleğini giydi,
Pirinçten kuşağını takıp,
Taş eldivenler aradı,
Demirden eldivenler giyip.

Muhteşem turna balığını yakalamak için, zincir baklalarıyla bir zırh tasarlar,

Demirci Ilmarinen,
Büyük ebedi çekiççi,
Çabucak kendisine demir bir kartal dövdü,
Beyaz tüylü büyük bir şahin;
Üzerine demir kapılar koydu,
Sertleştirilmiş çelik pençeler.

Böylece demir kıskaçlar, çelik pençeler ve metal pençeler, dövme kuşu ortaya çıkarmak için genetik erdemlerini sürdürdüler. Kartal ve turna arasındaki mücadeleyi demirhanedeki bir mücadele olarak yorumlamak zor olmayacaktır. Kartal pençelerinden birini turna kuşunun sırtına, diğerini "çelik bir dağa, demir bir tepeye" saplar.

Tüm dünya ve onun aktif varlıkları metalik türler olarak görülür. Varlık metalik olarak giyinildiğinde, metalik olarak düzenlendiği zaman tüm gücüyle var olur.

Kalevala'daki bir başka şarkıda, demirci ocak ateşinden saçları altın, bakır ve gümüş karışımı tüyleri olan bir koyun, bir tay çıkarır.

Altın yele, gümüş baş,
Dört pirinç toynak.

Sonra ocaktan bir kadın çıkar (*a.g.e.*, s. 509):

Kızın bacaklarını yaptı,
Bacaklarını ve kollarını yaptı;
Ama bacaklar işe yaramadı,
Kollar kucaklayamadı.

Başka bir kantoda (XLIX), demirci şöyle der:

Altından bir ay dövüyorum,
Som gümüşten, değerli bir güneş,
Onları gökyüzüne asmak için.
.....
Sonunda ayı çekiçle dövüp,
Güneşi yerine koyabildi,

Bir köknar ağacının tepesindeki ay,
Bir çamın tepesindeki güneş.

Gökyüzünü dövdü,
Hava tonozunu dövdü.

Taşın içinden çıkarıp tezgâhında dövdüğü güneşi artık uyandırabilir:

Taşın içinden çekip çıkarttığım
güzel güneş,
.....
Sabahları hep doğ,
Hepimize sağlık ver,
Avımızı bize yaklaştır,
Parmağımızın ucundaki avı,

Şans kancamızda!
Yarışını sağlıkla koş,
Ömrün hastalıksız geçsin.

Büyük bir hayalperest, mitlerin etkisinden uzakta, metalik oluşumun ilkelerini yeniden keşfeder. William Blake kilin plastik imgelerini bir yana bırakır. O, sert madde üzerine gravür yapar gibi yaratır. Bu ayrıntılı metalizmin takdire şayan bir şiiri Urizen'in ilk kitabının III. kantosunda bulabiliriz. William Blake bu şiirde gerçek bir öfke yaratımı sunmaktadır. İnsan, deyim yerindeyse, "sonsuzluk kayası üzerinde" bir tür *dövülmüş* öfkeye maruz bırakılır, çekiçle "ateş, kan ve safra kataraktlarını" bertaraf eder, rehavet ve akla ziyan veren her türlü maddeyi dışarı atar.

Her şey kırılıp dökülmüş, paramparça olmuştur[51]. Demir tanrısı demir adamı şekillendirdiğinde her şeyi paramparça etmiş, zamanı da korkunç parçalara ayırmıştır:

51 Bir Dogon mitinde, bacaklardaki ve kollardaki eklemler diğer tüm uzuvlardan sonra yapılır. Prometheuslu demircinin taşıdığı örs bacaklarını kalçadan kırar, balyoz kollarına düşer ve onları dirsekten kırar (Aktaran: Marcel Griaule).

Ebedi Peygamber siyah körükleri şişirdi,
Durup dinlenmeksizin kerpeten ve çekici kullanarak
Hiç durmadan vurdu, zincir üstüne zincirle dövdü,
Saatleri, günleri, yılları birbirine ekleyerek.

Halkalanan bu zaman tam da iradenin zamanıdır. O zaman insan sanki bir örs üzerinde doğmuş gibi görünür, bir zincir gibi, omur zincirlenmiş, parça parça perçinlenmiş. Daha sonra "demir kaynağı" ve "tunç kaynağı" ile bağlanır:

Iron sodor et sodor of brass.
(Demir kokusu ve pirinç kokusu)

Bu ilk zincir, bu temel metalik varlık, insanın kendi içinden büyütüp geliştirdiği yılanın ta kendisidir.

Yılan büyüdüğünde, her zaman pulların metalini dışarı yansıtarak içten gelen bir parlaklığa erişir.

The serpent grew, casting its scales.
(Yılan pullarını dökerek büyür.)
(VI. Bölüm)

Her duyu bir lanet halkasıdır, ruhu ilkel omurlara zincirlemenin bir yoludur. Kulakların sert kabuğunun dövülüşünü görün:

Sıkıştırılmış volütlü[52] iki kulak
Vizyonunun kürelerinin altında
Fışkırmış, sivri ve taşlaşmış.
Hepsi büyürken… ve dördüncü bir Çağ tamamlandı,
Uğursuzluk ve Felaket Çağı.

Tamamen hayalî bir düzeyde, Hermann de Keyserling (*Méditations Sud-Américaines* / Güney Amerika Meditasyonları, çev., s. 15) "cücenin, bu yeraltı madencisi ve demircinin, insanla ilişkili en eski yaratık olduğu bu Peru efsanelerinin anlamını ilk kez" kavrar. De Keyserling, ilerleyen sayfalarda, metalin ruhunun, mineralin erdeminin tellürik bir halkın oluşumunda iş birliği yaptığı, biraz fazla hızlı bir yorum yapar.

52 Klasik Yunan mimarisinde İyon düzeninde sütun başlığındaki spiralimsi kıvrımlara verilen ad. (ç.n.)

Dil, demiri işlemeye hazır kırmızı bir alev gibidir. Bu nedenle, her zaman ocağın alevleri içinde diller görmek isteyen metaforun ateşli bir şekilde tersine çevrilmesi olarak sunulur. İnsanın tüm organları yansıtılmış güçlerdir.

Blake'in örste dövülmüş insanı böyledir; o, yoğrulmuş insandan, ilkel sulara emanet edilmiş varlıktan çok farklıdır. William Blake'in dizelerinde metalik bir ses vardır. Pirinç ve demirle ilgili bir çağrışım yapılmamış olsa bile bu sesler sarsıcı bir etki uyandırır:

> *Shudd'ring, the Eternel Prophet smote*
> *With a stroke from his north to south region*
>
> (Ebedî Peygamber, ürpererek vurdu
> Kuzeyden güney bölgesine doğru bir hamlede.)

Öyle görünüyor ki, şiirlerde ifade edilen ıstırap, aslında perçinlenmiş uzuvların, zincire vurulmuş duyuların bir isyanı gibidir. Bu ıstırap, bazı ruhların arzusu doğrultusunda, kötü niyetli bir macunun içinde gizlediği niyeti yansıtmaz. Bu gerçekten bir enerjinin verdiği acıdır. Acıların en ikircikli olanıdır, *isyan etmek suretiyle* hissettiğimiz ve yatıştırdığımız acıdır.

İKİNCİ KISIM

YEDİNCİ BÖLÜM

KAYA

"Taşa onun diliyle konuş
–ve dağ senin sözünle–
vadiye yuvarlanacaktır".

(Mistral, *Mireille*, VI.)

I

İçinde yaşadığımız ve düşündüğümüz duyumlar ve işaretler dünyasında evreni ve insanlığı birlikte açıklayan birincil imgeleri, ilkel (*princeps*) imgeleri keşfetmek için, her nesne ile ilgili ilkel kararsızlıkları yeniden canlandırmak, sürprizlerin canavarlığını daha da büyütmek için, gerçeklerle yalanları ayırt edilemeyecek şekilde birbirine yaklaştırmak gerekir. Yeni gözlerle görmek bir gösteriye köle olmayı kabul etmek anlamına gelecektir. Esasen daha büyük bir irade vardır: vizyondan önce görmek, ruhun tamamını bir *görme iradesi* ile canlandırmak. Crevel bu ilkelliği o kadar sık yaşadı ki! Onun için "kendiliğinden olmak" işe yaramayacak, sadece sözlü bir tavsiyedir. Her şey yeniden başlar, her şey sadece "kendiliğinden spontane" olmayı bilenler için başlar.

Görüntülerin kararsızlığı basit bir paradoksla tatmin edilemediği gibi, güzellik de sadece pitoresk olmak demek değildir. Kontrast olanın mahremiyetine nasıl erişebiliriz! Kaya ile ilgili edebî imge bize, biraz fazla basit ama çok açık bir biçimde, bu ilkel hayalî çelişkilerin bir örneğini verecektir.

Novalis için kayalar temel imgelerdir. "Doğanın çocuklarının ilk doğanları: ilk oluşan kayalar", der *Henri d'Ofterdingen*'de. Aynı zamanda muhayyilemizde tarih öncesinden gelen varlıklar olan evrenin bu varlıkları, kayanın büyük şairi Victor Hugo tarafından "şiirsel anda" deneyimlenecek, *kendiliğinden spontane* olma özelliğini devreye sokacak, zıtlığı malzemenin içine yedirecek, kompakt fosile buğulu bir hayat verecektir. "Kayalar dışında hiçbir şey bulutlar gibi şekil değiştiremez. (*L'Archipel de la Manche*, s. 21.)

Çoğu zaman, bulut rüyası görenler bulutlu gökyüzünde kümelenmiş kayalar görür. Hayal dünyası işte böyle karşılıklı bir şeydir. Hayal dünyası işte böyle değişmekte farklı öğeler birbirinin yerini almaktadır. Büyük bir hayalperest gökyüzünü yeryüzünde görür, canlı bir gökyüzü, çökmüş bir gökyüzü. Fırtınalı bir gökyüzünün tüm tehditlerine karşı kaya yığınları bir araya gelmiştir. En istikrarlı görünen bir dünyada bile, hayalperest merak edip şu soruyu sorar: ne olacak acaba?

"Hiçbir kaleydoskop[1] çökmeye bu kadar yatkın değildir; görüntüler bir yandan birleşirken, bir yandan dağılırlar: perspektif bize sürekli oyun oynamaktadır". Dolayısıyla, çok kolay olan bir tema üzerinde, burada katılık ve deformasyon değerlerinin transferini görürüz. Maddî hayal gücü doğal olarak maddeye daha bağlı imgeler önermek zorunda kalacaktır, ancak filozof temel durumlardan ders almalıdır. Burada bulutlar ve kayalar arasında hayalî değerlerin değiş tokuş edildiği merkezdeyiz. İsteğimize bağlı olarak, hayalî olanı gerçeğe ya da gerçek olanı hayalî olana dönüştürmeyi seçebiliriz. Metaforlar tersine çevrilebilir olduğunda, imgesel bir zarafet içinde yaşadığımızdan emin olabiliriz. Hayat hafiftir. En korkunç kâbuslar insana heyecan veren sevinçlere, çok müthiş büyük sevinçlere, ikircikli sevinçlere neden olabilir...

Aslında kaya, insanî biçimini, hayvansal biçimini niçin şu geçip giden buluttan daha iyi koruyabiliyor? Bu, tam da görme isteğinde, bir şeyi görme isteğinde ya da daha ziyade birini görme isteğinde oluşan öznel olarak birincil bir biçim değil midir? Gerçeklik hayallerimizi "düzeltmek" için tasarlanmıştır.

Ancak bu, edebî imgenin genel olarak hayal gücünün yoksullaştırılmış bir biçimi olmadığını göstermek için iyi bir fırsattır. Aksine, edebî imge en verimli haliyle hayal gücüdür,

1 Kaleydoskop, diğer adıyla çiçek dürbünü, içerisine bakıldığında renkli desenler görülmesini sağlayan bir araçtır. Kaleydoskop aracılığıyla sağlanan desenler ışığın yansımasıyla elde edilir ve dürbün farklı yönlere hareket ettirildikçe desenler de değişir. (ç.n.)

en özgür haliyle hayal gücüdür. Sadece kayanın söz konusu olduğu edebî bir imgelem bu benzerliklerin oynanmasına göz yumabilir. Bir ressamın bir kayaya insan biçimi vermesine şaşırırız. Yalnızca yazar, hafif bir kalem oynatma ile, bir başka şeye benzerlik önermesinde bulunabilir. Kayaya gelince. Şimdi hayal gücü ile mantıklı algı arasındaki tartışmaya kulak verelim. Mantık tekrarlar: "Bu bir kaya", ama hayal gücü sürekli olarak binlerce başka isim önerir: manzarayı *konuşur*, durmadan dekorda değişikliklerin olmasını emreder. Eylem/Söz çok açık bir şekilde yaratıcı güçtür! Dolayısıyla hezeyan olmadan halüsinasyon olmaz, müthiş bir yorum olmadan güçlü bir imge olmaz.

Öyle görünüyor ki, kaya ve bulut arasındaki bir tür diyalogda, gökyüzü yeryüzünü taklit eder. Kaya ve bulut birbirini tamamlar. Kayalık uçurum hareketsiz bir çığdır. Tehditkâr bulut ise düzensiz bir harekettir.

André Frénaud'nun bir şiirinde, bu muhteşem, *kusursuz imge*yi, bu *gök ve yer imgesi*ni yeniden okuyalım:

> Amansız duvar, simsiyah kayalar,
> Bulutlar Gecenin tüm göğüslerini doldurdu.
>
> Taş çığları içindeki sessiz rüzgâr.
> İşte orada.
> (*La jeune Poésie*, II.)

Gökyüzünde zorlu bir doğuma tanıklık ediyoruz, diyor bir hayalperest. "Alpler'de beni en çok etkileyen şey, kayalar ve bulutlar arasındaki iletişimdir. Bir bulutun beyaz izinin dağın yamacından çıkışını temaşa ederken mutlaka içimde saygılı bir huşu hissederim: bu neredeyse bir varlığın doğumuna tanık olmak gibi bir şey değil mi?" (E. W. Eschmann, *Entretiens dans un Jardin* (Bir Bahçede Mülakat), çev., s. 25).

Uçurumların şiirini tüm farklılaşmış enerjileriyle takip edecek olursak, bu kayalık doğurtmayla ilgili başka birçok imgeyi

bulabiliriz. Üst üste yığılmış kayaların gökyüzüne doğru lavlar fışkırttığını görmüşüzdür. Gökyüzündeki bulutların –anneye dönerek– açık taş ocağına geri döndüğünü görmüşüzdür. "Aç bulutlar uçurumun üzerinde tereddüt ediyor" der toprakla ilgili en büyük hayal kuruculardan biri (W. Blake, *Mariage du Ciel et de l'Enfer* (Cennet ve Cehennem'in Evliliği), çev. Gide, ed. José Corli, s. 11). Ama eğer kaya ve bulutla ilgili tüm diyalektikleri takip etmek isteseydik, eğer dağın yoğunluğunu deneyimlemek isteseydik, daha da devam edebilirdik. Kabarmalarında ve zirvelerinde, yuvarlanmış toprağında ve kayalarında, dağın karnı ve dişleri vardır, bulutlu gökyüzünü parçalar, fırtınaların kemiklerini ve gök gürültüsünün tunçlarını yiyip yutar.

II

Elbette bir kaya hayalperesti profildeki bir oyundan, geçen bir formun üzerinden geçerken şaka yapan bir isimle tatmin olmaz. Hayal gücü hâlâ iş başındayken bile maddî "eklentilere" ihtiyaç duyar. Victor Hugo'nun granite karşı bir hassasiyeti olmasına rağmen, konu çarpıtıcı vizyonları desteklemeye geldiğinde kumtaşını tercih etmiştir (*Alpes et Pyrénées*, s. 222). "Kumtaşı var olan en eğlenceli ve garip bir şekilde yoğrulmuş taştır. Ağaçlar içinden karaağaç neyse, kaya da onun için aynı şeyi ifade eder. Bürünmediği hiçbir görünüm, sahip olmadığı hiçbir heves, gerçekleştirmediği hiçbir hayal yoktur: bin bir türlü yüzü vardır, her türlü yüz buruşturmayı becerir. Sanki çok yönlü bir ruh tarafından yönlendiriliyor gibidir. Bu konuda böyle söylediğim için beni bağışlayın."

"Manzaranın oluşturduğu büyük dram içinde, kumtaşı tuhaf bir rol oynar; bazen büyük ve şiddetli, bazen soytarı; bir güreşçi gibi eğilir, bir palyaço gibi kıvrılır: O bir sünger, bir puding, bir çadır, bir kulübe, bir ağaç kütüğü; bir tarlada otların

arasında belirir, küçük, kahverengi, pul pul yumrular halinde yere iner ve uyuyan bir koyun sürüsünü taklit eder; gülen yüzleri, dik dik bakan gözleri, eğrelti otunu ısırıp sıyırmış gibi görünen çeneleri vardır; aniden topraktan çıkan bir devin yumruğu gibi çalıları kavrar. Tam alegorileri seven Antik Çağ, Proteus'un[2] heykelini kumtaşından yapmalıydı[3]".

Tam da bu sırada şair *tam bir alegori*ye, çayırdaki, tarladaki taşın gerçekleştirdiği bir alegoriye örnek verir. Görüntü ve madde arasındaki diyaloğun yoğunlaştığı, en eski geleneklerin doğallaştırıldığı yer burasıdır. Bir tür *dolaysız mitoloji* şairin tefekkürlerinde, muhayyelatını dile getiren hayalperestte iş başındadır. Bu doğum halindeki mitolojiyi, bu doğal alegoriyi hızlı bir şekilde resmetmeye çalışalım.

Bazı şairler bizi birkaç imgeyle nasıl dehşete düşüreceklerini bilirler. Öyle görünüyor ki, birkaç kelimeyle *edebî bir biçimde ifade edilen bir kayanın* etrafında bir alacakaranlık toplayabilir, birkaç dizede gecenin havasını taşlaştırabilir ya da duran taşları harekete geçirebilirler. İşte, Guillevic hayallerindeki bu içi çukurlarla dolu yoldan ayrıldığında "canavarlarla" karşılaştı: "Çok iyi olup" da korkutan canavarlar var mıdır?

> Bir akşam –
> Evrende her şeyin mor renge bürüneceği…
> Kayaların tekrar çılgın yörüngelerine dönüp,
> Uyanacakları...
> (*Terraqué*, s. 27.)

Ve sonra Carnac'da bir gece:

---

2 Yunan mitolojisinde Proteus, Homeros'un "Denizin Yaşlı Adamı" olarak adlandırdığı birkaç tanrıdan biri olan kâhin deniz tanrısı veya nehirler ve okyanus su kütlelerinin tanrısıdır. (ç.n.)

3 Birazcık sabırla imgeleri bir araya getirirseniz, çok geçmeden bunların tesadüfî olmadığını fark edersiniz. *Kumtaşı görüntüsü* çok düzenlidir. Claudel, *L'annonce faite à Marie*'de şöyle yazmıştır: "Devasa taşlar, fantastik şekillere sahip kumtaşları... fosil çağlarındaki canavarları... kafaları ve uzuvları kötü bir şekilde büyümüş putları andırıyor". Bkz. Eugène Sue, *Lautréaumont*, s. 72.

Menhirler[4] geceleyin gelip gider,
Ve birbirlerini kemirirler.
.....

Soğuk tekneler insanı kayalıklara sürükler
Ve sıyırıp geçerler.
(*Terraqué,* s. 50.)

Guillevic gibi murakabeye dalan bir ilham şairi böylece – kuşkusuz herhangi bir anımsama olmaksızın– kayalık geçitlerin mitolojisini bulur. Argonotların[5], vadiyi geçmeye cesaret eden yolcuları yaklaşırken ezen korkunç kayaları nasıl oyaladıklarını hatırlatmaya gerek var mı? Argonotlar, Minerva tarafından korunan ve kayaların çarpışmasında sadece birkaç kuyruk tüyü bırakan bir güvercin bıraktı. Ve kayalar yeniden hamle yapmak için uzaklaşırken, Jason'ın gemisi geçide girdi. Yine kayalar pruvaya biraz zarar vermekle kaldılar.

Soğuk tekneler, denizin üzerinde yüzen kayalar, daha yavaş, daha acımasızca saf tutuyorlar. Sonuçta bunlar, geleneksel mitolojinin aşırı açıklanmış, fazla rasyonel olarak açıklanmış, aşırı mecazî olarak açıklanmış rüyalarından daha derin bir rüya gibi daha gerçek bir mitolojinin güçleridir. Onirizmin basit yasasına göre bir geçit törenidir bu. "Sıkılaştırma", coğrafyacının sessizce betimleyici tarzında değil, hayal gücünün tam psikolojik gerçekçiliği ve yenilmez güçlerin yavaşlığıyla.

Görünüşe göre devasa taş, hareketsizliği içinde sürekli aktif bir dalgalanma izlenimi vermektedir. Cornwall'da yürüyen D. H. Lawrence (*Kanguru*, çev., s. 305), "bozkırın ilkel görü-

4 Menhirler, 10-12 metre yüksekliğinde dev taşlardır. Menhirlerin çoğunun mezar taşı olduğu ispatlanmıştır. Büyüklükleri sebebiyle, sanki canlıymışlar gibi halk masallarına konu olmuşlardır. İlgili efsanelerde menhirler doğarlar, büyürler, dans ederler ve ağlarlar. (ç.n.)

5 Argonotlar Yunan mitolojisinde Truva Savaşı'ndan önceki yıllarda yaşamış kahraman bir grup. İason önderliğinde Altın Post'u bulmak için Kolhis'e gidişini konu alan bir mitte yer alırlar. Kahramanların ismi bindikleri gemi olan Argo'dan gelir. Geminin adı ise yapan kişi olan Argus'tan gelir. (ç.n.)

nümünü ve topraktan fışkıran devasa granit bloklarını" tasvir etmiştir. "İnsanların taşlara neden taptığını anlamak kolaydır. Mesele taş değil. Gücünü gösteren, güçlü ve insan öncesi olan yeryüzünün gizemidir." Gabriel Audisio gibi bir şair de taştan esinlenen gücün şiirini yeniden yaşar: Bir kabusta, rüyasında taştan kare şeklinde yaptığı sopaları kullanarak, Taş Devri'nin tüm savaşlarını yeniden keşfeder.

> Bana nefreti ve intikamı öğrettiğin için teşekkür ederim.
> Yumruklarının düğümünden daha sert olacağım.
> *Gabriel Audisio, Poèmes du Lustre noir* (Siyah Avize Şiirleri) *(L'Age de Pierre* / Taş Devri*).*

Benzer şekilde, doğrudan saldırgan hayal gücü ile Henri Michaux bize hızlıca şunu söyler: "Bir adam çok yakından baktığı bir kayaya çarptı. Kaya yerinden oynamamıştı! Mantıken kayanın hareketsiz olduğunu söylemek pekâlâ mümkündür. Algı, kayanın her zaman aynı yerde olduğunu doğrulayabilir. Tecrübe bize korkunç kayanın hareketsiz, sakin bir form olduğunu söyleyebilir. Kışkırtıcı hayal gücü mücadeleyi göze almıştır. Ateşli hayalperest düşman olarak gördüğü taşı devirmek ister. Knut Hamsun'un karakterlerinden birinin (*L'Eveil de la Glèbe*, çev., s. 365) köklü taşa karşı verdiği inatçı mücadeleye bir bakın: "Güçlü ve tehditkâr bir şekilde taşın kenarlarını eziyor; onu parçalara ayıracak. Neden yapmasın ki? Bir taşa karşı ölümcül bir nefret duyduğunuzda, onu kırmak sadece bir formalitedir. Peki ya taş direnirse, pes etmeyi reddederse? O zaman bu acımasız mücadeleden kimin sağ çıkacağını göreceğiz."

Öyleyse neden taş dünyası bize düşmanlığa karşı düşmanlık, kontrollü korkuya karşı donuk bir düşmanlık vermesin? Michaux'yu okuduğunuzda, bir imgenin sizi öldürebileceği hissine kapılıyorsunuz! Pek çok güç, sinsi bir kararsızlık içinde canlanır, görünür ya da gizli tüm güçler, tüm saldırılar ve kaçışlar. Sevgi ve nefret duygusal kararsızlığa yol açar. Kışkırtmak ve korkmak daha derin, daha sıkı bir kararsızlık oluşturur, çünkü özünde artık duygu değil, irade vardır.

Kayaların aktivist tefekkürü bu nedenle bir meydan okumadır. Korkunç güçlere bir katılım ve ezici imgeler üzerinde bir tahakkümdür. Edebiyatın bu meydan okumayı üstlenmek, tekrarlamak, çoğaltmak ve bazen de ima etmek için diğer tüm sanat formlarından daha iyi bir konumda olduğu aşikârdır.

Kayalıklar arasında biraz yaşarsak, pek çok zayıflığı unuturuz. Baudelaire bir yerde şöyle yazmıştı: "Manzara ressamlarımız çok otçul hayvanlardır". Bu nedenle, maddî hayal gücünün ilkeleri arasında bir sağlamlık ve direnç hayali de yer almalıdır. Bu nedenle kaya, bize gerçekliği tüm derinlikleri ve keskinlikleriyle yaşamayı öğreten aktif edebiyatın, aktivist edebiyatın birincil imgesi, varlığıdır.

III

Ancak meydan okuma edebiyatı doğal olarak korku edebiyatıyla ilişkilendirilmelidir. Bir evreni titretmek için tek bir imge yeterlidir. Nietzsche'nin tek bir satırında kozmik dram için ne büyük bir açılış! "Kayaların yaşlı iblisinin kalbi titremeye başlar" (*Le Gai Savoir* / Neşeli Bilim, çev. Albert, s. 105). Kayanın işlevi manzaraya dehşet salmaktır. Ruskin'in dediği gibi (*Souvenirs de Jeunesse*, çev., s. 363): "Bir İngiliz bir kayadan yalnızca, ona tehlike izlenimi verecek kadar büyük olmasını ister; kendi kendine şunu diyebilmelidir: eğer kopup üstüme düşerse, ezilerek ölürüm. Bu koşulda, tefekkür cesarettir ve tefekkür edilen dünya bir kahramanın hayatının ortamıdır." Dünya bir efsanedir. George Sand'ın romanındaki *Valvèdre* gibi duygusal bir karakter bile, kolay felsefesinin altında, kayanın varlığından duyduğu derin endişeyi ima eder (George Sand, *Valvèdre*, s. 29): "Kayadan nefret etmiyorum, onun bir varoluş nedeni var, o dünyanın yapısının bir parçası. Kökenine saygı duyuyorum, hatta onu belli bir dinsel tedirginlikle inceliyorum; ama onu sürükleyen ve onu parçalara ayırırken,

onun yıkımını ve yanlarında büyüyen daha modern yaratılıştaki varlıkların yıkımını ortak bir kaderde birleştiren yasayı görüyorum." Böylece, kayanın tefekküründe mukadder bir ezme eyleminin gizli olduğu okunabilir. Görünüşe göre cesur varlık çöküşü geciktirebilir, ancak ufalanan granitin altında ezileceği ölümcül bir gün gelecektir. Bu imgenin resmedildiği kim bilir kaç mezar vardır!

Birçok hayalperest için, aslında, ağır kaya *doğal mezar taşı*dır. Melville'in kahramanı Pierre, *ürkütücü* bir taşın, *ezici* bir kayanın, bir tür ağırlık uçurumunun yanında meditasyon yaparken, "Yeryüzünün Kayası" diye yazar (*Pierre*, çev, s. 156): "Yapraklar hafifçe sallandığında nefes alıyormuş gibi görünen o heybetli mezar anıtına tercih edebileceği bir mezar taşı olmadığı sık sık aklına gelmişti; Nuh Tufanı öncesinden kalma, bir ergenin hafif tempolu, kederli iniltisi gibiydi". Melville, bütün bir hayalî Mısır'ı, batı kırsalında kaybolan bu izole kayayla ilişkilendirir. Bu devasa hayalî mezar ona "antik dünyanın Hamletizmini" önermektedir. Tarihi olmayan kayalardan oluşan bir dünyada, doğal bir Mısır bir labirent ve bir tonoz bulmak istediği bir Piramit görür. Bunu, cesaret testinin tam olarak canavarca kayanın ezici gücüne, ölüm imgesine meydan okumaya dönüştüğü sayfalar izler. Kahraman, yeryüzü ile tepeden bakan kaya arasındaki dar bir alana kaymıştır: "...Görev adına kendimi feda ettiğimde, öz annem beni tekrar feda ederse, Görev'in kendisi bir korkuluktan başka bir şey değilse, insana her şey mübahsa ve cezasız kalıyorsa, o zaman Aptal Kitlesellik, üzerime düş! Asırlardır bekledin; eğer öyleyse, daha fazla bekleme; Orada yatan ve sana seslenenden başka kimi ezeceksin?"

IV

Dahası, bazı efsanelerin insan sembolizmi bazen o kadar açıktır ki, bu efsanelerin kullandığı imgelerin malzemesine olan

ilgiyi kaybetmek çok kolaydır. *Düşünce* edebiyatı resimli edebiyat için zararlıdır. İnsan karakterini yorumlar ve imgelerin yaşamına aktif olarak katılmayı bırakır. Böylece Sisif *kayası* kör bir ölümü, artık düşmanını göremeyen bir adamın ölümünü, cezalandıran adam tarafından cezalandırma aracına *havale edilen* bir kaderi ölümü *belirtmek* için basit bir kelime haline gelir.

Hakikaten gerçek bir nüans bu adcılıkla (nominalizm), bu çok aceleci rasyonalist yorumla yok edilir. Oysa kayasının üzerine eğilmiş Sisif, gerçek bir nesneye karşı verilen gerçek bir mücadelenin imgesidir! Neden sadece sembolizm biçimini alıp onun dinamizmini yaşamaya çalışmıyorsunuz? Gerçek şu ki, buradaki ilgi çok zayıf. Artık yaşamıyoruz, taşı yaşamıyoruz. Taş ocağına girmeden geçip giden o kadar çok aylak var ki! Öyleyse taşın tehdidini ve pervanenin cesaretini nasıl anlayacaklardı? Aksine, işin rüya gibi doğasını çağrıştırırsak her şey canlanacaktır. O zaman Sisif efsanesi taş ocağı işçisinin kâbusu olarak ortaya çıkar.

Euhemerizm[6] yüklü klasik mitoloji, Sisif'in mahkûmiyetine yol açan tüm insan entrikalarını anlatır. Ancak Albert Camus'nün güzel kitabı *Le Mythe de Sisyphe* (Sisif Efsanesi)'de (s. 164) dediği gibi: "Yeraltı dünyasında bize Sisif hakkında hiçbir şey söylenmez". Camus'nün yarım sayfada çok iyi betimlediği cehennem işinden, görevin yararsızlığını bir entelektüel olarak değerlendirmek, kendini saçmalığına ikna etmek için geri döner. Ve yine bir Bergsoncu'nun söyleyeceği gibi, bu eser saçma olacak, ama bu saçmalığın alameti onun eyleminin neresinde? Çaba anında Camus esrarengiz bir şekilde şöyle der: "Taşlara bu kadar yakın çalışan bir yüz zaten taşın kendisidir". Ben de tam tersini, insandan böylesine büyük bir çaba gören bir kayanın zaten insanın kendisi olduğunu söyleyebilirim. Ve ben

6 Euhemerizm. Tanrıların tarihsel kahramanların tanrılaştırılmasından ortaya çıktığı teorisi. Tanrıları seçkin insanlardan türeten ve mitolojinin kaynağını tarihte arayan herhangi bir mit yorumu. Bkz. Antropoteizm. (ç.n.)

onların çatıştığını görüyorum. Kaya insan çabasını ifade eder, gücünün farkında olan bir pazu için güzel bir nesne tamamlayıcısıdır. Ve tepenin zirvesinde, kazara bir cehennem taşı aşağıya yuvarlandığında, Sisif hangi üstün beceriyle ezilmemek için kendini bir kenara atar? Kısacası, Sisif'in çilesi oldukça uzun bir futbol oyunudur ve bir karamsarın gözüyle herhangi bir spor, absürd bir figür olarak tanımlanabilir. "Sisif'i mutlu hayal etmek gerekir," der Camus kitabını kapatırken. Tek yapmanız gereken, kötü şans ve yorgunluğun zirveye özenle çıkarılan kayayı uçuruma yuvarladığı akşamki kazaya çok fazla önem vermemektir. Ertesi gün güneş herkes için doğar ve yeniden yaşamaya ve çalışmaya başlarız. Dinamik hayal gücü dünyasında, her şey yolunda başlar.

V

Dahası, kayanın *geçit vermezliği* başlı başına bir tehdittir. Hayal gücü üzerine yazdığımız kitaplarımızdaki amaçlarımızdan biri, *dolaysız bir mitoloji*nin –gelenek tarafından işlenen ve bütün bir halkın rüyalarında çoğaltılan mitolojiyle karşılaştırıldığında kuşkusuz çok zayıf olan bir mitolojinin– bazı temalarını belirlemek olduğundan, efsanelerin en mahrem, en kişisel hayallerini belirlemekte tereddüt etmeyeceğiz. Bu açıdan baktığımızda, *Sfenks*'in gerçek malzemesinin kaya olduğu anlaşılıyor.

Elbette, böyle dolambaçlı bir yoldan bilimsel mitolojiye en ufak bir katkıda bulunma iddiasında değiliz. Ancak, edebî hayal gücü düzeyinde bile, kaya ve sfenks imgesinin sık sık karşılaştırılması bizi şaşırtmaktadır. Bu, kadim kültürün imgeleri ile ham tefekkür imgeleri arasında belirli bir mütekabiliyet olduğunun kanıtı değil midir? Gizemli kırsaldaki batık patika boyunca hayalimiz, doğal olarak tüm insanî muammalara bir karşılık bulacaktır.

Bu nedenle, *La Bible de l'Humanité*'de (s. 162), Michelet doğal olarak şöyle yazar: "Ve yola dikilen taşın kendisi size sfenksin muammasını sunuyor."

Pierre Loti, *L'Arabie Pétrée*'de[7] bu doğal sfenkslerle karşılaşır (*Le Désert*, IX): "Bu geçitlerin kasvetli kavşağında, bu form kümelerine ışık tutuyormuş gibi yerleştirilmiş belli belirsiz fil veya sfenks başları, sanki çevrenin ıssızlığını düşünüyor ve koruyor gibi görünüyor." Loti'nin kendisi de bu sürüp giden ıssızlığı, taş canavarlar tarafından korunan manzaranın bu esrarengiz hüznünü vurguluyor.

Victor Hugo, Le Satyre'de (ed. Berret, *Légende des Siècles*, C. II, s. 597) şöyle derken kastettiği Sfenks değil miydi?

> ... kayalar, o yüzler
> .....
> Boyunlarını uzatmış, sessiz, büyük sırrı izliyorlar.

Şairin bu dizede çağrıştırdığı Sfenks'in alnı değil mi?

> Kayaların kaşlarının dalgın çatıklığı.
> *(Le Satyre.)*

Kayanın ön tarafının bu görüntüsü –eğer zihninde sfenks düşüncesi yer etmemişse anlaşılmaz bir imge– Victor Hugo'nun eserlerinde sık sık tekrarlanır. Edmond Huguet'nin tam olmaktan uzak repertuarı bir düzine örnekten bahseder[8]. Bu imge, Charles Baudouin'in *Psychanalyse du Maître* (Ustanın Psikanalizi)'de tanımladığı gerçek *dalgın alın* kompleksinin nesnel bir uygulamasıdır.

---

7 *Arabia Petraea,* kimi kaynaklarda *Provincia Arabia* ya da basitçe *Arabia*, 106 yılında Roma İmparatoru Trajan tarafından eski Nebati Krallığı topraklarında başkent Petra olacak şekilde kurulan Roma eyaleti. Eyalet kabaca Sina Yarımadası ve günümüz Ürdün topraklarının batısını kapsıyordu. (ç.n.)

8 Huguet, *Le Sens et la Forme dans les Métaphores de Victor Hugo* (Victor Hugo'nun Metaforlarında Anlam ve Biçim), s. 150-151.

Thoreau'nun bir meditasyonunda (*Walden*, çev., s. 238) dalgın alın ile kayayı birbirine bağlayan imgenin garip bir tersine çevrilmesi görülebilir. Çok uzaklardan getirilmiştir. Thoreau göletlerin "derinliğinin" genellikle efsanevi anlamını aramaktadır. Suyun her zaman derin olması gerekmez. Kıyı dağlıksa, zirveler ve kayalar suda birbirini yansıtıyorsa, bu size derinlik hayali kurdurmak için yeterlidir. Hayalperest, "derin" olmayan bir aynanın önünde hayal kuramaz. Ve Thoreau ekliyor: "Vücudumuzda, cesurca çıkıntılı bir kaş sarkar ve buna karşılık gelen bir düşünce derinliğini gösterir." *La Terre et les Rêveries du Repos* adlı kitabımızda, derinlik imgelerinin izomorfizmini göstermek için başka fırsatlarımız da olacak. Suların üzerinden sarkan kaya ile gözlerin üzerinden sarkan kaş arasında bu izomorfizm işe yarar. Göletin üzerinde yükselirken, kaya suyun altında bir uçurum kazar. Coğrafyacılar ise olayı farklı şekilde açıklayacaktır. Ancak, "yansıma derinliğinin" tüm imgeleri için dünyayı aradığı için hayalperest bir filozofu affedeceklerdir.

Bazen görüntü daha gizlidir, bu yüzden daha da fazla hayal kurmamızı sağlar. Öyle görünüyor ki, sfenks sorunu daha az insanlık dışıdır ve hoşgörülü bir denetçi gibi, bilmecenin kelimesini yarı güvenle fısıldar:

> Eğer bir gün görürsen
> Bir taşın sana gülümsediğini,
>
> Bunu söyleyecek misin?
> (Guillevic, *Terraqué*, s. 19.)

Böylece tüm psikolojik incelikler kendilerini duyarsız kayalarda ifade etmeye başlar. İnsan efsanesi, sanki taş *doğal yazıtlar* alabilirmiş gibi, resimlerini cansız doğada bulur. Şair o zaman paleografların en *ilkel*i olacaktır. Madde bu nedenle son derece efsanevidir.

VI

*Edebî kaya*nın düşmanca işlevleri belki de Ruskin'in *Les Peintres modernes* (Modern Ressamlar) adlı kitabında (çev. Cammaerts, s. 95 vd.) *Ortaçağ manzarasıyla* ilgili bölüm yeniden okunarak daha iyi anlaşılabilir. Bu bölümde yer seçimine dair içgörüler bulmayı bekleyebilirsiniz. Ancak sonuçta resme yapılan atıflar edebiyata yapılan atıflardan daha az sayıda görünüyor. Söz konusu olan Dante'nin dünyası, Dante'nin gördüğü dağ, Dante'nin resmettiği kayadır. Ruskin'in dar görüşlü gerçekçiliği kısa sürede ikna olur: Cehennem Apeninler'de ıssız bir yerdir (s. 98). "Dante kayaların donuk bir kül grisi olduğunu, az ya da çok demir aşı boyasının kahverengisiyle boyandığını hayal eder. Bu tam olarak Apeninler'deki kireçtaşının rengidir; gri tonları özellikle soğuk ve nahoştur." Ruskin'in gözünde bu, bir cehennem yaratmak için yeterlidir.

Dante'nin kayasının özüne gelince, Ruskin onu tek bir kelimeyle karakterize eder: çekiç altında parçalanır, bu yüzden "şiddet yanlıları için ayrılmış" yedinci daire "kırık taşlardan oluşan bir dairedir" (*Kanto* XI, 2) ve Ruskin, bu ufalanan uçurumların sefaletinden bahsederek, Dante'nin "kötü bir dağcı olduğunu kanıtladığı" sonucuna varır. "Tüm bu pasajlarda Dante'nin dikkati tamamen erişilebilirlik ya da erişilemezlik karakterine odaklanmıştır... Sarp, canavarca, pürüzlü, kötü niyetli, sert gibi sıfatlardan başka bir şey kullanmaz". Elbette bu tür soğuk rasyonalizasyonlar Dante'nin mistisizminin derinliklerini anlamamıza yardımcı olmaz, ancak Dante'nin kullandığı sıfatların edebî karakterini vuruşlarının hızıyla gösterirler. Çoğu durumda, bir yazar Dante'ye has bir sıfat kullandığında, bir kayalar dünyasını, bir taş dünyasını tasvir ediyordur. Dante'nin gözüyle betimlenen kaya birincil bir görüntüdür.

Tüm korku figürlerinde olduğu gibi, devasa kaya da latife konusu olmuştur. Korku, babadan küçük çocuğa, nesiller

arasında diyalektik bir duygulanımın vesilesidir. Dante yerine Rabelais'yi çağrıştırabilir ve Gargantua'nın izlerini taşıyan sayısız kayaya gülebiliriz. Paul Sébillot'nun *Gargantua dans les Traditions populaires* (Halk Geleneklerinde Gargantua) adlı kitabını okumak, muazzam olanın bu nesnelliğini, basit canavarca nesnelerin bu izdüşümünü görmek için yeterlidir. Devin mutfak eşyalarını ve mobilyalarını, kıyafetlerini ve ayakkabılarını görürsünüz. Gargantua'nın Rabelais'den daha yaşlı olduğunu, onun bir bakıma doğal bir dev olduğunu, popüler hayal gücünün en ufak bir bahaneyle doğal olarak yarattığı bir dev olduğunu hatırlatmaya gerek var mı? Bu nedenle kaya doğal olarak bir genişleme temasıdır.

VII

Kaya aynı zamanda büyük bir ahlakçıdır.

Örneğin kaya, cesaret ustalarından biridir. Victor Hugo'nun şiirinin kozmik dinamizminin, Okyanus'un tefekküründe itici bir güç olduğu sık sık söylenir. Ancak buradaki en güçlü dinamik imge, deniz ve kaya arasındaki mücadeledir. Berret, Marine-Terrace'ta[9] (*La Légende des Siècles*, C. I, Giriş bölümü, s. XV) Victor Hugo'nun "dalgaların korkunç kayalara karşı tüm savaşlarını görebildiğini" söyler. O zamanlar, Michelet'nin yazdığı gibi, Victor Hugo'nun "kırbaçlanmış bir gücü vardı, rüzgârda saatlerce yürüyen ve günde iki deniz banyosu yapan bir adamın gücü". Ancak Swinburne kompleksi (bkz. *L'Eau et les Rêves*, bölüm VIII) adını verdiğimiz bir komplekse dönüşen bu gerçek dinamik yaşam, vizyonerin tüm hayal gücü tarafından vurgulanır. Hugo'ya göre görmek zaten eyleme geçmektir. Dalgakıranlarla mücadelesinin orada başladığını görür. Ama onu kim kışkırtmıştır? Mantık cevap verir:

9 Amerika'nın Florida Eyaletinde bir şehir. (ç.n.)

elbette Okyanus. Ama hayal eden varlık, tam tersine, kışkırtmanın canavar kayadan geldiğini hisseder, çünkü hayal eden varlık kendisini yenilmez kayayla özdeşleştirir. Yani cesareti olan kayadır. Savaşçı olan odur. "Bir önceki günün fırtınanın getirdiği damlalar üzerinde olan iki kaya, ter içindeki savaşçıları andırıyordu..." (V. Hugo, *Les Travailleurs de la Mer*, ed. Nelson, C. II, s. 7).

André Spire'ın bir dizesi de aynı dinamiği takip eder:

> Kayalar, gülerek, sana köpük tükürür.
> (Spire, *Tempête. Vers les routes absurdes*).

Dinamik hayal gücünün, enerji veren hayal gücünün temel yasası olan güçlerin temel dönüşümünü daha iyi nasıl gerçekleştirebiliriz? Uçsuz bucaksız denizin önünde, kaya erkeksi bir varlıktır.

Korkunç kayalıklarda esen rüzgâr nasıl olur da yürek parçalayan bir ses çıkarmaz? Kayalık geçit sadece boğulmuş bir patika değildir, Rus yazar Biely'nin çocukluğunun ormanlarında ve dağlarında duyduğu toprağın hıçkırıklarıyla sarsılıyor (*Anthologie des Ecrivains soviétiques* / Sovyet Yazarlar Antolojisi, s. 49): "Sert esen rüzgâr, kayanın siyah kükremesinin altındaki dallarda bir ıslığa dönüşür; gri devlerin pürüzsüz, saf yüzlerinin altında bir geçit açan... kayaların arasındaki... gırtlaktan gelen fagottan sakının." Sert taşların, bazalt veya granit kayaların enerji verdiği manzarada, siyah bir kükreme uçurumu daha da genişletir. Kaya çığlık atar.

Daha az güçlü varlıklar, daha felsefi yazarlar daha sakin görüntüler bulacaktır. *Essai sur la Nature* (Doğa Üzerine Deneme)'de (çev. Xavier Eyme, 1865, s. 69) Emerson, sanki çok doğal bir imgeymiş gibi tesadüfen şöyle der: "Denizin dövdüğü kayanın balıkçıya sertliği öğrettiğini kim bilebilir? Bu, insanın gerçek bir kozmik ahlaka, günlük çalışma hayatını cesaretle sürdürebilmesi için, doğanın büyük manzaralarında ifade edilen ahlaka ihtiyacı olduğunun bir kanıtı değil midir?

Her mücadelenin aynı zamanda bir nesneye ve bir ortama ihtiyacı vardır.

Saint François de Sales'in bir görüntüsü bize hem bu *mecazî ahlak*ın bir kanıtı hem de dinamik hayal gücünün bir örneği olacak yeni bir belge sunacaktır (*Introduction à la Vie dévote* / Dindar Hayata Giriş, ed. Garnier, s. 218): "Macaristanlı Azize Elizabeth'e gelince, o da ruhunda öylesine kök salmış olan bağlılığına aldırış etmeden, kendisini eğlence toplantılarında oynarken buldu. Riette Gölü'nün etrafındaki kayalar dalgalar tarafından dövüldüğünde büyümesi gibi, bağlılığı da durumunun onu maruz bıraktığı ihtişam ve gösterişe rağmen arttı". İşte aynı şekilde, tıpkı bir kalbin tutkularla mücadele ederek güçlenmesi gibi, tıpkı bir insanın zorlukların üstesinden gelerek büyümesi gibi, dalgaların dövdüğü kaya da toprağa daha derin kök salar ve gökyüzüne doğru yükselir. Görüntülerin yeni bir tersine çevrilmesiyle karşılaşıyoruz. Bu kez hisseden ve hayal eden ahlaktır; görüntüleri yansıtan ahlaktır. Ve modeller hayalperestin inançlarıyla o kadar yakından uyuşuyor ki, her fırtınada dalgaların dövdüğü kayalar sanki büyümeye başlıyor. Elbette modern bir okuyucu bu tür görüntülere pek önem vermez. Ancak bu küçümseme, sadakatsiz bir edebiyat eleştirisine, bir çağın hayal gücünü yakalayamayan eleştiriye yol açar. Bunu yaparken de edebî zevklerini kaybeder. Rasyonelleştirici bir okumanın, imge kokmayan bir okumanın, edebî hayal gücünün küçümsenmesine yol açması şaşırtıcı olmasa gerektir.

VIII

Bir Gœthe'nin kayaları tefekkür ederken bulduğu istikrar derslerinin izini sürmek sayfalarca sürecektir. Onun Neptüncülüğü ile bazı çağdaşlarının Vulkanizmi arasındaki çatışmadan bağımsız olarak, kozmik vizyonlarında ilkel kayaların anlamını eylemde hissedersiniz. Bunun iyi bir özetini Josef

Dürler'in *Die Bedeutung des Bergbaus bei Gœthe und in der deutschen Romantik*[10] adlı kitabında bulabilirsiniz.

Gœthe'nin granite, ilkel kayaya, karşı tutkulu bir meyli vardı (*eine leidenschaftliche Neigung*). Granit onun için "en derin ve en yüksek", "*das Höchste und Tiefste*" demekti. Brocken'de, Gœthe'nin doğa felsefesinde çok önemli olan *Urphänomenon*'un (İlkel fenomen) yeni bir örneği olan bu temel kayayı, bu *Urgestein*'ı (Ana kaya) ilk sezgisinden tanıyordu. Yüksek, çıplak bir tepede otururken kendi kendine şöyle demeyi severdi: "Burada hemen yeryüzünün en derin bölgelerine ulaşan bir temel üzerinde dinleniyorsun... Şu anda, yeryüzünün mahrem güçleri... gök kubbenin etkileriyle aynı anda üzerimde etkili oluyor". İşte burada kendi varlığının ilk ve sağlam başlangıcını hissetti. Gœthe'nin hayallerinin muazzam kapsamı şu dizelerde yer almaktadır:

> *Oben die Geister und unten der Stein.*
> (Hayaletlerin üstünde ve taşın altında.)

Gœthe başka bir yerde şöyle yazar: "Gücü ruhumu yükselten ve ona sağlamlık veren kayalar"[11]. Görünüşe göre granit kaya sadece onun yüceltilmiş varlığının kaidesi değil, aynı zamanda ona samimi sağlamlığını da veriyor.

Toprağa değil, kayaya ait olmak, edebiyatta sayısız izini bulabileceğiniz büyük bir hayaldir. Kayaya kazınmış kalenin ihtişamından bahseden ve taşlar arasında yaşayanlara cesaret veren pek çok eser vardır.

Clemens Brentano da (Dürler'in alıntısı: *Die Bedeutung des*

10 Gœthe'nin çalışmalarında ve Alman Romantizminde madenciliğin önemi. (ç.n.)

11 Lawrence gibi sert biri granite tutkuyla destek verecektir. "Kireçtaşından nefret ettiğimi fark ettim- mermer, kireçtaşı toprak, kireçtaşı kayalar üzerinde yaşamak. Onlardan nefret ediyorum. Onlar ölü kayalar, hayatları yok, ayaklarımı ürpertmiyorlar. Kumtaşını bile tercih ederim. Ama granit! Granit benim favorim. Ayaklarım altında o çok canlı. (*Sardaigne et Méditerranée* / Sardunya ve Akdeniz, çev., s. 146).

Bergbaus bei Gœthe und in der Deutschen Romantik / Gœthe'de ve Alman Romantizminde Madenciliğin Önemi, s. 203) granitin gururuna katkıda bulunmuştur:

Schmähst du ewige Gesetze,
Der Gesellschaft Urgranite,
Dann schimpfst du den Kern der Erde
Der zum Licht dringt in Gebirgen.
(Ezeli kanunlara hakaret ediyorsun,
Toplumun ilkel granitinden,
Sonra dünyanın çekirdeğini azarlıyorsun.
Ki o dağlar nüfuz etmekte.)

Hegel'e göre granit "dağların çekirdeğidir" (*Philosophie de la Nature* / Tabiat Felsefesi, çev., II, s. 379). Mükemmel somut ilkedir. Metaller "granitten daha az somuttur", "granit en temel elementtir, diğer oluşumların bağlı olduğu temel maddedir". Bir töze yönelik bu taraf girlik, bu beklentisiz yargı, kişinin imgelere itaat ettiğinin yeterli kanıtıdır.

Granit, varlığının kalıcılığını kendi taneciklerinde ifade eder. Hiçbir şekilde içine nüfuz edilmesine imkân vermez, her türlü çizilme ve aşınmaya meydan okur. Sonra, iradenin eğitiminde büyük rol oynayan bütün bir hayaller sınıfı ortaya çıkar. Gœthe'nin yaptığı gibi, graniti hayal etmek, sadece kendini sarsılmaz bir varlık olarak kurmak değil, aynı zamanda tüm darbelere ve hakaretlere karşı içtenlikle duyarsız kalacağına söz vermektir. Yumuşak bir ruh zor bir meseleyi hayal bile edemez. Hayal gücü, içtenlikle çağrıştırılan bir imgede, varlığın derin katılımına yol açar. Fazla söze hacet yok. Her harika resim bir kalıptır. Kişi belirli bir ifade kısalığı ile bir modelleme görüntüsünün eylemini hisseder. Bir şair tek bir dizede zor bir meselenin asaletini aktarabilir:

Yanette Delétang-Tardif *Cahier*'de (*Tenter de vivre*, s. 73). Şöyle yazar:

Bazı kelimeler vardır ki el için çok değerlidir: Örneğin, granit.

Kaya ile ilgili maddeler için kullanılan kelimelerin kendilerinin de sert kelimeler olması dikkat çekici değil mi? İşte Buffon'un ilkel topraklara atıfta bulunduğu tek bir cümle (ed. 1788, C. 1, s. 3): "Bunlar arasında canlı kaya, kuvars, jasper, feldispat, şorlar, mikalar, kumtaşları, porfirler ve granit bulunmaktadır. İnsan konuşarak ellerinin deneyimini korumak ister."

Ağzındaki bu sözlerle, minerallerin adlarının ilkel dilsel kökleri olduğunu iddia etmekten çekinmeyen safdilli jeolog Werner'i bağışlayabiliriz. Kayalar bize sertliğin dilini öğretirler.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

DEHŞET VEREN HAYALLER

"Çocukken alçının alındığını ilk gördüğümde şoke oldum ve meditasyona başladım. Gözlerimi o gösteriden alamıyordum. Aslında bir gösteriden ibaretti, ama zihnimin ele geçirilme şeklinden özüne kadar, içinde bir gün benim de kullanmak zorunda kalacağım bir şey olduğuna dair belirsiz bir his vardı içimde."

(Henri Michaux, *Liberté d'Action* / Eylem Özgürlüğü, s. 25.)

I

Her hayal gücü kucaklayıcı ve geniş değildir. Kimi ruhlar vardır ki, sanki evrenin yaşamından çekilmek istercesine, onlara katılmayı reddederek kendi imgelerini oluştururlar. İlk bakışta bitki karşıtı görünürler. Tüm manzaraları sertleştirirler. Vurgulayıcı, sarsıcı, keskin, düşmanca kabartmalardan hoşlanırlar. Metaforları şiddetli ve kabadır. Renkleri dobra ve enerjiktir. İçgüdüsel olarak felç olmuş bir evrende yaşarlar. Taşları öldürürler.

Huysmans'ın sayfalarının çoğu bu *taşlaşmış hayal*in ilk örnekleri olarak kullanılabilir, bu da daha az sabitlenmiş imgeleri incelemeyi kolaylaştırır. Dahası, Huysmans'ın vizyonu sanki düşünülen dünyanın daha da ölmesini sağlamak için irinli yaralar ekler. Huysmans'ın *maddî şiirselliğ*inde kadavra izlerine bolca rastlanır. Taş ve yara diyalektiği, taşlaşmış bir dünyanın hareketsiz figürleriyle, garip bir şekilde et hastalığından ilham alan zayıf ve yavaş bir hareketle ilişki kurmamızı sağlayacaktır. Öyleyse Huysmans'ın resimsel maddî diyalektiğini şu iki terimle formüle edelim: irin ve cüruf.

Huysmans'ın poetikasına ilişkin *maddî analiz*imizin odak noktası olarak *En Rade* (ed. Crès) romanının beşinci bölümünü seçeceğiz. Bu, birçok yönden, bir uçaksavarın, bir *dünyalı* tarafından anlatılan aya yolculuğudur. Ama bu dünyalı dünyayı sevmez; toprak, taş, metal onun tiksintisini *anlamasına* hizmet edecektir. Bu yüzden *En Rade*'in bu bölümüne mem-

nuniyetle şu başlığı ve alt başlığı verebiliriz: *La Chimie des Duretés lunaires ou les Dégoûts d'un Lithophage* (Ayın Çağrıştırdığı Sert Duyguların Kimyası ya da Bir Litofajın[1] Hissettiği Tiksintiler).

Ama önce soğuk, loş ışıkta hayal kurmanın nasıl sert maddelere yol açtığını görelim. Bunu yapmak için, üzerinde düşünülen tüm nüansların içimize nüfuz etmesine izin verelim, onları yoğunlaştırmak için ayıralım ve Virginia Woolf'un[2] şu sözünü hatırlayalım: "Mavi ve sarı gibi parlak renkler gözlerimizde birbirine karıştığında, tozlarının bir kısmı düşüncelerimize bulaşır."

Huysmans, Ay'ın kendisinde, "gözün belirsiz bir uçuşunda", "muazzam bir kuru sıva çölü" görür. Zavallı ve aşağılık bir maddenin sadece adı bile, cennetin tüm ışığı taşlaşmıştır. Ay suyunun suda yaşayan bir hayalperestine ya da *ay sıvısının* havada yaşayan bir hayalperestine çok hassas görünecek olan hareketi içinde kalakalmıştır. Aslında o "donmuş badanadan"[3] başka bir şey değildir. Bu çöl ışığının ortasında, Ay'ın tüm dünyevî ve sert işaretlerini taşıyan bir dağ yükselir: kenarları "engebeli, sünger gibi delik deşik, parıldayan şeker noktalarıyla mikayı andıran". Alçı, süt, şeker, beyazlığa duyulan tiksintinin mineralleşmiş tonları.

Yakındaki ay vadisinin alçak zemini "pörsümüş çamur, beyaz kurşun ve tebeşirle yoğrulmuştur". "Tenekeden bir tepe" "sayısız fırının ateşiyle kaynayan... devasa tümseklerle şişirilmiş" dağa hakimdir. Geriye, aniden donmuş "küresel bir kaynama" kalmıştır.

Hayalî yürüyüş, damarları "cıva gibi parlayan" "belirsiz kristalize eğrelti otlarının" büyüdüğü "buz tutmuş bir buz" üzerinde devam eder. Gördüğümüz gibi, beyazlık tahribatına

1 Litofaj: Taş yiyen, yumuşakça türü hayvanlar. (ç.n.)

2 Virgina Woolf, *Orlando*, çev., s. 207.

3 Bkz. Allendy, *Journal d'un Médecin malade* (Hasta Bir Doktorun Günlüğü), s. 16.

devam ediyor. Malzeme kadavradır. Suyun kendisi düz ve katıdır. Hayalperest ve karısı "lamine ağaçlarda, diafan ve sert su altına yayılmış" yürürler.

Volkanik bölge de daha az soğuk ve ölü değildir. "Etna tuzu ile ezilmiş, kistlerle şişirilmiş, cüruf gibi kavrulmuştur". "Dorukları, dişleri havada, gökyüzünün yıldızlı bazaltını testereleriyle kesiyor.

Bu keskin imgeler, uyandırma arzusu gerçek bir cerrahi sadizmi ortaya çıkarmıyor mu? Tam olarak Huysmans, Ay'ın "beyaz masa örtüsü" üzerine "cerrahi bir kit" yayar. Hayalperestin gördüğü Ay şehirleri, "devasa cerrahi aletler, devasa testereler, büyük boy neşterler, hiperbolik sondalar, anıtsal iğneler, devasa matkap ucu anahtarları... Hayalperest ve arkadaşı boşuna "gözlerini ovuşturabilir", ancak dolunayın ışığını (sakin ruhlar için sakin), "beyaz bir çarşaf üzerinde bir operasyondan önce dağılmış karanlık aletlerin" o *saldırgan* vizyonunu tefekkür ederek tekrar tekrar geri dönerler.

Bu sayfalarda sergilenen karamsarlık o denli büyüktür ki, "gümüş" ışığın istila ettiği gökyüzü siyah kalır. Oradaki gök kubbe "siyahtı, yoğundu, herhangi bir parıltı yaymadan kendi kendilerine, oracıkta yanan yıldızlarla benek benekti".

Ay'ın sessizliği evrensel Ölüm izlenimini vurgulayacaktır. Bu sessizliğin rasyonalist bir açıklaması vardır. Yazar okulda seslerin ve gürültülerin boşlukta yayılmadığını öğrenmiştir; modern kitaplarda Ay'ın atmosferi olmayan, boş gökyüzünde kaybolmuş bir yıldız olduğunu okumuştur. Tüm bu bilgileri doğru bir şekilde bir araya getirilmiş imgeler üretmek için koordine etmiştir[4]. Ancak bu rasyonel mikrop, taşlaşma

4 Leconte de Lisle, *Poèmes barbares* adlı eserinde benzer şekilde imgeleri ve yeni fikirleri karıştırmıştır.

İşte *Les clairs de Lune*'un başlangıcı:

> Bu deforme olmuş bir dünya, ani, ağır ve canlı,
> Yok edilmiş bir evrenin korkunç hayaleti,

görüntülerinin doğrudanlığını yanlış anlamamıza neden olmamalıdır. Huysmans'ın sayfaları bir Medusa kompleksinin örnekleri olarak alınabileceği ölçüde, gerçekten bir "medusa" iradesi ile karşı karşıyayız. Bu kompleksi içeriden, özünden, düşmanlık yansıtmaya yönelik şeytani iradesinden deneyimlemeye istekliysek, onda *dilsiz bir öfkeyi*, *taşlaşmış bir öfkeyi*, aşırılığı anında aniden engellenen bir öfkeyi tanıyabiliriz: "Her yerde pıhtılaşmış balçık kataraktları, taşlaşmış dalga çığları, dilsiz yaygara selleri, bir jestle uyuşturulmuş, bastırılmış bir fırtınanın tüm kızgınlığı."

Bu boğuk çığlıklar, düşmanlığının aşırılığıyla durdurulan öfkeyi ifade etmiyor mu? Bu nedenle, ustanın tüm çalışmalarında öfkenin diğer birçok enstantanesini bulacağız. "Burada, hareketsiz girdaplar, uyuşukluk içinde aşılmaz uçurumlara inen hareketsiz spirallere daldılar. Orada, belirsiz köpük tabakaları, sarsıcı Niagaralar, yok edici su sütunları, uykulu kükremeler, felçli sıçramalar, sakat ve donuk girdaplarıyla uçurumun üzerinden sarkan su sütunlarını yok ediyordu. Kızgın vizyonu kozmik düzeye nasıl daha iyi yükseltebiliriz? Bu, taşa, buza, dona oyulmuş, evrensel bir sessizlikle, artık hiçbir şeyi beklemeyen, tehdidi hiçbir şeyin gevşetemeyeceği bir sessizlikle ifade edilen kozmik bir öfkedir. Bu sessizlik, otoriter bir efendinin buyurgan "kapa çeneni ve sessiz ol" sözüne tekabül eder. Eğitimli bir psikolog, ses tonundan, bir kelime ve bakışla kişinin kaynaklarından başkalarına hükmetmek isteyen kötü bir hipnotizma olan "Medusa kompleksi"ni tanıyabilir. Gœthe'nin dediği gibi (*Maximes et Réflexions*, çev. Bianquis, s. 175): "Taşlar dilsiz efendilerdir. Gözlemciyi suskunluklarıyla etkilerler."

Boşluk okyanusuna bir enkaz gibi atıldım,
Taşlaşmış bir cehennem, alevsiz ve sessiz...

Hegel için "katılık" "ay ilkesi", "özgür bırakılmış olumsuzluk "tur (Doğa Felsefesi, çev. Vera, C. I, s. 393). Hegel için ay tözü bir şekilde taşlaşmış oluşumların temel tözüdür (bkz. I, s. 450). Kavramlar düzeyinde çalıştığına inanan filozof, yalnızca maddî imgelerin ilk baştan çıkarmalarını takip etmektedir.

II

Ansızın askıya alınan bu hayat aldatmacadan başka bir şeydir. Bu, ölüm anının ta kendisidir, geçmek istemeyen, dehşetini sürekli kılan ve her şeyi hareketsiz hale getirerek huzur vermeyen bir an. Ve Huysmans'ın hayalperesti şunu merak eder: "Kutsal kötülük, bu dünyanın epilepsisi, bu gezegenin histerisi, ateşi saklayan, su püskürten, şaha kalkan, lav yatağında paramparça olan yumurtalıkların hangi müthiş sıkışması sonucunda durdurulmuştu? Soğuk Selene, anlaşılmaz bir gökyüzünün değişmeyen karanlığı altında sonsuza dek süzülen o çözülmez sessizlikte hangi reddedilemez yakarışın ardından katalepsiye düşmüştü?

Şimdi taşın *küçümseyici sertliğine* bu tür bir katılımı, sert maddenin antipatisini bir şekilde sempatik bir şekilde yaşayarak, kendini kayıtsızlık ve sertlik meselesi haline getirerek daha yakından inceleyecek olursa, Huysmans'ın nefesleri, mırıltıları ve kokuları hemen yadsıma ihtiyacını daha iyi anlayabiliriz. "Havasızlığın kokusunu alıyor", Çok güzel bir Sartrecı *yok oluş* formülü. Ve taşın duyarsızlığını ve sağırlığını hazırlayan bu hassas hiçliğe ulaşıyor: "Hayır, bu Kokuşmuşluk Bataklığı'nda hiçbir koku yoktu. Leşin çözündüğünü gösteren kalsiyum sülfür ekshalasyonu yoktu; Sabunlaşmış cesetlerin ya da çürüyen kanın kokusu yoktu, toplu mezar yoktu, hiçbir şey, hiçbir şey, aromanın hiçliği ve gürültünün hiçliği, koku ve işitme duyularının bastırılması. Ve Jacques, aslında, ayağının ucuyla, kâğıt topları gibi ses çıkarmadan aşağı yuvarlanan taş blokları ayırdı."

Kuşkusuz, tüm bu notasyonlarda öylesine bir fazlalık, öylesine şiddetli imgeler yığını vardır ki, bunlarda oldukça boş bir edebiyat alıştırması görülebilir. Daha samimi olduğumuz, sistematik ve yapay olan her şeyden kaçındığımız zamanlar geldi. Belki de *kasıtlı* edebiyattan psikolojik sonuçlar çıkarmakta belli bir ihtiyatsızlık vardır. Ancak hayal gücü

düşündüğümüzden daha *kararlıdır* ve en yapay imgelerin bile bir yasası vardır. Birçok yönden dört hayalî unsur teorisi *hayal gücünün determinizminin* incelenmesi anlamına gelir. Bu koşullar altında, bize öyle geliyor ki, Huysmans'ın sayfalarını biraz yumuşatacak olursak, gerçek izlenimler, doğal rüyalar bulabiliriz. Örneğin, rüyalarda bir duyunun diğerinden daha derin bir uykuda olması alışılmadık bir durum değildir; Bazı duyum türlerinin eksikliği, bu kayaların sessizce düşmesi gibi tuhaf rüyalara yol açar. Göz hâlâ görürken, kulak çoktan uykuya dalmıştır. Uykumuzun hassas çoğulculuğu harikadır. Asla tam olarak uyumayız, bu yüzden hep rüya görürüz. Ama asla tüm duyularımızla tüm arzularımızla rüya görmeyiz. Bu nedenle rüyalarımız tüm kişiliğimizi eşit bir ışıkla aydınlatmaz. Gerçek bir duyusal analiz büyük rüya *parçalarını* ve her duyuyu kendi rüyalarına ayırabilir. Yeri gelmişken söylemek gerekirse, bize öyle geliyor ki, psikanaliz rüyaların bu farklı yönlerini yeterince dikkate almamıştır. Rüya için genel bir determinizm olduğunu varsayar, oysa rüya gören sadece uykuda olduğu için çok farklı seviyelere dalar ve genellikle yalnızca duyuların ayrıcalıklı yaşamı aracılığıyla homojenlik bulan duyusal deneyimler yaşar. Bu nedenle Huysmans'ın ay rüyası, sadece sertlik ve soğukluk hisleri bırakır. Sertlik ve soğukluk, yalnızca görme yoluyla algılanmaları nedeniyle zaten metaforlardır, ama bir şekilde doğal olan metaforlardır. Görünüşe göre Huysmans keskin, soğuk bir ışığın kışkırtmasına kimyasal hakaretlerle karşılık vermiştir.

Huysmans'ın diğer birçok kitabı *mineralize peyzaj* teorisine katkıda bulunabilir. Nitekim *À Rebours*'da[5] şöyle yazar: "uzaklara korkunç bir maden manzarası kaçtı, solgun, ıssız bir vadi, ölü bir manzara; bu ıssız bölgeyi bir ışık aydınlattı, yağda çözünmüş fosforun parıltısını andıran sessiz, beyaz bir ışık."

5 Huymans, *À Rebours*, s. 130.

Sert ön adlara sahip Fransız yazar Joris Karl Huysmans'ın çalışmalarında, tam da isimlendirdikleri malzemelerin küçümsendiği zamanlarda metalik seslerden öfkeli bir zevk alan birçok sayfa bulunması şaşırtıcı değildir. Kelimeler ve temsil ettikleri malzemeleri çarpışarak birden fazla deyimin rezonansını ve çatışmasını uyandırır. Örneğin bir renk "kobalt ve çivit mavisi kadar koyu"dur (*À Rebours*, s. 18). Lekeler (s. 130) "bistre ve bakır lekeleridir". "Zinober[6] ve cila", "vermilyon[7] ve krom" (s. 20), renklerinin şiddeti kadar kelimelerin sertliğiyle de ilişkilidir. Sert renkler, sert sesler, sert malzemeler burada *Baudelairci* bir sertlik *mütekabiliyetiyle* birbirine bağlanır.

Yeşil ve oksitler düşük maliyetli sertlik sağlar. Hatta, dilde çok yeni olan bu oksit kelimesinin doğal betimlemelere ne kadar kolay dâhil edildiğini görmek de dikkat çekicidir. Pierre Loti on satırda "mineral dünyasının gizemlerine nüfuz ettiğini" düşünüyordu: "Bu dehşet bölgesinden bir nehir fokurdayarak akıyor; tuzlarla doyurulmuş, metalik yeşile boyanmış sütlü suları sabun köpüğü ve bakır oksitle yuvarlanıyor gibi görünüyor" (*Vers Ispahan, Œuvres Complètes*, ed. Calmann-Lévy, X, s. 34).

Ancak bu sertlik yazışmaları sessiz bir hayal içinde oluşmaz. Öfke içinde olmanın birliğini bulan daha şiddetli bir irade talep ederler. Huysmans'a göre metalik imgeler bir beddua malzemesidir. Sac ve çinko kötü zevke hakaret eder[8]. Demir, günümüzde sanata karşı sayısız metafor sunuyor. Sadece Eyfel Kulesi *aleyhine* –sert bir tonda yazılmış– *düzyazı şiiri* tekrar okuduğunuzda[9], bir şairin "şeylerden" nefret edebileceğini görürsünüz.

---

6 Zinober, özellikle Çin'de çıkan bir kristaldir. İçeriğinde civa vardır. (ç.n.)

7 Vermilyon ya da Çin kırmızısı, zincifre adlı mineralden üretilen parlak kırmızı renk. (ç.n.)

8 Huysmans, *Les Foules de Lourdes*, s. 36.

9 Huysmans, *Certains*, ed. Crès, s. 160.

Hayal gücü üzerine yaptığımız çeşitli çalışmalarda sistematik bir sınıflandırmadan kaçındığımız gibi, tersine, kısa notlarla bir eserin mümkün olduğunca eksiksiz bir taslağını vermeye çalıştığımız için, Huysmans'ın maddî poetikasını tamamlamak için, ikinci bir hayal merkezi belirtmek zorundayız. Bu ikinci kutup yaradır, derin bir yaradır, aynı zamanda tüm acı çeken bedenin nefret ettiği çiçeklerini verdiği maddî bir yaradır. Katalepsi iradesinin tezahür ettiği *En Rade*'de anlatılan bu mineral ayın hayalinde bile, hâlâ akan yaralar var; Huysmans "Mizah Denizi", "Kokuşmuşluk Bataklığı" üzerine kafa yorar.

Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, yaradan metale doğru sürekli bir metafor alışverişi vardır. Huysmans'ın hayalinde yara, cinsel mineraldir. Ay ışığında rüya görürken, hareketsiz kürede "o soluk cevherin etinde pembe kesecikler açan onulmaz yaralar" görür. (*En Rade*, s. 105.)

Şimdi iki kutbu arasındaki maddeleşmiş hayalleri kesilmiş etten cerahatli metale taşıyarak, amansız metaforların anlamını daha iyi anlayabiliriz. Ayrıca *A Rebours*'daki bazı metinleri okumak da daha iyi olacaktır. Âtıl durumdaki varlığın ve canlı varlığın, görkemli çirkinliğin, evrensel hastalığın aynı ölümcüllüğüne maruz kaldığı anlaşılacaktır. Bu bir şakadan daha fazlasıdır; Huysmans'ın des Esseintes'in ağzına koyduğu karamsar estetik formülüdür (s. 129): "Her şey frengiden başka bir şey değildir."

Sorbonne'da hayalî Kozmos üzerine verdiğimiz ücretsiz derslerde, sık sık alıştırma olarak, akıl hastalıkları ve hatta organik hastalıklar tarafından belirlenen Kozmos'u önerdik. Aslında bize öyle geliyordu ki bir hastalık, normal örgütlenmenin bazı aksiyomlarını bozarak, özgünlük için bir fırsat olma noktasına kadar yeni örgütlenme türlerini ortaya çıkarabilir. Huysmans ile hayalî bir Kozmos'un ortaya çıktığı göz kamaştırıcı sayfalar burada. Bu evrensel, renkli frengi etrafında bir dizi görüntü düzenlenmiştir. Bu gerçekten de *hastalıklı bir*

toprağın, *cüzzamlı bir taşın*, cüruflarının ülserleri içinde titreyen *hastalıklı bir şekilde oksitlenmiş*, cüruflarının ülserlerinde titreyen *metallerin* vizyonudur. Huysmans'ın çalışmasında hastalık imgeleri ancak metalik metaforları çağrıştırıyorlarsa bir anlam ifade ederler. Metalik imgeler ancak hastalık için metaforlar ortaya koyduklarında hayat bulurlar.

Leonardo da Vinci, ressamın hayal gücünü sürdürmek ve aynı zamanda serbest bırakmak için bir duvardaki çatlaklara bakarken hayal kurmasını tavsiye etmiştir. İşte bu temada Huysmans'ın rüyası. Eski bir duvarda (*En Rade*, s. 54) "korkunç bir yaşlılığın hastalıkları, suyun akıntılı bir şekilde dışarı atılması, sıvanın *rosacea*sı, pencerelerin pervazları, taşın fistülleri, tuğlaların cüzzamları, bütün bir çöp kanaması[10]" sergilenmektedir.

Maddelerin bu teratolojisi, bu maddî karamsarlık, Huysmans'ın rüyasının ve üslubunun en açık özelliklerinden biridir. Nesnenin ve sözün sertliği aracılığıyla böyle bir birliktelik bize tam olarak üslubun gerçek kaynaklarının rüya gibi kaynaklar olduğunu gösterir. Kişisel bir üslup, bir olmanın hayalidir. Bir tür maddî imgeye tam bağlılıkla, bir üslubun aynı anda hem bu kadar güç hem de bu kadar süreklilik kazanabilmesi dikkat çekicidir. Her şey şiddetlidir ama hiçbir şey patlamaz. Kuvvetler çeşitlidir, ancak tek bir çizgide çalışırlar. Böylece, *maddî* imgeler aracılığıyla yapılan analizlerin edebî bir hayal gücünü belirleyebileceğine, hayalî bir determinizmi ortaya çıkarabileceğine dair elimizde yeni kanıtımız var. Bu metalik kangrenler ve taşlaşmış yaralar sadece pitoresk aşırılıklar değildir; tüm maddeler hakkında derin bir şüphe

10 Verhaeren (*Les Usines*):

Ve dökülmeye yüz tutmuş
beyaz sıva ve cüruf arasında
"solgun ve çürümüş bir bitki örtüsünün"
açıldığı meydanlar.

Bu dizeler gerçek bir sınav. Bana öyle geliyor ki bu dizeler kare şeklinde bir hayvanlaştırmaya oynuyor ve böylece "leprous faubourg" klişesine katılıyor.

anlamına gelirler. Madde bir ihanettir. Huysmans ihanete uğramış bir gerçekçidir. Yemek konusundaki tereddütlerinde bunun yeni kanıtlarını elde edeceğiz.

Taşlaşan hayalin müdahalesi, Huysmans'ın bitki yaşamına dair imgeleri reddedişini incelememize de yardımcı olabilir. Huysmans'a göre, tüm canlılar dünyasının muzdarip olduğu iştahsızlıktan etkilenen bitkiler, özsuyu kabul etmek istemezler. Bükülmeyi kabul etmek istemezler. Maddeleri ve hareketleri sertleşmeli ve durmalıdır. Simyasal sezgilerin aksine, Huysmans'a göre mineral yaşamla yaşamak zorunda olan bitkidir. Böylece Huysmans bize des Esseintes'in metalle *beslenen*, korkunç tuzlarla *doyurulmuş*, teratojenik bir kimyanın çılgınlığına teslim olmuş çiçeklere olan bağlılığını gösterir. "Hiçbiri gerçek gibi görünmüyordu; kumaş, kâğıt, porselen ve metal, insan tarafından canavarlar yaratmasını sağlamak için doğaya ödünç verilmiş gibi görünüyordu. Ve bu litojeniye, bitki dünyasının bu metalleşmesine çok yakın bir yerde, cerahatin ikinci kutbu hareket halinde hissedilebilir. Doğa "insan emeğini taklit edemediğinde, hayvanların iç uzuvlarını kopyalamaya, çürüyen etlerinin sürekli renk tonlarını, kangrenlerinin muhteşem iğrençliğini ödünç almaya indirgenmişti". Dolayısıyla hastalık bir amaçtır, yalnızca canlıların değil, dünyanın da gerçek amacıdır. Huysmans, karanlık ve kirli bir arka plandan güzelliği ortaya çıkaran bir süblimasyonu tek bir vuruşta geçerek şu sonuca varır (s. 130): "Çiçek... Virüsün bitki örtüsüdür[11]."

En Rade romanının başında, temaları yeni başlayan bir psikanalistin eğitimi için temel alıştırmalar sağlayabilecek bir taş rüyası vardır. Romanın geri kalanında Huysmans'ın bu rüyanın açıklamasına geri döndüğünü görmek ilginç olurdu. Psikanalize aşina olan herkes, klasik psikolojinin ve geleneksel bilginin, Huysmans'ın zamanında, şimdi bize çok açık

11

görünen bir rüyayı açıklamaktaki yetersizliğini fark edecektir[12]. Sadece mineralleşmiş bitkileri, taşlaşmış meyveleri elimizde tutalım ki, yeryüzünün ürünlerini reddeden dünyevî bir hayal gücünün anoreksiyasını (iştahsızlığını) tanımlayabilelim.

İşte, alın size Huysmans'ın rüyası: yerden yükselen, sütunlar ve kulelerden oluşan bir bitki örtüsü gibi göğe tırmanan bir saray ve işte metalik meyvelerin süsü (s. 29-30):

"Pembe bakır ispanyoletlerle birleştirilen bu sütunların etrafında, çelik telkâri mücevherlerin birbirine sarıldığı, bronz kabuğundan topaz renkli berrak sakızların ve yanardöner opal mumların sızdığı dallar sarkan bir demet mücevher yükseliyordu.

"Her yerde tek taşlardan kesilmiş sarmaşıklar tırmanıyordu; her yerde yanmaz sarmaşıklardan oluşan bir alev parlıyordu, yeşilin farklı tonlarında kesilmiş yaprakların mineral közleriyle beslenen bir alev, zümrüdün açık yeşil ışıltısında, sarı yakutun yeşile çalan tonunda, akuamarinin parıltısında, zirkonun sarımsı renginde, berilin[13] gök mavisi renginde; Her yerde, yukarıdan aşağıya, kazıkların tepelerinde, sapların dibinde, yakut ve ametist üzümleri, lal ve amaldin salkımları, krizopraz salkımları, gri olivin ve kuvars misketleri yetişiyordu, kırmızı şimşekler, menekşe şimşekler, sarı şimşekler dört bir yana saçılıyor, ateş meyveleri gibi göklere tırmanıyordu; bu manzara, presleme tezgâhının altında alev alev göz kamaştıran bir şıra çıkarmaya hazır bir üzüm hasadının olası sahtekarlığını akla getiriyordu!"

Kuşkusuz *dünyaya bağlı* olmayan bir okuyucu böyle bir pasajı tereddütsüz hemen atlayacaktır. Onda yalnızca somut

12 Rüyaları hâlâ açık yaşam ya da biyolojik nedenler açısından açıklamak isteyenlere, tamamen rüya benzeri açıklamaları reddedenlere, Ania Teillard'ın formülünü düşünelim: "Der Traum ist seine eigene Deutung" (Rüyalar rüyalarla açıklanır). Oneirizm homojen bir gerçekliktir. Ania Teillard bize Kabala'nın bu onirik özerkliği anladığını hatırlatıyor.

13 Beril: Yeşil renkli zümrütgillerden değerli bir taş. (ç.n.)

betimlemeler yapmanın kolay bir yolunu görecektir. Paul Claudel'in *La Mystique des Pierres précieuses*'e[14] ayırdığı sayfalarda olduğu gibi, eylemde derin sembolik değerler hissetseydi belki de ona bağlanabilirdi. Bir rüya psikoloğu da Huysmans'ın sayfasına aynı sertlikte yaklaşırdı; sayfayı o kadar aşırı yüklü görürdü ki bu "rüyanın" rüya benzeri bir gerçekliği olduğunu inkâr ederdi. Ancak, *edebî* hayalin psikanalizi, tam da bu aşırı yüklenmeyi, yazarı yönlendiren *ilgiyi* belirlemek için bir bahane olarak ele almalıdır. Bizim açımızdan, edebî hayal her zaman normal bir rüyanın devamıdır. Kişi ancak derin rüya tohumları geliştirerek gerçek bir *üslup sürekliliği* ile yazabilir. Hiç şüphe yok ki, gecenin hayaletleri rengârenk kumaşlara bürünürler, kendilerine uymayan kıyafetler giyerler, ancak hayaletler rüya gibi cüsselerini ve çok basit hareketlerinin birliğini korurlar.

O halde, bir eserin tamamında belirli imgelerin, bir yazarın ruhunu sonsuza dek tanımlayabilecek bir iz bırakması şaşırtıcı olmamalıdır. Huysmans'ın *Vigne pétrifiée* (Taşlaşmış Asma)'si böyle bir imgedir. Huysmans'ın kendi sözlerini kullanarak, taşlaşmış asmanın kökünün "ruhun karanlığında akıp giden bir yeraltı ipliği" olduğunu ve hayalperestin bu ipliği takip ederek "çocukluğundan beri boş olan mahzenlerini birbirine bağlayan unutulmuş mahzenlerinin aniden aydınlandığını" gördüğünü söyleyebiliriz (s. 60).

14 *Revue Fontaine*, Mayıs 1945: "Üst kısmı çöldür ve yanan toprağın tüm aromaları, kayısının olgunluğuyla birleşen şekerlenmiş üzümün sarısı buraya aksetmiştir... Asmanın canı şaraba ve etin canı kana geçer, yakutla asla eşleşemez... Ama bu taşlar... her biri farklı bir şekilde etkilenen sadece gözlerimiz değil, damak tadımızdır. Biri asidiktir, diğeri dil ile damak arasında bal gibi erir. Mesela biz kıpkırmızı bir şey tattığımızı söylüyorsak, biri bize göre Burgonya şarabı gibi gelmiştir, diğeri Château-Yquem gibi. Bazısı bir şeri ya da çok eski bir Madeira gibi, kimisi de alkol gibi yakar. Biri Chablis'nin bağlarından toplanmış cömert 'battaniye çiçeği', bir diğeri bakır rengi efervesan bir şampanya gibi genzini yakıyor, ve şu da damakta ayırt edilen ve bir araya getirilen tepelerinin ortak lezzetini koruyor. Ama hangi uzman gök mavisinin bağbozumlarını, sonsuzluğun yıllarını, ruhun hasatlarını nasıl tanıyacak?"

Belirsiz arzuların bu uzak diyarından şiirsel değerler oyununa geri döndüğümüzde, albenili üzümlerin vaat ettiği bu ateşin şüphesiz bir "sahtekârlık" olduğunu anlarız. Ve bu, Huysmans'ın diyet mazoşizminin işaretidir. Huysmans'ın eserlerini okuyarak, kolaylıkla kötü şarapların bir listesini çıkarabiliriz. Kısacası, arzu büyük ama şarap küçük. Şarap ateşli olmayı vaat ediyor, ne var ki asma taştan yapılmış. Suda yaşayan bir hayalperest için üzüm, posa ve et, meyve suları ve ilik; magmatik bir hayalperest için üzüm, güneş ve alevler; mineralize bir hayalperest için mücevherler, yakutlar ve sert krizopraslardan başka bir şey değildir. Huysmans için şaraplar ve etler hiçbir zaman hayalindeki malzemelerin tam değerinde açısından maddesellik düzeyinde değildir. Huysmans'a sistematik olarak yıkanmış et, "ayrı olarak satılan iğrenç kan raflarından bitkin düşmüş" olarak servis edildi (*En Rade*, s. 117). Güç hayalleri olarak arzulanan güçlü ve doyurucu yiyecekler, tonik ve canlandırıcı, kan rengi şarap maddiyat israfına uğradı. Huysmans, *dünyevî madde*nin yenmesini ve okşanmasını istedi. Ve ona ihanet eden de bu malzeme oldu. Suçlamalarının tonundan, arzularının coşkusunu ölçebiliriz. İhanetlere ve katılık yalanlarına, tutarlılıkların akışına karşı sayfalar dolusu hakaretler savurdu. Son olarak, yapay imgelerin birikiminin altında, çatık kaşlı eleştirmenlerin kınayacağı edebî egzersizlerin aşırı yüklenmesinin altında, kendini adamış bir ruhu, gerçekliği mutsuz ama yine de samimi bir aşkla seven bir kalbi tespit edebiliriz.

Dahası, üstadın acı eserini bırakıp daha barışçıl sayfaları yeniden okursak, aynı temaların yumuşatılmış varyasyonlarını bulabiliriz. Örneğin Huysmans'ı Saint-Séverin'de (*En Route*, s. 47), "bir kış bahçesi gibi, nadir ve biraz çılgın ağaçlardan dikilmiş apsise kadar takip edelim. Çok yaşlı ağaçların taşlaşmış beşiği gibiydi, hepsi de çiçek açmış, ama yaprakları dökülmüş... neredeyse dört yüz yıldır bu ağaçların özsuları hareketsiz idi ve artık büyümüyorlardı... Sütunların beyaz kabuğu zar zor ufalanıyordu... Ve bu mistik bitki örtüsünün ortasında,

bu taşlaşmış ağaçların arasında, mavi tütsüden çıkan dumanın yoğunlaşmayı, yaşlandıkça pıhtılaşmayı ve büküldükçe kendi etrafında dönen ve sonunda kırık gövdeleri kemerlerin tepesinden düşen bir serpintiye çarpan bu sütunun spiralini oluşturmayı başardığı gibi hayalî bir fikri akla getiren tuhaf ve çekici bir tane vardı."

L'Air et les Songes kitabımızda bu *duman ağacı* imgesine dikkat çekmiştik; bu imge o kadar doğal, o kadar sık düşünülmüş, o kadar nazik ve havaî bir hayal gücü için o kadar dinlendirici bir imgedir ki! Burada *katılaşmış*, sonsuz bir kıştan etkilenen bu ormanda "donmuş bir ağaç iskeleti yığını" arasına yerleştirilmiştir (s. 48). Farklı maddî tahayyüllerin hayal edilen biçimleri belirlediğine dair bundan daha iyi nasıl bir kanıt bulabiliriz? Toprak ve havanın her birinin birinin kendi *duman ağacı* vardır. Ama bu, ilk hakikati veren, rüya görenin ruhuna güven veren, *rüyanın meselesi*dir. Huysmans'ın eserlerini imgeleri aracılığıyla takip eden herkes, duman ağacının da şaşkınlıktan donup kalacağını öngörebilirdi.

III

Huysman gibi imgesinin sonuna kadar giden bir yazar bulduğunuzda, aynı imgeyi veren daha az gelişmiş özellikleri tespit etmek zor değildir. Bu tekrar, ne kadar etkili olursa olsun, imgesel faaliyetin normal doğasının bir kanıtıdır. Jules Laforgue'un bazı şiirlerindeki *Lune à la lumière métallique* (Metalik Işıktaki Ay) işte böyle karşımıza çıkar:

> Lethe'deki Kör göletler, oftalmik göller, fıskiyeler
> Havanın külleri, porselenin çölleri,
> Vahalar, solfataralar,[15] sönmüş kraterler,
> Arktika Sıradağları, çinko hava kataraktları,
> Kireçli yaylalar, terk edilmiş taş ocakları,

15 Kükürtlü tütenler (Jeoloji terimi). (ç.n.)

Otlarında daha az yaşlı Nekropoller,
Ve kervanlar halinde dolmenler[16].

(*Œuvres*, I, s. 216
"*Climat, faune et flore de la Lune*".
"Ay'ın iklimi, faunası ve florası").

Ve Jules Laforgue şiirinde Ay'ın genellikle çok anaç olduğu çok nadir bir not, Ay ışığını yaralayan bir oktur.

Kirpiler solgun mızraklarınızı amaçsızca çatallıyor.

Ancak Laforgue'nin ruhu derinlemesine suculdur. Ona göre, taşın yaşamı, daha önceki bir kitapta da belirttiğimiz gibi, suyun hayallerinden ilginç bir şekilde etkilenir:

... Ah! Dönüp dolaşıp buraya geliyoruz
Ve her zaman Madrepore'u anladığımızda.

Madrepore'yi anlamak, taşlaşan çeşmeye katılmak değil midir? İmgeleri bütünleyen bir hayal için, havza ve pınarın bir simbiyozu var, taştan yontulmuş *naiad*[17] çeşmenin ortasında doğal olarak yükseliyor. Taşları ve suları birleştiren, sulara taşı salgılama gücü veren, taşlara durağan akma gücü veren görüntülerde koca bir hayal dünyası hayat buluyor. Köpükle ağartılmış su vitrifikasyon görüntülerini çağrıştırıyor. Francis Jammes, suyun "dalga dalga parçalandığını", "tepede karlı bir *akantus*[18] oluştuğunu" söyler. Tüm bu su damlaları, "eğer donmuş olsalardı, bir *madrepore*'un[19] kapsüllerinden başka bir şey olmazlardı" (Francis Jammes, *Champêtreries et*

16 Dolmen: Toprakta yan yana aralıklı olarak dizilmiş birkaç büyük yassı taşla bunların üstüne yatay olarak yerleştirilmiş yine büyük yassı taşlardan oluşan ve genellikle mezar olarak kullanılmış olan tarih öncesi yapılar. (ç.n.)

17 Naiad: Yunan Mitolojisinde akarsularda yaşayan bir nemf (nymph) türü; su perisi. (ç.n.)

18 Akantus ya da akant. Antik Yunan mimarisinde sütun başlarını süslemek üzere kullanılan bir bitki figürü. Türkçe adı "Ayı pençesi" olan akantuslar yoğun, kalın, silindirik ve dik çiçekli, dikenli, yüksek, otsu bitkilerdir. Çiçekleri gösterişli olduğundan, süs bitkisi olarak yetiştirilir. (ç.n.)

19 Madrepora: *Oculinidae* familyasına bağlı bir hayvan cinsi. (ç.n.)

Méditations / Kırlar ve Meditasyonlar, s. 12). Tek yapmanız gereken José Corti'nin albümünü karıştırarak güzel madreporik enstantaneler elde etmek (*Rêves d'Encre* / Mürekkepli Hayaller). Taşların ve kristallerin oluşumunu, toprağı yoğunlaştıran ve ona mürekkep değerlerini veren suyun, dondurucu suyun etkisi olarak tanımlayan Bernard Palissy'nin hayallerini canlandırarak, renklendirici maddeyi kabuklaşma eyleminde takip edersek onları deneyimleyebiliriz. Kalemi hayal eden herkes, beyaz sayfa üzerindeki siyah mürekkebin bu değerlerine karşı duyarlı olacaktır. José Corti'nin madreporik resimlerinin mineralliği karşısında hayal kuranlar, eski Çin'de "mürekkebin ilahiliğinin"[20] nasıl çağrıştırılmış olabileceğini anlayacaklardır.

Ancak iki maddî unsurun sınırları üzerinde oluşan tüm görüntüleri incelemek isteseydik, konu uzayıp giderdi. Bir dünyalı için tüm kaynaklar taşlaşır. Topraktan çıkan şey, taşların özünün izini korur.

Peki ya bize durmuş hareketler olarak görünen tüm formları adlandırmak isteseydik kaç tane görüntü bulurduk? Bir Lamartine'in kalemi altında, tepelerin kıvrımlarının yeryüzünün dalgaları olduğu imgesi onlarca kez tekrarlanır. Gerhart Hauptmann[21] dağlık bir arazi hakkında şöyle yazar: "Bu donmuş *gigantomachy*'nin[22] (temel) gücü". Deniz imgelerinin üstünlüğünü her yerde koruyan bir şair, adeta yeryüzünün dalgalarını yeniden harekete geçirecektir. Victor Hugo, "Alpler denen bu granit dalgalar" karşısında şöyle yazmıştır: "Bu muazzam dalgaların aniden yeniden harekete geçerek ufku ve insan ruhunu ne hale getireceğini düşünmek korkunç bir hayal olsa gerektir[23]".

---

20 Lafcadio Hearn, *Fantômes de Chine*, s. 188.

21 Gerhart Hauptmann, *Le Mécréant de Soana*, s. 187.

22 Yunan mitolojisinde Olimpiyalı tanrılar ve devler arasında gerçekleşen bir savaş. (ç.n.)

23 Victor Hugo, *En Voyage, Alpes et Pyrénées*, ed. 1890, s. 46.

Erckmann-Chatrian (*Hugues le loup*, s. 17) şu imgeyi kullanır: "dağlar... dağlar ve sonra dağlar! ... Vosges'in uzak sisleri içinde düzleşen ve kaybolan hareketsiz dalgalar". Loti de benzer şekilde not eder (*Vers Ispahan*, s. 54): "Üstümüzde, her zaman zirvelerin baş dönmesi, hâlâ hareket halindeymiş gibi görünen, geçip gidiyor gibi görünen devasa taşlaşmış bir kabarma...". Francis Jammes de şöyle yazar (*Champêtreries et Méditations*, s. 25): "Bulutlarıyla gökyüzü, dalgalarıyla deniz, vadileriyle dağ hepsi birbirine benzer; ama dağ her şeyden önce denizle ilişkilidir ve doğruyu söylemek gerekirse, dalgaları sonsuz derecede yavaş olan daha katı bir denizdir". Jammes'in ifadesine göre, Ezeli Tanrı'nın gözünde dağ, "sonsuz gelgitlerini" ortaya çıkarır. Şair evreni bir tanrının gözleriyle düşünür.

Ancak tüm bu imgeler o kadar yaygındır ki, "yerin hareketi" kavramına yaşanmış bir anlam verirler, bunu bize anlatan şaire minnettar olmayız. Bununla birlikte, nadir bir şair onu verecek kadar yenilerse –hangi bilimle!– tüm yeniliği, tüm tazeliğiyle, edebî hayal gücünün gerçekten birincil bir işlev olduğunu hissederiz[24].

> Ağır Gece, Karanlık Büyücü, beşik gibi sallanan
> Pasifik'in hareketini durdurur
> Girdaplarını kristal kayalara dönüştür;
> Yeşil Cordillera'da bir dalgayı taşlaştırır,
> Ve balıkları harika mücevherlere dönüştürür.
> Mineral uykusunun huzurunu suya ver!

IV

Taşlaşmış bir dünyanın imgeleri, ister kozmik güzelliklere duyarlı şairlerin tefekkürlerinde ortaya çıksın, ister Huysmans'ın eserlerinde olduğu gibi küçümseyici tefekkürlerin karamsarlı-

24 Pierre Guéguen, *Jeux cosmiques*, s. 101.

ğıyla yüklü olsunlar, hayal gücünün tüm işlevlerini tüketmezler. Özellikle bazı şairlerde bir tür taşlaştırma arzusu bulunabilir. Başka bir deyişle, Medusa kompleksinin içe ya da dışa dönük olmasına bağlı olarak ikili bir işlevi olabileceği görülmektedir. Bazen şair şaşırtıcı güçler yaşar; hasmını nasıl yere mıhlayacağını bilir. Elias Lönnrot'un *Kalevala*'sında genç bir kahraman şöyle der (çev. Jean-Louis Perret, ed. Stock, s. 46)

> Büyücülerimi büyüleyeceğim,
> Beni büyüleyen herkesi kandırırım,
> En iyi şarkıcıyı ben yapacağım.
> Büyücülerin en kötüsünü,
> Taştan çizmeleri olacak,
> .....
> Göğsünde bir taş blok,
> Omuzlarına büyük bir kaya koyduk,
> Ellerinde taş eldivenler,
> Başında taştan bir başlık.

Görüntünün bu kadar ısrarcı olması ender rastlanan bir durumdur. Gözetleme isteği bir bakışta tükenir. Çoğu zaman işaretlemek için tek bir çizgi yeterlidir. Jean Lescure tek bir dize ile bu hassasiyeti ortaya koymaktadır:

> À la fureur immobile des pierres.
> (Taşların hareketsiz öfkesine)
> ("*La Form edu Visage*
> / Yüzün Şekli", *Fontaine*, 56).

Ancak bu imge pek çok kişinin ruhunda yer etmiş, bizi bir babanın bakışlarının hareketsiz bıraktığı zamanlara geri götürmüştür. Hayatımız boyunca, taşın hareketsizliğini düşman dünyaya, şaşkın düşmana empoze etme arzusunu koruruz. Jean Lescure'un dizelerini gerçek bir öfke mesleği takip eder:

> Çocuğun öfkesi, erkeğin isyanı
> Adaletsizlik Gecesi'ni ihlal eden işçiler
> Taşları yükselten tüm çığlıkların korkuları

Ve öfkenin adını koyan bir sesle konuş
Gözlerimin önünde açık bir ışık topla.

Bir başka şair de bizi özgür olan maddeden taşlaşmış figüre geçişi bir şekilde deneyimlememizi sağlar. Önce

Taş etrafımızda toplanıyor.
(İhanet etmeden) paniğe kapılmış heykel dehşeti.[25]

ve sonra

... Uzuvlarımız
Günahkâr duruşlar içinde taşlaşıyorlar.
Bakışlarımız taştan bir parıltı.

Medusa kompleksi geliştirmiş olan okuyucu Emmanuel'in şiirinin sentezleyici değerini anlayacaktır.

İnsan donup kalan bir yüze karşı o kadar hassas olur ki, René Char'ın dizelerini okurken eski korkuları geri gelir:

Adam

Kendime yardım etmeye cesaret edemiyorum
Sana benzeyen taşlar.
(*Le Marteau sans Maître* / Ustasız Çekiç,
ed. José Corti, 1945, s. 17)

V

Yürümeye başlayan heykeller, göz kapaklarının titremesiyle aniden başını kaldıran portreler ve şişen, şekil alan ve duvardan çıkan goblen figürleri hakkındaki birçok edebî anekdot, bu ortak korkular ve taşlaşma mitleriyle alakalıdır. Komutan heykelinin yaşamı, bu mermer fantezinin derin karakteri yeterince vurgulamadan, sembolizmin tüm tonlarıyla yorumlanmıştır. Edebiyatta istisnai görünen her şey gibi, heykelin

25 Pierre Emmanuel, *Jour de colère*, s. 73.

hayalî yaşamının da kendi yasaları vardır. Bu tür bir korkunun ortaya çıktığını görmemiz için yeterince örnek toplamak yeterli olacaktır.

Böylece Mérimée'nin *La Vénus d'Ille*'si gibi öyküler anlam kazanıyor. Onlarda bronzun kötülüğünü, acımasız sertliğini deneyimliyoruz. Suçlu heykeli fantezisinin Mérimée'nin bir başka öyküsünde, *Il vicolo di Madama Lucrezia*'da (Madama Lucrezia Sokağı) (*Dernières Nouvelles*, s. 139) tesadüfen tekrarlanması da oldukça çarpıcıdır: – "Bir İngiliz'in Tivoli'de bir heykel tarafından boğulmasının üzerinden yirmi yıl geçmedi!" Bir heykel tarafından mı, nasıl olur, diye bağırdım. Tivoli'de kazı yapan bir milorddu. Bir imparatoriçe heykeli bulmuştu, Agrippina mıydı, yoksa Messalina mı, her neyse. Öyle ki, heykeli eve götürmüş ve ona hayranlıkla bakmaktan deliye döndü... Heykelden başka bir şey olmadığı halde, ona karım, mileydim deyip öpüyordu. Heykelin her akşam kendisi için canlandığını söylüyordu. Ta ki bir sabah lordum yatağında ölü bulundu."

Bu sayfada Mérimée, en iyi kısa öykülerinden birinde daha hayalperest bir şekilde geliştirdiği bir imgeyi delilik "kisvesine" büründürmüştür. Bu şekilde, görüntülerin özünü kavramadan fantastik anlatıları meşrulaştırmaya çalıştığımızda ne kadar çok rüya gibi bir değeri kaybettiğimizi görebiliriz. Bir imgeyi, imgelemin çılgınlığıyla rasyonalize etmek kuşkusuz edebiyatta yaygın bir yöntemdir. Ancak bu kolaya kaçan yöntem nihayetinde imgeye katılımın önünde bir engeldir. Bir Medusa kompleksi düzeyinde değiş tokuş edilen değerlerin karşılıklı etkileşimini uyandırmak için görüntülerin samimiyetinin en çok olduğu bölgelere gitmek gerekir. Bu kompleksi memnuniyetle yansıtırız, korkulu varlığı hareketsiz kılmak isteriz. Ancak bazen, cansız olanı düşünürken, karşıt bir iradenin kurbanı oluruz. Taş, bronz, maddesinin derinliklerinde hareketsiz olan varlık, ansızın saldırgan bir nitelik kazanır. Antik heykel lanetlerini yeniden keşfeder. Sessiz bir arkeolog olan Prosper Mérimée, titreme yanılsamasına kapılır.

Tabii ki burada yalnızca, edebî biçimleri altında, folklor tarafından sıklıkla yeniden üretilen *animasyonlu heykel*in birçok mitini gösteriyormuşuz gibi yapıyoruz. Görevimiz, tekrar edelim, ancak sınırlı olduğu takdirde anlamlıdır. Tekil olduğuna inandığımız görüntünün genellikle çok eski bir efsane olduğunu göstermek anlamına gelir. Bu nedenle, bir heykel, insan biçiminde doğmak isteyen bir taş kadar ölümle hareketsiz hale gelen bir insandır. Bir heykeli düşünen hayal, daha sonra bir hareketsizlik ve hareket ritmiyle canlandırılır. Doğal olarak ölüm ve yaşamın kararsızlığına teslim edilir. Maspéro'nun Mısır Mitolojisi ve Arkeolojisi Üzerine Çalışmalar (*Etudes*) kitabında, bu kararsızlıktan yararlanarak yontulmuş eserin tefekkürünü dakik bir şekilde analiz etmek için birçok fırsat vardır.

VI

Taşlaşma imgelerinden yola çıkarak don imgelerini, soğuk imgelerinizi karşılaştırmak çok doğal olurdu. Ancak ne yazık ki soğuğun hayal gücünün çok zayıf olduğu ortaya çıktı. Sertlik ve beyazlıktan kurtuluyoruz –kar ve buz– metalden soğuk bir ile idare ediyoruz ve soğuk bir görünüm vermek için metal kullanıyoruz. Kısacası, basit ve doğrudan imgeler bulamadan çabucak ahlaki metaforlara geri dönüyoruz.

Soğukla ilgili imgelerin bu denli kısıtlı oluşu nereden kaynaklanıyor? Bunun nedeni, muhtemelen gece hayatımızda soğuğun gerçekten rüya gibi bir doğasının olmamasıdır, sanki uyuyan adam soğuğun gerçekten farkında değilmiş gibi. Rüyamda şarap içtiğimi gördüğümde, hiç kokmuyor, hiç tadı yok ve bir Champagne'lı[26] biri için dehşet verici olan,

26 Champagne-Ardenne: Fransa'nın 26 bölgesinden biridir. Aynı adla bilinen şarabıyla ünlüdür. Fransa'nın kuzeydoğusundadır ve Belçika ile komşudur. (ç.n.)

rüyalarımızda içtiğimiz şarabın oda sıcaklığında olmasıdır. Ilıktır –doğal olarak– süt gibi. Rüyalarda soğuk içemeyiz.

Uyanık yaşamda soğuğun bir *değer* olarak algılanması çok nadirdir. Bu nedenle nadiren bir *maddedir*. Sıcak cisimler, zenginleştirilmiş cisimler, fazladan madde verilmiş cisimler olarak görülür. Soğuğa pozitiflik vermek daha zordur. Bununla birlikte, bilim öncesi düşünce soğuk atomları varsaymıştır ve Gassendi'nin soğuk atomu sivri uçlara sahiptir, bu yüzden kışın ısırıcı soğuğu hissederiz. Daha da önemlisi, XVII. yüzyılda soğuğun bir nitröz oksit olduğu söyleniyordu. Bu nedenle bir doktor soğuk içmeyi tavsiye etmiştir (Duncan, *a.g.e.*, s. 201): "Sıcaktan ziyade soğuk içmek daha iyidir, çünkü zindelik veren ve ısı yoluyla solunan nitre, mideyi salgısını artıran kükürtlü safrayı yumuşatmak için çok uygundur, genellikle tiksintiye neden olur."

Ancak tüm bu tözsel değerler olağanüstüdür ve ara sıra ortaya çıkan, geçici, düzensiz bir değer ile hayal gücünün tüm güçlerini içeren büyük, sabit, genel töz benzeri değerler arasındaki fark, soğuktan sıcağa doğru tam olarak görülebilir. Nihayetinde, yalnızca şairler –özellikle de yeni çağın şairleri, zamanımızın şairleri– imgeyi, anlık, hızlı, birkaç kelimeyle soğuğun tüm taşlaşmalarını, tüm mineralizasyonlarını veren imgeyi nasıl yapacaklarını bilirler.

> Kış! Kış! Kış! Eski demirden sedir elmalarınız! Çekirdekli meyveleriniz! Bakırdan böcekleriniz!
>
> (Saint-John-Perse, *Vents*.)

Ancak böyle güzel notasyonlar nadirdir. Bu nedenle taşlaşma sorununu gösteren soğuk imgeleriyle yetineceğiz.

Hemen sağduyu açısından aşırı olan imgelere bakalım, çünkü abartı perspektifi bir imgenin gücünü belirlemek için çok uygundur. Bunlardan birkaçını Virginia Woolf'un *Orlando* romanında bulabiliriz. Her şeyden önce, havada donmuş, aniden

gökten düşen bir taştan başka bir şey olmayan kuşlardır[27]. Sadece balıkları değil, aynı zamanda sular seyrine devam ederken bile şaşıran ve heykelsi bir tavır içinde tutulan bazı insanları da hareketsiz bırakan donmuş nehirdir. Romancının anlattığına göre (s. 31-32), büyük kış boyunca "donun şiddeti o kadar olağanüstüydü ki, bazen bir tür taşlaşmaya neden oluyordu ve Derbyshire'ın bazı bölgelerindeki kayaların sayısındaki dikkat çekici artış, genellikle bir patlamaya değil... talihsiz gezginlerin aniden ve tam olarak sertleşerek taşa dönüşmesine atfedildi. Bu durumda, Kilise'nin fazla bir yardımı olamazdı. Bazı mülk sahipleri, evet bu doğru, bu insan kalıntılarını kutsamıştı, ancak çoğunluk onları sınır taşı (baba) olarak kullanmayı, ya da şekilleri izin verdiğinde, onları içme yalaklarına dönüştürmeyi tercih ettiler – bunların hepsini bugüne kadar, çoğunlukla takdire şayan bir şekilde yerine getirdiler."

Herkes bu metne dayanarak kendi ruh halini incelesin. Bize öyle geliyor ki yarısı fantezi ve yarısı mizah arasında bölünmüş, bir şeyin her iki yarısına da eklenebilecek küçük bir şiir parçası, şeyden daha fazlasını verecek. Ayrıca bize öyle geliyor ki bu sayfa bir İngiliz okuyucu için bir Fransız okuyucu için olduğu kadar yankı uyandırmıyor. Aslında, açıkça söylemek gerekirse, ben bu sayfayı her zaman aynı şekilde okumuyorum. Bazen yavan, bazen hoş buluyorum, bazen de böyle bir saçmalığa güldüğüm için insanların bana güldüğü düşüncesine gülüyorum. Dolayısıyla Virginia Woolf'un metni mobil bir metne, *harekete geçirici bir metne* örnek olarak verilebilir. Çok basit bir tema üzerinde, yalnızca farklı *yönelimlere* sahip okuyucular için değil, aynı zamanda birkaç okuma iklimine sahip aynı okuyucu için de yargı değişkenliği gösterir.

---

27 Bu imge Lucan'da zaten yer almaktadır (*La Pharsale*, IX. Kitap):

E caelo volucres suhito cum pondere lapsae.

(Kuşlar ağırlıklarıyla gökten süzüldüler.)

Tartışılmaz belgenin abartılması gerçeğiyle, efsane psikolojisi sorununu tüm sanallığı, saf sanallığı içinde ortaya koyar. Gerçeklikten sıyrılarak bize korkunç bir kış efsanesi, ölümcül soğuklukta *saf bir efsane* sunar[28]. Sonunda Virginia Woolf bize, gelişmiş bir rasyonalizasyonun değil, rasyonalizasyon için en ufak bir bahanenin bir efsanenin ayrılışını haklı çıkarmak için yeterli olduğunu gösterir. Sonuçta, donmanın canlıları hareketsiz kıldığı doğru değil mi? Bazen anızların arasında soğuktan kaskatı kesilmiş bir tavşana rastladığınız doğru değil mi? Bu küçük gerçek, hayal kurmak için bir izin, bir evrenin taşlaşmasına başlamak için bir izindir[29].

Olumlu deneyimler aracılığıyla verilen bu *hayal kurma izni* kavramı –eğer tüm edebî hayallerin kökeninde sistematik olarak bunun izlerini arayabilseydik– bize yazarın hayal kurarken bile gerçekliğe bağlı olduğunu bilinçli ya da bilinçsiz hangi yapaylıklarla iddia ettiğini gösterirdi. Bazen, Virginia Woolf örneğinde olduğu gibi, yazar kendi kurnazlığına kanmaz ve okuyucunun da kanmayacağını bilir. Ama yazar yine de fantezinin nesnelliğine güvenir: okurun onu çılgın kurgusunda izleyeceğini umar, daha da iyisi, okurun bu bir saatlik okuma efsanesini, bu *çok küçük edebiyat efsanesini* belleğine yerleştireceğini ümit eder.

---

28 Taşın mutlak soğukluğu üzerine düşünmek ve "taş kadar sert" lanetli bir elementin tüm metaforlarını anlamak isteyen herkes Bœhme'nin sayfasını tekrar okuyabilir (*Des trois Principes* / Üç Prensipe Dair.., C. II, s. 4): "Ancak bir taş sadece sudur. Böylece suyu bu kadar sert bir şekilde pıhtılaştıran şeyin ne kadar büyük bir öfke olduğunu düşünebiliriz". Bacon'a göre (*Sylva Sylvarum*, I, s. 108), kayaların soğukluğu havayı suya dönüştürmeye yeterlidir, "çünkü kaynaklar genellikle kayaların arasından doğar".

29 Birçok efsanede dikili taşlardan "çoban ve taşlaşmış koyunlar" olarak bahsedilir. Henri Massé, *Croyances et Coutumes persanes* (İran İnanç ve Âdetleri), C. II, s. 316 adlı kitabında şöyle der: "Bazı kayaların gizemli bir güç tarafından taşlaştırılmış devler ya da Muhammed tarafından cezalandırılmış insanlar olduğu düşünülür. Eğer kaya siyahsa, erkek ya da kadın bir zenci söz konusudur".

DOKUZUNCU BÖLÜM

METALİZM VE MİNERALİZM

"Like acid on metal: I start."
(Metalin üzerindeki asit gibi: Başlıyorum.)

(Cecil Day Lewis, *The Power of Words*)
(Kelimelerin Gücü)

I

Gerçekleştirmeye çalıştığımız gibi bir çalışma, temel maddî imgeleri tanımlamaya ve sınıflandırmaya çalışan bir çalışma, istenildiği gibi tamamen nesnel olamaz. Maddî imge, şekillerin ve renklerin imgesinden bile daha fazla, tamamen nesnel olmayı reddeder, çünkü en başından itibaren öznenin samimi katılımını gerektirir. Birisi sizinle olayların *iç yüzü* hakkında konuştuğunda, kendi samimiyetinin sırlarını duyacağınızdan emin olabilirsiniz. Örneğin, tüm kötülüklere karşı *sadeliğin erdemini* öğreten iyi ruhlar, uzak bir gençliğin balzamik anılarını solurlar. Sadelik arkaiktir. Zambağın ve arnika'nın[1] tüm erdemlerini inançla söylemek için eski bir bahçede yaşamış olmanız gerekir. O zaman madde bir gençlik rüyasıdır; yararlı madde rahatlatıcı bir hastalık, konuşulan bir sağlıktır. Onu sempatik bir şekilde tanımak için, onu övmek, hayal gücünün *doğal abartısıyla*, bir kuşağı atlayan ve torunla dedeyi birleştiren o tuhaf güven içinde sürekli yenilenen bir geleneğin güçleriyle yazmak gerekir. İnsanlık dışı mineraller için, doğrudan taşların dünyasından çıkarılan tuzlar için tıbbî erdemler öneren *spajirik tıbb*ın[2] cüretkârlığını takdir etmek istediğimizde, bu tür bir güvenin arkaik doğasını akılda hatırlamamız gerekecektir.

---

1 Arnika: Sarı, papatyaya benzer çiçekler taşıyan, papatyagiller familyasından bir bitki. (ç.n.)

2 Spagirik tıp, tüm zamanların en ünlü hekimlerinden biri olan Paracelsus'un gözlem ve araştırmalarına dayanan homeopati, herboloji ve farmakolojiyi içeren bir Avrupa biyolojik tıp yöntemidir. Spagirik kelimesi Yunanca spien ve agera kelimelerinden türemiş olup, ayırmak ve birleştirmek anlamına gelmektedir.

Eğer bir töz, erdemlerin egemenlik alanına girmek için böyle bir güvene, böyle açık bir onaya ihtiyaç duyuyorsa, o zaman ona bir *dithyramb*[3] ithaf edebiliriz. Dolayısıyla bu töz gerçek bir *edebî olgu* olarak ikiye katlanır, çünkü o, bir *edebiyat eylemi*dir. Tutkulu bir materyalizm, makul materyalizmin yanında yerini alır. Deneyimlerle yan yana – deneyimleri utandıran ya da yücelten – rüyalar, şiirler, imgeler vardır. Bunlar gerçek maddelerin *edebî fenomenleri*dir. Bu *edebî fenomenler* özel bir çalışmayı hak etmektedir. İnsanın gönlündeki gizemlere az da olsa ışık tutarlar.

Başka bir deyişle, edebî imgeler bize bilgiye hazırlayan imgeler ile hayalleri başlatan imgeler arasında bir yerlerde konuşlanmış gibi görünmektedir. Bunlar art arda indirgemeler yoluyla makul bilgiye doğru yönelebilirler, hatta coşkuyla uzak metaforlara dönüşebilirler. Dolayısıyla, tözlerin erdemlerini yücelten edebî imgelerde, anlamlandırma sözcüğü ile değer verme sözcüğünün diyalektiğini vurgulayabiliriz. Yansıma ve hayal gücü antitezini burada bulur. Tabii ki, bu iki ana işlev kesin olarak ikiye ayrılmış değildir. Özellikle hayal gücü, yansımanın hayal etmekten hoşlanacağı imgeye geri döner ve deneyimin geleneklerini yüklenen bu hayal dışı imgenin üzerine kendi kişisel düşlerinin hesabını koyar. Simya geleneğine boyun eğmeksizin, modern yaşamın özlerini hayal etmeye çalışan, sürekli yeniden doğan neredeyse doğal bir simyanın eylemini gösterme fırsatımız olacak.

Tabii ki, bu kitapta yaptığımız gibi, imgelerin edebî kaderini basitçe takip etmenin ve araştırmayı edebî belgelere dayandırmanın pek çok sakıncası var. Zihni yönlendirirken zımnî kalan o kadar çok önemli imge var ki! Bütün bir maddî hayal alanının ihmal edildiği zamanlar da gelebilir. Öyle görünüyor ki, metalizmin imgeleri bize çağdaş edebiyatta tanık olduğumuz anormal ataletten etkilendiler. Demirciliğin

3 Şarap ve bereket tanrısı Dionysos onuruna söylenen ve dans edilen eski bir Yunan ilahisi. (ç.n.)

zevklerinden doğan birkaç güzel imge ya da dövülmüş bakırın birkaç ritmik sarhoşluğu dışında, metalin artık modern hayal gücüne hitap etmediğini fark ediyoruz. Satürn eğilimlerinin[4] bol olduğu bir çağda kurşunla ilgili hiçbir şey yok. Kurşun, dillerin derinliklerinde pek çok imge bırakmış olmasına rağmen modern edebiyatta hiçbir yerde bulunmuyor. (Elbette klişeleri ve hazır formülleri hesaba katmıyoruz. Bu formüller maddî hayallerini, metaforlarının anlamını tam olarak yitirmişlerdir). Olağanüstü eski kalayla ilgili bir şey yok! *Hafif* metaller, uçan metaller, alüminyum ya da magnezyum hakkında da hiçbir şey yok. Edebiyat onlara asalet beratı ya da uçan metal nişanesi vermemiştir. Bu kadar çok eksiklik görünce, hayal gücümüzün kireçten arındırılmış olduğu düşünebilir. Popülerleşen bilimsel bilgi, uzun zamandır metalle ilişkilendirilen hayalciliğe bir son verebilmiş midir? Bize metalin *basit* bir cisim olduğu o kadar çok söylendi ki, artık onun gizemli maddesini hayal etmiyoruz. Endüstri bize metali öylesine saf bir şekilde –ve her şeyden önce öyle bir politik saflıkla– sunuyor ki, metalik nesne hemen önemli olarak değerlendiriliyor. Böylece metaller, modern bir bilinç için gerçek *maddî kavramlar* haline geldi. Bunlar basit bir madde *nominalizm*inin unsurlarıdır.

Yine de metal atalarımızın hayal gücünde yaşamaya devam etti. Metal üretimine eşlik eden rüya gibi doğayı canlandırmak için tek yapmamız gereken ilk tekniklerin düşsel ağırlıklarını geri kazanmaktır. Çok geçmeden metalin *ateşli nöbetlere tutulduğu* rüyasının ta kendisi olduğunu fark edilecektir. O sadece ateşte doğmakla kalmadı, aynı zamanda ateş ve topraktan, aşırılığı içinde sıkışıp kalmış, öfkesi içinde hayal edilen, hayal gücünün tüm aşırılıklarına teslim edilen ateşten doğdu. En eski figürlerde genellikle kaynayan cevheri huzursuz bir nefesle beslemek için eşleşmiş üfleyicileri

4 Satürn eğilimleri tabiri hüzünlü ve melankolik içerikli şiir ve edebî eserler için kullanılır. Verlaine'in aynı adla bir şiir kitabı vardır (*Poèmes saturniens*). Karşıt anlamı, Jupiter (neşeli) eğilimleridir. (ç.n.)

yeniden bulabilirsiniz. Bu figürlerin ardında iki işçinin *karşılıklı* heyecanını hissetmemek mümkün mü? İşte bir paroksizm tekniğinin (ateşli nöbetin) insanî unsuru, işte metalürjik iradenin hayali. Metalurjilerin tekrar gündeme geleceği diğer zamanlar gelecek. Ama insanın bilmeden önce istemesi gerekir, bildiğimizden daha fazlasını istemek zorundayız, gücü hayal etmeliyiz. Metal, acımasız bir güç hayalinin, *aşırı ateş* hayalinin bedelidir.

Metalürjik rüyalarla karşılaştırıldığında, simya rüyaları daha çok sabır ve itidal rüyalarıdır. Aslında simyacı için, cevheri *eritmek* için ateşin kendisinin bir cıvanın *likiditesi*yle desteklenmesi gerekir. Maddî tahayyül için her fenomenoloji bir ontoloji ortaya koyar, her fenomenin bir özü vardır. Metal şiddetli bir yangında akıp gidiyorsa, bunun nedeni ateşin metalin sıvı prensibi olan akan civayı serbest bırakabilmesidir. Üniter bir simya neredeyse hiç yoktur. Bu nedenle, simyacıların maddî hayal gücünü tüm incelikleriyle keşfetmek için büyük bir diyalektik aygıt gerekir. Ancak simya, edebiyatta sık sık iddia edilse de maddî imgelerin kendilerine asla geri dönmeden eski kitapların büyüsüne kapılan hayallerden biraz daha fazlasına yol açar. Baudelaire, simya yoğunluğu tablosunda neyin geleneksel olduğunu belirtti. Böyle bir tabloda tuhaf nesnelerden başka bir şey gösterilmez, pitoresk ve heterojen bir zafer, alışılmadık mutfak eşyalarından oluşan bir Hollanda tarzı bir iç mekân göze çarpar.

Minerallerin oluşumunu hayal eden güçleri yeniden keşfetmek için, en azından tüm bu kap kacak ve aletlerin *fizyolojisini* tanımamız ve sadece biçimlerine takılıp kalmamamız gerekir. Örneğin, bazı bilim öncesi hayallerde dünyanın, kapağı tüm gökyüzü ve kabı yeryüzü olan muazzam bir imbik olarak tasavvur edildiğini hatırlayabiliriz. Damıtıcının imbiği o zaman küçük dünyanın imbiği olacaktır; en basit damıtma bu nedenle evrenin bir işlemi olacaktır. Simyacı, bilgelerin cıvasını damıtarak evrenin bir rüyasını yaşamaktadır.

Ancak rüyaların ve deneyimlerin bu iç içe geçmiş öyküsü, imgeler ve nedenler üzerine bu uzun tartışma, uzun bir kitap gerektirecek ve bunu kaleme almak, insanın iki gücünü de zorlayacak zor bir dikkat gerektirir: hayal gücü ve akıl gücü. Bu kısa bölümde, hayalî metalizm sorununu açıklığa kavuşturmamıza yardımcı olabilecek birkaç genel görüşle yetineceğiz. Şu andan itibaren, metalurjik ya da simyasal olarak metalle ilgili biraz hayal kuracak olursak, bunun şaşırtıcı bir malzeme olarak görünmesi gerektiği açıktır. Ama büyük imgelerin ortaya çıkmasını sağlayan bu şaşkınlık, büyük hayalperestlerin bir ayrıcalığıdır. Metalle ilgili hayal gücünün anlık verilerini ortaya çıkarmak için daha basit görüntülere odaklanacağız.

II

Metaller ne kadar çeşitlilik gösterirlerse göstersinler, ağırlık, renk ve ses bakımından ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, yine de genel bir malzeme görüntüsü, metalik varoluşun kesin, net, dolaysız görüntüsünü verirler. Bu metalik sağlamlık bir kavram değildir. Mutlak bir varoluşu ortaya çıkarır ve araştırmamızın başında zaten karşılaştığımız o katı ben – olmayanı ortaya koyar. İlk bakışta metal, öyle görünüyor ki, bir reddetme gerçekleştiriyor. Ve bu reddediş kendi imgelerini çoğaltıyor. Guillevic'in de belirttiği gibi (*Exécutoire*, s. 29), metal "kaşlarını çatıyor".

Örneğin metal *soğukluğun* özüdür ve bu *soğukluk* her türlü metafora açıktır. Hermann de Keyserling "Soğukluk metalin özgül ısısıdır[5]" diye yazdığında, bu, yeryüzünün soğuk yaşamını, tüm soğukkanlı varoluşun yaşamını, tüm bir kıtanın temel yaşamı olarak gördüğü yaşamı yeniden yakalamak içindir.

5 Keyserling, *Méditations sud-Américaines*, s. 51.

Metalin düşmanlığı bu nedenle onun ilk hayalî değeridir. Sert, soğuk, ağır, köşeli, incitici, psikolojik olarak incitici olmak için gereken her şeye sahiptir. Hegel onun nahoş kokusunu kınar[6]. Alexandre Blok'un müzikal Kosmoz'unda cevherin "çığlıklarını" duyarız. Metal maddî bir protestodur. Onu "evcilleştirmek" için kışkırtıcı hayallerin tüm enerjisini alacaktır. Her halükârda, onun soğukluğu ve kayıtsızlığı, bizi, "en büyük" sözcüğünün tahakkümün çok yönlülüğünü özetlediği günlerde pek çok eski kitabın söylediği gibi, yeryüzündeki ürünlerin "bu en büyük oğluna" biraz saygı duymaya zorluyor.

Simyacılar maddî imgenin bu ilk ünitesi sayesinde tüm metallerin genel metalikliğini düşünmüşlerdir. Bir niteliği bir maddede köklendirmenin maceralarını yaşamayı reddederken afyonun uyutucu özelliği hakkında şaka yapmak şüphesiz kolaydır. Ama bir metalin metalikliğini, bir metalin metalik erdemini ararken ne verimli hayaller ne güzel irade uyanışları bulunabilir! Metalleştirilmesi bu kadar zor olan bir cevherin *metalik mukavemetine* nasıl saygı duymayız! Ve metalin bu metalik erdemi, gerçekliğine dair o kadar çok kanıt, sertliğine dair o kadar çok teminat, kötülüğüne dair o kadar çok meydan okuma sunar ki, mizahın bu kadar tutkulu totolojileri[7] nasıl durdurabileceğini anlamak zordur.

Hayalî metalizmin çok çeşitli imgelerinde böylesine büyük bir birlik varsa, simya çağlarının farklı metallerde tek ve aynı maddenin geçişli tözsel biçimlerini, belirli bir yaşamın derin işaretini, *mineral krallığının* kaderini görmüş olabileceğini anlamak kolaydır.

Tüm metaliklik, daha sonra kendisini metalize edici bir kuvvetin ilerleyen gücü olarak sunar. Maddî dünyaya böyle bir bakış açısıyla metalik oluş boş bir fikir değildir, çünkü bu oluş

6 Hegel, *Philosophie de la Nature*, C. II, s. 178.

7 Totoloji, hep doğru veya eş söz, bir bileşik önermenin kendini oluşturan önermelerin her değeri için daima doğru sonuç vermesi durumu. Sözün gereksiz, herhangi bir ek bilgi içermeyen şekilde tekrar kullanımı. (ç.n.)

çeşitli metallerin birliğinin tam halkasıdır. Schelling ve Hegel'in metafizik düşüncelerinde olduğu gibi, soğumuş simya düşüncelerinde metalik birliğe az ya da çok kesin göndermeler bulursak şaşırmamalıyız.

Ancak, bir kez daha, böyle bir maddî hayaller birliğinin önemini yargılamaya istekliysek ve *birimsel olarak* rüya görmenin ne kadar garip bir rahatlık duygusu hissettiğini yargılamaya istekliysek, mineral hayal gücüne tüm kozmikliğini geri vermeliyiz, minerali dünyadaki, evrenin genel yaşamındaki yerine geri getirmeliyiz. Simya düşüncesinin ve deneyiminin yol gösterici ilkeleri en iyi, yaşamsal bir dürtü olarak *maddî evrim* eksenini takip ederek anlaşılabilir. Öyleyse bu panbiyolojinin kapsamını hızlıca hatırlayalım, *zor* yaşamın, *yavaş* yaşamın, *soğuk* yaşamın bu uzun perspektifinden geçelim. Bu en doğrudan yaşamdır, çünkü hayvanların ve bitkilerin kırılgan ve düzensiz yaşamından daha düzenli gelişir.

III

Simyacı için ay-altı (sublunary) evren[8] mineraller, bitkiler ve hayvanlar olmak üzere *tam olarak* üç zümreden (âleme) müteşekkildir. Hiçbir şey bu bölünmeden kaçamaz. Bu zümrelerin her biri diğerleriyle yakından ilişkilidir: *biri diğerini besler*. Dolayısıyla bir gıda akışı tüm doğaya çok maddî bir oluşum verir. Bazen simyacı mineral maddelerin hazırlandığı imbiğe bir maddeden ziyade bir gıda olarak süt, kan, un ve ince beyaz ekmek koyar. *İmbik bir midedir*. Bir maddenin gıda olması bizden kaçan bir değerin işaretidir, çünkü gıda kelimesi bu anlamda bizim için soyut bir kelime haline gelmiştir. Maddî hayal gücü somut değerleri muhafaza eder.

8 Aristoteles'e göre, göksel dünyanın aksine Ay'ın altında yer alan, oluş ve bozuluşa maruz kalan dünya. (ç.n.)

Bu üç âlemden hiçbiri tüm yaşamın ritminden kaçamaz. Hayvanlar günlük yaşamı temsil eder. Bitkiler, yıllık yaşamı. Mineraller, seküler yaşamı. Binlerce yıl süren bir yaşam. Metalin bin yıllık yaşamını hayal ettiğimiz anda, kozmik hayaller devreye girer. Ardından, uzak ve derin bir maden fikrini orantısız bir geçmiş fikriyle birleştiren bir tür metalik hülyaya ait uzay-zamanı empoze edilir. Simyacı için metal *yüzyıla ait bir maddedir*.

Bu nedenle, altın üreten metalik özün gençliği oluşturan bir madde olması şaşırtıcı değildir. Asırlık bir adamı gençliğe dönüştürür. Otlar sadece cildi tazeler, geyik boynuzu sadece bir görünümü keskinleştirir. Metalik gençleştirme tek başına büyük bir hızda gençleşme sağlar. Onu, derin ve sert bir maddeye gömülü bir ilkenin yaşam azmi olarak hayal ederiz.

Bu metalik yaşam nasıl uyandırılabilir, nasıl harekete geçirilebilir, nasıl uyarılabilir, nasıl heyecanlandırılabilir, nasıl olgunlaştırılabilir? Bir simyacı için yaşamın tüm metaforları burada geçerli, doğal ve apaçıktır. Bu metaforlar öğrenilmiş ve naiftirler. Hayal edilen düşünceler ve düşünülen rüyalar ne kadar şaşırtıcı bir ayrıcalığa sahiptir! Bir imgeyle ikna eden bir tür homojen dil üretirler. Evet, neden madenin dibinde, o metalik momentum tomurcuğu olan altın, baharın tüm sularını almasın?

Ve tüm çimlenme hayalleri bu şekilde devreye girer. Bu hayaller son derece özlüdür; onlar maddî bir hayal gücü meselesidir. Simyacı'nın aradığı şey, belirlenmiş, belirli bir mikroptan çok, *çimlenme maddesi* olarak, evrensel gücünde *filizlenen kuvvet* olarak, birbirine kenetlenmiş formlarda çizilmiş bir mikrop değildir. *İnert* (hareketsiz, âtıl vaziyetteki) metale, ana metali filizlendirmesi gereken bu "üretken" maddeye erişmek için nereye gidecektir? Genellikle meyve tohumunda, genellikle kuşların yumurtalarında. İşte birçok örnekten biri. Trevisan iki bin tavuk yumurtası pişirir. Sonra aklarını, sarılarını ve kabuklarını ayırır. Özünde çok farklı olan bu üç konu

üzerinde iki buçuk yıl çalışır. Daha sonra ilkel malzemenin baskın özlerini bir araya getirir. Bunu yapmakla, hayvan yaşamının özünü elde edeceğini ümit etmektedir. Doğru mineral matrise yerleştirilen hayvanların bu özü, yüksek bir metaliteden muzdarip olan düşük metallerin maddesiyle birlikte, sonunda saf altına yol açacak olan mükemmel ve hızlı çimlenmeyi meydana getirmelidir. Altın yumurtlayan kaz, şeylerin yüzeyinde oynayan saf bir özürcüdür. Maddî hayal gücü, çok daha derinlerde hayal kurarak, yumurtanın ilkelerinde altın tohumunu bulur. Tavuk yumurtasının çimlenme gücü, altın tohumlarının gücünü uyandırır.

Simyacı sık sık utanmazlıkla suçlanır. Onun yoktan bir şey yaratmak istediğini zannederiz. Ama o maddî sorunlarını *varlık* âleminde düşünmez; onları oluş âleminde düşünür. Bu oluş âleminde, *oluşun tohumu olmadan hiçbir şeyin oluşamayacağını* çok iyi bilir. Ona göre mikrop, maddenin yalnızca üretken ve düzenli bir geleceğe sahip olmak için takip etmesi gereken zamansal kalıptır. Hegel için olduğu gibi simyacı için de "tohum güçtür, kuvvettir[9]".

Hayvanlar âleminde, çimlenme gücü genellikle özel hücrelere emanet edilmiştir. Ancak bu güç, bilim öncesi düşünceye göre, daha az dar bir şekilde yerelleştirilebilir. Nitekim Hemsterhuis şöyle yazmaktadır[10]: "Üç âlemdeki (zümredeki) birçok birey, bize yalnızca nesiller için yaratılmış gibi görünenlerden başka birçok yerde üretken parçalar içerir. Tremella'nın her bir parçacığı, yalnız solucan polipi, tohumlanır. Soğanlarıyla, kökleriyle, gövdeleriyle, yapraklarıyla kendi türünü üreten ne çok bitki vardır! Mineral âleminin tamamı tohumdur.

Bu görüşe göre, bir mineralin en küçük parçası o mineralin bir tohumudur; Çimlenme gücü homojen metalin *her yerinde* mevcuttur. Burada çizim yok, derin bir güç vardır. Her şey

9 Hegel, *Philosophie de la Nature*, çev., C. III, s. 101.

10 Hemsterhuis, *Œuvres philosophiques*, C. I, s. 180.

saf maddenin içindeki tohumdur. Önemli erdemlere bir tür inanç eylemi, onlara yalnızca varlıkta sebat etme gücünü değil, aynı zamanda oluşlarını mükemmel oldukları tartışılabilir bir metalik varlığa izafe etme gücü de verir. XVIII. yüzyıl filozofunun böyle aktif bir maddeyi düşünebilmesi, metalik yaşam mitinin hâlâ canlı ve iyi durumda olduğunun kanıtıdır.

Elbette aynı imgeler çocukların zihninde de mevcuttur. Çocuk –her zaman kolayca olmasa da– erkeklerin sessiz kaldığı hayalleri itiraf eder. Jean Piaget şöyle yazıyor[11]: "Bazı çocuklar (hepsi olmasa da çoğu) taş parçalarının bitkiler gibi 'büyüdüğü' fikrine sahiptir: 'onlar çakıl taşı tohumlarıdır' ve 'çakıl taşına dönüşürler', 'ekilirler', 'büyürler' vb. Bu ifadeler sadece lafın gelişi mi? Devamında, çakıl taşına ödünç verilmiş gerçek bir hayatın söz konusu olduğu görülecektir".

Bitkinin oluşumu –hayvanınki ile mineralinki arasında bir ortamın oluşması– gücünü artık anlamadığımız, ama dünyevî bir hayal gücünü, bir yeraltı hayal gücünü kayıtsız bırakamayan analoji hayallerine yol açar. Cardan[12] şöyle sorar: "Maden, toprakla kaplı bir bitkiden başka nedir ki? Eğer bir maden tükenir ya da kurursa, tek yapmanız gereken onu toprakla örtmek ve sessiz bitki örtüsüne iade etmektir; bir asır sonra, onu tekrar açıp baktığınızda, büyümüş olarak bulursunuz. Bu, yüzyıllara yayılan madencilik hayatının bir sezgisidir. Bacon da şöyle yazar[13]: "Kudemâdan bazıları Kıbrıs adasında bir tür demir bulunduğunu ve bu demirin küçük parçalar halinde kesilip sık sık sulanan toprağa gömüldüğünde bir şekilde bitki örtüsü oluşturarak tüm parçaların çok daha büyük hale geldiğini bildirmektedir. Madenlerin doğurganlığı, çok sayıda eserde hep aynı bilgeliği (Aristoteles, Theophrastus, Pliny) içeren bir temadır. Deneysel öğretinin yaratıcısı olduğu söylenen Bacon gibi bir yazarda bu mitin

11 Piaget, *La Représentation du Monde chez l'Enfant* (Çocuğun İç Aleminde Dünyanın Temsili), s. 358.

12 Cardan, *a.g.e.*, s. 108.

13 Bacon, *Sylva sylvarum*, çev, III, s. 153, § 797.

varlığını sürdürmesi, hayalin her zaman düşüncenin etrafında bir bulutsu oluşturduğunun yeterli kanıtıdır[14].

Doğal olarak bir maden eskiyebilir. Bir rasyonalist, tüm cevher ondan çıkarıldığı için tükendiğini söyleyecektir. Maden hayatının hayalperesti ise daha derin, daha organik bir tükenişin hayalini kuracaktır: "Bir maden yaşlandığında, minerallerin ya da metallerin maddesinin cürufunkiyle o kadar karıştığı söylenir ki, ayrıştırma neredeyse imkânsızdır, çünkü onu başlatacak olan mineral ruhu onda küçük miktarlarda ve çok cılız damarlar halinde bulunur." (Duncan, *Chymie naturelle* / Doğal Kimya, 2. bölüm, 1687, s. 165).

Ancak mineral hayal gücünün büyük basit güçlerini bize gösterecek daha da kesin imgeleri hatırlayacağız.

Cardan usta madenciye "madenin gövdesini" aramasını tavsiye eder (s. 101). Damar yalnızca bir formdur, gövde ise bir itme gücüdür, mineral kuvvetinin itme gücüdür[15]. İlham veren bir madenci, madeninin tüm ağacını yer altında bulursa, ne büyük bir yeraltı vizyonu dahisidir! "Metalik malzemeler dağlarda gördüğümüz ve kökleri, gövdeleri, dalları ve birçok yaprakları olan ağaçlardan farklı değildir" (Cardan, s. 106). Hiç şüphe yok ki, mızrak ucu şeklindeki güzel bir alçıtaşı, şimdi bize Yay burcunun bir yaprağını düşündürüyor. Gœthe'den Hoffmann'a kadar madenin romantizmi bize mineralojik bir herbaryum[16] için başka pek çok imge verecektir.

14 Bu inanç sadece Bacon'da değil, Schelling'in kendisinde de bulunur. Krş. Ideen zu einer Philosophie der Natur (Tabiat Felsefesine Dair Düşünceler) *Œuvres complètes*, C. II, s. 158. Buffon ayrıca Baglivi'nin (*Minéraux*, I, s. 416) mermerin bitki örtüsüne sahip olduğu ve "aynı ocaklarda kendini yeniden ürettiği" görüşüne de itibar etmektedir.

15 Bazen imgenin tersine çevrilmesi ona yeni bir hayat verir. Böylece, bir ağaçtan bahsederken, Ponge ona "yeşil damar" der (Parti pris..., s. 67). Kozmik hayal gücünden hoşlanan bir okur, bu "yeşil damar "ı sonsuza dek düşleyecektir; onun için buradaki yeraltı yaşamı, orman yaşamının bir devamıdır.

16 Herbaryum: Kurutulmuş bitki örneklerinin belli bir sistemle düzenlenerek saklandığı yer. (ç.n.)

Ancak modern gözlerimiz için bu herbaryum bir *karşılaştırma* kataloğundan öteye gitmeyecektir. Aksine, yaşayan hayal gücü karşılaştırmalarla yetinmez. Yüzeydeki renklerle, parçalı bir formla yetinmez. *Görüntünün bütünlüğünü ve tüm dinamiklerini* ister. Eğer bir yaprak bulursa, gövdeyi, kökü ve dik duran bitkinin tüm gücünü ister. Gerçek gövde, *dik gövde*, eğer yeraltındaysa, Dünya'nın merkezinden geliyor demektir. Karasal hayalperestlerin bildiği derin kökler oraya gider. Madenin ağacı yeraltındaki Yggdrasill'dir[17].

Romantizm, düşsel mineralojide etkin olduğunu hissettiğimiz bu tür imgeler karşısında çok çekingen görünmektedir. Zaten kozmik imgelerin öldüğü ya da en azından parçalandığı bir çağdadır. Bazen tek gördüğümüz ürkek bir metafordur. Nitekim Florian'ın *Occitanie*'sine[18] bir şiir ithaf ettiği sayfalarda, üzüm ve zeytin üreten bir toprağın bereketini anlattıktan sonra şöyle yazar: "Mermer, turkuaz ve altın sizin verimli topraklarınızdan çıkar" ("Estelle", *Œuvres de Florian*, C. I, s. 252). Sadece eski görüntüye olan hassasiyet, onun hâlâ gizli bir biçimde yaşadığını ortaya çıkarabilir. Dikkatsiz bir ifade hâlâ bazen yukarıya doğru bir hamleye olan inancı işaret eder. Örneğin Hegel'in çevirmeni Vera, örneğin damarların "kayaya enjekte edilen" akışlar olduğunu söyler. Bu enjeksiyon, serbest itmenin küçültülmüş halidir. Bununla birlikte, dinamik karakterinin bir kısmını korur. Bu şekilde patlatılan kozmik imgeler ancak bölük pörçük imgeler vesilesiyle büyür. Modern insan *Imago Mundi*'yi[19] paramparça etmiştir. Elde kalan tek şey tuhaf enerji patlamalarıdır.

---

17 Yggdrasill: İskandinav mitolojisinde önemli rol oynayan, dokuz diyarı birbirine bağladığına inanılan devasa bir mitolojik ağaçtır. Devasa bir dişbudak ağacı olarak tasvir edilen Yggdrasill, evrenin merkezindeki çok kutsal bir ağaç olarak kabul edilir. İsminin anlamı Ygg'in atı'dır. (ç.n.)

18 Occitanie: Fransa'da bir bölge. (ç.n.)

19 Imago Mundi: Uluslararası Haritacılık Tarihi Dergisi, 1935 yılında Leo Bagrow tarafından kurulan haritacılıkla ilgili hakemli akademik bir dergidir. Erken haritaların, haritacılığın ve haritayla ilgili fikirlerin tarihini kapsar. (ç.n.)

IV

Mineral *olgunlaşma* imgesi çimlenme ve büyüme imgesinin sadece bir devamıdır. Toprakta altın tıpkı bir yer mantarı gibi olgunlaşır. Ancak mükemmel olgunluğa ulaşması birkaç bin yıl alır. Bedenini ve ruhunu yeraltı yaşamına adayan bir mineralog, nehirlerdeki altının derin madenlerdeki altın kadar değerli olmadığına inanır. Bu altın, zamanından önce doğal yataklarından koparılmamış mıydı? Altın, nehir yatağında büyümesini tamamlayamamış, tam olgunluğuna ermek için yeterli sıcaklığı bulamamıştır. Piedmont'lu bir Cordelier[20] olan Philippe Rouillac, selin "mükemmel birleşmeden önce doğal damarları kırdığını" söyler. Bernard Palissy gibi simyaya inanmayan biri minerallerin olgunlaştığına inanır (s. 242). Yeryüzünün tüm meyveleri gibi, "minerallerin de olgunlaştıklarında, başlangıçta olduğundan çok daha farklı bir renge sahip olduklarını" söyler. Başka bir deyişle, renkler yaştır. Güzel renkler tam olgunluğun işaretleridir.

Tersine, mükemmellik çağını geçmiş bir metalin yıpranmışlığına dair pek çok imge vardır. Glauber gibi bir kimyacıda da şunları okuyoruz: "Eğer metal son mükemmelliğine ulaşır ve hiçbir besin almadığı topraktan çekilmezse, bu haliyle yaşlı, yıpranmış bir insanla karşılaştırılabilir... Doğa, bitkilerde ve hayvanlarda olduğu gibi metallerde de aynı doğum ve ölüm dolaşımını sürdürür."

Metal uygun matrisinde durmazsa, mükemmel ömrünü sürdüremez. Ekilebilir toprakta, çürümenin en kötüsüne bile maruz kalabilir. Paracelsus, uzun süre gömülü kalan pagan sikkelerinin taşlaştığını söyler. Eğer gerçek bir maden yatağında metalik yaşamlarına uygun matrisi bulsalardı aynı şey olmazdı.

Simyacı için Doğa *maddî bir finalizm* tarafından canlandırılır. Hiçbir şey onun normal çabalarını engellemezse, Doğa her

20 Fransisken rahibi. (ç.n.)

metali altına dönüştürecektir[21]. "Tasarımlarının uygulanmasında herhangi bir dış engel olmasaydı, Doğa her zaman tüm üretimlerini tamamlardı... Bu nedenle kusurlu Metallerin doğumlarını, yalnızca Doğa'nın eylemlerinde saptırılması ve elini kolunu bağlayan bir direnç ve onu alışkın olduğu kadar düzenli davranmaktan alıkoyan engellerle karşılaşması nedeniyle meydana gelen Düşükler ve Canavarlar olarak kabul etmeliyiz. Bu nedenle, yalnızca bir metal üretmek istemesine rağmen, yine de birkaç metal yapmak zorunda kalır. Bununla birlikte, yalnızca altın "arzularının çocuğudur". Altın "onun meşru oğludur, çünkü gerçek üretim sadece altındır".

Simyacı için metalik yaşamın maddî mükemmelliğe giden yol olduğunu kanıtlayacak alıntıları biriktirmek kolay olurdu. Altın, büyük maden geleceğidir, maddenin en büyük umududur, zaman içi katılığın hükümdarlığının uzun çabalarının meyvesidir. Burada *bir çabanın meyvesi* deyiminin tam maddî anlamı vardır. Hem çabası hem de meyvesi somuttur. Altın bu nedenle önemli bir değer ve kozmik değer yargısında simyasal olarak değerlenir. Bu, klasik psikolojinin simyacıların hırslı yaşamının temeline yerleştirdiği faydacı değer yargısından çok uzaktır.

Bu maddî değer yargısı, saf olmayan metal küçümseme yargılarıyla karşılaştırırsak daha da net bir şekilde ortaya çıkacaktır. Fabre için kurşun "cüzamlı, iğrenç ve kokuşmuş" bir altındır. Locques'a göre[22], "metalik ruh başlangıçta aşağılık ve iğrenç bir bedene sahiptir", simyacının işlevi onu arındırmaktır.

Ve simyanın tamamı, kimya tarihçilerinin çalışmalarını okumakla yetinildiğinde zenginliğinden şüphe edilemeyecek bir

21 *Bibliothèque des Philosophies chimiques* (Kimya Felsefeleri Kütüphanesi), 4. cilt, M. J.M.D.R. Nouvelle édition, Paris, 1741. Önsöz, s. XXVIII ve XXIX.

22 Locques, *Les Rudiments de la Philosophie naturelle touchant le Système du Corps mixte* (Karma Cisim Sistemi ile İlgili Doğa Felsefesinin Temelleri), Paris, 1645, C. II, s. 11 1.

övgü ve hakaret diyalektiğiyle canlandırılır. Aslında nesnel yargılar değer yargılarının altında ezilmektedir.

Bu övgü ve hakaret diyalektiğinin mineral yaşam için gerçek bir sempati ile dayanışma içinde olduğunu göstermek imkânsız değildir. Mineralogların kimyayı mineralleri yok etmekle suçladığını görüyoruz. Bir Werner, bir Bergson'cu yaşamdan bahsettiği gibi minerallerden bahseder. Aynı yakın, somut, doğrudan bilgi iddialarıyla, Werner'e göre minerali doğal yollarla, beş duyu aracılığıyla inceleyerek doğrudan tanımak daha iyi olmaz mı? Koku, tat ve dokunma bize ölçeklerden daha fazlasını söyleyecektir. Werner taş koleksiyonunu canlılardan oluşan bir aile gibi seviyordu. Kendisi *madenler üzerine eğitim* almıştı. Küçük bir çocukken, okul ödevleri için ödül olarak bakır, kurşun ve çinko örnekleri almıştı. Oyuncakları küçük maden aletleriydi. Bir ağıl yerine ona küçük bir maden tesisi verilmişti. Yeraltındaki yaşamı bu şekilde tanıdı ve sevdi[23]. Maden filizi onun için bir çocukluk anısıydı.

V

Bozuk, kötü doğmuş, iyi beslenmemiş, tam olgunlaşmamış ve iyi pişirilmemiş metalik meyvelerle karşı karşıya kalan simyacı ne yapmalıdır? O, kendisini gerçekler âleminden ziyade *değerler* âlemine yerleştirdiği için, tüm değerlerin temel diyalektiği olan iyi ve kötü üzerine oynaması alışılmadık bir durum değildir. İyilik için çaba göstermeden önce kötülüğün dibine inmek daha iyi olmaz mı? Daha sonra *maddenin kötülüğünü* vurgulamanın cazibesini takip ederiz. Ancak maddenin kötülüğünü iyice bildiğimizde, onu kökünden yok edebileceğimizden emin olabiliriz. O zaman, Claudel'ci bir simyacı gibi konuşmak gerekirse, sefil maddeden doğan güzel maddeyi göreceğiz.

23 Bkz. Dürler, *a.g.e.*, s. 13.

Maddenin *alçaltılması*, derin, mahrem maddî yozlaşmaya yönelik birçok simya uygulaması bu şekilde meşrulaştırılır. Ve yine, bir anlamda, her zamankinden daha derin bir şekilde, tözsel olan diyalektik süreci buluyoruz: temizlenmek *için* kirlenmek –yenilenmek için yozlaşmak– kurtarmak için kaybetmek – kendini kurtarmak için kaybetmek. *Ahlaki yaşam bir evrenseller pratiğidir*. Değerleme, amacı ne olursa olsun, ancak önce geri bir adım atarsa ivme kazanabilir. Değer, bir anti-değerden kaynaklanmalıdır. Varlık ancak hiçlikten ortaya çıkarsa bir değere sahiptir. "Metallerin nasıl yapılacağını bilmek için, onları nasıl yok edeceğinizi bilmek gerekir[24]": Bu, kendimizi modern analiz ve sentez diyalektiğine çevirmekle sınırlarsak anlaşılması zor bir ifade olur. Simyasal diyalektik, Platonik yaşam ve ölüm diyalektiğine atıfta bulunarak daha iyi anlaşılabilir. Simya çalışmalarında sıkça kullanılan *doku ölümü* kelimesi de tam anlamıyla bu şekilde deneyimlenebilir. Bir madde, onu yeniden canlandırmak için *ölümcül hale getirilir*. Ona bir *ölüm maddesi*, bir ölü madde tuzu, bir mumya tozu ya da kabul gören terimle "mumya" eklenerek ölümsüzleştirilir.

Bu simya diyalektiğinin bazıları hakkında biraz ayrıntı verelim.

Genel olarak konuşmak gerekirse, bilim öncesi yüzyıllarda bozulma ve çürüme, normal çimlenme için vazgeçilmez olan olumlu işlevler olarak kabul edilirdi. Bu durum bitkiler dünyası için olduğu kadar mineraller dünyası için de geçerlidir. "Nasıl ki toprağa ekilen bir buğday tanesi, orada çürüyüp gitse de ondan başka birçok dâne çıkar ve tam tersine, orada ölmezse hiçbir şey üretmezse, toprakta doğan ve büyüyen her şeyin tohumları da değişir ve çürür ve içlerine çürümüş bir şey konursa, hemen çimlenirler[25]...". Ancak modern bir zihin, modern gübre kavramını unutmadıkça bu karşılaştırmayı nasıl yapabilir? Aslında *gübre*, birincil kullanımında, bitkiler

24 Locques, *a.g.e.*, C. II, s. 111.

25 Nicolas Flamel, *Bibliothèque des Philosophies chimiques*, C. II, s. 301.

için kesinlikle bir *gübre* değildir. Tohumu ve bitkiyi *beslemeye* ya da daha iri hale getirmeye yaramaz. Tohumu çürütmek için kullanılır. Gübreyle dolu bir topraktaki tohum, çürümeye veya gübreye *katkıda bulunur*.

Bu düşüncelerin hepten modası geçmiş değildir. Constantin-Weyer, *Le Flâneur sous la Tente* (Çadırdaki Aylak) adlı kitabında, simyacıların eski imgesini modern bir üsluba büründürerek sakince şöyle yazar (s. 12): "İlginçtir ki, bu sağlıklı ağaç, çürümenin bir sonucu. İçinden çıktığı tohum toprakta çürümeseydi boşuna ekilmiş olurdu. Tohumu saran nişasta ve albümin, ağacın doğması için yok olmalı ve çürümelidir. Ölümün kızı olan Hayat işte böyle bir şey[26]".

Bazı metinlerde gübreye daha da özel bir işlev yüklenir: tohumun saf olmayanlarını kendine çekerek hem tohumun hem de bitkinin dışkılarından arınmasına yardımcı olur. Burada maddî hayal gücünün karakteristik özelliği olan katılımı iş başında görüyoruz. Her malzeme kendi niteliklerini bir araya toplar; kendi niteliklerini vurgulayabilecek her şeyi kendine çeker. Dolayısıyla gübre saf olmayan her şey için bir tür çekici güce sahiptir; gübre saf olmayan tohumları için bir sabitleme absesidir[27]. Kirli maddenin değerine dair bu garip sezgi üzerinde biraz düşünürsek, çamurun bazı çekici yönlerini daha iyi anlayabiliriz. Nesnel bir yargı kisvesi altında, daha önceki bir bölümde tartıştığımız bazı öznel davranışları karakterize etmek mümkün olacaktır.

Ancak belki de insanî değerlere daha az bağlı, daha az değerli bir diyalektik simyacıların diyalektik düşüncesini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

---

26 Léon Bloy bu imgeyi kullanır ve onu apokaliptik bir Maniheizmin merkezine yerleştirir. Bilge bakireye dizlerinin üzerinde ekim yapmasını söyler, çünkü tohumları dölleyen yalnızca Tanrı'dır. Ancak "ekmenin sadece üç yolu vardır: çürüme, zillet ve zayıflık" (*Poèmes en Prose* / Düzyazı Şiirler, "Mars").

27 İltihabın vücuda dağılmaması için suni olarak oluşturulan çıban. (ç.n.)

Simya metalizmini yeniden yaşarken, genellikle bir maddeyi yeniden *ortaya çıkarma* arzusuyla karşılaşılır. Bu, modern zihniyetten gerçekten kaybolmuş bir kavramdır. *Pişirilmiş* olanı *çiğ hale getirmek* artık bizim için hiçbir anlam ifade etmeyen bir işlemdir. Pişirmek olumlu değişimlere yol açıyorsa, süreci tersine çevirmek gibi bir kaygı taşımayız. Çünkü pişirmenin artık bizim için aktif bir diyalektiği kalmamıştır. Hiçbir aşçı fazla pişmiş bir kuzu budunu yeniden canlandırmayı düşünmemiştir. Aşırı pişirme, bu durumda, açıklanamaz bir beceriksizliktir. Mutfak terimleriyle ifade etmek istersek, *bozulmuş* bir sosu hâlâ düzeltebilirsiniz. Ancak fazla pişmiş et, sofrada ancak soğanlı yahni olarak "yer alabilir".

Metal âleminde, yemek pişirmek zaten bir metafor olduğu için, düşünce ve hayaller daha özgürdür. Öyleyse işleri bir adım daha ileri götürelim ve mineral pişirmenin kozmik doğasına odaklanalım. Metan gazının toprağın bağrında yavaş yavaş "karışımı" o kadar iyi yapılır ki, *ham mineral*in ilkelerini canlı tutabilir. Öte yandan, *athanor*'daki[28] koklaşma, uyandırılması amaçlanan ivmeyi azaltmış olabilir. Bu durumda, acımasız sıcağa karşı dikkatli olunmalıdır. Ateşin pervasız şiddetini yok etmek ve her nesnede öznel ve nesnel *çiftler* oluşturan bir dilin tavsiyesine uyarak hafif ısının tüm ikna ediciliğini yeniden keşfedin. Ardından, *iç çeken* bir *iç çekişle*, üfleyen körüklerle hava akımını düzenleyerek ritmik bir ateşlemenin ilkeleri doğar. Ancak iç çekişler ve körükler, ateşlemenin hassasiyeti noktasında diyalektik olarak bağlantılı olmalıdır. Biri "aşağıda" iç çekerken, diğeri "yukarıdan" üfler. Bu kadar hayalî incelik varken, maddî inceliği nasıl bulamayız! Bu şekilde tohumlar yeniden vücut bulur. Simyanın ritmik umudu burada kendisine materyalist nedenler bulur. Simya, mineralin

28 Atanor: simyevi sindirim için gereken sabit ısıyı sağlamak için kullanılan bir fırın. Etimolojik kökeni, Halifelik dönemindeki Arapça metinlere dayanmaktadır. Bu alet için "et-tannur" denirdi. Tılsımlı simyada, ekmek fırını anlamıyla kullanılırdı ki tasarım bunu açıkça gösteriyor. (ç.n.)

ilkbahar duyarlılığına, yeniden işlenen metalin canlandığına inanır. Yeniden gömülen metal, metalik vitaminlerini yeniden kazanır.

Tüm bu diyalektikler bir tutku atmosferinde, sevgi büyüleri ve öfke imgeleriyle, aşağılayıcı sözler ve şefkatli sözlerden oluşan bir diyalog halinde gerçekleşir. Bu sözlü, yüceltici, hakaret edici materyalizm aslında insanî değerlerin bir diyalektiğidir. Şeylerden ziyade insanı anlamamızı sağlar ya da daha iyi ifade etmek gerekirse, şeyleri insanın hesabına koyar. İnsan hiçbir zaman simya rüyalarının olduğu zamanlardaki kadar içtenlikle *dünyanın* içinde olmamıştır; çünkü çoğu zaman, kozmik hayallerin gücüyle, rüya göreni *dünyanın dibine* koymaya yetmiştir. Bu, maddî hayal gücünün hayallerinin "kararlı" doğasının bir başka kanıtıdır. Simya aynı zamanda maddî hayal gücü doktrini için de sayısız dersler içerir; evrenin yaşamına tam bir bağlılık gerektirdiği için çok daha samimi bir hayal gücü.

VI

Böylesine büyük bir mineral yaşam gücünün, madenlerde mahsur kalan çok çeşitli canlıların korunmasına katkıda bulunabilmesi şaşırtıcı olmasa gerektir. E.T.A. Hoffmann'ın ünlü öyküsü Les *Mines de Falun*'u (Falun Madenleri) herkes okumuştur[29]. Madende ezilmiş bir madencinin cesedinin kaybolduktan yirmi yıl sonra bulunduğunu hatırlıyoruz. Sanki dün ölmüş gibi bozulmamıştı. Hoffmann, kendi dehasını izleyerek bu efsanenin etrafında bütün bir rüya ve anı atmosferi yaratmış ve özellikle yeraltı yaşamının tüm baştan çıkarmalarını takip etmiştir. Hikâye anlatıcısının sanatı o kadar harika, uyandırdığı rasyonalizasyonlar o kadar ustacadır ki, imgelerin rüya gibi ağırlığı hafife alınabilir. Bu görüntüleri tüm düşsel derinlikleriyle deneyimlemek için, Alman

29 Editions Colbert tarafından yeniden yayımlanan çeviri nüshası, C. I.

edebiyatını uzun süre etkilemiş olan gerçek bir lahit madeni efsanesini anlamak gerekir. Hiç şüphe yok ki bu öykü, madenin canlı güçleri tarafından madende sadakatle "korunan" damat imgesinin tüm inandırıcılığını yitirdiği ve Hoffmann'ın öyküsüne inandırıcılık kazandırmak için delilik hayalleriyle omuz omuza vermek zorunda kaldığı bir zamanda yazılmıştı. Ama efsanevi önsözünü verirsek, bir yüzyıl boyunca İskandinav madenlerini ziyaret eden pek çok gezginin anlattığı olağanüstü maceraları hatırlarsak, masalın merkezindeki imge ne kadar derinlik kazanacaktır! Şahsen ben Hoffmann'ın masalını mineral görüntülerini, mineralizasyon görüntülerini inceledikten sonra farklı bir gözle yeniden okudum. Bu "hayalî" hazırlık gizli değerlerin yerli yerine oturtulmasını mümkün kılar. Edebiyat eleştirisi, düşüncelerin geçmişi kadar hayallerin geçmişini de bilmelidir. Bu efsanevi önsözü yazarın hikâyesine geri getirmeye çalışacağız.

Önce, örneğin Bernard Palissy'ninki gibi bilge bir çalışmayı, şüpheci bir çalışmayı yeniden okuyalım ve efsane ve deneyimin *endosmoz*unun[30] ne olabileceğini anlayalım. Bernard Palissy "insanın, hayvanın ve ağacın taşa indirgenebileceğine" inanır (*Œuvres*, s. 203). Ancak insanlar için gerçeği fark etmediğini itiraf eder. Bir lordun ofisinde "taşlaşmış bir adamın ayağını" gören bir doktor tanıdığını söylüyor. Başka bir doktor da böyle "taşlaşmış bir insan başı" gördü. Bernard Palissy, düşüncelerinin çoğunun merkezinde yer alan bu fenomenlere bir açıklama getirir: her şey "dondurucu güç", tuzların çekiciliği ile yapılır. Bernard Palissy, çalışmasının birçok sayfasında, tuzların bu büzülme gücünü, Bacon'ın sezgilerinde çok büyük bir rol oynayacağını gerçekten gördü. "Toprakta bulunan ölü bedenin tuzu diğer tuzu (taşların tuzunu) çeker... ve iki tuz birlikte insanın bedenini sertleştirip metalik madde haline getirebilecektir.

Bernard Palissy, "tartar adı verilen asmanın tuzunun metallere karşı büyük erdemleri olduğunu çok iyi bilerek", bu son

30 Endosmoz: Dıştan içe geçişme. (ç.n.)

derece tözsel çekiciliğin yeni bir uygulamasını, maddî bir hayal gücünün çok açık bir göstergesini, kilden demire dönüşmüş asma kütüklerinde görür (s. 207).

Dolayısıyla buradaki mineralleştirme etkisi son derece olumludur. Olağan çözünme güçlerine karşı hareket ettiği düşünülür.

Zamanda ne kadar geriye gidilirse, bu efsanevi güçler o kadar aktif hale gelir. Jean Béguin, *Tirocinium Chymicum* adlı eserinde, Papa VI. Alexandre'ın altında eski bir mezarda bulunan bu güzel kızın cesedini, 1500 yıldan fazla bir süredir orada olmasına rağmen, sanki yeni ölmüş gibi taze tutan ve *madenî iksir* denilen kaya tuzu prensibinden bahseder[31].

Eski büyü kitapları gibi folklor da bizi hayal gücümüz üzerinde durmaksızın çalışan bu *efsanevi materyalizme* hazırlanmamıza yardımcı olacaktır. Paul Sébillot[32] ayrıca bakırın bazı hikâyelerde "devler tarafından ezilen insanların mineralize kanı" olduğunu belirtir. Dahası, klasik mitolojinin, efsanevi devleri yeryüzünün büyük fosil kemikler içermesiyle açıkladığını biliyoruz. Boccaccio, Sicilya'da ortaya çıkarılan iki yüz arşınlık taşlaşmış bir devden bahseder.

Eski kitaplarda okunan bu eski insanlara dair anılar akılda tutulursa, bir tür *rüya gibi okuma*, gerçeklerin ve hayallerin bitişik bölgesinde oluşan rüya benzeri bir okuma, yeni hikâyenin daha fazla gönül rahatlığıyla karşılanmasını sağlar. Aşağıdakiler gibi biraz abartılı özellikleri kabul etmek daha kolaydır: damadın iliğindeki çiçekler "en ufak bir yıkım izi taşımıyordu" (Hoffmann, *a.g.e.*, s. 120). Fantastik bir masalda biraz fazla ileri gitmek, daha az gelişmiş bir fantezinin inandırıcılığını vurgulamanın bir yoludur. Çiçek mi? Hayır, ama yüz, evet. Bu harikaların anlatımını kitaplarda okumadık mı?

---

31 Barba tarafından alıntılanmıştır, C. I, s. 28.

32 Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, I, s .13.

Ama biz doğrudan metalleşmenin gerçekçi imgesinin merkezine gittik, çünkü bu imge masalın konusunu oluşturuyor. Ancak bu imge tek başına madencilik gücünün tüm hikâyesini anlatmıyor. Buna mineral yaşamının, yeraltı yaşamının çekiciliği olan daha belirsiz, daha sessiz güçleri de eklememiz gerekir. Bu güçler maddenin hayal gücünden gelir.

Kısacası masal, tıpkı madenin rüyayı andıran doktrinleri gibi, okuyucuyu madenleşme birikintilerine götürmelidir. Okuyucunun toprağa olan ilgisi tahrik edilmeli, mineral dünyası okuyucu için cazip hale getirilmelidir. Madenin çekiciliği Hoffmann'ın öyküsünde uzun uzadıya anlatılır. Mineral yaşamı, mineral yaşamına, mineral ölümüne adanmış olmayı sınırsız olarak cezbeder. Bu da psikanalizin inceleme için mükemmel malzemeler bulacağı karmaşık imgelere yol açar. Anneye dönüş ve annenin ölümü sembolleri burada kendi sentezleri içinde yakalanır. Sentez hiçbir zaman bu görüntüdeki kadar güçlü ya da sıkı olmamıştır. Daha havaî, dalganın baş döndürücülüğünden daha çok etkilenen hassas ruhlar, bu maden-anne-ölüm sentezi karşısında irkileceklerdir. Hikâyedeki bazı imgeleri *ürkütücü* bulacaklardır. Ama tam da bu nedenle Hoffmann'ın öyküsü kolayca psikanalitik bir teste dönüşecektir.

İnsan ve tellürik karışımına daha yakından bakarsak, *gömülü* ölüm ve *derin* ölüm imgelerinin önemini anlarız. Yeraltı Kraliçesi, yeryüzünün bir kızından nişanlısını almak istiyor. Derinliklerin hipnotizması ile onu büyülüyor. "Aşağıda, aşağıda, seninle!" diye mırıldanır hayal gören (s. 100) ve Hoffmann şu yorumu yapar: "Gerçek benliği dünyanın merkezine inmişti ve orada kraliçenin kollarında dinlenirken, o Falun'daki karanlık yatağına, yaşayan nişanlısının evine dönmüştü". Uykunun varlığı ile uyanıklığın bu bölünmesi, rüya ve gerçek yaşamın bu ikiliği, büyük bir psikolojik incelikle sunulur. Bilinç ve bilinçdışının dikeyliği, derinliklerin bu uyurgezerliği tarafından çok hassas hale getirilir. Evrimini takiben, Dürler'in

dünyanın koynuna inişin bilinçaltını incelemek için en aktif sembollerden biri olduğunu söyleyebilmesi anlaşılabilir bir durumdur[33].

Bununla birlikte, tüm niteliklerine rağmen *Falun Madenleri* bize mükemmel bir hikâye gibi görünmüyor. Maddî imgelere dayalı tespitler bazı itirazlarda bulunmamızı sağlıyor. Aslında, hikâye bize yeterince metalik olarak meditatif görünmüyor; sosyal aygıtı kozmik gücünü azaltıyor. Mineralize madencinin temel görüntüsü ancak öykünün sonunda ortaya çıkıyor. Yazarın efsanelerde bulmuş olabileceği sayısız zenginlik tarafından hazırlanmadığı belli. Madenden çıkar çıkmaz, cevher kütlesi toza dönüşüyor, sanki yazar birdenbire cevherleşme hayallerinin toplamından vazgeçmiş gibi, harikulade gerçeğin herhangi bir olumlu araştırmasını yasaklıyormuş gibi.

Unutulan bir hikâye daha var: Eski bir kitapta, gömüldükten elli yıl sonra toprağın bağrından çıkarılan Tellurik Adam'ın cesedinin, topraktan çıktığında hâlâ *sıcak* olduğu yazmaktadır. Diğer pek çok kişi gibi Jean-Paul Richter de bu efsaneyle karşılaşmıştır. Efsanevi özelliğini korumaktadır. Uçurumda kaybolduktan seksen yıl sonra bulunan çocuğun bedeni hâlâ *sıcaktır*. Bu, toprağın bağrındaki mineralleşmenin dünyevî rüyasıdır. Birçok yönden, huzurlu bir uykuda meydana gelen ve hâlâ uykuda olan varlığı şaşırtan bu samimi, nazik, yavaş mineralizasyon, "şaşkınlıktan donup kalma"dan farklıdır. Korku içinde aniden donmuş soğuk bir figür üretmez.

33 Dürler, *Die Bedeutung des Bergbaus bei Gœthe und in der Deutschen Romantik* (Gœthe'de ve Alman Romantizminde Madenciliğin Önemi), s. 110. Bu hikâye kolaylıkla antik mitlerle ilişkilendirilebilir. Örneğin, birçok anlatı Trophonius'un "düşmanlarından kaçarken Lebadaea yakınlarında toprak tarafından yutulan ünlü bir mimar olduğu ve şimdi onun koynunda sonsuz bir yaşamla yaşadığı ve onu sorgulamak için yanına inenlere geleceği duyurduğu" konusunda hemfikirdir (Rohde, Psyche, çev., s. 95). Hoffmann'ınki gibi modern anlatılar, zaten oldukça evhamlı olan bazı antik anlatılarda neredeyse hiç görünmeyen maddî örnekleri vurgular. Bu nedenle Rohde'nin kitabında bulunan benzer hikâyelere yapılan atıfları sadece geçerken aktarıyoruz (bkz. s. 102-103).

Birinden diğerine, biçimlerin imgesi ile maddî imge arasında büyük bir fark vardır. Daha sonra gerçekten samimi bir imgenin yumuşak bir sıcaklığın izlerini koruduğunu göreceğiz. Hayal âleminde yavaş yavaş oluşan her şey yumuşak bir sıcaklığı muhafaza eder.

Burada çok yapay bir ayrım yaptığımıza itiraz edilebilir. İşte o zaman, maddenin hayal gücünün yaşamı olan katılımları durduracağız. Öte yandan, maddî imgeleri derinliklerinde ya da daha doğrusu hiç bitmeyen esaslı derinlik arayışında takip etmek istenirse, sanki maddedeki derinlik ve madendeki derinlik sembolik anlamlarını çoğaltıyormuş gibi, yeraltı minerallerinin prestijini fark etmemek mümkün değildir. Hayalperestlere göre, mineraller yüzeye çıktıklarında, varlıklarını gün ışığına yaydıklarında, form olma eğilimindedirler, büyümelerini tamamlamışlardır, sonra hareketsiz ve soğukturlar. Madenin bağrında, oluşun tüm ayrıcalıklarına, oluşun tüm olasılıklarına sahiptirler. Kavramlar işleve göre ayrıntıları ihmal eder. Görüntüler ise tam tersine onları *bütünleştirir*. Bitmiş metal soğuk görünebilir, bir filozofun fikirlerini sabitleyen ilk soğukluk izlenimini verebilir. Ama metal, hayalî büyümesi sayesinde bir büyüme ısısı içerir. *Konsantre* madde rüyaları, ona deneyimin reddedebileceği sıcaklık niteliğini geri verir.

VII

*Maden enerjisi*nin dinamik imgelerini kabul ederek mineralizme gönüllülük temalarıyla yaklaşırsak tüm bu imgeler daha da netleşecektir. Denizcinin gözü keskindir çünkü rahattır ve uzağı görür; madencinin gözü delicidir çünkü gergindir ve iyi görür. Yaşlı madencinin *Les Mines de Falun*'da denizdeki gezgine söylediği gibi (s. 97): "Kör köstebek kör bir içgüdünün rehberliğinde yeryüzünü araştırırken, madenin en uzak derinliklerindeki insan gözünün, yeraltı meşalelerinin

ışığıyla, farkında olmadan daha fazla enerji elde etmediğini ve sonunda delici bakışlarıyla, mineral âleminin harikulade biçimlerinde, bulutların ötesinde saklı olanın yansımasını kavramayı başaramadığını kim söyleyebilir? Bu, madencinin görmesi gereken yansımadan daha fazlasıdır, cennetin *etkilerinin* ta kendisidir. Bu etkiler yıldızlardan çok maddede gizlidir, bu yüzden madenin karanlığındaki madenci, en berrak gören kişi olmalıdır.

Bu nedenle madencinin gözünde iradenin manyetizmasını okumalıyız. Onun boyun eğmeyen bakışları, kayaların arasına sürdüğü kaldıraç kadar keskindir. Gangların[34] göz kapağının altından, madenin gözü madenciye bakar:

> *Wie rote augen drangen*
> *Metalle aus dem Schacht,*
>
> (Kırmızı gözler gibi
> Şafttan çıkan metaller)

diye yazar Eichendorff.

İmgelerin dinamiğini hayvanî ve madenî manyetizma arasındaki düelloyu deneyimleme noktasına yükseltmezsek, Hoffmann'ın bazı sayfalarının tüm dinamik faydalarını elde edemeyiz (bkz. s. 108): "Madencinin fethettiği güçlü unsurlar, egemenliklerini sürdürmek için tüm çabalarını göstermezse, kendini toprak ve ateşteki işlerine adaması gereken güçleri dağıtan yabancı düşüncelere bırakırsa, onu yok edecektir" şeklinde aramızda eski bir inanç var. Böyle bir metnin soyut enerji anlamında değil, güçlü ve doğrudan anlamıyla alınması gerektiğini söylemeye gerek var mı? Madenci elbette galerileri özenle ağaçlandırmalı, yeraltı sellerine karşı baraj yapmalı ya da akıntıların yönünü değiştirmelidir, ama asıl mücadele, gerçek ve hayalî tüm güçleriyle donatılmış olan madene karşı

34 Gang: Bir maden yatağında değerli filizle karışmış durumda bulunan, çoğunlukla değersiz taş ya da mineral, cüruf. (ç.n.)

verilen mücadeledir. Bu mücadele iradenin hayallerini, buyurgan gücün hayallerini içerir. Elementi evcilleştirmeli, lanetleri hususunda ustalaşmalısın. Bir kez daha görüyoruz ki, işçi imgeler âleminde en güçlü olmak zorundadır.

Yukarıda Hoffmann'ın öyküsünün yorumuna birkaç sayfa ayırmış olduk. Bu yorum zorunlu olarak birbirinden kopuktur; Tamamlanması için kitap elimizdeyken yapılması gerekirdi. Biz yalnızca *maddî imgelerin* derin çekiciliğini izleyerek, bu konuda *materyalist* bir yorum yapma olasılığına dikkat çekmek istedik. Bu, edebî eleştirinin dikkate alması gereken bir bakış açısıdır, çünkü maddî hayaller insanı kendi evreninde köklendirir. Dürler, Falun madenlerinin Alman edebiyatı aracılığıyla aydınlatılması konusuna ilginç bir kitap ayırmıştır (yukarıya bakınız). Ancak bazen konuya olan ilgi duygusu yeterince yakından takip edilmez. Bir yanda anlatıya yön veren temel imgeleri, diğer yanda ise çeşitli yazarların anlatıya eklediği, çoğu zaman kaçak, neredeyse her zaman olumsal olan ve böylece *maddî imgelerin gerekliliği* düşüncesine ters düşen, yardımcı imgeleri neyin ayırt ettiği açık değildir. Mineral rüyası öylesine derin bir rüyadır ki, öylesine sürekli bir arketipe yol açar ki, onu okuyucusunun ruhunda uyandırabilen bir yazarın ilgi çekici bir eser oraya koyacağından emin olabilirsiniz. Eğer Hoffmann'ın öyküsünü iki kez okursanız ve öyküyü sonuçlandıran maddî imge üzerinde kafa yorarsanız, ikinci okumada temel mineral imgesinin etkisini hissedersiniz. Bu arada, maddî görüntülerin genellikle ikinci okuma sırasında oluşan görüntüler olduğuna da dikkat edilmelidir. Ancak ikinci okuma imgenin kuvvetine gerçek yinelemelerini verebilir. İlgiyi daha da artırır. Edebî ilgideki tüm duygusal ilgileri tam olarak oluşturur. Edebiyat ancak ikinci okumada edebiyattır. Günümüzde ve çağımızda, kitaplar sürpriz güçleri nedeniyle sadece bir kez okunuyor. Pitoresk görüntüler şaşırtmalıdır. Öte yandan, maddî imgeler bizi hayal gücünün ve iradenin derin köklerinin iç içe geçtiği bilinçdışı yaşam bölgelerine geri götürmelidir.

VIII

Hayal gücü tarafından özellikle değer verilen mineralleştirici güçler arasında, tek başına özel bir psikanaliz gerektiren tuzun gücünü hemen ayırt edelim, çünkü toprak ve suyun sınırları üzerinde çalışan sinsi bir güçtür. Tuz çözülür ve kristalleşir; o bir Janus[35] malzemesidir.

Simyayı takip ederseniz, tuzun hayalî gücüne dair pek çok imge bulabilirsiniz. Paracelsus tuzu cıva ve kükürte (yani su ve ateşe) eklenecek üçüncü ilke olarak tanıttığında, bu tıpkı uyum ilkesi, katılık ilkesi gibiydi. Tuz, hem insan vücudunu[36] hem de taşların vücudunu oluşturan bağları sembolize eder. Tuz *aktif konsantrasyon* ilkesi olarak değerlendirilir. Kendine seslenir, çoklu duyumları kendine çeker. Tuz, André Spire'ın (*Poèmes d'ici et de là-bas*) şu tavsiyesi için materyalist bir tema olarak hizmet edebilir:

> Ve duyularının binlerce eli,
> Uzat onları, evril, kendini merkez yap.

Tuz maddenin *merkezi*dir. "Kendini merkez yap" geometrik ya da maddesel olarak okunabilecek bir emirdir. Çember yasası kapsamında da tuz yasası kapsamında da değerlendirilebilir. Bu nedenle karakterlerin iyi bir diyalektiğini veren bir testtir. Ancak bu gücün, deyim yerindeyse, *merkez* karakterine indirgendiği örnekleri ele alırsak, belki de bu gücün daha basit bir ölçüsüne sahip olabiliriz. Bernard Palissy'nin materyalist sezgisi için durum böyledir.

Ona göre "tuz asla boş durmaz". İşlevi, şeylerin tutarlılığını belirlemek ve korumaktır: "Tuz, her şeyin üretken ve koruyucu tutucusu ve mastiğidir". Dünyayı "kendi halinde" ayakta

35 Janus: Roma mitolojisinde bir yüzü sağa, bir yüzü sola bakan iki yüzlü bir tanrı. Burada tuzun iki farklı işlevine dikkat çekilmektedir. (ç.n.)

36 Bkz. Herbert Silberer, *Probleme der Mystik und İhrer Symbolik* (Tasavvufun Sorunları ve Sembolizmi) s. 77.

tutan bir tuz vardır. Varlık, gerilimin olmadığı bir varoluşta kurulmaz. Varlığı merkezine doğru yönelten şey tuzdur. Tuz yoğunlaşma ilkesidir. Bu naif sezgilerde, tözlerin ve işlevlerinin değer alışverişinde bulunduğunu görürüz. Her çözüm konsantre olmak ister. Tuz, katıya bir şekilde yoğunlaştırılmış varlığını hatırlatır. Jean Béguin'e göre tuz, "her şeyin sağlamlığına bağlıdır[37]".

Simyacıya göre, zorlu "tuz anatomisini" gerçekleştirenler, onun tüm doğanın "temel yeri", tüm erdemlerin ve özelliklerin, tüm semavî ve temel ilkelerin "noktası ve merkezi" olduğunu göreceklerdir. Her şeyin "merkezî tuzu"ndan bahsedeceğiz. – Bu, küçük dünyanın bir tür "küçük dünyası"dır. Bu nedenle insan, dünyayı organlarında yeniden üreten küçük bir dünyadır, ama içinde bir tuz hâlâ yaşar ve onu belirginleştirir. Sonsuz küçüklükte bir yapı hayal ediyoruz. Tuz, "şirketleşmenin diğer iki ilkesi olan kükürt ve cıvanın düğümüdür ve onlara vücut verir" (Fabre, *Abrégé des Secrets chymiques* (Muhtasar Kimyevi Sırlar), Paris, 1636, s. 34).

Abbé Pluche'a göre "tuz yok edilemez" (*Histoire du Ciel considéré selon les Idées des Poètes, des Philosophes et de Moïse* / Şairlerin, Filozofların ve Musa'nın Fikirlerine Göre Cennetin Tarihi, 1708,C. II, s. 81). Eğer kristaller arasında farklılıklar varsa, bunun nedeni tuzun yağlarla, toprakla ve metallerle karıştırılmış olmasıdır. "Doğa ve insan eli tuzu değiştirebilir, niteliklerini değiştirebilir, yeni malzemelerle birleştirebilir ve onlardan ayırabilir. Ancak ne tuz üretebilirler ne de yok edebilirler. Tuz aracılığıyla madde, herhangi bir şişlikten, herhangi bir kabarmadan ya da taşmadan uzak, *merkezi* varlığını kanıtlar. Rüyada tuzu yakından görmek, kişinin kendi özünün en gizli meskenine gitmesi olarak yorumlanabilir.

Tuz bir arınma prensibidir. "Yiyecekler 'dışkıdır', ancak altmışta biri iyidir," der Fabre. geri kalanı "bu yiyecekleri alan

37 Jean Béguin, *Les Eléments de Chymie*, Lyon, 1665, s. 32.

karışımın boşaltım gücü" tarafından dışarı atılmalıdır. "Afyon uyutucu özelliği sayesinde bizi uyutur" aforizmasının bu yeni kullanımıyla alay ediliyorsa, bunun nedeni "Gordion düğümünü" gevşetebilecek her şeyi dışarı atan tuzun merkezî faaliyetini hayal gücümüzde yaşamamamızdır.

Konsantrasyon ve kristalleşme gibi ileri bilimsel kavramları buradaki eylemci imgelerle karşılaştırırsak, Bernard Palissy'nin tuza atfettiği kozmik rolü anlarız. Tuz, şeylerin geometrik dokusunun materyalist ikilisidir.

Hava muhalefeti bu mahrem tuzu çözerse, taş gevşer ve parçalanır. Çok geçmeden de ufalanarak toza dönüşür. Bernard Palissy, güney rüzgârının bazı taşların tuzunu çözdüğünü ve bu nedenle bu taşların "rüzgârlı" olduğunu söyler.

Bir başka yazar, Henry de Rochas[38], eğer dünya tüm tuzundan arındırılsaydı, "o kadar hafif olurdu ki, en ufak bir rüzgâr onu atomlar gibi uçururdu" diye yazar.

Her şeyi ayakta tutan tuz, yaşamı da idame ettirir. Bazı sezgilerde o, yaşamın tohumudur ve yaşamın tohumu olarak, üreme gücüne sahiptir. Blaise de Vigenère'e göre (*a.g.e.*, s. 265), "tuz yüklü teknelerde, diğerlerine kıyasla daha fazla fare ve sıçan ürer".

Bu birkaç not, tuzun kısıtlayıcı gücünün, tuzun hayalî bir dinamiğinin ne olabileceğini yeterince göstermektedir. Tuzun tad fenomenolojisini biraz kurcalarsanız, bu samimi azim görüntülerini bulursunuz. O zaman görülecektir ki, materyalist hayaller tek başına duyusal verileri aşar. Ne de olsa oldukça önemsiz bir insan gerçeği olan tuz, materyalist hayallerde çok önemli bir rol üstlenir. Rüyalar şeylerle orantılı değildir.

38 Henry de Rochas, *La physique réformée*, 1648, s. 51.

IX

Bazen genel felsefi sezgiler, karşıt sezgiler aracılığıyla aydınlatılır. Lamarck'ın olağanüstü teorilerini *Metallerin yaşamı* konusu ile karşılaştırabiliriz. Büyük doğa bilimciye göre, mineral dünyasının en çeşitli biçimleri, tebeşir gibi kil, şeyl[39] gibi de bitki ya da hayvan yaşamının *kalıntılarıdır*. Lamarck'a göre, ham maddede tespit edilebilen örgütlenme izleri, doğada iş başında olan tek düzenleyici gücün, yani yaşamın izleridir. Canlının ölümünden sonra, yaşamın biriktirdiği maddî ilkeler, ki bunlar esas olarak *hava* ve *su*dur, yok olur. Üçüncü maddî ilke olan ateş daha sonra kısmen dağıldı; ancak hayatî ateşin bir kısmı gizlenebilir ve biz onu sert taşlarda buluruz. Bu sert taşlar, en uç noktalara kadar yoğunlaşmış kalıntılar, bu nedenle canlıların fosilleridir, artık formun değil, maddenin kendisinin fosilleridir.

Dolayısıyla taş, kristal ve metal, bunların hepsi yaşam tarafından organize edilen maddenin arkaizmine birer örnektir. Örneğin *Recherches sur les Causes des principaux Faits physiques*'in (Fiziksel Olayların Temel Nedenleri Üzerine Araştırmalar) (II. Yıl) iki büyük cildini okuyacak sabrı olan okuyucu hayretten hayrete düşecektir. Lamarck'ın *vitalist*[40] hayal gücünün, zamanının kimyasının tüm sonuçlarını nasıl görmezden geldiğini görecektir. Lamarckçı kimyanın düzenleyici ilkesi, tüm doğal bileşiklerin canlı madde temelinde kendilerini yok etme eğilimidir (C. II, s. 33). Bir tür ölüm sistematiği, samimi bir ölüm, maddenin ölümü, yaşam tarafından organize edilen maddeden çeşitli mineral maddelerin art arda ortaya çıkmasına neden olur. Lamarck, canlı maddeden mineral

39 Şeyl (İng. shale): Silt ve kil boyutlu ince çökel öğelerinin birleşmesinden oluşan ve çamur taşı da denen bir tortul kayaç türü; killi yaprak taşı. (ç.n.)

40 Vitalizm veya Dirimselcilik, ilke olarak hem ruhtan hem de organizmadan ayrı bir hayatı kabul eden fizyolojik öğreti. Bu görüş, bütün uzvi aksiyonları kapsar. (ç.n.)

maddeye giden tüm evrimi, kendisi için çok önemli olan bir tabloda (C. II, s. 360) tersten özetler. Bunu, "*Yeni bir fiziksel ve kimyasal teorinin temellerini sunan bir dizi Anı*"yı derlediği "V. Yıl" kitabında daha ayrıntılı olarak yeniden ortaya kor (s. 349). Bu ham cisimler tablosu, "canlı cisimlerin kalıntıları"ndan başlar. Kan, safra, lenf, idrar, yağ, jelatin, fibrin, kemik ve boynuz "kabuklu hayvan gübresi" ve "mezar toprağı"nı verir. Öte yandan, temel tuzlar, şeker, müsilaj, sakız, yağ, reçine, nişasta, glüten ve odunsu kısımlar "ovaların bitkisel kompostu"nu ve "bataklıkların bitkisel kompostu"nu verir. Lamarck bu dört humuslu toprağa dayanarak, dört sütun halinde fosil mineralleri gösterir.

Burada, örnek olarak, canlı organizmaların fosil minerallerinden bazıları, yıkım sırasına göre verilmiştir. Hayvanlardan yola çıkan Lamarck, diğer maddelerin yanı sıra tebeşir, mermer, alçıtaşı, çakmaktaşı, akik, opal ve elması da belirtir. Bitkiler ise, kil, arduvaz, steatit, karataş, mika, jasper, granat, turmalin, yakut ve ametistten gelir. Resimde ayrıca hem hayvanlardan hem de bitkilerden gelen belirli bir *yıkım* aşamasından itibaren, önce piritler[41], sonra metallerin cevherleri, son olarak da doğal metallerin kendileri yer almaktadır. Böylece kurşun, demir ve altın, büyük doğa bilimcinin mineral hayalinde, yoğunlaştırılmış et, aşırı pıhtılaşmış kan ya da özsudur. Bu fosilleşmiş etler, çok eski yaşamlardan kalma ateşin bir kısmını hâlâ muhafaza etmektedir. Onlara donukluk ve renk veren de bu yeniden yaşam ateşidir. Sonra topyekûn ölüm gelir ve mineral yaşamının gerileyen evrimi, nihaî maddeye, son cesede yol açacaktır: kaya kristali. Kaya kristalinde, toprak "katılık, sabitlik, kaynaşmazlık ve koku, tat, opaklık ve renk yokluğu özelliklerinden tam olarak yararlanır" (*Recherches*... C. II, s. 369).

41 Yaşam hakkında çok fazla düşünenler, cansızlar hakkında yanlış bir perspektiften düşünme riskini taşırlar. Lamarck'tan önce Buffon şöyle yazmıştı: "Pirit, hayvanların ve bitkilerin doğumundan önce var olması mümkün olmayan düzenli formda bir mineraldir; onların artıklarının bir ürünüdür".

En bilinen örnekler, bu maddî yıkımın kaderine dair kanıt sağladığını iddia etmektedir. (*Recherches*, C. II, s. 357) Lamarck, "Bir maddenin kalkerli durumdan çakmaktaşlı duruma geçişini tespit etmek için sık sık fırsat bulmak amacıyla çoğu çakıl taşının özünü incelemenin yeterli olduğunu" söyler. Neredeyse tüm çakıl taşlarının dış yüzeyleri hâlâ tamamen kireçli, içleri ise tamamen çakmaktaşı veya saf camsıdır...". Bu sayede artık taşların yüzeysel aşınma ve yıpranmaya maruz kalmazlar. Ölüm içeridedir. Bir varlık ne kadar yoğunlaşırsa, yaşamdan o kadar uzaktır. Yoğunlaşan her şey, kuruyan her şey ve kırışan her şey, bunlar maddî ölümün işaretleridir. En ağır olanı en ölü, en sıkıştırılmış, en gömülü olandır. Bu nedenle Lamarck için tüm dünya bir tür kozmik mezarlık, her şeyin bir ceset olduğu evrensel bir mezarlıktır. Lamarck, mineral yaşama, metallerin yavaş ve düzenli olgunlaşmasına inanan tüm simya teorilerini çılgınlık olarak değerlendirdiği madde cesedinin bu sistematiğine dayanmaktadır[42].

Belki de Lamarck'ın "jeolojisi" kadar ayrıntılı bir imgenin, kendisini tüm ayrıntılarıyla ölüm içgüdüsünün psikanalizine sunan bir imgenin incelenmesi, daha ihtiyatlı imgelerin yargılanmasına hizmet edebilir. Maurice Barrès'in "jeolojisi", kuşkusuz daha parçalı olsa da yine de dünyanın hayallerinin özel bir eksenini çizecektir. Örneğin *Le Jardin de Bérénice*, XII'de şunları okuruz: "Jeolojik değişimler bir varlığın faaliyetlerine benzer." Barrès fosil varlığın durumunun bir eksiklik durumu olduğunun farkında değildir. Bir faaliyet olarak düşünülemez, çünkü bir faaliyetin başarısızlığıdır, çünkü cesedin Lamarckçı kaderini takip eder. Yalnızca dünyayı canlı kılan hayallerin dolambaçlı yolu, derinliklere etkinlik kazandırabilir. Dolayısıyla artık tortular üzerinde değil, ortaya çıkan varlıklar üzerinde, canlı mineral üzerinde, dünyanın merkezinde dikey yaşamın sırrını arayan aktif kökleri olan mineraller üzerinde meditasyon yapmalıyız. Bu imgeleri takip edersek, bilinçdışını

42 *Recherches*, C. II, s. 378.

bilincin indirgenmesi olarak kavramadığımızı, ancak ne kadar alçalırsak alçalalım, bilinçdışını ortaya çıkan gücünde, ifade arayan güçte, kısacası üretiminde takip etmemiz gerektiğini anlarız. Her imge pozitiftir. Her görüntü, parlaklığı arttıkça, ağırlığı arttıkça, gücü arttıkça olumlu yönde gelişir. Lamarck'ın temalarının, kozmolojik düşünceler alanında bile çok az yankı bulmasının nedeni budur. *Mes Cahiers*'de[43] okuduğumuz, Barrès'in volkanların şairi olmak istediğini söylediği bu sayfayı vurgulamaya gerek var mı? Burada da Barrès'çi jeoloji olumlu değildir. Bu satırlarda, ateşin ortaya çıkması tavsiyesinden ziyade, kuru ve sert bir toprak modelinin ortaya çıktığını okuyoruz. Lamarck'çı anlamda gerileyen bir toprak. Barrès, hayalini kurduğu yanardağ hakkında, açıkça belirttiği gibi, yalnızca onun kuraklığına değer veriyor.

"*Volkanlar hakkında bir kitap fikri.* Eğer bütün şiirlerin şefi bana tüm evrendeki edebî alanımı seçme hakkı verseydi, okyanuslara, ovalara, göllere ve ormanlara hükmeden ustaların hiçbirini mülksüzleştirmek istemezdim. Bu güzellikleri onlara bırakıyorum. Doğanın tüm biçimleri arasında en güçlü, en dokunaklı olanı, incelemek ve tercüme etmek istediğim gizemli, yanan, çorak yanardağdır. Bu öfkenin, bu ihtişamın, bu sırrın, bu kuraklığın şairi olmak isterdim. Öyle hissediyorum ki, yanardağlara yaptığım yolculuklardan kim bilir ne insanlık dışı bir kitap ne eski bir ilahi getireceğim!"

Barrès'in volkanı sönmüş bir yanardağdır.

X

Metallerin bilgisinin tarihi üzerine bir kitap yazacak olsaydık, burada astroloji ve simya ilişkilerine, özellikle de metaller ve yıldızlar arasındaki prestijli yazışmalara dair birçok gösterge

43 C. III (1902-1904), s. 133.

vermemiz gerekirdi. Bu yazışmaları burada sadece değerleri açısından ele almak istiyoruz. Bu değerleme, insan yaşamıyla ilgili olduğunu düşünürsek daha iyi anlaşılır. Paracelsus'a göre yedi metal Kozmos ile Mikrokozmos arasında, Evren ile insan arasında bir bağlantı görevi görür. İşte Hélène Metzger'in *Bilimsel Kavramlar* kitabında belirttiği şekliyle bu üçlü uyum[44]:

Güneş	→	altın	→	kalp
Ay	→	gümüş	→	beyin
Satürn	→	kurşun	→	dalak
Mart	→	demir	→	safra
Venüs	→	bakır	→	böbrekler
Cıva	→	cıva	→	akciğerler
Jüpiter	→	kalay	→	karaciğer

Uzuvlar (kol ve bacaklar) bu tabloda yer almamaktadır. Onlar, tamamen *hayvan parçaları* olarak kabul edilirler. Samimiyet ve madde rüyalarına katılmazlar. Uzuvların haricen kullanışlılığını görüyoruz, mekanik *kazalarını* anlayabiliyoruz. Açıkçası, uzuvların hastalıkları mekanik kazalardır. İnsanın mekanik evren üzerinde hareket etme mekanizmasını bozarlar. Tüm bu arızî hastalıklar (berrak düşüncenin) yargısı altındadır. Bu nedenle uzuv tıbbı, bilim öncesi formlarında *dışa dönük* tıptır. Aksine, iç organların tıbbı uzun zamandır *içe dönük*tür. Bu, hastaların organlarının durumu hakkında "fikir oluşturduğu" herhangi bir otoskopi girişiminin bir fantezi olarak görüldüğü günümüzde iyi anlaşılmamıştır. Bilim öncesi yüzyıllarda tüm tıp içe dönüktü. Tıp, bir dalak ya da karaciğer için evreni suçladı. Her marazî beden, akordu bozuk bir evrenin *merkezi*ydi. Bu nedenle tıp tarihinin böylesine büyük hayaller içermesi şaşırtıcı değildir.

44 Hélène Metzger'in kimyasal doktrinler üzerine yazdığı kitapta Merkür-karaciğer ve Jüpiter-akciğer karşılıklarını verdiğini belirtmek gerekir. En dikkatli yazarlar, bazen bulunması zor olan somut hayalleri takip etmeksizin, genellikle kendilerini genel mütekabiliyet fikriyle sınırlarlar.

Tüm bu rüyaları çerçevelemek isteseydik, astroloji ve coğrafya temalarını bulup birleştirmemiz gerekirdi. Buna başka birçok kehanet yöntemi eklenebilir. Örneğin, *Discours sur les Principes de la Chiromancie* (El Falı İlkeleri Üzerine Söylev) (1653) adlı eserinde de la Chambre[45], insan vücudunun çeşitli organlarını elin parmaklarıyla ilişkilendirir. Organların kendileri gezegenlerle ilişkili olduğu gibi, el parmaklarının da göklerle bir ilişkisi vardır – el falı bu nedenle astrolojiyle bağlantılıdır. Örneğin yüzük parmağının kalple ve dolayısıyla güneşle ilişkisi vardır. Yüzük parmağı aynı zamanda karışımları karıştırmak ve iyi huylu ilaçlar vermek için en uygun olan *tıbbî parmak*tır. Gördüğümüz gibi, olağanüstü bir çoklu belirlenimciliğe kapı açıktır. Çoklu belirlenimcilik, psikanalizde içe dönüklüğün en iyi belirtilerinden biri olan aşırı belirlenimden başka bir şey değildir. Gelişimini takip etmek için, sadece biçimlerin sembolizmini değil, aynı zamanda soyut fikirlerin sembolizmini de dikkate almamız gerekecektir. Şu anda konumuz bu değil. Bu çalışmada ilgilendiğimiz malzemenin düşünceleri her zaman tuhaf kalmaktadır. Bunun nedeni, maddî tonlarına sahip olmalarıdır. Hem deneyimsel hem de bilinçsiz taraflardan somut kanıtlar isterler. Maddenin kolayca geçirdiği dönüşümler –dönüşümler değilse bile– büyük rüya gibi analojilerin doğrulanmasıdır. Bir şeyleri hayal ettiğimizde, onları ilişkilendirmek kolaydır. XVIII. yüzyılda, Diderot tarafından tercüme edilen bir yazar hâlâ şöyle yazıyordu: "Gerçek bir hekim, insan vücudu hakkında konuşabilmelidir: işte bir safir, işte cıva, işte bir selvi, işte sarı menekşe çiçekleri" (James, *Dictionnaire de Médecine. Discours historique* (Tıp Sözlüğü, Tarihi Söylev), s. CXIII).

Belki de doğru kimya için simyayı terk eden bir yüzyıldan alınan bir örnek, gerçek bir parodide, maddî bir *sembolizm*in, maddî bir yazışmanın kolaylığını anlamamıza yardımcı olacaktır: rasyonalist Chaptal, en belirsiz sembolizmleri kendi

45 Cureau de La Chambre, *Marin* (1596-1669).

tarzında, birkaç kelimeyle açıklar (C. II, s. 347): "Simyacılar bakırı Venüs diye adlandırırlar, çünkü diğer metallerle birleşme ve alaşımlanma kolaylığı vardır". Bu bakır, kimyasal açıdan bile hızlı bir şekilde değerlendirilir. Ancak bu örnek, en berrak zihinlerde var olan bilinçdışı fonu yeterince açık bir şekilde göstermektedir. Chaptal, zayıf bir nesnel bahane ile, simyacı düğünlerinin bazı imgelerini yeniden keşfeder.

Ancak biz simya konularındaki inançsızlık zamanlarını daha açık bir şekilde ele alacağız. Metalik hayaller akımının nasıl devam ettiğini göreceğiz. Aşağıdaki örnekte, zamanımıza özgü eski imgelerin ve düşüncelerin müdahalesi ayrıntılı olarak görülecektir.

XI

E. W. Eschmann *Entretien dans un Jardin* (Bahçede Röportaj) (çev., 1943, s. 26) adlı kitabında şöyle yazar: "Kaya da var olmak ister. Eğer onun içgüdülerini ve onu uyandırıp döllemenin yollarını bilseydik, belki de yıldız çiçeği veya Siyam kedisi yetiştirdiğimiz gibi farklı türde mermerler üretebilirdik. Yazarın birkaç yüzyıl önce simyacıları harekete geçiren derin inançla konuşmadığı kesindir. Yine de bunu yalnızca bir paradoks ya da ironi olarak görmek yanlış olur. Aklın inat ettiği yerde hayal gücü devreye girer. Görüntülerde her zaman bir samimiyet havası vardır. Bu paragrafın sonunda bunu teyit edeceğiz. Ancak tartışma ancak önce nüansları sınıflandırırsak açıklığa kavuşacaktır. İşte yapılabilecek ayrımlar. Dört inanç durumu vardır:

1. Minerallerin büyümesine tartışmasız inanan bir ruh;
2. Buna inanabilecek, ancak zaten kendi inancı hakkında şaka yapan bir ruh. Örneğin, Du Bartas'ın samimiyeti belki de bu nüansı tespit etmeye yardımcı olabilir. Kültürel

psikanaliz yapmak istiyorsak bu konu üzerinde fazla çalışılacak bir alan yoktur. Kültürün süperegosu, hayalperest yalnızlığından emin olur olmaz, kendisi için gerçekten rüya görür görmez, hayal gücünü yönlendiren hayalleri bastırır.

3. Schopenhauer'in felsefesinde olduğu gibi, taş ve cevherin *iradesi* hakkında, filozofun çoğalmasını ve her şeyden önce örneklerini belirtmesini engelleyen bir tür utançla metafiziksel bir iddia. Hayaller daha sonra onlara düşünce olarak verilerek dogmatik olarak onaylanır. Ego, *süper-ego*nun karakterleriyle eşitlik iddiasında bulunur.
4. Son olarak, artık cansızların davranışına sahip olan ve tarihte yaşanmış olan saçmalıkları kendi kültüründen kolaylıkla ayıklayabilen modern bilim adamının sakin kesinliğini bir kenara bırakabiliriz.

Şimdi Eschmann belgesini psikolojik yerine yerleştirmeye çalışacağız. Bu belge bizi cansızın davranışının güvencelerine rağmen hayalî olana doğru çekilmeye ve felsefenin alışkanlıklarına rağmen imgeleri belirlemeye davet ediyor. Başka bir deyişle, bilimin yasakları ve felsefenin basireti, imgesel değerlerin oyununu engellemez. Sadece oyunu daha incelikli, daha hassas ve Eschmann'la birlikte kabul edersek daha uyarıcı hale getirirler. Şair bu kristal noktayı o kadar kırılgan hale getiriyor ki, Salavin[46] gibi ben de onu kırma isteği duyuyorum. Ama tekrar büyümez mi? Taşın doğası, keskin olma arzusunun ya da daha iyisi, sokma arzusunun açık bir maddî kanıtı değil mi? Onun saldırgan doğasını anlamak için tek yapmanız gereken korktuğu düşmanı bulmak. Hayvan imgeleri ona çok yakışıyor! "Andreasberg'in kireçli taşı; nasıl da kabarıyor, kabarcıklarla köpürüyor, dönüştürmek için maddesinden yeni hücreler koparmak isteyen enerjinin lekesiyle hâlâ titriyor". Bir başka

46 Bkz. Salavin'in Hayatı ve Maceraları (*Vie et Aventures de Salavin*), Georges Duhamel'in romanı. (ç.n.)

saydam taşta, hayal gücü beyazlığın iş başında olduğunu görür. Bu beyaz çizgiler, saydam maddenin özümsediği sütlü kil değil midir? Ve bir İzlanda kalsedon bloğunun önünde, bakışlarımızı doğrudan yavaşça çiğneyen bir hayvanın bağırsaklarına daldırıyoruz" (s. 27). Bu şekilde, mineral yaşam makul fikirlere rağmen imgelerini çoğaltır; en kararlı formlar, yaşayanların hayal gücü onlara bağlanır bağlanmaz deforme olmaya başlar. Ancak –çoğu zaman göz ardı edilen garip bir ayrıcalık– en büyük çeşitlilik gücüne sahip olan edebî hayal gücüdür. *Edebî* hayal gücü alanında, temel rüyaların eylemini yeniden keşfetmek için en eski temalar üzerinde yeni bir varyasyon yeterlidir. İzlanda kalsedonunun yaşadığına inanılmıyordu ve yine de yazar onu bize sindirirken göstermiştir. Biçimsel olarak yanlış olan, berrak bir zihin tarafından açıkça reddedilen bu görüntü, *onirik olarak doğru*dur. Eschmann'ın sayfasını okunabilir kılan, bu psikolojik olarak gerçek olan onirizmdir. Edebî imgeleri yavaş yavaş, kalsedonun sindiriminin hassas olduğu yavaş ritimlè deneyimlemek istemeyen okur, doğal olarak kitabı kapatabilir. Büyük edebî kitaplarda, imgeler oluşturmak için öyküler tasarlanır. Okuyucu görüntülerin karşısında zaman geçirmek istemiyorsa okumak zaman kaybıdır.

XII

Metalik hayalin bir hikâyeyi ortaya çıkardığı örnekler verebiliriz. Elinizde bir metal tutarsınız ve rüyanızda maden arayıcısı olursunuz. Biraz nadir bulunan bir madde olan metal, macera gerektirir. Pierre Loti'nin teneke bir hayal gibi özel bir çocukluk anısının büyüsü altında kaldığını görmek çarpıcı değil mi? *Le Roman d'un Enfant* (Bir Çocuğun Rüyası)'da (s. 276-277) şunları okuyoruz: "Boş boş dururken, şu yağmurdan rahatsız olup, eğlence olsun diye kalaylı bir tabağı eritmeyi ve onu sıvı ve sıcak halde iken bir kova suyun içine atsam nasıl olur, diye hayal ettim.

Ortaya, güzel bir açık gümüş renginde ve cevhere benzer bir görünüme sahip olan bir tür işkence edilmiş blok çıktı. Dalgın dalgın, uzunca bir süre ona baktım." Ne yazık ki Loti bize maddî hayallerini anlatmıyor. Ancak aşağıdaki sayfalar yine de ilginçtir, çünkü düşünülen maden *bir kâşif davranışını* belirler. "Bu nedenle, ertesi gün, dağın yarısına geldiğimizde, nefis bir şekilde seçilmiş, ıssız, gizemli, ormanların hâkim olduğu ve yüksek yosunlu duvarlar arasında çok dik bir patikaya geldiğimizde, bir Kızılderili şefi ustalığıyla kafilemi durdurdum: Orada olmalıydı; değerli birikintilerin varlığını fark etmiştim ve gerçekten de belirtilen yeri karıştırınca ilk külçeleri (bir gün önce gömmeye geldiğim erimiş tabak) bulduk.

Bu madenler sezon boyunca durmaksızın bizi meşgul etti. Onlar (yoldaşları) kesinlikle ikna oldular, şaşırdılar ve yine de her sabah para damarlarımızı beslemek için çatal bıçak takımlarını ve mutfak tabaklarını eriten ben, neredeyse kendimi de kandırmayı başardım...".

Doğal olarak, bu psikolojik belge çeşitli açılardan incelenebilir. Erken gelişmiş bir tahakküm ihtiyacını, bir çetenin askeri komuta zevkini belirleyen sosyal aşırı yükün altında daha derin bir maddî rüya gizlenmektedir. Hem sonra, buradaki çıkarların içerdiği *malzeme* bilgisinin yarı naif, yarı entelektüel çıkarlar güttüğü gayet açıktır. Bu "hayat dersleri" genellikle kötü icra edilir, öğretmenin konuyla alakası yoktur ve o konu okullarımızda neredeyse hiç öğretilmez. Ancak bu öğreti ne kadar çaresiz ve hareketsiz olursa olsun, silinmez izler bırakır. Kalay veya kurşunun erimesini izlemek son derece materyalist bakış açıları kazandırır. Herkesin kendisine atölyeleri ve kariyerleri kimin sevdiğini sormasına müsaade edin! Materyalist rüyalar ansiklopedisi bize beklenmedik psikolojik ayrıntılar verecektir. Ama nesneler hakkında edindiğimiz izlenimleri birbirimize açıklamadan, nesneleri şekillerine ve renklerine göre adlandırmaya alışırız. Bununla birlikte, bir yazarın bize bir meseleye katılma hayallerini anlatması, en önemsiz şeylere

beklenmedik bir ilgi duymamız için yeterlidir. Örneğin Michel Leiris'in *Leçons de Choses* (*Hayat Bilgisi*, II, 1944) başlıklı takdire şayan makalesini ele alalım. Mineral ve metalik maddelerin isimleri üzerine çok ilginç notlar içeriyor.

Örneğin, hayalperestin metalik *alaşımları* nasıl gördüğüne bakalım. "Bu ne bronz ya da pirinç (her ikisi de sertlikleriyle çok eski modadır), ne de o tuhaf 'maillechort (Alman gümüşü)' denilen bir karışım (verdiği hafif metalik tad[47] belki de ıslak ağzımızda hissettiğimiz ve dilde belirgin bir burukluğa neden olan tıslama sesinden kaynaklanmaktadır), ne de 'vermilyon rengi (yakut kırmızısı)' (diğerlerinden daha soylu metaller olan altın ve gümüşün katı mantıksal evliliğinden doğan ve son ikisi arasında ara bir hiyerarşik konuma sahip olan 'vermilyon madalya'dır ('altın madalya'nın altında, ancak 'gümüş madalya'nın üstünde yer alır)... Sonuncusunun bir karışım olduğunu çok iyi bildiğim bu isimlerden hiçbiri, önce kaynaşmış olması gereken iki ya da daha fazla katının yakın birleşimi olan alaşım fikrindeki rahatsız edici şeyin ne olduğunu fark etmemi sağlamadı, Öyle ki, sadece su ve şarap ya da süt ve kahve gibi sıvıların yapabildiği gibi, tamamen iç içe geçerek, bir olana kadar birbirlerine yayılabilirler. İlk bakışta oldukça şaşırtıcı olan böyle bir fikri kabul etmemi sağlayan şeyin 'pirinç' kelimesi olduğunu itiraf etmek istiyorum, çünkü onda, aynı anda hem hafif hem de ağır bir sözcükle sarılmış, hayvansal kökenli değil, metalik bir doğaya sahip bir 'süt' (balık sütü de denilebilir?) imgesi var."

Bir tür psikolojik *komplekse* örnek olması bakımından, bu uzun sayfayı tam olarak) alıntılıyoruz. "Bunu analiz etmek" için uzun yorumlar yapmak gerekecektir. Tam olarak söz konusu nesne ile ona verilen isim, hayal ve düşünce, izlenim ve öğreti arasındaki sınır çizgisinde yer almaktadır. Açıkça ifade

47 Alman gümüşü (Nikel gümüş) adının (Fr.: *Maillechort*), bu *alaşımı* icat eden iki işçinin (Maillot ve Charlier) adlarının birleştirilmesiyle oluşturulduğunu hatırlarsak, bu duygusalcı etimoloji daha da takdir edilecektir.

edilen toplumsal değer kavramı (madalyalar), simyasal değerler içeren (soylu metaller) hülyalarla sınırlanmıştır. Alaşım kavramı, ittifak kavramının alt tonlarını içerir. İyi bir alaşım uyumsuzluklardan kaçınmalıdır. Michel Leiris hiç şüphesiz *Le Psautier d'Hermophile* (Hermophile'in Mezmuru)'de geçen şu notu aktarma nezaketini göstermiştir: "Laton sadece Latona'yı kucaklamaya uygun hale getirmek için yıkanır"[48].

Belki de iki katı maddenin *birbirine nüfuz etmesi* kavramını deneyimlemek için gerekli olan hayal kurma miktarı, bunu gerçekleştiremeyen bir zihin görürsek daha iyi takdir edilecektir. Raspail'de de durum böyle görünüyor. Derme çatma bir laboratuvarda rüya gören ve manipülasyon yapan Raspail, Henri Rose tarafından keşfedilen titanyumun basit bir cisim olmadığını, "birbirlerini kendi çözücülerine karşı koruyan alternatif tenekelerden" oluşan "kaplamaya uygun bir alaşım" olduğunu iddia etti. Ona göre, "iridyum, osmiyum, rodyum, paladyum da platin bazlı kaplama alaşımlarıdır". Raspail vernikleme ve kalaylama hakkında böyle düşünüyor. O, bir dökümcüden çok bir sörveyördür. Yakınlık (mahrem olma) hayalinin yüzeysel görüntüleriyle kendisini savunur. Ayrıca, Raspail'in sezgisine göre "kaplama alaşımların", bir metal tarafından çözücülere *karşı* salgılanan "kendini savunma konçları", kabukları olduğuna da dikkat etmek gerekir[49].

En sıradan deneyimlerin diğer derin materyalist izlenimleri, örneğin Michel Leiris'in kalemini keskinleştirdiği samimiyete dikkat çekerek elde edilebilir. Orada uzun bir sayfa var, her şeyi söylüyor, her şeyi seviyor, her şeye ilgi duyuyor. Bıçağı önce ahşabın sertliğine, sonra da kurşunun gıcırtı sertliğine göre ayarlıyor. Hiçbir şey eksik değil ne sesler ne de kokular.

48 Burada bakır-çinko alaşımından meydana gelen pirinç (Laton) ile Antik Yunan mitolojisi tanrıçası Latona'ya göndermede bulunularak, kelime oyunu yapılmaktadır. (ç.n.)

49 A. von Humboldt da benzer şekilde zarflama kimyasını geliştirmiştir: "Oksijen renkleri değiştirir, çünkü cisimlerin yüzeylerini değiştirir" (*Experiments sur le Galvanisme* çev., s. 498).

İşte maddenin fenomenolojisine dair bir deneme: "Bir fizik profesörünün başarılı ya da başarısız olduğu, uzun uzun hazırlanmış herhangi bir deneyden çok daha fazla, bu temel basitlik eylemleri bizi, burada tamamen bu parlak cismin gülünç derecede indirgenmiş sınırları içinde anlaşılan, hassasiyeti ve inceliğiyle değerli taşlara yakın, opaklığı ve rengiyle kömüre daha da yakın olan yarı-maddî maddeyle temasa geçirir".

Ve maddelerin mahremiyetine katılım o kadar derindir ki, Michel Leiris içgüdüsel olarak mineral yaşamın görüntülerini yeniden keşfeder: "Canlandırıcı kokularla çevrili ahşap zarfın ortasında, madenin kömür damarı gömülüdür, onu çevreleyen yuvarlak veya çokgen kesitli ince sert çizgi, koruyucu kılıf gibi besleyici bir ortam gibi görünür. Böylece, yerin derinliklerinde işletilen gerçek kömür madenlerinde, bitki humusu ve jeolojik tortular, gizlice beslenmesini ve kendini ıslah etmesini sağlayacak erzak yığınları gibi, imrenilen malzemenin üzerine yığılır.

Ancak tüm bu sayfalar okunmaya değer. Nesnelere, maddelere karşı sağlıklı bir ilgi duymamızı sağlarlar. Dikkatsizliğimiz sonucu sıradanlaşan bir eylem vesilesiyle doğaya, doğa ile ilgili konulara geri dönmemize yardımcı olurlar. Sanki Leiris bize *ilk kurşun kalemimizi* geri veriyor. Leiris'le birlikte kalemimizin ucunu açarken bizi dünyanın derinlikleri hakkında düşünmeye zorlayan bir tür kozmik kalem olduğunu hissetmek de ne büyük bir sürpriz. Biçimciler bunun sadece bir *kelime oyunu* olduğunu söyleyecektir. Michel Leiris'in sayfalarının sempatik bir okuması bize, tam tersine, bir şeyler oyunu, bir malzeme oyunu olduğunu gösterecektir. Bariz biçimsel yoksulluk deneyimlerinden, bizi maddelere bağlayan, maddelerin değerlerine duyarlı kılan hayaller doğar. Ansızın maddeleri sevme ya da onlardan nefret etme konusunda yazarla hemfikir olduğumu hissediyorum. Leiris'in "pastel boya mürekkebi denen o iğrenç icat" diye yazdığını gördüğümde gizli kalmış nefretlerimden birini fark ettim. Burada,

psikanalizin incelediği tiksinti sektöründen oldukça bağımsız, *saf mineral nefreti*nin nadir bir örneğine sahibiz.,

Böylece duygular, çıkarlar, bilgi, hayaller, bütün bir bolluk yaşamı, maddî imgeleri, dinamik imgeleri kabul edeı etmez en fakir dakikaları işgal etmeye başlar. Malzemenin gerçek bir *izlenimciliği*, dirençli dünyayla ilk temasımızdan bahseder. Onda eylemlerimizin gençliğini buluyoruz.

XIII

Muhtemelen çok olumlu olan, ancak yine de doğal mineral imgeleri olan bir yazar tarafından yazılmış hayalî bir jeoloji romanı hakkında birkaç açıklama yapacağız. Dahası, hayal gücü çalışmalarında, talihsiz ayartmalar psikolojik bir ilgiyi muhafaza eder. Öyleyse George Sand'ın *mineral hayallerini* biriktirdiği *Laura* romanına bir göz atalım. Her zamanki yöntemimizi izleyerek, George Sand'ın maddî imgelerini diğer yazarlardan ödünç alınan benzer imgelerle karşılaştırarak yorumlamaya çalışacağız.

Laura okurları daha ilk sayfalardan itibaren bir kristalin mikrokozmosunda bütün bir mineral evreninin nasıl okunabileceğini öğrenebileceklerdir. George Sand'ın gerçek bir rüya duygusundan yoksun olduğuna şüphe yok ve yazarın daha yoğun, rüya benzeri karanlık bir penumbra'da (ortamda) çalışarak, oluşum halindeki mineral evrenlerini yakalayabileceği umulabilir. En azından, sona erdiklerinde, çok sayıda rüya görülmüş olur ve bu rüyalar uzun sürerler. Örneğin, kırık bir "jeod"u[50] büyüteçle inceleyen Laura şöyle der: "Olağanüstü parlaklıkta sarkıtlarla kaplı gizemli mağaralar gördüm... Hayal gücümle genişlettiğim şekil ve renk özelliklerinin dağlık alanları, derin

50 Jeod: Yer altındaki boşluklarda ve çatlaklarda minerallerin oluştuğu kayaç formasyonları. (ç.n.)

vadileri, görkemli dağları, buzulları, doğanın heybetli ve yüce bir resmini oluşturan her şeyi oluşturduğunu gördüm".

Sacher Masoch'un bir taşı kıran Talmud'çu[51], bir karakteri, bize imgelerin aynı hayalî büyütülmesini verir: "Kırıldığında, minyatür olarak sihirli bir mağarayı andıran küçük bir oyuk gördüğünde, yanlarında ve içlerinde değerli taşlar gibi pırıl pırıl ve saydam sütunlar göründüğü için ne kadar şaşırmıştı! Her birinin altı kenarı vardı. Yeni bir sırla karşı karşıyaydı ve ne olduğunu bir türlü anlayamadı[52]...". Bu birkaç satır *hayal gücü sorununa* iyi bir örnektir: hangi sırla, hangi gizemle bir taşın kovuğundaki jeot, dağın kovuğundaki mağaraya benzeyebilir?

İnce, sert şekilleriyle kristali ve mavi gökyüzüne karşı cesurca çizilmiş dağı birleştiren *homografi*, aynı temel hayal gücü ilkesine uyar. "Bunu herkes fark etti," diyor George Sand. Ama bu konuda yazan tek kişi odur. "Ayaklarımın altından aldığım çakıl taşını başımın üzerinde yükselen dağla yüzlerce kez zihnimde karşılaştırdım ve numunenin kütlenin bir tür özeti olduğunu gördüm."

Pek çok okuyucu şüphesiz bu abartılı "karşılaştırmalardan" etkilenmeyecektir. Taşlara karşı bir tutkuları yoktur, bu tür anlatıları özellikle *soğuk* bulurlar. Ancak biraz daha derine bakarsanız, litognomik[53] ruhun istisnaî olmadığını anlarsınız. Örneğin Ruskin de şöyle yazmıştır: "Tırmanışını asla unutamayacağım Snowden; Orada, hayatımda ilk kez, kendim gerçek bir 'cevher', bir parça bakır pirit buldum[54]." İşte dünyaya duyulan ilgiyi tespit eden bir *cevherin hatırası*.

---

51 Talmud: Yahudi medeni kanunu, tören kuralları ve efsanelerini kapsayan dinî metinlerdir. İbranice lamad kökünden gelir. Mişna ve Gemara bölümlerinden müteşekkildir. (ç.n.)

52 Sacher Masoch, *Le Cabinet noir de Lemberg, L'Ilau*, çev., 1888, s. 168

53 Bachelard'a özgü bir tabir olarak karşımıza çıkan bu kavramı "taşların mahiyetini anlama çabası taşıyan" şeklinde karşılayabileceğimizi düşündüm. (ç.n.)

54 Ruskin, *Souvenirs de Jeunesse* (Gençlik Hatıraları), çev. s. 103. Bkz. s. 79, 101.

Yol kenarından toplanan bir taşın ya da cevherin tefekküründen yansıyan manzaraların "soğukluğu" ne olursa olsun, kendine her türlü maddî hayalî betimlemeyi ve sınıflandırmayı kendine görevi edinen bir filozof, Ruskin, Sacher Masoch ve George Sand'ınkiler gibi tekil sayfaları dışarıda bırakmamalıdır. Taşlaşan hayale katılarak, manzaraları ve nesneleri biraz canlandırarak, çakıl taşından dağa giden *olduğundan büyük gösterme* oyununun basit bir ölçek değişikliği, basit bir geometrik şekil artışı olmadığını anlıyoruz. Ayrıca, maddeler arasında bir tür iletişim de söz konusudur. Bu mineralize güçlendirici oyun, basit biçimsel düşüncelerle kolayca açıklanamayacak metaforlar hazırlar. Örneğin, dağın doruklarında şafağın birkaç yansıması, sık sık yapıldığı gibi, bu zirvelerin *kristalize* olduğunu söylemek için yeterli olur mu? Bu kadar uzaktaki bir şeyin *sertliği*, mavi gökyüzüne karşı bu düşmanlık, bu pürüzlü ufuk, bu keskin canavarlar, insan elinde parlayan, sert bir taşla uzun süre rüya görmeseydi bunları nasıl hissederdi?

Tam da aynı zamanda bir yontucu ve dağcı olan bir filozof, bize bu *uzak sertlik* kavramını sunar: "Dikkat bir kez uyandığında, artık bir kayanın türünü yalnızca yakın mesafeden belirlemekle kalmayız; aynı zamanda çok uzaktan, siluetinin gökyüzüne karşı görüşüyle, formlarının ailesiyle, bir masifin püskürük mü, metamorfik mi, kireçtaşı mı yoksa başka bir şey mi olduğunu da anlarız.

Ve böylece kayalar, sertliklerine göre, iyi kesilmiş bir fizyonomiye sahip olurlar, yani sonsuz derecede farklı görünümler altında, hem ana hatların çizgilerinde –çizimde diyecektim– hem de yüzeyin kazalarında –dekorda diyecektim– özel vurguların tekrarı[55]."

Uzak sertlikteki bu kesinlikten, Noailles Kontesi'ne ait parlak bir görüntüyü de aktaralım[56]. "Alpleri temaşa ediyor, saf

55 Monod-Herzen, *Le Mois*'deki makale, 10 Mayıs 1911, s. 580

56 *La Domination*, s. 113.

porselen mavisi, hafif, kırılgan, ses çıkaran, dokunulduğunda çınlayacak gibi görünüyorlardı". Şair John Antoine Nau da

> "İnci alba veya oniks tepelerin
> Fışkırıp, gökyüzünde patladıklarını
> ve dünyayı tehdit ettiklerini

görür[57].

Bu tuhaf uzak sertlik imgesi üzerinde biraz düşünecek olursak, onda bir trans-duyarlılığın, birbiriyle yolları kesişen iki hassas varlığın aşkınlığını görürüz.

Böylesine farklı kökenlere sahip imgeleri ancak dünyevî karakterlerini keşfederek düşsel özlerini belirlersek birleştirebiliriz. *Henri d'Ofterdingen*'in okunması, hayallerin bu şekilde yoğunlaşmasına yardımcı olacaktır. Novalis'i yeraltı dünyasında takip ederek, taşı ve dağı aynı rüyanın oluşturduğunu anlayacağız. Elmaslar ve pırıl pırıl kristallerle bezenmiş bu mağaraların önünde, yoğunlaşmasıyla dünyevî hale gelen binlerce yansımada tekrarlanan, hafif gölgeler ve masmavi asetatlarla işlenmiş bu tımarhanelerde, başka bir dünyadan gelen gözlüklere inanabiliriz. Ancak bu gözlüklerin madencinin evinde çağrıştırıldığını ve bu ihtişamı elimizde bir kristal tutarak keşfettiğimizi unutmamalıyız. Hiçbir şey hikâyeyi ölçekli model üzerinde, sanki malzemenin bir haritası üzerindeymiş gibi takip etmemizi engellemez. *Litognomik* (taşların mahiyetini anlamaya çalışan) bir ruh haliyle çevresini gözlemleyen hayalperestin, taşın kovuğunda kristalleşmiş bir dünya, içinde mücevherlerin barınması için kazılmış bir toprak görmesi için bir yer altı keşfine gerek yoktur. Hepimizin elinde George Sand gibi yolun taşı, peri sarayı vardı. Ama çok geçmeden masalcı işlevinden vazgeçtik. Hayal gücünün tüm artırıcıları alay konusu oldu. İhtişam duygusundan yoksun bırakılan metafor, hayatını ve cüretini kaybetti. Öyleyse büyütmenin biraz biçimsel yönüne geri dönelim ve

57 John-Antoine Nau, *Hiers bleus* (Mavi Dünler), s. 80.

maddî hayal gücünün bu yoksul tema üzerinde nasıl çalışmaya devam ettiğini görelim.

George Sand, çabuk bıktırıcı bir ısrarla, anlatısı boyunca kristal ile dağ arasındaki karşılaştırmayı geliştirir (s. 28): "Ametist vadisi... bu tükenmez zenginlikteki doğanın binlerce yönünden yalnızca biridir...". Tabii ki bu vadi, tefekkür edilen taşın içinden okunuyor ve metin şöyle devam ediyor: "Daha ileride, kehribar renkli sardunyaların güçlü tepelere doğru kıvrıldığı vadiler yer alırken, koyu ve parlak kırmızı bir sümbül zinciri, ölçülemez bir alev illüzyonunu tamamlıyor. Göl... belirsiz tonları olan bir kalsedon bölgesi...".

Ancak büyüyen vizyon daha da ileri gidiyor, tüm sınırların ötesine geçiyor. Jeot ve dünyanın hayalî homolojisi karşılıklı olarak ifade edilir: tüm dünya muazzam bir jeot, içi boş bir çakıldır (s. 60). "Küçük yerküremiz, yerkabuğunun gang (cüruf) olduğu ve iç kısmı hayranlık uyandıran kristalleşmelerle kaplı büyük bir jeottur...". Görülmeyenlere duyulan bu hayranlığı, mahremiyetin değerleri üzerine düşündüğümüzde daha sonraki bir bölümde daha iyi anlayacağız. Yerküre bir kabukla kaplı olduğundan, zenginlikleri ve ihtişamları gizler. "İhtişamın gerçek dünyası yeraltı dediğimiz bu dünyadır; şimdi, yüzeyin insan tarafından hâlâ bilinmeyen büyük bir kısmı olduğu kesindir, burada bir yırtık... mücevherlerin bölgesine inmesine ve rüyalarda görülen mucizeleri... açık havada seyretmesine izin verecektir... Bu yırtığın ya da daha doğrusu bu volkanik yarığın... kutuplarda var olduğuna, düzenli olduğuna ve birkaç yüz fersah çapında ve birkaç düzine fersah derinliğinde bir krater şeklini aldığına ve bu havzanın dibinde görünen mücevher kümelerinin parlaklığının *aurora borealis*'in[58] tek nedeni olduğuna ikna oldum...".

Aurora borealis ile ilgili bu beklenmedik *jeolojik* teori, hem rüyanın bilimsel çılgınlığını hem de sentezlerinin cüretkarlığını ölçmek için kullanılabilir. Gerçekten de *aurora borealis*

58 Kuzey ışıkları. (ç.n.)

ile ilgili bu "açıklama bilimsel bir anlayışa göre "kötü tat" ile suçlanabilir, çünkü bilimsel anlayışın da "tat yargıları" vardır. Ancak hayal gücünün kozmikliği o kadar şiddetli değildir. İmgenin bu şekilde büyütülmesini kabul eder, çünkü bu genişlemenin en hafif tabirle bir yenilik değeri vardır. Buradaki gökyüzü yeryüzünün bir yansımasıdır; Aurora borealis, dünyanın merkezinin kristal ihtişamının parlak bir yansımasıdır. Bu sefer, kristalleşen sadece dağ değil, gökyüzündeki tüm ışıktır. *Bütün gökyüzü cevhere dönüşür*. Gökyüzü "pembe alçıtaşı"dır, "ametistlerle" saçaklanmıştır. Bu uçsuz bucaksız taşlaşmış ışık, yeri ve göğü aynı bütünlük içinde kuşatır. Ve gökyüzünü renklendiren yeryüzünün mineral ışığıdır. Bir jeot'un, toprak kabuğunun altına gizlenmiş bir cevherin dünyevî tefekkürü tüm evrene damgasını vurmuştur.

Ve şimdi mineral hayalin parlayan çakıl taşında okuyacağı şey, karasal dünyanın tüm geçmişidir. "Kristal, görüyorsunuz işte ... avamın düşündüğü gibi değildir; o, büyük bir gösterinin damgasını almış ve görüntüsünü yansıtmış gizemli bir aynadır. Mineral tanığı düşünürken, insan katı dünyanın oluşumunun kozmik dramını hayal eder. Elementlerin kozmolojisine mineral kozmolojisi, durağan dünyanın kozmogonisi eklenir. Bu, usta bir camcının hayal edebileceği türden bir kozmogonidir: "Bu gösteri," diye devam eder yazar, "dünyanın camlaştırılmasıydı. Buffon için olduğu gibi George Sand için de dünyanın merkezi devasa bir cam üreticisinin eritme potasıdır. *Laura*'nın hayalperest, muazzam bir vitrifikasyon yaşayan, dünyanın koynunda "en ufak bir mücevherin Mısır piramitlerinin boyutunu aştığını, büyük kristallerdeki turmalinin[59] en büyük kulelerimizin hacmine (ulaştığını)" iddia eder.

Yerkabuğu pislik ve cüruftan başka bir şey değildir. Güzellik onun içinde yatar.

59 Turmalin, granit oluşumlarında sık rastlanan bir mineraldir. Yarı değerli taş olarak takılarda kullanılır. Turmalin kristalleri siyah, kahverengi, kırmızı, pembe, mavi, yeşil veya sarı renkli olur. (ç.n.)

ONUNCU BÖLÜM

KRİSTALLER

KRİSTAL İLE İLGİLİ HAYALLER

"... Birbirlerini mücevherden mücevhere selamlar.
Ve ansızın dağ zümrüt yüzüklerini kaybetti."

(Makhali-Phal, *Nârâyana*, s. 212.)

I

Görüntüler kavramlarla aynı şekilde sınıflandırılamaz. Çok net olsalar bile, birbirini dışlayan türlere ayrılamazlar. Örneğin, taşları ve cevherleri inceledikten sonra, kristaller hakkında her şey söylenmiş olmaz; birçok taşlaşmayı hayal ettikten sonra, kristalle ilgili hayalleri gerçekten takip etmedik. En azından hepsinin yeni bir tonla yeniden söylenmesi gerekiyor. Bu nedenle kristal hayal gücüne yeni bir bölüm ayıracağız.

L'Air et les Songes adlı kitabımızda da belirttiğimiz gibi, yeryüzünde bulunan ya da uzun simyasal işlemlerle mineralize edilen güzel kristalin formların tefekkürünün zorunlu olarak *dünyevî* bir tefekkür olduğu ve seçimiyle dünyevî bir imgeleme işaret ettiği apaçık değildir. Aksine, en doğal ve en iyi tanımlanmış katılar olan kristaller ve değerli taşlar, bir tür *görünür* bir sertliğe sahip olan katılar söz konusu olduğunda, çok çeşitli görüntülerin şaşırtıcı bolluğunu kanıtlayabiliriz. Her türlü hayal gücü burada temel imgelerini bulur. Ateş, su, toprak, hatta hava bile kristal taşta hayal kurmaya gelir. Yoğun bir hayalin onları kişiselleştirdiği gerçeğinden hareketle, kristallerin ve değerli taşların eksiksiz bir sınıflandırması, maddenin hayal gücünün genel bir psikolojisini sağlayacaktır. Daha sonra, bizi maddî bir elementten diğerine götürecek olan aynı kristal üzerindeki görüntü çizgilerini takip etmeye çalışacağız. Bu şekilde hayal gücünün aşırı hareketliliğini ölçebileceğiz. Özellikle, aynı nesnenin, aynı kristalin hem karadan hem de

havadan nasıl ele alınabileceğini göstereceğiz. Böylesi özgür hayalî faaliyetlerin zaman zaman nedeni olan bu harikulade nesne karşısında, saf ve katı berraklığın tüm güçlerini serbest bırakarak, dönüşümlü olarak parlamayı ve sertleşmeyi öğreneceğiz. Derin yeryüzünün görüntüleri ile yıldızlı gökyüzünün görüntülerinin olağanüstü bir sentezde nasıl bir araya geldiğini göreceğiz; *takımyıldız hayali* ile *kristalize hayal*in şaşırtıcı birliğini bulacağız. İmgeleri ilkel fenomenler mertebesine uygun yerlerine yerleştirerek, imgeleyen öznenin tüm etkinliklerini kendi bağımsızlıkları içinde izlemek istiyorsak, kendimizi *nesnel betimleme*nin çıkarlarından ayırmamız gerektiğini daha iyi nasıl kanıtlayabiliriz?

Yeryüzünün ve göğün hayalî değerlerinin, elmasın ve yıldızın ışıklarının değiş tokuş edildiği gerçekten karşılıklı imgeler oluşturmak, dediğimiz gibi, kavramsallaştırma sürecine aykırı bir yaklaşımdır. Kavram bir yerden başka bir yere hareket eder ve birbirine ihtiyatlı bir şekilde yakın olan formları birleştirir. Hayal gücü olağanüstü farklılıkların üstesinden gelir. Değerli taşı yıldızla birleştirerek, dokunduğumuz ve gördüğümüz şeyler arasındaki "karşılıkları" hazırlar ve böylece rüya sahibi, mücevherleri okşamak için ellerini yıldız kümelerinin içine sokar. Mallarmé gibi bir şair, kazıcıları iş başında düşünürken şöyle haykırabilir (*Divagations. Conflit*, s. 53): "Ne (müthiş bir) mücevher, şu akışkan gökyüzü". Bu beş kelimede dört rüya düzlemi bir araya getirilmiştir: taş, gökyüzü, durgunluk ve akışkanlık. Mantıkçı biri çıkıp burada bir yanlışlık olduğunu iddia edebilir, ama bir şairin sadece hayranlık duyması gerekir.

Ve eğer kökenlerin baştan çıkarıcılığına boyun eğerek, bir şekilde değerli taşların bulunduğu yere inerek ve sanki yıldızların küresine yükselerek bu tür karşılıklı imgelerin hayalini kurarsak, madencileri "neredeyse tersine çevrilmiş astrologlar" olarak gören Novalis'in sözlerine tam ağırlık veririz (*Henri d'Ofterdingen*, çev., s. 128). Mücevherler yeryüzünün yıldızlarıdır. Yıldızlar cennetin elmaslarıdır. Gökkubbede bir yer vardır;

yeryüzünde bir gök vardır. Ancak bu yazışmayı sadece genel ve soyut bir sembolizm olarak görürsek anlayamayız. Gösterme fırsatı bulacağımız gibi, bu gerçekten de maddî bir tekabüliyet, maddelerin bir iletişimidir. Yüzyıllar boyunca yayın olarak alıntılanan Crollius'un *Royale Chymie* (Lyon, 1624, s. 112) başlıklı kitabında şunları okuruz: "Değerli taşlar temel yıldızlardır. Değerli taşlar renklerini, biçimlerini ve renklerini yıldızların oluşumu yoluyla metallerden alırlar". Daha eleştirel bir yazar olan Alphonse Barba (*Métallurgie ou l'Art de tirer et de purifier les Métaux* /Metalurji veya Metalleri Çekme ve Saflaştırma Sanatı, çev., 1751, C. I, s. 82) şöyle yazmaktadır: "Aslında değerli taşların, yıldızların parlaklığını kısaca temsil etmesi amaçlanıyor ve incelikleri ve süreleriyle hâlâ onların bir görüntüsü oldukları anlaşılıyor". Bu yazışmada ister gerçek ister sembolik olsun, imgenin sentetik değerini kavrayabiliriz. Işığı kuşatmak, yaşam yolunu hazırlamaktır. Pico della Mirandola (Guillaume Granger'in alıntısı, *Paradoxe que les Métaux ont Vie* /Metallerin de hayatı olduğu Çelişkisi, bölüm XIV) bize "doğası gereği ışık saçan bedenlerin, yaşamsal olan da dâhil olmak üzere tüm katılımcı erdemlerle dolu olduğunu" öğretir. Kendi ışığının hayat verdiğine ya da yaşadığına inandığından değil, ama en azından, maddesinin yapısı itibariyle buna muktedir olan bedeni hayata hazırladığına ve düzenlediğine inandığından daha fazlası; çünkü, bu tür ışıklara bir miktar ısının eşlik etmesinin de kaçınılmaz olduğunu, bu ısının bu durumda ne ateşten ne de havadan geldiğini, ama her şeyi koruma ve ılımlılaştırma özelliğine sahip olan gökten geldiğini söylüyor. Son olarak, Orfiklerin[1] ve Herakleitos'un doktrinine göre, ruh nasıl görünmez bir ışıksa, ışık da görünür bir ruhtur.

1 Orfizm veya nadir kullanımıyla Orfikizm, eski Yunanistan'da gizemli bir dindir. Orpheus tarafından kurulduğu söylenir. Orpheus, Hades'in yer altı dünyasına gitmiş ve dönmüştür. Bazı tarihçilerin bu din hakkında görüş ayrımı vardır. Hades'in dünyasına gidip de geri dönmeleri ve bu durumda öteki dünyanın avantajlarını savunmaları bakımından, bazı tarihçiler erken Hristiyanlığı etkilemiş olabileceğini düşünmektedirler. (ç.n.)

II

Ancak astral etkiler üzerinde durmadan önce, kristallerin pankalist çıkarların çifte kutupluluğunu çok net bir şekilde gösterdiğini hızlıca gösterelim. Bu iki kutbu belirtelim:

Kutuplardan birinde, rüya gören ruh uçsuz bucaksız bir güzelliğe, özellikle de tanıdık bir güzelliğe, mavi gökyüzüne, uçsuz bucaksız denize, derin ormana ilgi duyar – o kadar büyük, varlığının gizemli birliğiyle o kadar karışmış bir ormanda ki, ağaçlar artık görülmez. Ve yıldızlı gece o kadar engin, yıldız ışığı açısından o kadar zengindir ki, yıldızlar da artık görülmez.

Diğer kutupta, rüya gören ruh olağanüstü, şaşırtıcı bir güzellikle ilgilenir. Bu kez harikulade görüntü bir dünyanın ihtişamına sahip değil, elimizde tuttuğumuz bir güzelliktir: güzel minyatürler, çiçekler veya mücevherler, bir perinin eserleri.

Bir kutuptan diğerine, normalde öyle bir karşıtlık vardır ki, bazı konumlar paramparça olur: Dil, etimolojisi yıkılmaz bir bağlantı dayatıyor gibi görünse bile, boyut değiştirerek anlamını değiştirir gibi görünür. Masal ve peri kızı sözcükleri için de durum böyledir. Peri minyatür bir güzelliktir; büyü ise bir dünyanın güzelliğidir. Peri, büyük olanı yaratan küçük olandır. Peri, tavan arasında duvarlarla çevrili yazarın iktidar hayalidir. Tersine, peri masalı, canavarca yaşamında, hayal gücüne hükmeder ve meydan okur. Cömert zenginlikleriyle kendini dayatır. Masalın karşısında artık herhangi bir tefekkür merkezi ve dolayısıyla bir tefekkür de yoktur. Masal, doğası gereği, tüm sezgilerin önüne geçer. İnsanı neye hayran olacağını bilemez hale getirir. Hayal gücünü bıktırır.

Bu büyük ve küçük diyalektiğinde takımyıldızlar ve kristalize hayaller durmaksızın değiş tokuş edilir.

III

Doğal olarak, kristalin hayalin kökenini, izole bir kristalin nadir ve derin güzelliğinde aramamız gerekir. Bir kez kristalin dersine kapılan hayal gücü bu hayali her yere taşıyacaktır. XVII. yüzyıl kimyacısı Guillaume Davisson, "kristalleşme ilkesini yalnızca tuzlara ve mineral maddelere değil, aynı zamanda arı kovanlarının hücrelerine ve çiçeklerin yaprak ve taç yaprakları gibi bitkilerin belirli kısımlarına da genişletir[2]." Ancak bu tür kristalleşmeler bir dereceye kadar dışsaldır; kristalin hayal, mücevherlerin mahremiyetini arayarak nesnesini derinlemesine "pankalize eder"[3]. Rüya gören göz –meraklı bir tavırla– değerli taşın merkezine ulaşır. Rüya gören kişi *dikkatle* rüya görür.

Hiç şüphe yok ki, hayal gücü bazen çok büyük bir kristalle ilgilenir, ancak bu sadece onun için bir canavarlıktır. Örneğin Bern'de sergilenen kaya kristali, "Bern devi" veya içinden beyaz bulutların yükseldiği Müze'deki kaya kristali böyledir. Aslında bir kristalin büyüdüğünü asla hayal etmezsiniz. Rüyada arınmakta olan bir kristal görmeyi tercih ederiz. Toplanan bir ışık, kendi içine kapanan bir berraklıktır:

> Bir kuyumcunun bir mücevherle
> Çevrelemek istediği güzel bir ışık.
> (Rilke, *Poèmes Français*.
> Fransızca Şiirler)

Böylece kristal, saflık materyalizmini uyandırır. Victor Hugo'nun dediği gibi (*Les Travailleurs de la Mer*, ed. Nelson, C. I, s. 226): "Kristal, kendini lekelemek ister ama yapamaz."

Bu daralmada, bu berraklık yoğunlaşmasında, taş da mutlak bir sağlamlığa kavuşmuş gibi görünüyor. İnsan, çekicin bu

2 Hoefer, *Histoire de la Chimie*, C. II, s. 235.

3 Pankalize etmek: Her yerde güzelliği görmek ve her yerde "görülmesini sağlamak". (ç.n.)

sert hayal atomunu parçalamaktan aciz kalacağını hayal ediyor. Elmasların "demircinin elinin darbelerine" (Remi Belleau) dayanabildiği efsanesi de buradan geliyor.

Böylece kristale bir sertlik rüyası bağlanır. XVI. ve XVII. yüzyıllarda kaleme alınan birçok metinde hâlâ kaya kristalinin donmuş su olduğu söyleniyordu[4]. Bu eski imgeyi zorla olumlayarak, ona ahlaki bir metaforun enerjisini vererek, yeniden canlanıyor gibi görünüyor. *L'Homme qui rit* (Gülen Adam)'de (C. II, s. 42) Victor Hugo şöyle yazar: "Kristal yüceltilmiş buzdur ve... Elmas yüceltilmiş kristaldir; Buzun bin yılda kristalleştiği, kristalin bin yüzyılda elmasa dönüştüğü bir gerçektir. Aynı şekilde, varlığın tüm gücüyle, kalbin saflığını, berraklığını arzulamak, onda iyinin kristalleştiğini görmek yeterlidir. Victor Hugo'nun artık geleneksel imaja inanmadığını, ancak ahlakî hayal gücünün *imajın geleneklerini* terk etmediği de belirtmek gerekir.

Her rüya gören için kristal, diğer kristal maddeyi kendine çağıran aktif bir merkezdir. Genellikle bir kristalin ana suyundan beslendiği söylenir. Bir yazar görüntüyü tersine çevirir ve sindirimin kristalleşme olduğunu söyler. Kristalleşme rüyalarının otomatik olarak aşırı katılaşma, sertleşme rüyaları olduğu da görülmektedir. Kristal aynı zamanda bir tür temel biçim, mükemmel bir biçim, kendi *bütünlüğü* içinde iyi oluşturulmuş bir biçim olarak görülür. Bu nedenle Laméthérie şöyle diyebilir: "Kristalleşme doğanın en büyük fenomenlerinden biridir". Ve şöyle ekler: "Her tuzun, her taşın, her metalin kendine özgü bir şekli vardır... Görüşlerimizi daha da ileri götürerek, organize varlıkların, bitkilerin ve hayvanların üremesinin de gerçek bir kristalleşme olduğunu söylemekten çekinmiyoruz... Erkek ve dişi tohumlar karıştırıldığında iki tuzla aynı etkiyi yaratır: sonuç fetüsün kristalleşmesidir. Bu tür sezgilerin gerçekleşen *hayalî değerler*den başka bir şey

4 Bkz. Sénèque, *Questions naturelles*, ed. Garnier, s. 356.

olmadığı açıktır. Kristalin hayalî bir değeri olmasaydı, bir çocuğun *tohumu* olmazdı.

Ancak rüyanın her zaman yalıtılmış bir taşa odaklanmadığı ve mücevherlerle dolu bir mağarayı, her tarafı ateşe veren kristal zenginlikleri hayal etmenin alışılmadık bir durum olmadığına itiraz edilecektir. Bu şekilde rüyada ışıklandırılmış bir mağarada değerli taşlar bulunduğunda, bunların her zaman çok farklı renklerde olduğuna dikkat edilmelidir. Sayılamayacak kadar çokturlar; deyim yerindeyse, *sayısız olanın rengi* olarak adlandırılabilecek "alacalı çokluğun" o tuhaf rüya gibi rengine sahiptirler. Büyüyü dağıtırlar. O zaman hayalperest, sanki pek çok ışık görüşünü bölmüş gibi, sanki pek çok renk gergin yaşamını alt üst ediyormuş gibi, rüyasının ipliğini kaybeder. Aslında, edebiyatta yazıya döküldüğünde, mağaranın veya değerli taşlarla dolu sandığın bu *renkli rüyaları* sonuçta çok monotondur. Bu olağanüstü zenginliklerin edebî tasviri o zaman bir klişeye dönüşür ve okuyucu böylesine muhteşem bir servet elde etmeye gelen kahramanın başına neler geleceğini görmek için sayfaları atlar.

Ama bundan zevk alan yazarlar var. *Axel*'de yer alan, Sara'nın[5] dağda gömülü hazineyi keşfettiği sahneyi düşünün. Sara, kayaları menteşeleri üzerinde döndürmek için, peri masallarında çok yaygın olan ve bir psikanalistin kolayca tanımlayabileceği cihazı kullanır: "Ellerini hançerinin kabzasında birleştirerek, tüm gençlik gücünü topluyor gibi görünüyor ve mızrağın ucunu hanedan kafatasının gözleri arasına bastırıyor. Sonra tüm kapılar açılır: "Açıklığın kemerli çatlağından –gittikçe daha da genişleyen– önce ışıltılı bir mücevher yağmuru, hışırtılı bir elmas yağmuru ve bir sonraki an, ışıkla ıslanmış her renkten mücevherler, şimşek yüzlü sayısız parıltı, yine sayısız elmas kolyeler, ateşten mücevherler, inciler gelir. Bu ışık sağanağı Sara'nın omuzlarını, saçlarını ve giysilerini

5 Villiers de l'Isle-Adam, *Axel*, ed., s. 226-227.

dolduruyor gibi görünüyor: değerli taşlar ve inciler dört bir yandan etrafına sıçrıyor, mezarların mermerlerini çınlatıyor ve bir ateşin çıtırtısıyla beyaz heykellerin üzerinde bile göz kamaştırıcı kıvılcımlar halinde, fışkırıyor". Bu sayfa, zenginlik paranoyasına bir tanıklık olarak görülebilir. Villiers de l'Isle Adam'ın babasının hayatını hazine arayarak geçirdiği rivayet edilir. Hayalî bir yaşamın hangi yankısı, "karanlıklar hıyabanı"nın eteklerinde gürül gürül akan "sıvı altın kataraktlarının" sesini çıkarabilir?

Aynı şekilde, dikkatsiz bir hayal, kaleydoskopun çok hareketli, çok sayıda kristal yönüne olan ilgisini çabucak kaybeder. Belki de bu yüzden *kaleidoskopik* kelimesi neredeyse tamamen aşağılayıcı bir anlamda –ne kadar hafif!– kullanılıyor. Kendi adıma, beni bu kadar eğlendiren bir oyuncak hakkında kötü konuşmaktan hoşlanmıyorum. Bize anın güzelliklerini, kristal berraklığındaki ışıkların tüm güzel kısa değişimlerini öğretebilir. Ama bunlar kalemin ifadeden aciz kalacağı deneyimlerdir. Okuyucusuna maddî hayal gücünün tüm güçleriyle hayal kurdurmak için, yazar gerçek kristal hayale, "yalnız" bir hayalden önceki hayale daha fazla özen göstermelidir.

Dahası, maddî açgözlülüğü biriktiren *toplumsal* bilinçdışının doğal bilinçdışını kirletmemesine ve karat aritmetiğine göre bir elmas arzulamamamıza da dikkat etmeliyiz. Parlayan taşın temel rüyasında –tüm insanlar arasında en ilkel rüyalardan biri gibi görünen bir rüya, öyle ki değerli taş bilinçdışının arketipleri arasına yerleştirilebilir– rüya sahibi satılamayacak bir serveti sever.

Derin rüya görenin asla elindekileri satmaması da son derece ilginçtir. Onları kaybetme korkusu içinde yaşadığı *için* kaybeder. Onlar kendisinden *alınır*. Bazen onları kendisi *verir* – çok nadiren, rüya gören verici değildir. Onları asla satmaz. Öyle görünüyor ki derin rüya –yani kozmik düzlem için sosyal düz-

lemi terk eden rüya– takas kategorisine sahip değildir. Robert Desoille (*Le Rêve éveillé et la Psychothérapie* /Uyanık Rüya ve Psikoterapi, s. 86) "deneklerimin neredeyse tamamı, değerli taşların çok sık görüntüsü ortaya çıktığında sahiplenme arzusu göstermez" der ve bir istisna olarak, anal bir saplantıyla çok belirgin olan bir öznenin, kendisini hayaline sunan bir elması kendine mal ettiği bir "edinim" vakasına dikkat çekiyor.

Burada, banka hesabının kesinliğini ve tılsımın mahrem kurgularını karşı karşıya getiren bir zenginlik diyalektiğiyle karşılaşıyoruz.

Bir yandan, ölçülüp biçilmiş, toplumsal olarak şeffaf bir zenginlik, toplumsal gücünün bilincinde olan kapitalisti sevindirir. Böyle bir servet o kadar kolay değiş tokuş edilebilir ki, cimri biri, kendisine borçlarını gerçek banknotlar yerine çek yazarak ödemesi tavsiye edilerek bir şekilde tedavi edilebilir. İmzalar sayılmaz; ağrı daha az belirgindir ve bu nedenle daha az şiddetlidir.

Öte yandan, inanılmaz bir zenginlik yoğunlaşması, gizemli ama bir o kadar da bariz bir zenginlik, kendisini tüm hayallerimize bağlayan bir zenginlik söz konusudur. Para bizi toplumsal olarak güçlü kılarken, mücevherler bizi rüya gibi güçlü kılar. Para ve mücevher kesinlikle aynı psişik katmana ait değildir. İnsanın "umursadığı" bir mücevher parçasını satmasının psikanalizi gerektirmesi anlaşılabilir bir durumdur.

Eğer değerli taş bilinçsiz ve keşfedilmemiş bölgelere dokunursa, insan gücünün hayallerinin tüm kozmik güçlerini yoğunlaştırması şaşırtıcı mıdır? Bir insanın dileyebileceği her şey –sağlık, gençlik, aşk, basiret– dileklerini yerine getirmek için değerli taşlardır. Bir kristal iyi şans getirir, bir kristal sizi sevdirir, bir kristal sizi tehlikelere karşı korur. Yani kristal, herhangi bir büyücünün müdahalesi olmadan, kendisini bir tür

doğal tılsım olarak sunar. Şair Charles Cros'un[6] dediği gibi: tüm mücevherler "sınırsız tılsımlardır[7]".

Ama en az bilgili rüyaları ele alalım ve sadece bir hayalperest için kristalin *rüya uzay-zamanı*nın küçük bir parçası olarak nasıl göründüğünü görelim.

Geçmişiyle ilgili sonsuz hayalleri tetikler. Nereden geliyor? Tarihçesi nedir? Geçmiş çağlara dair ne gibi anıları var? Rüya görmüş varlıklar arasında nasıl bir yakınlık var?

Günümüzde mücevher bir varlık, bir rehin ve sadakatin muhafızıdır.

Bu kadar ağır bir geçmişi varsa, değerli taşın bir geleceği yok mudur? Bizi nasıl bir dünyaya adadı? Edebiyat lanetli taşların ve suçlu taşların hikâyeleriyle doludur.

Ancak bu kısa açıklamalar çok sıradan görünüyor olmalı. Sıradandırlar, çünkü muğlaktırlar; ancak herhangi bir gözlemci onların kesin ve belirleyici roller oynadığı ruhları kolayca bulabilir. Eski bir kitaptan, değerli taşa uygulanan zamansallığın olağanüstü bir gelişme gösterdiği, son derece ayrıntılı bir belge ödünç alacağız. Porta şöyle yazıyor: "Taşlar, belirli bir zaman ve saatte kesilirlerse, en büyük özelliklerini gökyüzünden alırlar ve onlara bağlanırlar... çünkü o zaman daha canlı olurlar ve faaliyetleri daha güçlüdür ve ayrıca yıldız figürleri onlarda daha naif bir şekilde ifade edilir.[8]"

---

6 Charles Cros, *L'Alchimie moderne*, Kaynak: *Poèmes et Proses*, s. 262.

7 Yeniden Doğuş kitaplarında sıkça bahsedilen bazı astral veya tılsımlı erdemleri hatırlatarak bu bölümü genişletmek bizim için kolay olurdu. Bize ait olmayan ve değerli taş sembolizminin ilgilenmesi gereken bir konuya girmemek için bunlara sadece birkaç atıfta bulunduk. Bizim görevimiz aşkın sembolizmden tam olarak farklıdır. Bu, çok basit imgelerin eşgüdümlü, gerçek rüya-ritüellerine, rüya görenin üzerinde derin bir etki bırakan rüya mühürlerine yol açabileceğini göstererek bir tür içkin sembolizm, bir tür naif sembolizm kurmak anlamına gelir.

8 Jean-Baptiste Porta, *La Magie naturelle*, çev., Lyon, 1565, s. 487.

Burada iki güçlü hayal bir araya gelir: önce bir maddeyi *belirli bir gezegenle* uyumlu olarak işaretleyen maddî *etkilerin* hayali, sonra da bir maddeyi *tüm yıldızlarla* uyumlu olarak işaretleyen gökyüzünün matematiksel yönlerinin hayali. Nasıl ki bir insanın burç haritası (horoskop) doğumla birlikte çiziliyorsa, bir mücevherin burç haritası da mücevher kesicinin ona geometrik biçimini verdiği anda çizilmelidir. İşçi hem mücevherin berraklığını hem de gök kubbenin berraklığını hayal etmelidir. Maddenin derinlikleri ile gökyüzünün derinliklerini birleştirmelidir. Gökyüzünün işaretleri ve maddenin imzasını bir araya getirmelidir[9].

Böylesi sonsuz rüyalarda, bilinçdışının aşırı belirlenimlerini eylem halinde hissetmeyi nasıl başaramayız? Çok kesin bir şekilde, burada astral aşırı belirleme vardır; yıldızlar, deyim yerindeyse, bireysel maddeleri ve gruplaşmaları yoluyla iki kez hareket ederler. Zanaatına tüm kozmik değerleri veren bir kuyumcu, değerli taşı baskın gezegene göre seçecek ve onu hâkim yönlere göre kesecektir. Gerçekten de takımyıldız ve kristalin arasında bir sentez vardır. Fasetlerin matematiği ve takımyıldızların matematiği böylece "sembolize etmeye", bir gezegenin malzemesi ile bir taşın malzemesinin zaten birleşmiş olması gibi birleşmeye başlar[10]. Büyük bir mücevher

9 C. G. Jung, Paracelsus'ta psişik ve maddî güçlerin paralelliğinin önemini vurgulamıştır. Simyanın ahlaki bir çilecilik olduğunu gösterir. Ve tam da evrenin incelenmesiyle oluşan bir zihnin tutumunu gösterir. Paracelsci "confirmamentum' kavramı *gök kubbe* ile ilgisiz değildir. Jung, "confirmamentum" kelimesini "gökkubbeye uyum (*Angleichung*)" şeklinde tercüme eder. (C. G. Jung, *Paracelsica*, Zürih, 1942, s. 90).

10 Eğer rüya psikolojisiyle ilgili araştırmalara biraz daha dikkatle bakılacak olursa, Georges Sorel'in mücevher kesiciler hakkındaki hızlı açıklamaları oldukça yetersiz kalmaktadır. Georges Sorel (*De l'Utilité du Pragmatisme*, s. 198) der ki: "Düzenli çokyüzlülerin, zihnin özellikle soylu malzemelerden elde edilebileceklerin en mükemmeli olarak görebileceği formlar üretmek isteyen sert taş kesici ustalar tarafından icat edildiğine inanıyorum; onların deneme ve yanılmaları açıkça geometricilerin akıl yürütmelerinden çok önceydi; eğer ünlü keşifleri açıklamak zorunda kalmamış olsalardı, Öklid'in onüçüncü kitabında ele aldığı kadar zor ve yararsız problemleri ortaya

ustası tarafından doğru zamanda işlenen değerli taş bu nedenle gerçekten astrolojik bir taştır. Sert bir malzemeden oyulmuş astrolojidir, kaderin bir doğuma bağlandığı, sanatçının mücevheri gang'ından kurtardığı anda kaderin sıkı bir düğümüdür. Taş, burçları hareketsiz hale getirir. Astrolojik boyutu sayesinde bir burç iletme gücünü sağlar. Bu nedenle burç ve tılsımın bir sentezidir. Kristal bir maddenin hem bir an hem de bir sonsuzluk olduğu tuhaf hayaller! Bir Mısır müzesinde rüya gören Comtesse de Noailles şöyle yazar (*La Domination*, s. 238): "İlahi bok böcekleri mavi yüzyılların, sıcak oyulmuş turkuazların damlalarıdır".

Ancak Porta'nın sayfası istisnaî olma özelliğini sürdürüyor ve her şeyden önce simyacılar, yıldızların taşların erdemlerine katılımını her şeyden önce maddî etkiler yoluyla kurmuşlardır. Aşağıdaki açıklamaları işte bu gerçek anlamda maddî hayal gücüyle geliştireceğiz.

IV

Şimdi maddî hayal gücünün diğer unsurlarından etkilenen çeşitli türlerdeki hayal gücünün, kristal maddenin dünyevî hayal gücüne nasıl müdahale edebildiğini ayrıntılı olarak görelim. Gerçekten ve benzersiz bir dünyevî değerli taş olmadığını fark edeceğiz. Rüyalar âleminde, kristaller her zaman diğer elementlere, ateşe, havaya ve suya katılımdan etkilenir.

---

koymak için ne gibi bir nedenleri olabileceğini anlamıyoruz". Sorel sadece insan zekâsının yapaylığını düşünür; Böylece hem saf geometrik düşünceyi hem de rüya güçlerini reddeder. Oysa kendisi şöyle yazmıştı: "Sert taşların kendileri öylesine bir hürmetle kuşatılmıştı ki, korindonu kesmenin kutsala saygısızlık olduğu söylendi." Sorel'in inancının çok geçmeden *tartışılmaz bir gerçek* olarak kabul gördüğünü görmek de çok çarpıcı: birkaç sayfa sonra, en ufak bir kanıt olmadan şöyle yazıyor: "Değerli taş kesiciler düzenli polidraları (çokyüzlüler) icat ettiler...".

Çünkü *dünyevî* ruhun rüyalarında yeryüzü karanlık ve siyah, gri ve donuk, *yeryüzü dünyevîdir*. Bir maddeye hayalî bağlılık, her şeyden önce, hayal gücünden, bir şekilde, totolojik, isim ve sıfatı hemen birbirine bağlayan bir onaylama gerektirir. Madde kendi niteliğinin farkına varmalı, bizi kendi zenginliğine sahip olarak yaşatmalıdır.

Bu zenginlik aktif olarak korunmalı, yakından konsantre edilmelidir. Değerli taşların yaşamını hayal eden XVII. yüzyıldan kalma bir kimyager, yaşamın hâlâ tehlikede olduğuna inanıyor. Guillaume Granger'e göre (*Paradoxe que les Métaux ont Vie*, 1640, bölüm III), mücevherlerin "dostane şeylerin zenginliği ve düşmanların nefretiyle kendilerini koruma yolları" vardır. Kristallerin en güçlüsü, aktif olarak sağlamlığını korumalıdır.

Maddî etki kavramını anlamak istiyorsak, onu aktivizminin tüm güçleri içinde ele almamız gerekir. Özellikle, yıldızların *etkisinin*, değerli taşlar olan bu güzel ve güçlü malzemeler tarafından pasif olarak alınmadığına dikkat edilmelidir. *Mineral gerçekten de astrali çeker*. Bu hayalî çekim yalnızca zenginleşme arzusunu yerine getirir. Sahip olma hayal gücünün, onu sistematik olarak aşmış olma hayal gücünün, sahip olmanın pozitifliğinin temel bir yasasıdır. Ve ona sahip olmak, yanılsamaların pozitifliğinden yoksunsa yalnızca bir gölgedir. Her sahip olma doktrini, tüm zenginliklerin zenginlik gerektirdiğini, tüm zenginliklerin aktif olarak *bileşik faiz* modundan, en çeşitli güçlerden yararlandığı inancına yoğunlaşmıştır.

Maddî hayal gücü üzerine yapılan çalışmaların avantajı, bu temaları ustaca sunmalarıdır. Örneğin, Berkeley'e göre reçine güneş ışınlarını *çeker*; o sadece güneşin etkisi altında değildir, tüm etkilerini, tüm değerlerini aktif olarak depolar. Bu, pek çok örneği kolayca verilebilecek normal bir hayaldir. Reçine akabilir ama o bir ateş varlığıdır. Ve sadece sonsuz kokularla yandığı için değil, aynı zamanda bir yaz varlığı, güneşin bir gücü, bitkisel bir altın, güneş altınının ve karasal altının bir

avatarı olduğu için. Tüm bu kapitalist güçler, madde fikrinin büyük düşmanının materyalist devası olan katran suyunda kalacaktır.

Ancak belki de astral etkilerin dinamik hayal gücünün aktivizminin en karakteristik olduğu konu tam da sert maddelerdir. Dolayısıyla, Porta'ya göre, astral etkiler değerli taşlara neredeyse hiç girmez. Ancak, bu zor girişin gerçeği nedeniyle, bir kez alındığında, etkiler onda başka herhangi bir maddeden daha sıkı bir şekilde korunur (*a.g.e.*, s. 471): "Ve cennetin olumlu armağanlarını almak zor görünse de onları aldıklarında, onları daha uzun süre korurlar; bu bana Jamblicus'u memnun ediyor gibi geliyor".

Edinilen sertliğin edebî bir görüntüsünü verirsek, etkilerin sert bir malzemede depolanmasını belki daha iyi anlayabiliriz. Maddî ve ahlaki imgeler arasındaki paralellikler çoğaltılamaz. İradenin imgesi doğal olarak maddî imgeleri yeniden keşfetti. Nitekim Nietzsche *Aurore* (Şafak)'de (s. 541) şöyle yazar: "İnsan kendini nasıl taşlaştırmalı –değerli bir taş gibi yavaş yavaş– ve sonunda sonsuzluğun sevinci için sessizce orada kalmalıdır."

Ancak materyalist rüyanın değerleri kesin olarak –sonsuza dek– ele geçirme (alma) eğilimi üzerinde daha fazla ısrar etmeden, en çeşitli değerlere sahip olmayı inceleyeceğiz.

V

Değerli taşların böylesine parlak bir şekilde ışıldaması için, böylesine saf bir ışık alabilmeleri için, hayal gücünün tarzında, değerli taşların en düşsel güçlere, daha doğru bir şekilde rüyayı andıran, daha uygun bir şekilde rüya gibi olan diğer üç unsura katılması gerekir. Bu katılımları hava, ateş, su gibi en zor olanından başlayarak, sırasına göre inceleyeceğiz. Dahası,

kendimizi çoğu zaman modern bir hayal gücünün bakış açısından yerleştireceğiz, yalnızca hayal gücünün şimdi canlandırabileceği metinlerden alıntı yapacağız. Sorunu tüm tarihi içinde incelemek için bir simya ansiklopedisi yazmak gerekir.

Safiri saklayan kılıf açılır açılmaz, havaî hayal gücü mavi gökyüzüne doğru uçar. Sanki gökyüzünün tüm mavisi bu taşın içine çekilmiştir. Esasen *mavi* öncelikle havaî bir renktir. İmgeler düzeninde, başka bir nesneye ait olmadan önce gökyüzüne aittir. Safire gelen gökyüzünün mavisi, uçsuz bucaksız bir uzayın içine sızıyor, kendini bir tür boyutsuz uzayla ya da Luc Dietrich'in güzel ifadesiyle "boşluksuz bir derinlikte" çevreliyor gibi görünüyor. Bu yüzden safir bize tüm değerli taşların en büyüğü gibi görünür.

Lanza del Vasto'nun dizeleri ve Luc Dietrich'in yaptığı güzel yorum, gökyüzünün değerli taşa katılımının ne kadar dar kapsamlı olduğunu hemen gözler önüne serecektir[11]: "Mücevher, madde ve ışık arasındaki karşıtlığın ortadan kalktığı noktadır. Madde ışığı çekirdeğine kadar alır ve artık gölgesi düşmez... Ateşin büyüsünün ve yeraltındaki uzun sabır sürecinin elmasa dönüştürdüğü kömür parçası, bir pınarın ve bir yıldızın beraklığına erişir. Ruh onda uğruna çabaladığı mükemmelliği görür; insanî bir sorun astral benzerliklere dönüştürür:

> Sıradaki yıldız, dokunduğum ışık,
> Nefes alıp veren taş, bakışlarıma cevap ver,
> Ey gizli çığlık, somut coşku,
> Günün batıp tefekküre daldığı kanepe,
> Hatırlat, coştur, yok et geride kalan her şeyi
> Ve al beni içine, uçsuz bucaksız derinlik.

Gökyüzü alanı ve iç mekân alanı birbirine karışır. Işık kurumsallaşmıştır. *Göksel* (semavî) sıfatı, hayal yoluyla maddeye bağlanır. Somut bir rüya, ışık ve gölgenin antitezini silmiştir bir bakıma.

11 Luc Dietrich, *Ciselures et Dessins*, Kaynak: *Pyrénées*, s. 540.

Hegelci diyalektiğin çabaları da bu şiirsel hayallere benzemiyor mu? Bir Hegelci için kristal, dışarıyı içeriye kabul eden bir cisimdir. Güzel uzamın muazzam ışığı başlangıçta opak cisim tarafından reddedilir. Opak cisim mahremiyetine dair hiçbir şeyi açığa çıkarmak istemez. Ama öyle görünüyor ki kristalleşme, içindeki gang'ları (cüruflarını) dışarı atarak, artık saklayacak hiçbir şeyi kalmayan bir varlık oluşturur[12]: "Bireysel beden, doğrudur, ilk başta belirsizdir, çünkü bu genel olarak kendisi için olan yok maddenin belirlenmesidir. Ancak madde biçim tarafından şekillendirilen ve sonuç olarak bireyselleşen maddede, bu belirsizlik ortadan kalkar. Kristal, biçimsel bireyselliği sayesinde "ışık için bir ortam" haline gelir. Görüntülerin ve fikirlerin birleşmesi için harika bir modeldir. Sanki gün ışığı ve ruhun ışığı berrak taşta bir araya gelmiş gibidir. Kristal, maddeyi *anlamamıza* yardımcı olur. Parlak taşı –soyut ve somut olarak– buluyoruz. Böylesine içsel bir berraklık bize madde *anlama* imkânı verir. Burada fikirlerin, hayallerin ve imgelerin meditasyon yaptığı bir merkezdeyiz. Rüyalar da soyutlama yapabilir. Burada sadece saflığı korumak için renkten soyutlanır. Rüya gören safirde saf ve engin bir gökyüzü uzanır.

Taşın ışığı daha az yumuşak olduğunda, taş parladığında, artık *göksel* katılımdan ziyade, daha net hale gelen *yıldız* katılımıdır. Bağ o kadar güçlüdür ki, bazı hayaller için geceyi düşünmeden elmasa hayran olmak imkânsızdır. Hayaller açısından, ışıldama bir gölge olgusudur. Julien Gracq tarzındaki elmas, "karanlık bir güzelliktir". Tahakküm kurma iradesinin modelidir. Elmas, hipnotize eden bir bakıştır. Bakışın gücünün bir taşıdır. Ateşin katılımını incelerken bu noktaya geri döneceğiz. Şimdilik sadece elmasın evrensel gücünü, hipnotik değerini düşünelim.

Yaratılacak elmas, yeryüzünün ve gökyüzünün güçlerini yoğunlaştırmıştır. Remi Belleau, iki zıt olarak hayal edilen mık-

12 Hegel, *Philosophie de la Nature*, çev., Véra, C. II, s. 17.

natıs ve elmas arasındaki mücadeleyi dizelere döker. Metafor ve gerçeklik arasındaki hayalî etkileşime güzel bir örnek: elmas dikkatleri üzerine çekerken, mıknatıs demiri çeker. Efsaneye göre bu iki "mıknatıslayıcı" düşman güçlerdir.

> İnanılmaz bir şey söyleyeyim mi?
> Gerçekten korkunç bir şey,
> Elmasın gücünden,
> Karşıtına inatçı,
> Düşman olarak savaşmak
> Mıknatısın gücü ve erdemiyle.
> (Remi Belleau, s. 44.)

Ama kim hâlâ Elmas ve Mıknatıs'ın sadece etimoloji tarafından değil, aynı zamanda güçlerin hayal gücü tarafından da şiddetli zıtlıklar olarak görüldüğünü düşünüyor?[13]

Elmasın *kozmik gücüne*, evrenin güçlerini yoğunlaştıran bir taşa dair bu tema, deneyim ve hayal gücü arasındaki psikolojik orta zemine dair bir çalışma için gerekli unsurları sağlayabilir. Ancak sorunu kavramak zordur çünkü metaforların fazlalığı naif inançları yıpratmıştır. Nitekim XVII. yüzyılda yaşamış bir yazar şu efsaneyi anlatır (René François, *a.g.e.*, s. 177): "Evrenin en büyük güçleri olan demir ve ateşe direnen elmas, der Pliny, bir eldivenin ve keçinin kanına boyun eğer, yeter ki hayvandan çekilmiş olsun ve sıcak olsun. Ancak yazar şunu da ekler: "Paris'te insanlar buna gülüp geçer, bu yüzden bu bir peri masalıdır ve her ortamda anlatamazsınız." Bu uyarı muhtemelen bizi bunu yazarken de bir o tutarsızlık olduğuna ikna etmelidir. Dünyada öyle bir düzen vardır ki, aklı ve imgeleri sırayla inceleyen bir filozofun gülümsemesi yasaktır: Eğer bir rasyonalistse, bunu aklın ciddiyetine,

13 Agrippa (s. 39) "elmasın mıknatısın demiri çekmesini engellediğini" iddia eder. Bir şair başka bir etimoloji hayal eder. Victor-Émile Michelet elmas hakkında şöyle yazmıştır: "Hiçbir şey onu çizemez, hiçbir duygu ona nüfuz edemez gibi görünüyor. O, saf entelektüellik içinde yaşar, tüm duyarlılıklara karşı ölüdür... Boyun eğmez, eskiler ona *Adamas* derdi. Yalnızlık diyenler de olmuştur" (*Les Portes d'Airain*, s. 125).

titizliğine ve katılığına borçlu değil midir? Ve eğer düşsel imgeleri incelemek istiyorsa, kendisini coşkudan ayırmaya ve ilham verici tonu geride bırakmaya nasıl cüret edebilir? Ve yine de o kadar çok iç içe geçmiş sorun var ki! Rasyonalizasyon genellikle rasyonalitenin diğer yüzüdür ve hayal gücü genellikle ikna bir tondan hoş bir tona geçer. Verilen örnekte, samimi rezonanslarla yüklü bir önyargı bir şakaya dönüştürülmüştür. Niyetimiz bu tür örnekleri biriktirmek olsaydı, kötü niyet taşımayan kahkahanın psikanalizin tüm erdemlerine sahip olduğunu gösterebilirdik. Rasyonel bilgi alanında bile, kişi kendi hatalarına içtenlikle güldüğünde daha iyi anlar.

VI

Elmasın ateşlerinin görüntüsünden daha yaygın bir görüntü olmadığı gibi, elemental ateşteki değerli taşınkinden daha kolay bir katılım da yoktur. Bunun örneklerini basit bir biçimde vermek bize gereksiz görünüyor. "Ateş saçan" kristal imgesi bir bakıma *doğal bir imge*dir. Bu nedenle, bu imgenin metaforlarla nasıl işlendiğini, hayal gücü tarafından her türlü ölçünün ötesine geçecek kadar nasıl yüceltildiğini göstermeye çalışacağız.

İlk başta, nesnelerinin zenginliğinden bıkmayan hayal gücünün, kahramanlarını mücevherlerle kolayca doldurduğu görülüyor. Edebî muhayyile süslere boğuluyor. Hatta romanlarda gerçek hayattakinden daha fazla mücevher takılmakta. İşte Gustave Kahn'ın[14] gözünden bir sirk "yıldızı": "Bir çıban yılanı göğüslerine çarpıyordu; boynundaki devasa bir opal, nehirlerdeki sabah sisinin sütünde kuzey ışıklarını yansıtıyordu ve berrak, uzak bir alev, taşın ruhu gibi bir arka plandan oluşuyordu." Birikmiş kozmik sıfatlara güzel bir örnek: su, süt, sis, ateş. Aynı zamanda hayalî zenginlikler için çok

14 Gustave Kahn, *Le Cirque solaire*, s. 50.

değerli olan çelişkilerin güzel bir örneği: bir nehir ve cehennemi andıran bir alev. Bütün bunlar bir süvari kadının göğsünde! Sembolizm büyük düşünüyordu.

Mücevherler çok renkli bir ateş yağmurunun görüntüleri haline gelebilir. André Arnyvelde, *L'Arche* adlı kitabında, "kozmik bir panayırda" bir alev ve parıltı yağmuruna tutulur[15]: "Kendimden geçmiş ve sarhoş bir halde, bir yandan bu ateş dalgasında kendim hokkabazlık yaparken, öte yandan bu oyunun pasif bir parçası haline gelirken, ortaya çıkan ışık, bu mücevher fırtınası sayesinde, kendimi ışınların, renklerin ve uzayın demiurgik bir âleminde akarken, parlarken hissettim...". Rüya görenin hem kendisinin hokkabazlık yapması hem de kendisine hokkabazlık yapılması, kendisinin bir şeyleri fırlatması ve kendisinin fırlatılması, mücevherlerden çıkan alevlerin fırlatılmasına bizzat katıldığının kanıtıdır. Unutmayalım ki, bu görüntülerde ateş en çok *hareketli oluşu* nedeniyle değer kazanır. Hem hayal edilen nesnede hem de hayal eden kişide bir hızlandırıcı işlevi üstlenir. *Canlılık* (tutku, şiddet) kelimesi tüm duyulara hitap eder.

Parlak ve envai çeşit renkten oluşan herhangi bir topluluk gibi, bir araya getirilen mücevherler de hareketler ve dürtüler alır. Değerli taşlardaki bu binlerce hareketsiz ateş, uçan mücevherlerle sık sık karşılaştırıldığında, sinek kuşunun, cennet kuşunun görüntüsünü hazırlıyor gibi görünürler. Jules Duhem[16], değerli taşlar sayesinde yükselen Hindistan'ın bilge adamlarının efsanesini anlatır ve ekler: "Malaylar bir zamanlar küçük cennetkuşunu kutsal sayarlardı... Onlara, "zümrüt cennetkuşu" sürülerini yönetme ve koruma görevini" verirlerdi. Dolayısıyla, "tüyler, onları takan kâhine uçuş gücü veriyordu". Efsaneler bir araya gelerek basit bir gerçeğe odaklanır: ateşin renkleri uçar. *Çıtır çıtır ses çıkarırlar*. Birçok imgede,

15 André Arnyvelde, *L'Arche*, s. 38.

16 Jules Duhem, *Histoire des Idées aéronautiques avant Montgolfier* (Montgolfier Öncesi Havacılık Fikirlerinin Tarihi), s. 44.

bengali (bir cins kuş) uçarken kristalleri kırıyor gibi görünür. André Breton bu imgeyi tekrarlar: "Tüm Bengalileri yıkamaya yetecek kadar sayıda elmasa bölünebilen bir elmas[17]." Şair için kristal aynı zamanda evren üzerinde bir tür *Ses tuşudur*. Şiirin oluşturduğu sükûnet ortamı içinde kendisini dinlemeyi bilen Pierre-Jean Jouve şöyle yazar:

> O şey titriyor ve biz duyabiliyoruz
> Kristal ormanları oluşuyor.
> Hiç duyulmamış müzikler çalmaya başlıyor.
> (*Yitik Cennet. Hareket*, s. *20*.)

Huzur içinde yapılan bir tefekkür bu kristali andıran sesleri duyar. Öyle görünüyor ki, kimi *gergin* ruhlar için kristal, hücrelerinde yanan bir ateş tutan, patlamak üzere olan bir madde gibi gerilimlerinde hissedilir. D'Annunzio için kristal, kalbi kırmaya hazır berrak bir acı gibidir[18]. *Forse che si, Forse che no* (Belki Evet, Belki Hayır) adlı eserde (çev., s. 270), şistler o kadar çok parlıyorlar ki sanki "alev saçan *anızlar*[19] gibi çatırdıyorlar... kömürleşmiş çakıl taşları keskin bir çığlık gibi göz kamaştırıcı bir beyazlıkla parıldıyor".

Birçok bakımdan, ateş kuşu da denilen Anka kuşu *uçan mücevherlerden* oluşan bir bloktur. Bir yazar onu "süper yaldızlı moru giysisi içinde" tasvir eder. Bu imge, bilinçaltından, zenginliğin aşırı belirlenmesi yasasına uyarak *aşırı şekilde renklendirilmiştir*. Rengi vermek yeterli değil, ışıltıya, mücevherlerde yoğunlaşmış ışıltıya ve ateşe ihtiyacınız var.

Değerli taşlar (mücevherat), cennetkuşu ve anka kuşu ile benzerliğimizi kanıtlamak için, bir yazarın cennet kuşundan nasıl bahsettiğine bakalım[20]: "Hava dalgalarının ebedi oyuncağı olan cennet kuşunun, rüzgarların nefesinden başka bir

17 André Breton, *Le Révolver à Cheveux blancs*, s. 143.

18 D'Annunzio. Bkz. *La ville morte*, Perde III, çev., s. 190.

19 Ekinin biçildikten sonra tarlada, toprakta kalan köklü sapı. (ç.n.)

20 Ferdinand Denis, *Le Monde enchanté*, s. 150.

sığınak, gökyüzünden ağan çiyden başka bir gıdası yoktur. Onu zümrüdün yansımaları ve topazın altın ışınlarıyla tezyin eden tabiat, sanki yeryüzünün asla kirletemeyeceği göksel aşklara davet etmek istercesine, ona kanatlardan başka bir şey bahşetmemişti... Tabiat, zengin altından kanatlarının altına yumuşacık bir tüyden yuva nakşetmişti ve genç kuş, beni buradan ancak ölüm çıkarır diyen anka kuşu edasıyla, güneşin ilk ışıklarında oynaşıp duruyordu."

Yani mücevherler çok renkli alevler, hareketli alevler, uçan alevlerdir. Aşina bir ateş onları canlandırır, yaşamın metaforlarını hazırlar.

Değerli taşlardaki *hayalî yangınların* eksiksiz bir incelemesi, solgunluktan parlaklığa, Charles Cros'un[21] deyimiyle "topazlardan, yıllanmış eski şaraptan oluşan buz sarkıtlarından" alevli yakutlara kadar tüm bir ürün yelpazesini kapsamalıdır. Ancak, ateş izlenimlerinin gücünü en iyi yakutlar söz konusu olduğunda ölçebiliriz. En ufak bir solgunluk hemen aşağılayıcı bir yargıya yol açarken, hafif parlak bir ışıltı tam tersine sınırsız bir övgü gerektirir. Bu değer yargılarını, bu coşku yargılarının ne olduğunu biraz açalım.

Toprak hakkındaki ikinci çalışmamızda, niteliklerin *tonalizasyonu*[22] hakkındaki görüşlerimizi ortaya koyduğumuzda, *değerli* taşlara değerlerini veren tüm izlenimleri yeniden ele almamız gerekecektir. Ama şu anda değerli taşları abartmaya veya karalamaya neden olan değerlerin nasıl karşılıklı etkileşime girdiğine bir göz atalım. Özellikle, onlara bir cinsiyet nispet eden hayal gücü, basitçe onların ateşini ve şevkini ölçtüğünü iddia eder[23]. Bir yazar yakutun *radyasyon gücü* ile

21 Charles Cros, *L'Alchimie moderne*, Kaynak: *Poèmes et Proses*, p. 262.

22 Bir müzik enstrümanından güzel, çınlayan bir ses kalitesi üretme ve tanıma becerisi. (ç.n.)

23 Guillaume Granger'da (*a.g.e.*, bölüm I) şunları okuyoruz: "Bilgili bir Hekim olan Rucus, Luxembourg hanedanının başı olan Mme de Heure'nin sahip olduğu ve evinde kalıtsal olan iki Elmas hakkında verdiği bilgilerle bu elmas

ilgili olarak şu yorumu yapar[24]: "Erkek yakut, siyahımsı, donuk, soluk, zayıf ve durgun bir vermilyon renge sahip olan dişiden daha fazla parlaklığa ve daha güçlü bir vermilyon renge sahiptir. Yakutun kırmızı alevlerinin tonunu hareket halinde görebiliriz. Modern bir okuyucu, canlı ve durgun sıfatlarını, cansız metaforlar tarafından belirlenen durumlara karşılık geliyormuş gibi okumakta özgürdür. Katılımdan kaçınarak, böyle bir okuma, rüya gibi değerlerin, canlandırıcı niteliklerin bilgisini engeller. Tıpkı simyacının *güzel* bir renk elde etmek için çalışması gibi, mücevheri hayal eden kişinin de *güçlü* bir yakuta ihtiyacı vardır. Aslında, bir yakutun rüya ile ilgili değerleri, bir canlılık ve durgunluk diyalektiği içinde değerlendirilmelidir. Hem erkek hem de dişi tarafta, tonlamayı yoğunlaştırarak ya da açarak test etmek gerekir.

Olaya müdahil olarak üzerinde tefekkür eden biri, şiddetini giderek artıran parlaklığın dinamiği yönünde, yakutun alevlerinin taştan çıktığını görürler[25]. Yazarımız *Rubis-balais*'nin[26] (İtalyanca'da *Baleno* şimşek anlamına gelir) "menekşe rengi bir alevin şimşek çakması ve kıpkırmızı bir parıltı saçmasıyla tanınabileceğini" de ekler. Rambosson'un *Les Pierres précieuses et les principaux Ornements* (Değerli Taşlar ve Başlıca Süs Eşyaları), (Paris, 1884) gibi tamamen betimleyici kitabında bile, elmasların akıl almaz derinliğine dair şu izlenimi buluyoruz (s. 29): "Sanki ondan kaçan ışık demetleri derin ve dipsiz bir kaynaktan geliyor gibi görünüyor. Işıltıları sanki hemen fırlayıp gitmeye hazır bir ışık demeti gibi yoğunlaşıp etrafa

---

erdemini doğrulamaktadır. Bu Elmaslar zaman zaman kendilerine benzer başka Elmaslar üretmişlerdir.

24 René François, *a.g.e.*, s. 174.

25 Odanın değerli bir taşla aydınlatıldığı ve taşın mahremiyetinden yansıtmayı hayal ettiğimiz ışıktan başka hiçbir ışığın olmadığı efsaneler nadir değildir.

26 Rengi mora çalan pembe bir yakut türü. Süpürge yakutu olarak da bilinmektedir. Yazar burada İtalyanca kelime ile yakutun rengi arasında bir mukayese yapmakta. (ç.n.)

saçılırlar: artık kontrol altına alınamadıkları için etrafa saçılırlar." Işık artık tam bir ajitasyon olarak hayal edilir. Elmas bir an önce parlamak için sabırsızlanır. Tersi yönde, şu yargı ne kadar iğrençtir: "Lal taşı küçük bir piçtir, sinsice gölgelenip, yakutu taklit etmeye kalksa da hiçbir güçlü özelliği olmadan kalın bir kahverengiye dönüşür[27]".

Bu "kahrolası gölgeli" talihsiz p*çi lanetleme arzusunu vurgulamaya gerek var mı? Onun "vasfı" burada, dumanlı bir kuvarstan bahseden modern jeologun sakin kayıtsızlığıyla dile getirilen sakin bir nitelik değildir. Hayal gücü kendi nesnelerini belirleyemez. Onları ya över ya da küçümser. Değerleri belirlemesi de yeterli değildir; onları "nitelendirerek" ya da "diskalifiye ederek" iyi ya da kötü olduklarını belirlerken ihtiyatlı olmak zorundadır. Remi Belleau'nun lal taşına karşı söylediği söz bize *parlama arzusu*nun tamamen sportif bir şekilde diskalifiye edilmesi olarak görünecektir.

Rönesans yazarları sürekli olarak şu konu üzerinde durmuşlardır: değerli taşlar karanlıklar dünyasına bir meydan okumadır. Bir yazarın deyişiyle "karbonküller "en şiddetli kömürleri utandırır". Onların önünde, "parlaklığını gizleyemeyen ya da köreltemeyen en koyu karanlık, kendini gizlemek zorunda kalır". İnine geri itilen karanlığın, karanlığın içinde saklanan karanlığın, ışık tarafından geri itilen gölgenin tuhaf görüntüleri. Bunlar sadece lafın gelişi söylenmiş şeyler, diyebilirsiniz. Ancak bu, şeylere değer vermenin sözel değerler gerektirdiğini unutmak olur. Değerli taşlar yoğunlaştırılmış gösterişlerdir. Takan kişinin parlama arzusunu paylaşmasına izin verirler. Bazen tek bir taş bile bu parlama arzusuna yol açmak için yeterlidir. George Sand'ın kadın kahramanlarından Césarine Dietrich, sadece bir parça mücevher, sadece bir parıltılı taş taktığını herkesin bilmesini ister, peki ama hangi taş! Ne kadar *baskın* (dominant, karşısındakini etkileyici) bir taş!

27 Cümlede geçen "lal taşı... sinsice gölgeli" ifadesi Remi Belleau'nun (*Le Rubis / Yakut*) şiirinde geçen bir dizedir.

O halde, katılımın coşkusu içinde, bir abartının önünde nasıl durulabilir? Değer sınırsızca artar. George Sand'dan bir sayfa bize bu çılgın abartıya, elmasın ateşine bu koşulsuz katılıma bir örnek verecektir. *Laura*'da Nasias yeğenine efsanevi elması gösterdiğinde, "olağanüstü beyazlık, saflık ve büyüklükteydi elmas"ı[28] görünce sanki güneş benden önce odaya girmiş sandım... Gözlerimi kapattım ama faydasızdı. Kırmızı bir alev gözbebeklerimi doldurdu ve dayanılmaz bir sıcaklık hissi kafatasımın içine kadar nüfuz etti. Yani elmasın radyasyonu kapalı gözlere etki ediyor. Dahası da var. George Sand'ın edebî elması, parmakla vurulduğunda, etrafa bir kıvılcım yağmuru, bir alev demeti saçar. Rüyanın benimsediği hiçbir nitelik pasif kalamaz. Nesneye vurulan en hafif fiske saldırıları tetikler. Fırlayan ışının görüntüsü, hayalperestin kafasını delip geçen keskin bir okun tüm görüntülerini alır.

Ve hiçbir şey yazarı hayal kurmaktan alıkoyamayacağı için, zaten çok abartılı olan sıcaklık izlenimi kozmik bir düzeye taşınır: Nasias'ın elmas'ı kutuptaki buzları eritebilir. Kuzey Kutup Dairesi topraklarına yapılan bir yolculukta, "bir İtalyan baharınınki kadar ılıman bir sıcaklık[29]" yayar.

Ayrıca, bu tür aşırı görüntülerin sağduyuyu etkilememesi için gerçeklikten metafora geçmek yeterlidir. Jean Cocteau *Prière mutilée*'de şöyle yazmıştı:

> Eşek ve öküz doğaüstü bir elması ısıtır,
> Doğaüstü. Şuna bir bakın! Bakın ama!
> Bakın, karı ve dünyaları aydınlatıyor,
> Bir gökkuşağı mekanizması gizli içinde.

---

28 *A.g.e.*, s. 70.

29 Desoille'in, tedavi seansına elmasla ilgili rüyasını anlatarak başlayan bir deneği kendini şöyle ifade eder (*Le Rêve éveillé et la Psychothérapie* – Uyanık Rüya ve Psikoterapi, s. 336): "Ona yaklaşmayı başarıyorum ve güneşin parlaklığından oluşabilecek bir bölgeye giriyorum. Edindiğim izlenim, ışıktan ziyade ısı vermesi ... kozmik bir güç, garip, biraz da korkutucu bir güç hissi". Buradaki rüyanın Desoille'in yönteminin gerektirdiği gibi bir şekilde normal, doğal olduğunu vurgulayalım.

Bu tür aşırı abartılı imgeler vesilesiyle, sözcükleri imgesel olarak, yani hayal gücünün inancıyla, kısacası edebî hayal gücüne sahip olduğumuzu kabul ettiğimizde, sözcüklerin kendisinde hissettiğimiz abartma ihtiyacını vurgulayalım. Örneğin, taş soğuksa *yanan şeyin sıcak olduğunu* baştan kabul etmeniz gerekir. "Parlamak" fiilinin hayalî aktivizmini deneyimlemek isteyen herhangi bir okuyucu bunu hissedecektir: *parlayan* şeye fiilin anlamını yükleyerek, *parlamak* işlevini üstlenecek, güçlerini gevşeten her varlığın o hafif mutluluğunu, o tonik coşkusunu deneyimleyecektir. Parlaklık ışıltı saçar ve bakışımızı da parlatır: bu o kadar yaygın bir yorumdur ki, romancı, yoksul Tess d'Urbervilles gibi ilgisiz bir karakter çizmek istediğinde bile, romancıya kendini empoze eder. Hüzünlü düğün gecesi, elmasların bulunduğu mahfazayı açtığında: "Gözleri bir an için o mücevherler kadar parladı[30]." Hegel, talihsiz hizmetçi kızla aynı şeyi söyler: "Tipik kristal elmastır, gözün görünce sevindiği yeryüzünün ürünüdür, çünkü onda ışığın ve yerçekiminin ilk doğuşunu görür."

Doğal olarak, bir kez tonalizasyonla meşgul olunca, her şey artar, her şey abartılı hale gelir: elması arzulamak, ona arzunun hipnotizması içinde bakmak, onu daha fazla parlatmak değil midir?

Bir başka doğa filozofu da değerli taşlara parlama bilinci vermekten çekinmez. J.-B. Robinet (*De la Nature*, 3. baskı, Amsterdam, 1766, C. IV, s. 190) şöyle yazar: "Göz şeklinde bir araya getirilmiş bazı organlarımız olduğu için, görme yetisine sahibiz. Başka bir organ kombinasyonu için, karbonkül ışıldama yetisine sahiptir". "Işıldama yetisi," diye ekler hayalperestimiz (s. 191), "kesinlikle ışığı görmekten daha mükemmel bir şeydir. Maddede daha fazla saflık, parçalarda daha fazla homojenlik, yapıda daha fazla incelik anlamına gelir. Ruha görünmez bir ışık denilmiştir; ışık ise görünür bir ruh olarak adlandırılmıştır. "Karbonküller, elmaslar, zümrütler, safirler ve

30 Thomas Hardy, *Tess d'Uberville*, C. II, s. 50.

doğal fosfor olarak sınıflandırılan diğer tüm taşlar, hem herhangi bir önkoşul olmaksızın ışık verenler hem de sadece sürtünme yardımıyla ışık verenler, böylesine güzel bir özelliğin kullanımından kendi tarzlarında zevk almıyorlar mı? Yoksa bunun hiç farkında değiller mi? En ufak bir tatmin duygusu olmadan mı kullanıyorlar?" (s.192). "Parlak hale gelmesi için ovulan taş, kendisinden ne istendiğini anlar ve parlaklığı küçümsediğini kanıtlar.

Ama XVIII. yüzyıl filozofu daha ileri gider. Beceriksiz abartıya bir örnek daha verir: iyi niyetle hayal kurmak yerine paradoksla düşünür. Onun naifliği şüphelidir. Önceki yüzyıllardaki şairlerin ya da hünerli bilginlerin hayal seviyesine ulaşamaz[31].

Kısacası, bize şeylerden bahsederken, bizimle gerçekler hakkında konuşurken, hayalleri uyandırmalı, *doğal hayalleri* onaylamalı ve yüceltmeliyiz. Gerçekliğin bu şekilde artırılmasına bir örnek verelim. Antonin Artaud *Héliogabale*'de (s. 40) şöyle yazar: "Heykelin başında Lampe (Lamba) denilen bir elmas var. Geceleri o kadar çok parlıyor ki tapınak sanki meşalelerle aydınlatılmış gibi oluyor... Bu heykelde bir mucize daha var; ona önden bakarsanız size bakıyor, uzaklaşırsanız bakışları sizi takip ediyor." Böyle bir sayfada elmas, bakış ve ışık, büyüleyicilik gücü hakkında yeterince şey söylüyor. Hayal gücünün bir tür örgüsü efsaneleri sabitlemeye yardımcı olur. Aktarılabilen efsaneler, ilgi uyandırabilen efsaneler, kalıcı bir düşsel çekirdeğe sahiptir. Elmaslar insanı büyüler – kelimenin gerek normal anlamıyla gerekse mecazî olarak.

Hayal gücü üzerine yaptığımız araştırmalarda pek çok kez düşünülen güzelliğin bu şekilde tersine çevrilmesiyle karşılaştık: birdenbire bakan güzel olandır. Elmas, yıldız gibi, bakışın

31 Victor-Emile Michelet: "Genel bilim... mineralojide kristallerin cinsiyetlendirildiğini gözlemlemiştir. Erkek kristaller ve dişi kristaller vardır ve hepsi de aşk yasasına tabidir" (*Les Portes d'Airain*, s. 62).

dünyasına aittir ve ışıltılı bakışın bir modelidir[32]. Kristalin güzellik, şehevî bakışlarımızın ateşini bize geri yansıtır.

Rimbaud, tek bir cümleyle bu yeniden parlayan görüntü anını şöyle ifade eder:

> ... ve mücevherler baktı.

İmge her zaman oradadır, kendini inkâr ettiğinde, ivmesini geri çektiğinde bile – bu, kendini göstermekte olduğu kadar saklamakta da açık olan hayal gücünün bir ayrıcalığı olsa gerek:

> Ah! gizlenmiş değerli taşlar, – hep oradan bakıp duran çiçekler.
> (Rimbaud, *Les Illuminations* / Düzyazı Şiirler, *Après le Déluge*, s. 163).

Benzer şekilde, Jules Supervielle şöyle yazar:

> Yeşillikler içinde bir hazine
> Mücevherlerini fısıldıyor.
> (*À la Nuit*, s. 47).

Ve 1913'te Picasso üzerine bir makale yazan Guillaume Apollinaire (*Les Peintres cubistes*, s. 31), aynı imgeyle ve aynı tersine çevirmeyle karşılaşır: "Gözleri, her zaman güneşi seyretmek isteyen çiçekler gibi dikkatlidir." Victor-Émile Michelet'nin lirik bir öyküsünde şunu okuruz: "Sarı, mor ve kırmızı çiçekler" güzelliklerini bir bakış birliğinde ortaya koyarlar: "Belki de bu güneş çiçeklerinin sürekli yansıması Léna'nın topaz gözlerinde hâlâ devam ediyordur" (*Contes surhumains* / İnsanüstü Masallar, s. 9).

O halde ortak bakış, karşılık verilen bakış, bazen çok önem arz eden gerçek bir değiş tokuştur. Eski bir yazar zümrütler hakkında şöyle yazmıştır: "Onların neşeli yeşili tüm yeşillikleri aşar, çünkü gözü alabildiğine doldurur ve doğaya

32 Dr. Jean Gero, *Les Pierres précieuses en Thérapeutique* (1933) adlı tıp tezinde "Louvre'daki Regent elmasının aslen ilahî bir Hint heykelinin yörünge boşluğuna yerleştirildiğini" bildirmektedir.

işlenmiş manzarayı geri kazandırır, çünkü zümrütlere ne kadar çok bakarsanız, o kadar büyürler, çünkü etraflarındaki havayı yeşillendirirler." Bu yumuşak, bol madde ticareti yerine, *girasol*[33] gözle coşkulu bir madde alışverişinde bulunur: "güneşe karşı koyar, ışınlarını ona geri yansıtır, ancak başka bir güneş tarzında biraz soluktur: ateşi gözbebeği gibidir".

Gördüğümüz gibi, tüm metaforlar odak değiştirmekte, dönüşümlü olarak arzudan nesneye, nesneden arzuya geçmekte ve hayal gücü işini, bu denetim ister aklın ister deneyimin, isterse de zevkin denetimi olsun, aşırı denetimin tüm işlevlerinden uzakta yapmaktadır. Bu üç ilkeden herhangi biri, kutuptaki tüm buzları eriten bir elmasın çılgın hikâyesini eleştirmek için yeterli olacaktır. Ancak *edebiyat eleştirisi*nin işlevi *edebiyatı rasyonalize etmek* değildir. Edebî hayal gücü seviyesine ulaşmak istiyorsa hem *coşkulu* hem de *ölçülü* ifadeyi incelemelidir. Eğer bu iki dinamik yasayı dikkate almayan edebiyat eleştirisi, zamanın ötesinde hüküm verebilir. Bizi, dahi şairin coşkuya ölçülülük ya da yüce bir neşe, sakinleşmiş bir imgeye yeni bir ivme, dilde uykuya dalmış bir imgeye yeni bir hayat katmayı başardığı o büyük imgeleri deneyimlememizi sağlayacak ritim analizine hazırlamaz. Ne olursa olsun, edebî eleştiri, hezeyanlı ifadenin aşırılıklarının farkında olmalıdır. Bu yüzden bu sayfalarda *parlama isteğine dair hayalle*re yer verdik.

Bir elması tefekkür ederken ortaya çıkan değerlerin etkileşimi ahlaki değerlere ulaşabilir, sorunlu bir ruhu ahlakileştirmeye yardımcı olabilir. Robert Desoille, hayal kurma (uyanık rüya) egzersizlerinde sık sık saf bir elmasın tefekkür edilmesini önerir. Bu tefekkür saf bir dinginlik uyandırır. Dinginlik ve ıstırap, der Desoille, birbirlerini itip uzaklaştıran duygulardır (II, s. 26), bu duyguların nedenleri ve gerçekliği ne olursa olsun:

33 Girasol: Kristalleştirilmiş kütle formunda bulunan opalize kuvarstır ve bulutlu mavi beyaz renktedir. Gırasol yumuşak ama güçlü enerjiye sahip bir taştır ve duyguları geliştirebilir ve yansıtabilir. Görselleştirme, hayal gücü, berrak rüya ve kanalizasyon için mükemmeldir. (ç.n.)

bu anlamda bir görüntü iyileştirebilir, hayalî bir elmas ıstırabı dindirebilir. Öyle görünüyor ki, gang'ı içinde (henüz cüruf halinde iken) hayal edilen bir kristal, varlığa utançlarından sıyrılmasını ve kendi ışığının merkezinde yeniden yaşamasını öğütler (bkz. II, s. 27).

VII

Saf edebî imge kavramıyla bu kitapta ve daha önceki bir çalışmada birkaç kez karşılaşmıştık. Bununla, tüm yaşamını *edebiyattan* alan bir imgeyi ya da en azından *teferruata kaçan* bir ifade almadığı takdirde hareketsiz kalan bir imgeyi kastettiğimizi tekrarlayalım. Çoğu zaman, basit, düz gerçekliğe baktığımızda, edebî imgede *şekil değiştiren* özelliklerin hiçbirine sahip değildir. Zavallı tarlakuşu uçan görünmez bir kuştur ve ötüşü oldukça monotondur. Ama o, adeta, öylesine büyük bir yüceltmenin kozmik merkezi gibidir ki –pek çok edebiyatın da tanıklık ettiği gibi– hem bir ruh haline hem de güneşli bir evrene bir işaret verir. Edebiyattaki tarla kuşu örneği, saf edebî imgenin *edebiyatın* hakiki *gerçekliği* olduğunu onaylamamızı sağlar. Benzer şekilde, *cennet kuşu* da saf bir edebî egzotizm imgesidir.

Saf edebî imgeler sistematik olarak incelenebilseydi, edebî hayal gücünün psikolojisi için bir analiz aracı olarak kullanılabilirlerdi. O zaman bu *edebî gerçekliği*, iyi tanımlanmış bir *maddî gerçeklik*le ilişkisi içinde kavramak ilginç olacaktır. Bize öyle geliyor ki değerli taş, gerçek madde ile hayalî bir madde arasındaki bu ilişkileri tam olarak incelemeyi mümkün kılıyor. Niteliklerinden nesnel olarak en emin olan taşları, yakutları ve elmasları alabiliriz ve hemen anlamlarını ilk işaretlerin artık bir anlamsız kalacağı bir noktaya kadar *çoğaltacak* metaforlar ağına yakalanacaklardır. Daha yumuşak taşlar inanılmaz ruh niteliklerine sahip olacaktır. Charles Cros, mücevherlerin yapay olarak üretilmesi üzerine

bilimsel düşüncelerinin önsözünde, "bazen bir temas neticesinde ölen mütevazı turkuazları" hatırlatır (*L'Alchimie moderne*, Kaynak: *Poèmes et Proses*, ed. Gallimard, s. 262). En iyi tanımlanmış değerli taşın karşısında bile, hayal gücü konuşmaya başlar başlamaz gerçekliğin hiçbir şey olmadığını, hayal gücünün ise her şey olduğunu hissederiz. Günümüzdeki edebî imge, bir bakıma, taşın geleneksel rüya gibi doğası tarafından ele geçirilmiştir. Böylece çok çeşitli simya rüyalarını da özümser. Öyle ki, belirli bir değerli taşa bağlı hayalî bir Kozmos'tan söz edebiliriz: sert, renkli bir atomun içinde potansiyel olarak bir dünya vardır. Yazmadan nasıl bu kadar çok anlam geliştirebilirsiniz? Değerli taşın görüntüsü *yazılıdır*. Görüldüğünden daha fazlasıyla yazılmıştır. Görmemize, görmüş olmamıza bile gerek var mı? Pek çok şair, kendilerinden şiirlerinde parlayan mücevherleri nesnel olarak tanımlamaları istenseydi, mahcup olurlardı. Ancak imgeler insan ruhunda potansiyel olarak bulunur. Makhali-Phal şöyle yazar[34]: "Su hayaletinin varlığını kanıtlamak için bir zümrüde bakmaya gerek var mıydı? İçgüdüsel olarak, hayatını su imgelerine adayan bir hayalperest, zümrüdün nehrin bir rüyası olduğunu, zümrüdün solmuş sudan oluşan büyük bir gölet olduğunu çok iyi bilir.

Dahası, değerli taşın *saf edebî imge* olması konusunu tamamen farklı bir şekilde de ele alabiliriz. Klasik edebiyat eleştirisine uygun olarak, mısraları "yonttuğunu" iddia eden, emayeler döken ve kameolar[35] oyan, diademleri[36] bir araya getiren şairlerin sanatını inceleyebilirdik. O halde kelimeler harikadır. Sözdizimleri, yüzlerinin yönelimine bağlıdır.

---

34 Makhali-Phal, *Nârâyana*, s. 225

35 Kameo; Güzel bir yüzün,portrenin ya da vücudun silüetlerinden oluşan broş, yüzük, kolye yada küpe olarak kullanılan bir aksesuar. (ç.n.)

36 Diadem: Antik dönemde kralların sahip oldukları otoriteyi göstermek için başlarına taktıkları, bir düğümle sona eren ve omuzlara inen iki şeritten oluşan beyaz kurdele. Bir statü simgesi olarak kullanılmıştır. (ç.n.)

Jacques Scherer'in Mallarmé üzerine yazdığı güzel kitap[37] elmas tasvirlerinin yapıldığı şiire dair önemli notlar ihtiva eder. Örneğin, Scherer haklı olarak şöyle yazar (s. 162): "Sözcüklerin, bu mücevherlerin şiirsel olabilmeleri için, kendilerini aceleci bir akıntıyla kaptırmamaları, Mallarmé'nin çok sevdiği ve şairin büyüsüyle iyi bir şekilde yerleştirilmişlerse, anlamlarını ve değerlerini oluşturan karşılıklı ateşlerle tutuşturulabilecekleri o sessizlikle ilgili *hiyeratik* (ruhanî) bir hareketsizlik içinde parlamaları gerekir.

Jacques Scherer, *Les Fleurs du Mal*'e[38] yazdığı önsözde, Théophile Gautier'nin şöyle dediğini hatırlatır: "Bazı kelimeler elmastır, safirdir, yakuttur, zümrüttür, diğerleri ovulduğunda fosfor gibi parlar ve onları bulmak kolay bir şey değildir."

Mallarmé'nin birçok dizesinde "bir mücevher mozaiği" görürüz (Bkz. Mondor, *Vie de Mallarmé*, s. 227). Mallarmé'nin 1866'da yazmaya niyetlendiği *Traité des Pierres précieuses* (Değerli Taşlar Üzerine Kitap) elimizde yok (bkz. Mondor, s. 222), ancak sözcükler parlaklık alışverişinde öyle bir duyarlılıkla işlenmiştir ki, Mallarmé'nin bir cümlesi, yeniden okunduğunda hassas bir kaleydoskop gibi halden hale dönüşür. Aydınlanmanın olumsallığını şöyle bir cümleyle kim ölçebilir: "Sözcükler, kendi başlarına, titreşimli gerilim merkezi olan ve zihin için en nadide ya da en değerli olarak kabul edilen birçok yönden yüceltilirler; onları bir mağaranın duvarlarına yansıtılan olağan dizilimden bağımsız olarak algılayan şey, hareketliliklerini ya da ilkelerini ifade edebildikleri ölçüde, söylem olarak dile getirilmeyen kısımlardır. Hepsi de yok olup gitmeden önce, uzak ateşlerin kendi aralarında bir değer alışverişinde bulunmasına neden olur ya da olumsallık olarak dolaylı bir şekilde sunulur."

---

37 Jacques Scherer, *L'Expression littéraire dans l'Œuvre de Mallarmé* (Mallarmé'nin Eserlerinde Edebî İfade), 1947.

38 *Les Fleurs du Mal* (Elem Çiçekleri). Baudelaire'in ünlü şiir kitabı. (ç.n.)

ONBİRİNCİ BÖLÜM

ÇİY VE İNCİ

"Ve yerden göğe yükselen su kristali mi,
yoksa kristal alanını senin gölgene doğru eğen
gökyüzü mü olduğunu bilemeyeceksin."

(Adam Mickiewicz, *8. Mektup*,
çev. O. de Milosz)

I

Çiy ve inciye kısa bir bölüm ayıracağız, çünkü onların görüntüleri birçok *kristali andıran* (billûrsu) hayalin suya katılımını karakterize etmemiz için yeterli olacaktır. Elbette *değerli bir taşın suyu*'nda, *temel bir suya* atfedilen kristalsi berraklıkta başka birçok görüntü bir araya getirilebilir. Ancak sözü daha fazla uzatmamak adına, ana temaya bağlı kalabiliriz: çiy, yaşamın hayali noktasından, gerçek su gerçek kristalidir. *Le Bestiaire de Thaon* adlı kitapta[1] "çiyden mücevhere" olan bu uzun değişim konu edilir.

Çağdaş edebiyatta, mücevherlerini sabah bahçesine koyan kristal çiyin sayısız görüntüsü vardır. Ancak bu görüntüler çoğunlukla hareketsizdir. Maddenin hayal gücünün anlamını yitirmişlerdir. Bu nedenle, bu bölümde simya literatüründe çok sık rastlanan unutulmuş imgelere başvurmak zorunda kalacağız.

Her şeyden önce, maddenin kökenine gidelim. Çiy en açık havalarda gökyüzünden yağar. Yağmur bulutlardan düşer ve kaba bir su verir. Çiy gök kubbeden iner ve cennet suyu verir. Ama modern bir ruh için göksel sözcüğü ne mana ifade eder? Olsa olsa ahlaki bir metafor. Göksel çiyin özünde anlaşılabilmesi için, göksel sıfatının madde için kullanılan bir sıfat olduğunu unutulmamalıdır. Göksel madde ile emprenye

1 *Le Bestiaire*: Philippe de Thaon'un hayvanlar âlemiyle ilgili kitabı. (ç.n.)

edilmiş saf su çiy olur. Şairin dediği gibi, "cennetin ballı suyu ve yıldızların sütüdür" (Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence* / Altın ve Sessizliğin Masalı, s. 284).

De Rochas'a[2] göre çiy, rüzgârın "karnında" taşıdığı, gökyüzündeki küreden, Ay'dan gelen, "göklerin yeryüzüne gönderdiği süt" olan "her şeyin radikal ıslaklığıdır". Mevsimlerin yaşamını takip eder, yenilenmeye yardımcı olur (s. 256): "Çiftçiler Mayıs çiyine diğer mevsimlerin yağmurundan daha çok değer verir... Ana tohum gıdasıdır" (s. 259). "Bileşimi o kadar mükemmeldir ki, en küçük miktarı bile her zaman harikalar yaratabilir. Bu son özellik, kendisini her zaman küçüğün büyük üzerindeki etkisine bağlayan iktidar hayalinin açık bir göstergesidir. Yüzyıllar boyunca "üretken çiy" içtenlikle övülmüştür.

Duncan gibi bir hekim için çiy ima yoluyla etki eder: döllenmenin yolunu hazırlar: "Tatlı çiy toprağın rahmini açar, havanın ruhunu daha iyi almasını sağlar, bu da onu bir şekilde binlerce ürünle dolu hale getirir ya da en azından gizlediği tohumlardaki uyuyan mikropları harekete geçirir" (*a.g.e.*, s. 78).

Felsefi dersler bazen en önemsiz ve hayalî örneklerden çok açık şekilde öğrenilebilir. Rüyada çiğin bir tohum ve filiz olduğunu görmek, kişinin varlığının derinliklerinden dünyanın geleceğine katılmaktır. O zaman dünyada-varlık-içinde yaşayacağımızdan eminiz, çünkü biz dünyanın geleceği olan varlıklarıyız. Simyacı dünyanın oluşumuna yardım eder, dünyayı ikmal eder. O, dünyanın geleceğinin bir *operatör*üdür. Çiği sadece toplamakla kalmaz, aynı zamanda onu seçer. Onun "Mayıs çiyine" ihtiyacı vardır. Ve evren bu mayıs çiyini henüz yeterince saf bir şekilde sunmamaktadır. Bu yüzden, paradoksal bir şekilde, hayalperest onu yüceltmek için yoğunlaştırır, damıtır ve pıhtılaştırır, böylece içinde kalmış olan gereksiz

2 Henry de Rochas, *La Physique reformée contenant la Réfutation des erreurs populaires et le triomphe des vérités philosophiques* (Popüler Hataların Çürütülmesini ve Felsefi Hakikatlerin Zaferini İçeren Reform Fiziği), Paris, 1648, s. 255.

kısımları atar, böylece saf bir tohum, tamamen *çimlenici ve dölleyici* mutlak bir güç[3] haline gelir.

Çiyin gerçekten de gökten, daha doğrusu en yüksek göklerden indiği hususu, de Hochas gibi simyacı bir hekimin hiç şüphe duymadığı bir bilgidir. Ona göre yağmur, buharların yoğunlaşmasından meydana gelir, "ama (gerçekten) göksel sular, gerçek filozofların Cennetin teri ve yıldızların tükürüğü olarak adlandırdıkları çiy şeklinde gelir: Güneş baba, Ay ise annedir". Böylece bir anda evrendeki bir maddenin kozmik özellikleriyle karşı karşıya kalırız. Modern eğitim bizi bu tür görüntülerden uzaklaştırıyor. Yüzyıllar boyunca bu tür görüntülerin bariz başarısının hatırlatılması, bazen kültürlü insanlar için nahoş olabilir. Ancak hayal gücünü anlamak istiyorsanız, tüm görüntü özelliklerinin en uç noktasına gitmek zorundasınızdır. Yazarımız şöyle devam ediyor: "Bu değerli sıvıyı analiz edebildikleri için bu kadar mutlu olanlar, onunla yağmur suyu ve normal su arasındaki farkı çok iyi bilmektedirler. Herkes bilir ki çeşmelerden, kuyulardan ve hatta nehirlerden gelen suyla sulanan bitkilerin meyveleri asla nemlendirilmiş veya çiy ile beslenenler kadar güzel değildir. Rasyonel bir akıl, yağmurun toprağı sulamak için herhangi bir şekilde *çiy mayasına* ihtiyaç duyduğunu anlamakta zorlanacaktır. *Rosée* ve *arroser* (çiy ve sulamak) kelimeleri arasındaki etimolojik bağlardan oldukça kopuktur. Dil artık rüyaların malzemesi olmaktan çıkmıştır. Dil, düşünceleri ifade etmek için kullanılır. Ancak maddelere değer veren ve ilkel kelimeleri seven hayalperest, içgüdüsel olarak sabah çiyinin güçlü gençliğinin izlenimlerini takip eder. Çiy ile karıştırıldığında ve çiy tarafından elementlendirildiğinde, "yağmurun çok bol miktarda yaşam ruhu ya da evrensel ile *donatıldığını*" kabul eder. Encyclopédie'ye göre de çiy hâlâ "atmosferin *panspermia*'sına[4]"

3 Cf. Christophe Glaser, *Traité de la Chymie*, 1670, s. 387.

4 *Panspermia* teorisi: Hayatın kökü olan "tohumlar" tüm evrene dağılmış durumdadır. Dolayısıyla, hayatın kökeni bu hayat kaynağı olan tohumlardan meydana gelmiş olabilir. (ç.n.)

karşılık gelmektedir. Elbette maddî hayal gücü özünü kaybetmez. Çiy bitkinin içinde varlığını sürdürür. Bitkinin küllerinde bile bulunmalıdır ve bu göksel çiyi bitkiden çıkarabilen sanatçı, bir simyacının güçlü bir şekilde ifade ettiği gibi, tıbbî bitkilerin tüm erdemlerini kendine çekebilecek "medyan ve bir vantuz"a sahip olacaktır.

Bir zamanlar bu gökten yağan çiyden birçok derde deva yapılırdı. *Evrensel bir ilaçtı* çünkü evrenin tentürünü[5] sağlıyordu. Tüm filizlenme hassalarını bir araya getiriyordu çünkü bu özellikler *yönetici yıldızlar*dan geliyordu. Birçok açıdan, *panacea* (her derde deva, patentli ilaç) ve teryak (panzehir) birbirinin karşıtıdır: teryak dünyevî ilaçların bir karışımıdır, "her derde deva" ilacı ise cennetten aldığı özelliklerle basite indirgenmiş en tatlı maddelerin bir araya getirilmesiyle elde edilir. Çiy *genel bir maddedir*, evrene ait bir maddedir. Fabre bunu şu şekilde ifade eder (s. 310): "Doğa her gün tüm elementlerin özünden ve en saf göksel etkilerden çok hassas bir jöle yapar, bunları birbirine karıştırır ve her şeyi beslemeye uygun bir likör haline getirir. Çiy, tüm doğanın erdemlerini ve özelliklerini içinde barındıran elemental (basite indirgenmiş) bir sıvıdır" (bkz. Fabre, s. 312). Bu *pantrofizm* (her yerde bulunabilme özelliği) küçük dünya üzerinde, insan üzerinde nasıl etkili olmaz? Doğa, dünya denilen şu uçsuz bucaksız kargaşa ortamında, bilge insan için iksirlerini hazırlamaktadır.

Hayal gücünün çiyin sabaha ait bir madde olduğuna kendisini ikna etmesine izin verildiğinde, bunun gerçekten *damıtılmış bir şafak* olduğu, şafak vaktinin bir meyvesi olduğu kabul edilir. Tıbbî bitkiler, çiyin ilk suyunda *çözünmüş hale* getirilecektir. Onu bir Nisan şafağında, geceleyin açılmış yaprakların ucunda, bahçeyi süsleyen yuvarlak kristaller halinde görebiliriz. İşte en güzel ve en iyi ilaç, gerçek ilaç budur. Gençliğin

5 Tentür: Alkolün bir ya da birden çok bitki üstündeki eritici etkisiyle elde edilen sıvı ilaç. (ç.n.)

çiği, gençlik sularının en güçlüsüdür. Gençliğin tohumlarını içinde barındırır.

Ama simyacı Doğa'ya yardım etmek, Doğa'nın yerini almak ister. Eğer çiy, tüm mikropların tohumunu içeren ilahi bir güçse, onun için burada bir rahim hazırlamamız gerekmez mi? Gök kubbede oluşan kristal için bir kristalden bir barınak hazırlanması gerekmez mi? Ve simyacının en büyük hayali, iyi hazırlanmış bir cevher üzerinde oluşan çiyleri toplamak olacaktır. Çiyden filizlenen varlıklar imgesiyle, *Eudoxe ve Pyrophile'in Diyaloğu*'ndan alınan bu metin ne kadar açık! (s. 261): "Bu suyu Cennetten indirmenin yolu kesinlikle harikulade; gerçekten Göksel Su ile birebir aynı şey olan Merkezi Su'yu içeren Taş'ın içinde; Ama işin sırrı, Taşı, fevkaladenin de fevkinde olan, Kusurluları mükemmel hale getirebilme hassası olan bu 'Astral Özü' çeken, kucaklayan ve kendisiyle birleştiren bir Mıknatısa nasıl dönüştüreceğimizi bilmekten ibarettir."

Göksel çiyin rahmi haline gelen Taşın en berrak taş olduğunu, suların en güzelini bağrında tutan kristalin, bu görüşe göre gökyüzüne, toprağa ve suya ait prensiplerin bir tür karşılıklı kristalleşmesinde bulunan mükemmel berraklıktaki kristal olduğunu göz önünde bulundurmazsak, bu metni okumak kolay olmayacaktır. Yani tüm ana maddelerin yoğunlaşıp bir arada toplanması. Artık sadece formları hayal etmeye alıştığımız için bu tür kanaatleri deneyimlemiyoruz. Simyacının büyük bir madde hayali vardı.

Ancak *Eudoxe ve Pyrophilus*'un[6] metni de saflığın aktivizmini bize son derece tuhaf bir ortamda sunar ve böylece hayalî değerlerin psikolojisine önemli bir katkı sağlar. Nitekim buradaki saf madde *arındırıcı bir faaliyet*tir, hem de sonunda galip gelen bir faaliyet! Ortak deneyim saf olanı saf olmayanla karıştırmamızı yasaklar. Bize bu karışımda saf olanın

6 Alexandre Toussaint de Limojon de Saint-Didier'nin, şövalyelerin savaşlarını konu edinen, orijinal adı *Entretien d'Eudoxe et de Pyrophile sur L'ancienne Guerre des Chevaliers* olan, 1699'da yayınlanmış olan kitap. (ç.n.)

kaçınılmaz olarak yok edildiğini öğretir. Ama savunulamayacak bir saflık, her türlü hakarete açık bir saflık ideali ne kadar da etkisizdir! Aksine, uzun ve inatçı bir hayalin tüm gücüyle ele alındığında, hayal edilen saflık gerçekte bir *bilinçli olarak arınma isteğidir*. Böyle bir saflık hiçbir şeyden korkmaz, böyle bir saflık erdemsizliklerle mücadele eder. Değerler düzeninde, saldıran kişi hiçbir şeyden korkmuyor demektir. Bu, iki karşıtın diyalektiği değil, tözlerin düellosudur. Bir damla çiy bir lağım çukurunu arındırır. Açık ve makul deneyim alanındaki bu saçmalık, hiçbir şekilde maddî saflığın dinamik hayal gücüne müdahale etmez. Bize düşen, bir ruhu anlamaktır, onu bir ruh olarak yargılamak değil. Kendimizi bir saflık kristali tarafından elemanlarına ayrılan maddenin maddî imgelerinin önüne koyalım ve bu saflık kristalinin bir saflık kristalizasyonu yaydığını anlayalım. Simyacı saf maddenin manyetizmasına güvenir. Yeryüzünde değerli taşların "astralize" olduğunu, yani yıldızların etkilerini çekip yoğunlaştırdıklarını bilir. Özenle toplanan ya da Felsefe Taşı'nın içinde tekrar karşımıza çıkan göksel çiy ile, saflığın astralizasyonunu elde edeceğini ümit eder. Güneş denilen altın en gizli damarlarda filizlenen altını beslediğine göre, dünyadaki tüm saf maddeler saf tohumu nasıl beslemez?

Olumlu ve deneyimli bir zihnin hiç kuşkusuz çılgınca düşünceler olarak değerlendirebileceği bu imgeleri içtenlikle deneyimliyorsak, *tutarlılıklarını* kabul etmek zorundayız. Bu imgeler tam da *maddî* hayal gücünün, biçim ve rengin çeşitli imgeleri tarafından saptırılmasına izin vermeyen, ama cevheri ve bu cevherin derin güçlerini, somut dünyanın erdemlerini düşleyen bir hayal gücünün tutarlılığına sahiptir. O zaman kendimize eski kitapların geleneğinden geriye ne kaldığını ya da Mary Webb'inki gibi ihtiyatlı bir notasyonla (*Le Poids des Ombres* /Gölgelerin Ağırlığı, çev., s. 182) neyin büyük bir doğal rüyayla ilgili olduğunu sorabiliriz: "Çiğle kaplı her yaprak nemli yıldızlarla bir suç ortaklığı ışıltısına sahip olduğunda,

üzerimize çiçeklerin kokusundan daha büyük bir tatlılık inmez mi? Öyle görünüyor ki, şairler için çiy, maddî anlamda, her şeye nüfuz eden kozmik bir incelik ruhudur:

> ... gece çiği dünyayı hareket ettirir,
> Duvarları hafif ve insanları gözenekli yaparak.
>
> (Pierre Emmanuel, *Le Pâtre et le Roi.*
> Poésie 46, no. 35.)

II

Elbette çiy teması söz konusu olunca, işin içine hava ve su imgelerini de katmak gerekecektir. Çoğunlukla çiy vasıtasıyla hayal ettiğimiz evrensel yaşamdaki dolaşım, gökyüzünü ve yeryüzünü birbirine daha da bağımlı hale getirir. XVII. yüzyıl yazarlarından birine göre, bitkilerin ruhları ve yağları, göksel ruhla muamele işleme tabi tutulduktan sonra tekrar toprağa düşen ve "yağlı bir çiy şeklinde yeryüzünü dölleyen" ekshalasyonlar (nefesler) yayar. Bu *yağlı* çiy kavramı bilim öncesi literatürde yaygındır. Besin açısından zengin olan konsantre gıda tahayyülünden başka hiçbir şey bu düşünceyi meşrulaştırmaz.

Bu doğrultuda bal, genellikle gökyüzünün ve yeryüzünün iş birliğinde katı bir çiy olarak hayal edilir[7]. Rahip Rousseau'ya göre bal evrensel bir mayadır: "Balın böyle bir özelliği vardır, çünkü o olsa olsa havanın evrensel ruhudur... düşen ve arıların topladığı çiçeklere yapışan çiy ile birleşir... Bu, gökyüzünün ve yeryüzünün daha üstün ve daha düşük nitelikli elementlerinin karışımının bir başlangıcıdır... Ve bu Varlık, Elementlerden oluşmasına rağmen, özel tohumlarla canlandırılıp büyütülünceye kadar henüz mükemmel bir özelliğe

7 Bkz. E. Gilson, *Etudes sur le Rôle de la Pensée médiévale dans la Formation du Système cartésien* (Kartezyen Sistemin Oluşumunda Ortaçağ Düşüncesinin Rolü), Vrin, 1930, s. 117.

sahip değildir. Bu nedenle, havanın en alt bölgesinde yeryüzünün buharlarıyla birleşen hava ve su ruhlarının iş birliğinin ve pıhtılaşmasının başlangıcıdır, bu da ona bitkilere besin olarak hizmet eden ve onlara ilk doğurganlık hareketini sağlayan bu ilk yapışkan pıhtılaşma özelliğini kazandırır". Böylece kristalin mahrem imgeleminde izlediğimiz aynı aktivist maddî imgeleri, kaplanmış bir biçimde yeniden buluyoruz. Bal, arının bir kadehin kovuğunda bulduğu basit, hareketsiz ve işe yaramayan bir ganimet değildir. Bir yandan bitki örtüsünün gelişimine yardımcı olurken, öte yandan üretken çiy'in içerisinde getirildiğinde bile tohumların üreme dürtüsünü harekete geçiren bir maddedir; ancak bitkinin kendisini içeriye hapsetmesine izin vermemiş, çiçeğe kadar tırmanmıştır (çiçeklenme dönemine kadar varlığını sürdürmüştür). Bu nedenle hâlâ dölleyici özelliğini korumaktadır (s. 84): "Bal, bitkiler âleminde henüz niteliği tam anlamıyla tayin edilememiş evrensel bir ruhtur."

Psikanalistler sıklıkla besleyici alan ve oluşum alanı kavramlarının iç içe geçtiği gerçek psişik düğümleri incelemeye yönlendirilirler. Dikkatlerini nesnel bilginin oluşumuna adamış olsalardı, alıntıladığımız metinlerde neyin beslediği ve neyin doğurduğu konusundaki aynı kafa karışıklığını fark ederlerdi. Yakından hayal edilen her madde bizi bilinçdışı mahremiyetimize geri götürür. Aslında alıntıladığımız metin bir istisna değildir; bilinçdışı fizik ve kimya hakkında her zaman aynı izlenimi verecek birçok başka örnek bulunabilir. Tüm maddî hayallere sahip olabilmek için, maddeleri doğaya geri yerleştirmek icap ettiğini de vurgulamamız gerekmez mi? Kaşıkla alınıp ekmeğin üzerine sürülen balın kıvamına ilişkin psikolojik bir araştırma, bize onun mahrem gizemi hakkında hiçbir şey söylemez; kozmik gücünü rüyalarımıza aktarmaz ve eğer onları *hayalî değerler* aracılığıyla uyandıramamışsak, *hassas değerleri* hakkında pek bir şey bilmiyoruz demektir.

Bal gibi değerli bir madde, doğal olarak, farmakope'de[8] kendisiyle ilişkilendirilebilecek maddelere karşı kayıtsız değildir. Bitkisel tozlarla karıştırılan bal, onların güçlerini uyandırır. Rahip Rousseau şöyle devam eder: "Bal, toprağın üzerine düşen çiyin yapacağı şeyi daha basit basit bir şeyle yapar, çünkü bal, havanın yukarı kısımlarında fark edilmeden uçan şeyden daha pişmiş vaziyetteki kalın bir çiyden başka bir şey değildir." Yani bal acıyı telafi etmekle ya da "bir hapı yaldızlamakla" kalmaz; kaplandığı ilacı *yüceltir*. Üstelik, tamamen maddî değerlerin âlemine tabi olan hayal gücünün, ilişkili güçleri sonsuz bir şekilde çoğaltacak bir tür *karşılıklı yüceltmeye* ulaşacağından emin olabiliriz.

Bir başka yazar şöyle yazar[9]: "Bal kükürt ve çiğden oluşur. Bu yüzden ona yeryüzünün değil, gökyüzünün reçinesi diyoruz. Kükürtle, reçineyle, balın coşkusunun, sanki ezilmiş altından yapılmış gibi, ateşin katılımını keserek deneyimlenmesi gerekiyor. Birçok madde hayalperesti için bal aslında bir güneş çiyidir, canlı bir altın çiydir. Ve böylece, yavaş yavaş, tüm değerler bir araya gelir. Maddî hayal gücü, seçtiği maddeler üzerinde güç yığmakla asla bitmez."

Ancak rasyonel düşünce çağlarımızda, tüm bu sentezlerin ölçeğini pek kavrayamıyoruz ve kozmik hayallerden uzak

---

8 Farmakope: Tıbbî ilaçların dozları, formülleri ve kullanımlarını içeren listelere ait bilgilerin bulunduğu kitap. İlaç üretiminde kullanılır. Yasal ve bilimsel olarak uyulması gereken kuralları ve yöntemleri içerir. (ç.n.)

9 Kendimize maddelerin tüm geleneksel değerlerini inceleme görevini verecek olsaydık, bal konusundaki önemli miktarda mitolojik literatürü hatırlamamız gerekirdi. Balın ayinlerde kullanımı hakkında Usener'in *Milch und Honing* (Süt ve Bal) (*Hermes*, LVII, 1902) adlı makalesinde çok sayıda bilgi bulunabilir. Bu referansı veren Franz Cumont'un kendisi de (*Les Mystères de Mithra*, s. 132) inisiyasyonlarda balın arındırıcı etkisini göstermektedir.

Tüm simya ilminde bal en sabırlı, yavaş ve derin kaynaşmanın sembolüdür. Görünüşe göre arının uzun arayışı madde açısından düşünülmüştür, sanki tüm çiçekler bir madde gerçeküstücülüğü içinde olgunlaşmaya ve aşırı olgunlaşmaya gelmiştir. Balı zamanın bir maddesi haline getirmekten uzak değiliz. Bal zamandır.

duruyoruz. Kendimizi "dünyaya koymak" istiyoruz, ancak maddeleri "dünyadan çıkarmış durumdayız". Bununla birlikte, evrenin güzel maddelerinin karşısındaki birkaç yalnız hayal –neredeyse hiç itiraf etmediğimiz ve yazmadığımız düşler– bizi her zaman bu katılımlara yöneltiyor. Eğer "dünya malına" içten ve şiirsel bir saygı gösterirsek, tüm bu sentezleri bulabiliriz.

III

Şairler arasında çiyin güzelliğini anlatmak için inciden daha yaygın bir imge yoktur. Buradaki görevimiz bu sıradan metafora dair örnekleri bir araya getirmek değil. Doğrudan hayallerimizin dibine inip, gökyüzündeki çiyin ürettiği inciler efsanesinin nasıl ortaya çıktığını görmek istiyoruz. Bu müstesna efsane simya kitaplarında bolca yer alır. Birkaç örnek verelim.

"Bütün iyi yazarlar, bize, eserlerinde incilerin çiyden yapıldığını ve oluştuğu bilgisini bırakmışlardır: Bu değerli taşların oluştuğu ve meydana geldiği madenler olan ortak kabuklarındaki ana inciler, bu ilahi sıvının gökten düştüğü şafak vaktinde çiyleri alırlar ve suyun yüzeyine çıkarlar ve orada kabuklarını açarlar, böylece onları dolduran ve saf özüyle saran bu çiyin içeri girmesini sağlarlar; Daha sonra kapanırlar ve denizin dibindeki olağan barınaklarına giderler; burada doğal ısılarıyla bu çiy pişer, sindirilir ve doğal sanayileriyle kabuklarının kenarlarına yapışan incilere dönüşürler."

René François da aynı şekilde şöyle der: "Sedef göklere gebedir ve sadece gökten gelen nektarla yaşar, güneşin ona verdiğine göre gümüşî renkte, soluk ya da sarımsı olan gümüşü doğurur ve çiy daha saftır. Çiği alarak, donan, sertleşen ve donan küçük taneler oluşturur, yavaş yavaş doğa onları güneş ışınları altında parlatır, sonunda oryantal inciler olurlar. Çiğ ne kadar çoksa inciler de o kadar büyük olur; gök gürlerse kabuk dibe

çöker ve gök gürültüsüne göre inciler de cüce, kambur, yassı, sahte ya da mesane gibi içi boş olurlar".

Görünüşe bakılırsa her yazar, efsaneye bir özellik daha, bir maddî rüya daha eklemiştir. Biri "ana incinin" yavaş hareketinde ısrar ediyor. Çiyin özü ne kadar saf olursa olsun, sedef onun "dışkısal" kısımlarını reddeder. Kabuğun çiyin ilk tortusu olduğunu unutarak, şimdi kabuğu oluşturan şeyin, atılan dışkı parçaları olduğunu söyler. Bu, gerçekten de rüyaların karakteristik bir tersine çevrilmesidir: kabuk inciyi yapar; inci kabuğu yapar. İki yönlü bir diyalektik için kaba ve cilalı elinizin altındadır. Rüya değer ve anti-değer ile oynar. Rüya, değer ve karşıt-değer ile oynar.

Hep aynı temayı tekrarlayan bir yazar, oluşumun yavaşlığında ısrar eder. Karadeniz[10] "aşağıdan yükselip yüzeyde açılan ve gökyüzünden inen yağmur sularını alan deniz kabuklarını besler; daha sonra bu kabuklar batar ve yüz yıl boyunca bu yağmur damlalarını üretirler... Mevsiminde olmayan inciler leş gibi kokar... Her yağmur tanesinin bu şekilde inciye dönüştüğü zannedilmesin; bu durum, sadece belirli günlerde ve belirli işaretler altında yağan yağmur için söz konusudur". Ve burada yine astrolojik belirlenimin sessiz düşüncesini buluyoruz. Kozmikliğe bağlı hayalperestler için, mükemmelliğiyle dikkat çeken en küçük İnci, doğru yerde, doğru zamanda oluşmalıdır. O da "Dünya"da olmalıdır.

Elbette incinin kozmogonisi değerli taşın kozmogonisi için de aynen geçerlidir, çünkü aynı etki yansıması her yerde iş başındadır. Langlois tarafından yayınlanan *Le Bestiaire de Philippe de Thaon*[11], "tüm diğerlerinin ışığı olan bir taştan" bahseder. Dolayısıyla o, tüm değerli taşların prensibidir. Adı Unio'dur. Tapne adasında gökyüzünden düşen çiyden doğmuştur. Bu kusursuz, dikişsiz taşlar açılır, çiyi içine alıp tekrar kapanır; böylece canlı yaratıklar gibi doğururlar".

10 Langlois, *a.g.e.*, C. III, s. 27.

11 *A.g.y.*

Öte yandan, René François ise yakutun "yeryüzünün bağrında üretilmediğini, ancak Hint Adaları'nın kumsallarında yakut, yani gökten yağan kanlı gözyaşları olduğunu, başka bir deyişle gökyüzünden gelen ayrıcalıklı bir armağan olduğunu" söyler.

Böylece, bu yazarlarda saflık ve hayrete düşürme arzusunun ne anlama geldiğini doğru dürüst tartmadan, kendimizi sınırsızca çılgın düşüncelere teslim ettik. Ancak tam da bu gibi imgelerle, yazarın naifliğin sınırına kadar çalıştığı, bir bakıma imgeleri aşırıya zorladığı zamanlarda yaşıyoruz. Bu nedenle, aşırılıklara rağmen, bu tür görüntüler hayal gücünün güçlerini ortaya çıkarmalıdır.

Biz de bu imgelerin izlerini takip edeceğiz ve biraz yumuşayarak metafora dönüştükleri anı yakalamaya çalışacağız.

Örneğin, *popüler bir simyacının kaleminden çıktığına* şüphe olmayan, gök gürültüsünün ezdiği inciler imgesi, Saint François de Sales'in eserinde kendine yer bulur: "Rüzgâr ve gök gürültüsünün sesiyle tasarlanan ya da beslenen inciler, sadece kabukları var ve özden yoksunlar...". Okuyucu kendisi için bu imgenin ahlaki bağlamını bulacaktır. Kendini biraz ahlaki metaforlar hakkında hayal kurarken bulacaktır. O zaman, bu imgelerle meşgul olan bir hayal gücünün onlardan belirli bir ikna gücü, şüphesiz çok naif olan, ancak incelikten yoksun olmayan bir ikna gücü alabileceğini anlayacaktır. Saint François de Sales, dinç ve sabit bir ruhun "herhangi bir dünyevî ruh haline bürünmeden dünyada yaşayabileceğini" göstermek için, başka bir bölümde (s. 4) şöyle yazar: "Anaç inciler bir damla deniz suyu almadan denizde yaşarlar". René François 1657'de şöyle yazmıştır: "Anaç inci (sedef), ev sahibesi denizin cazibesini küçümser... gökyüzüyle sıkı bir iş birliği içindedir." İki metnin birbiriyle örtüşen yanları vardır. René François'nın metni, *ahlaki açıdan,* nesneler dünyasının insanın kalbine verdiği bir ders olarak, ona da "gökyüzüyle iyi bir antlaşma" yapması gerektiğini kanıtlamak için okunabilir.

Tersine, Saint François de Sales'in metni, ahlakın fiziksel bir gerçekliği olduğunun kanıtı olarak fiziksel olarak okunabilir.

Artık tüm bu görüntülerin rüya benzeri gerçekliğinin bir parçası olmadığımız için, Saint François'nın dilinin "çiçekli" olduğunu söylemekten hoşlanıyoruz. Ancak bu "çiçeklerin" bir bakıma doğal olduğunun farkında değiliz, çünkü bilinçli düşünceye uygun olarak rüya gibi bir dürtüyle üretilirler.

Ama naif seslerin uzak rezonanslarını bir dereceye kadar sağır edelim ve modern bir yazarın eserinde saf bir çiyden doğan inci görüntüsünü bulalım. Kitabında evrenin erkenden uyanışına dair pek çok sahnenin bulunduğu Thomas Hardy şöyle yazmıştı[12]: "Sis, Tess'in kirpiklerinden minik ıslak elmaslar sarkıttı ve saçlarına inci tohumları gibi damlalar bıraktı". Bu inci tohumları nereden geliyor? Thomas Hardy eski kitapları okur muydu? Ve yavaş okumayı seven hangi okuyucu, birdenbire hem anlamlar düzleminde hem de imgeler düzleminde okumayı gerektirecek ikili okuma ilkelerine uyandı, hangi okur burada durup hayal kuracak?

Gözyaşını inci olarak, çiy'i inci olarak, sabahın titreşen titreyen sularını için elmas olarak gören tüm o cömert imgelere gelince, ardık bu anlayış sona erdi. Kapılar hayallere kapatıldı. Bir daha da açılmayacaklar. Kelimeleri kayıp hayallerine geri döndürmek için, nahif bir şekilde şeylere geri dönmeliyiz.

12 Thomas Hardy, *Tess d'Urberville*, çev., C. I, s. 205.

ÜÇÜNCÜ KISIM

ONİKİNCİ BÖLÜM

YERÇEKİMİ PSİKOLOJİSİ

"İnsanın ahlaki tutumu, sürekli bir
düşüşten başka bir şey olmayan
fiziksel tutumuna benzer."

(J. P. Richter, *La Vie de Fixlein*
/ Fixlein'ın Hayatı, s. 28)

I

L'Air et les Songes (Hava ve Rüyalar) adlı kitabımızda, dünyevî hayal gücünün bir parçası olduğu aşikâr olan bir dizi düşüş ve uçurum imgesi sunduk. Bu imgeler uçuşun karşıt dinamiğini anlamamıza yardımcı olmak için gerekliydi. Hem rüyalar dünyasında hem de gerçeklik dünyasında yerçekimine karşı uçarız. Tersine, karasal imgelerin *psişik ağırlığını* tam olarak anlamak için şimdi tüm hava imgelerini çağrıştırmamız gerekecekti. *Yerçekimi psikolojisi*ni, bizi ağır, yorgun, yavaş, sarkık varlıklar yapan şeyin psikolojisini, hafiflik psikolojisine, hafifliğin nostaljisine göndermede bulunmadan yapmak imkânsızdır. Bu nedenle okuyucuyu dinamik hayal gücü çalışmamıza başladığımız önceki çalışmamıza yönlendirme cüretini göstereceğiz.

Bununla birlikte, kendimizi üstteki görüntülerin ve alttaki görüntülerin basit şekilde bir yan yana getirilmesiyle sınırlamak bir hata olur. Bir geometriyi takip eden bu görüntüler bir bakıma fazla nettir. Mantıksal görüntüler haline gelmişlerdir. Neyin yukarıda neyin aşağıda olduğunun dinamik diyalektiğini deneyimlemek için onları basit göreliliklerinden ayırmak gerekir. Bu yükseliş ve düşüş diyalektiğinin psişik gerçekliği, Leonardo da Vinci'nin şu notlarını rüyalarla dolu bir ruhla[1] okunursa daha iyi anlaşılacaktır: "Hafiflik yerçekiminden doğar ve karşılıklı olarak, yaratılışlarının iyiliğinin karşılığını

1 Léonard de Vinci, *Carnets*, çev., C. I, s. 45.

hemen vererek, yaşamdaki büyümeleriyle orantılı olarak güçlenirler ve daha fazla harekete sahip oldukları için daha fazla yaşama sahip olurlar. Aynı zamanda ölümlerinin ortak kan davası içinde birbirlerini aynı anda ortadan kaldırırlar. Çünkü ispat ancak bu şekilde yapılır, hafiflik ancak yerçekimiyle birleştiğinde ortaya çıkar ve yerçekimi de ancak hafiflikte uzarsa meydana gelir."

Hiç kuşkusuz, tarihin Aristoteles ile Galileo arasına yerleştirdiği İtalyan bilim adamının, katı bir ortam olarak düşünülen aktif bir atmosferde oyulmuş (içi boş) cisimlerin düşüşünü nasıl hayal ettiğini gösterecek olan bu muğlak metin üzerine bilimsel bir yorum yapılabilir. Ancak fikirler cephesindeki bu aydınlanma, bizi, öncül bilimin hâlâ hayal edildiği inançların odağına daha fazla yaklaştırmayacaktır. İlk kanaatlerin tam odağına gitmek için, kendimizi imgelerin tam merkezine koymalıyız. Başımız döndüğünde, sanki *yukarı çıkıyormuşuz* gibi hissederiz. Binlerce izlenim, aslında *hayalî bir ağırlık* olan *psişik ağırlığımızı* değiştirir. Rüya deneyimlerimizi dikkatli bir şekilde inceleyebilseydik, çok geçmeden izlenimlerimizin aşırı ağırlık hassasiyetini ölçebilirdik. Belki de ağırlığımızla mücadele etmek, ağırlığımızdan kurtulmak için kendimizi eğitebiliriz. Yerçekimi pedagojisi daha sonra psişik yerçekimi psikolojisini ikiye katlayacaktır. Essenin'in (Rais, *Rus Şiiri Antolojisi*) şu iki dizesinde ne büyük bir yükseklik arzusu vardır:

> Artık merdivensiz gökyüzü istemiyorum,
> Karın yağmasını da istemiyorum.

Dikeylik öylesine hassas bir insanî boyuttur ki, bazen bir görüntüyü şişirebilir ve ona her iki yönde, yukarı ve aşağı doğru önemli bir kapsam kazandırabilir. Dikeyliği seven herhangi bir hayalperest, Ribemont-Dessaignes'in *Ecce Homo* adlı güzel kitabından ödünç alınan bu görüntünün çifte hareketi üzerine düşünürse sigarasını diğer rüyalarla birlikte tüttürecektir:

Kanatlarını çırptı ve bir sigara yaktı,
Ve duman gökyüzüne yükseldi,
Ve küller cehennemin ayaklarına düştü.

II

Çok kısa süren, fazla ısrarcı olmayan görüntüler bazen bize bir tür vertigo bilinci verebilir, içimizde uyuyan bir vertigoyu, bilinçdışının derin bir engramını[2] yeniden canlandırabilir. Bütün bir yaşamın bir günün vertigosuyla damgalanması nadir değildir.

Sorunumuzu belirli bir vakaya odaklamak için kişisel bir belgeye başvuracağız.

Bilinçaltı hayatımla ilgili en büyük talihsizliklerden biri, Strasbourg kulesinin fenerine tırmanmış olmaktı. Yirmi yaşındaydım. O zamana kadar sadece Champagne kırsalının mütevazı çan kulelerini görmüştüm. Birçok kez, çan kulesine tırmanmak için dikkatsizce açılan bir kapıdan yararlanmış, merdivenler ve merdivenler dünyasında korkusuzca yaşamıştım. Çan kulesinin gölgesinde güzel nehre, tepelere ve yamaçlara bakarak saatler geçirdim. Bar-sur-Aube'de Sainte-Germaine dağı olarak adlandırdığımız tepenin manzarası, merkezinde çan kulesinin bulunduğu, sıkıca çevrelenmiş dairesel bir dünya sunuyor. Temaşa edilen manzaranın sizi alıp götürdüğünü hayal etmek için ne güzel bir ortam! Ancak Strasbourg'da tırmanış aniden insanlık dışı bir hal alır. Rehberin peşinden taş merdivenden yukarı çıkan ziyaretçi, başlangıçta ince sütunlar tarafından sağda tutulur, ancak tepeye çok yakın bir yerde aniden bu açık sütun ağı durur. Sağ tarafta boşluk, çatıların üzerindeki büyük boşluk vardır. Merdiven o kadar hızlı döner ki ziyaretçi rehberden uzakta, yalnızdır. Hayatınız tırabzan-

2

daki elinize bağlıdır.

Çıkış ve inişlerde yaşanan o iki dakikalık mutlak baş dönmesi ve ruhunuzda açılan ve ömür boyu unutamayacağınız bir yara...

Dağları ve kuleleri bir daha asla sevemeyeceğim! Muazzam bir düşüşün engramı içimde. O anı geri geldiğinde, o görüntü gecelerimde, gündüz düşlerimde yeniden canlandığında, içime tarifsiz bir huzursuzluk çöküyor. Bu sayfayı yazarken acı çektim, tekrar kopyaladığımda sanki yeni, gerçek bir maceranın acısını hissediyorum. Geçenlerde, hikâyemi bulacağımı hiç tahmin etmediğim bir kitabı okurken, bu anı yüzünden okumaya ara verdim. Bu pasajı aktarıyorum[3]: "Yabancıların çoğu platformda duruyor, ama fanatikler, nefesine güvenen insanlar ve eli ayağı tutan yaşlılar daha yukarıya, bu sekizgen piramidin tabanına giden dört kuleye çıkıyorlar. Eğer çok kilolu değilseniz ve başınızın dönmesinden korkmuyorsanız, kulelerin ötesindeki sekiz köşeyi dolaşarak fenere çıkan sekiz dolambaçlı merdiveni tırmanabilirsiniz. Gœthe, vertigoya karşı kendini alıştırmak için bu merdivenleri defalarca tırmanmıştır. Hatta adını kulelerin taşına kazımıştır...". Depping'in anlattığı mimariyi anlamakta güçlük çekiyorum; hatırladığım net bir anım yok. Tamamen acılar içindeyim. Malebranchevari bir üslupla, okumamı bozan bu hassasiyetin yaralı bir hayal gücünden kaynaklandığını söyleyebilirim. Psikanalistler bu hassasiyet için ahlaki nedenler arayabilirler. Ancak bu kadar çok vertigo izleniminin neden bu kadar kesin, bu kadar net tanımlanmış, geçmişimde bu kadar izole edilmiş bu anıyla bağlantılı olduğunu açıklayacak hiçbir şey düşünemiyorum. Kuleden yere iner inmez, yaşama sevincim hiç aksamadan bana geri döndü. Ren ve Moselle şaraplarını, sanırım bir Champagnenois'dan alabilecekleri hassas bir saygı duygusuyla içtim. Ancak tüm bu sevinçler içimde psi-

3 Guillaume Depping, *Merveilles de la Force et de l'Adresse*, Paris, 1871, s. 167.

şik bir mutsuzluk oluşmasını engelleyemedi. Hayalî düşüşüm rüyalarımda beni rahatsız etmeye devam ediyor. Endişeli bir kâbus geri gelir gelmez, Strasbourg'un çatılarına düşeceğimi çok iyi biliyorum. Ve eğer yatağımda ölürsem, bu hayalî düşüş yüzünden kalbim kırılmış olarak öleceğim. Hastalıklar genellikle sadece ek nedenlerdir. Daha zararlı, daha acımasız, affetmeyen görüntüler var.

Alexandre Dumas da benzer bir talihsizlik yaşamış gibi görünüyor. *Mes Mémoires* (Anılarım)'da (C. I, s. 276) şöyle yazar: "On yaşındayken beden eğitimim iyi gidiyordu: Davut gibi taş atıyor, Balear Adaları'ndan bir asker gibi yay çekiyor, Numidyalılar gibi ata biniyordum; sadece ağaçlara ya da çan kulelerine tırmanmıyordum. Çok seyahat ettim; Alpler'de, Sicilya'da, Calabria'da, İspanya'da ve Afrika'da çok şey yaşadım, ama oradaydım çünkü orada olmam gerekiyordu. Şu anda, içinden geçerken neler hissettiğimi sadece ben biliyorum. Tamamen gergin ve dolayısıyla tedavi edilemez olan bu dehşet o kadar büyük ki, seçme şansım olsaydı, Place Vendôme'daki sütuna tırmanmaktansa düello yapmayı tercih ederdim. Bir keresinde Hugo ile Notre-Dame'ın kulelerinin tepesine çıktık; ter ve titreme içinde bunun bana neye mal olduğunu biliyorum." Bir psikanalistin kaldırmakta zorlanmayacağı kadar çok örtü oluşturan bu yiğitlik gösterisine rağmen, "bu sinirsel terörün" hayalî bir düşüşün engramı ile garip bir şekilde hassaslaşmış bir ruha işaret ettiği açıktır. Birkaç sayfa önce (s. 273) Alexandre Dumas, erken çocukluk döneminde böylesine kalıcı bir bozukluğun izlerini bulmamıza yardımcı olacak bir sır vermişti: "Doğa gibi ben de boşluktan nefret ediyordum. Kendimi yerden belli bir mesafede asılı hissettiğim anda Antaeus gibiydim, başım dönüyordu ve tüm gücümü kaybediyordum. Biraz dik basamaklı bir merdivenden tek başıma inmeye cesaret edemedim...".

Henrich Steffens, son derece ayrıntılı otobiyografisinde aynı izlenimlere eşsiz derinlikte sayfalar ayırır. Ona göre vertigo ani bir yalnızlıktır. Bir kez insanı ele geçirdiğinde, hiçbir des-

tek onu kurtaramaz, hiçbir yardım eli onu düşerken tutamaz. Orijinal anlamıyla vertigoya yakalanan talihsiz kişi, varlığının en derinlerine kadar yalnızdır. O yaşayan bir düşüştür. Bu düşüş kişinin kendi varlığında gerçek uçurumlar açar: *Ein solcher Mensch wird in den dunklen Abgrund seines eigenen Daseins... hinweggezogen* (Böyle bir kişi kendi varlığının karanlık uçurumuna sürüklenir)[4]. Bu gerçekten de bir varlık yıkımıdır, Kierkegaard felsefesinin geliştirdiği metaforlardan önce, mümkün olduğunca fiziksel olarak düşünülmüş bir Dasein[5] yıkımıdır.

Bu gibi izlenimler Steffens'a tüm hayatı boyunca eşlik etti. Tam olarak, hayallerinin ayrılmaz bir parçası haline geldiklerini söylüyor. Fiziksel baş dönmelerini de hep bu ani ve tam yalnızlık izlenimine bağlıyor: "Vertigo (baş dönmesi) benim için terk edilmiş ruhun yalnızlığının karanlık derinliklerini açtı".

Birinin rüyasında düştüğünü göreceğine dair sadece bir önsezi bile insanın uykusunu kaçırır. Remizov, kısa öykülerinden birinde (*Par l'Océan aérien: Sentiers vers l'invisible* [Hava Okyanusuyla: Görünmeyene Giden Patikalar, çev., s. 178) şöyle yazar: "Kim bilir kaç kez, uykuya dalmak üzereyken, elimde olmadan bir tümseğin üzerinde yüksek bir yere tırmandığımı hayal ediyorum ve her defasında artık uykuyu düşünemeyecek kadar dehşete kapılıyorum. Hayatımın kötü günlerinde uykuyu bir düşüş olarak algıladım. İnsanın kaderinin düşmek olduğu geceler vardır. Böylesine net bir fikre bağlı olan belirsiz bir baş dönmesi onu sarar!

Uzun süre eskimiş kelimelerle yaşarız. Ancak Henrich Steffens'i

4 Henrich Steffens, *Was ich erlebte (*Yaşadıklarım*)*, Breslau, 1840, 10. cilt, C. I, s. 334 vd.

5 Dasein, Almanca varoluş anlamına gelen ve Martin Heidegger tarafından Varlık ve Zaman adlı eserinde kullanılan bir terimdir. Heidegger'in asıl ilgi alanı "Varlığın Anlamı"dır; fakat bunun aslında özellikle insan varlığı için "Bazı varlıkların varlığının kipi" olduğunu söyler. (ç.n.)

okuduğumda, eski bir Fransızca sözcük olan *garde-fou*'nun (korkuluk) barındırdığı tüm güçleri ve gizli nedenleri aniden fark ettim. Korkuluk, bizi aptallıkların en basitinden, aptallıkların en yaygınından, hepimizi küçük bir köprünün, bir merdivenin üzerinde başımıza gelebileceklerden korur. Alexandre Dumas bu çılgınlığa ikinci kattaki dairesinin balkonunda yakalanmıştı. Ancak en uzak bilinçaltına bile kazınabilen bu düşme engramlarına tam bir anlam kazandırmak için, Madam Montessori'nin yeni doğan bebeklerin bakımı için önerdiği bir önlemi hatırlayalım. *L'Enfant* (Çocuk) adlı kitabında (çev., s. 20): "Boğulmaktan yeni kurtarılmış yeni doğmuş bir bebeğin yere konmuş bir küvete daldırıldığını gördüm; onu suya batırmak için hızla indirilirken, gözlerini kapattı ve irkildi, kollarını ve bacaklarını uzattı, tıpkı düştüğünü hisseden biri gibi."

Ve bu onun ilk korku deneyimiydi. "Sağduyu", ki bu ille de "psikolojik duyu" olmak zorunda değildir, şüphe uyandırmaya devam edecektir. Sağduyu görünür rasyonalizasyonlara muhtaçtır. Bir düşüşün ancak alnında bir yara izi bırakırsa çocuğun ruhunda psikolojik izler bıraktığına kolayca inanır. Ama neden bir şekilde birincil olarak hissedildiğinde, daha önce hiç deneyimlenmemiş ani bir içsel hareket gibi, fiziksel sonuçların çok az olduğunu nasıl görebiliriz? Maria Montessori, doğum yapan genç kadına yapılan bakımı çocuğun utanmazlığına benzetir (s. 22): "Çocuk beşiğinden çıkarılır ve tekrar içine konur, onu taşıyacak yetişkinin omzunun hizasına kadar kaldırılır; sonra yatağına, annesinin yanına konmak üzere tekrar indirilir ve bu, mekanizmasının kontrolünü kaybedecek bir asansörle inip çıkmak zorunda kalmasının nasıl bir şey olacağına karşılık gelir". Ve yazar hareketlerin yavaş ve eğimli olmasını istemektedir. O zaman hayatta, hâlâ uykuda ama hassas bir *vertigo* diyagramı olmayacaktı.

Bizim Strasbourg'daki düşüşümüz gibi hayalî bir düşüş ile Maria Montessori tarafından incelenen bebeğinki gibi çok hafif, görünür sonuçlardan çok uzak bir "düşüş" arasında pek

çok aracı, pek çok varyant bulmak zor olmayacaktır. Bu ara düşüşler arasına özellikle "edebî düşüşleri", okunan uçurumları, bize talihsizliği öğreten, Gœthe'nin ifade ettiği[6] o dinamik mazoşizmi oluşturana kadar okuma şansıyla bilinçaltımızı işleyen tüm sanal düşüşleri yerleştireceğiz: "Vertigonun başladığı nokta dışında neredeyse hiçbir gerçek zevk yoktur".

Tüm bu sanal deneyimlerin ortak bir yanı var: düşüş alan yaratır, düşüş uçurumu derinleştirir. Derin bir hayalî düşüş için büyük bir alan gerekli değildir. Hafif, sağduyulu bir dinamik imge, tüm varlığı düşme durumuna yerleştirmek için genellikle yeterlidir; başka bir deyişle, bu nazik dinamik imge, yalnızca yeni ortaya çıktığı, ruha kazındığı anda, sadece başlangıç durumunda iken deneyimlenirse, zaten yıldırım özelliğine sahiptir. Büyük bir yazar bazen sadece birkaç kelimeyle bu hipnotik baş dönmesini nasıl aktaracağını bilir. *L'Air et les Songes*'da Edgar Poe gibi bir şairin bu tür dinamik imgeleri ne kadar ustaca kullandığını göstermiştik. Edebî baş dönmesinin en ufak bir sarkma ile başlaması gerektiğini, ancak bu sarkmanın bir şekilde samimi, ontik[7], bir senkop[8] gibi olması gerektiğini içgüdüsel olarak anlamıştı. Çok dolaylı bir edebî düşüş, imgelerle çok yüklü bir uçurum, *farklı ilgileri uyandırır* ve bu ilgiler, ontik yok olma imgelerinin önerileceği okuyucuyu heyecanlandırır. Aşırı resimsel bir edebî düşüş, derinliklerin coğrafyasından ayırt edilmesi gereken uçurumun dinamiğini kaybetmemize neden olur. Gerçekten de uçurumu keşfetmek, madenci lambasıyla canavarlarla yüzleşmek için yeraltına inmek, söylemsel bir korku yaşamaktır. Öte yandan düşmeyle ilgili kabuslar *basit ve korkunç*tur. Her korkunç düşüş ilk *dehşet*tir, tek kaderi daha da artmak olan bir dehşet. Düşüşün dramatik şiiri, tüm dizelerinde bir başlangıç ve bir hızlanmayı

6 Gœthe, *Les Années de Voyage de Wilhelm Meister* (Wilhelm Meister'ın Seyahat Yılları), çev. Porchat, s. 27.

7 Genel olarak varlık düzenine ait olan; ontoloji ile ilgili. (ç.n.)

8 Bayılma durumu. (ç.n.)

ifade etmelidir. Bu bir talihsizlik *hali*dir, ama mutlaka talihsizliklerin *üst üste gelmesi* değildir.

Bazen bir yazar, bir yan görüntü üzerinde çalışarak derin bir düşüş izlenimi verir. Temel "dinamik temanın" "dinamik bir varyasyonunu" icra edecektir. Bu derin düşüş izlenimi, bir şekilde tek bir izlenimin homojenliği içinde kalırsak daha iyi iletilecektir. Aceleye getirilmiş, sert ve rahatsız edici düşüşler çoğu zaman bizi nesneler dünyasına geri döndürür. Tieck *Lowell*'ın kitabında (C. I, s. 351) izlenimin homojenliğinin erdemini gösteren bir sayfa vardır. Tieck düşüşü işitsel modda hayata geçirir. Uçurumun çöküşünün saf tonal sesini nasıl oluşturacağını bilir. Derinliklerin hiçliği, yok edici derinlik, boğulan, kendini kaybeden ve korkutucu bir sınırda asla geri dönmeyen bir sesle duyulur ... Hem iç karartıcı hem de mesafeli olmanın bir yolunu bulan bir ses aracılığıyla varlığın düşüşü tamamlanır. Bu halin kitaptan okunuşunu sempatik bir şekilde deneyimleyen ruhumuz, sessizlik kuyusu üzerinde pür dikkat kesilmiş bir kulaktır. Tieck, *Schmelzen*'de, kayıp füzyonda kaybolan varlığın bu endişeli dinleyişini deneyimlememizi sağlar. Bir zamanlar sesle canlı olan mekân boşalır, rahatlar, sonra erir ve ölür. Uçurumun tüm gerilimleri bir anda gevşer, çünkü sonunda bir ses düşmektedir. Sessizlik bir hiçlik yaratmak için yeterlidir. Ve bu hiçlik aşağıdaki hiçliktir. Aşırı yüksekliklerin ince ve ipeksi şarkısını tamamlayan mutlu sessizlik yerine, burada ölmekte olan bir sesin ağırlığında yuvarlanan küresel bir sessizlik duyuyoruz... Ancak, tam da doğru sese sahip edebî bir düşüşten tam olarak faydalanmak için sayfaları Almanca metninden okumanız gerekir[9].

Her birimizin içinde bir düşme diyagramı, ısrarlı ve yok edilemez bir düşme korkusu olmasaydı, bu tür hafif izlenimler

9 Bkz. Victor Hugo, *Légende des Siècles.*
"Titan: Solan sesi dinliyor,
Düşüşün ve uçurumun sarhoşluğuna kapılır ve aşağı iner.

sürdürülemez, yazardan okura aktarılamazdı. Unutulmaz vertigonun mahrem felaketi olmasaydı, en çeşitli ve uzak metaforların birliğini anlamakta zorlanırdık. Aslında, gerçek uçurumlar güzel dünyamızda bir istisna olarak kalır; onları görmeye gitmekten, önlerinde titremekten çoğu zaman kaçınabiliriz. Ancak bilinçaltımız hayalî bir uçurum gibidir. İçimizde her şey düşebilir, her şey kendini yok edebilir.

Dolayısıyla, bütün dilbilgisi kurallarına rağmen, *gouffre* (uçurum) sözcüğü bir nesne ismi değil, birçok deneyime eklenebilen psişik bir sıfattır. Baudelaire'in (*Fusées*, s. 43) bu kelimeye verdiği aşırı anlam bizi şaşırtmamalıdır: "Fiziksel olduğu kadar ahlaki olarak da her zaman uçurum hissine kapıldım, sadece uykunun uçurumunu değil, eylemin, rüyanın, hafızanın, arzunun, pişmanlığın, vicdan azabının, güzelliğin, sayının vs. uçurumunu da." Uçurum çığ gibi büyür. Bir pişmanlık, çığ gibi büyüyen diğer pişmanlıkları doğurur. Bir sayı üzerinde meditasyon yapar yapmaz, ortak muhasebemizde aritmetik gizemler açılır. Büyüklerin de küçüklerin de kendilerine has uçurumları vardır. Her elementin bir uçurumu vardır. Ateş, Empedokles'i baştan çıkaran bir uçurumdur. Bir hayalperest için en ufak bir su girdabı da bir girdaptır. Her fikrin bir uçurumu vardır. Baudelaire, Pascal'ı çoğaltır.

Çok az filozof, Franz von Baader kadar, fiziksel düşüş ile ahlaki düşüş arasındaki eşanlamlılığı tam anlamıyla deneyimlemek için, mahrem bir düşüşü, varlığın içindeki bir düşüşü net bir şekilde sezmiştir. Susini haklı olarak şu bağlantıyı kurar (C. II, s. 307): "Baader'de 'düşüş' teriminin iki anlamı vardır. Schubert'e yazdığı 22 Kasım 1815 tarihli bir mektupta filozof *Nichtgründen*'inden, geçirdiği kaza için bir gerekçe bulamadığından bahseder. 'Ancak,' der, Christian Daniel von Meyer'e birkaç gün sonra, 4 Aralık 1815'te, 'eğer bir gerekçe bulmanın imkânsızlığı (*Nichtgründenkönnen*) fiziksel açıdan zaten bu kadar korkunçsa, insanın içindeki düşüşün (*Das Fallen in Herz und Kopf*), kalbe ve kafaya düşüşün dehşeti nasıl bir şey-

dir?'" Bir yüzyıl sonra psikanaliz kazalara ve yanlış adımlara ahlaki bir yorum getirecektir. Ancak psikanaliz, düşüşün kaderini von Baader kadar derinlemesine tanımlamaz.

Az önce bir araya getirdiğimiz tüm dinamik imgeler, antropolojik olarak temel olan dinamik bir temanın varyasyonlarıdır. Bunlar sistematik olarak deneyimi aşan, geçici tehlikelere kalıcı gerçeklik kazandıran imgelerdir. Hepsinden önemlisi, düşüşü dramatize etme, onu bir kader, bir tür ölüm haline getirme eğilimindedirler. Düşüşün içinde oluşumuzu, düşmenin geleceğinde oluşumuzu yansıtırlar. Bizi yıldırım zamanıyla tanıştırırlar.

Düşüş imgeleri üzerine meditasyon yaparak, hayal gücünün gerçekliğin ötesine geçmek suretiyle bize gerçekliğimizi ifşa ettiğine dair daha fazla kanıt elde etmiş olacağız. Bu düşünceleri, *aşırı* dünya ve *uyarılmış özne* diyalektiğini inceleyeceğimiz başka bir çalışmada tekrar ele alacağız.

II

Shelley'nin *Promethée délivré*[10] adlı eserinde (Perde II, Sahne II) alçalan ruh hakkında uzun bir şiirle karşılaşırız. İşte bu şiirden iki kıta (çev. Louis Cazamian):

> "Uçuruma doğru, uçuruma doğru, in, aşağı in! Uykunun gölgesinden, Ölüm ve Yaşam'ın karanlık mücadelesinden, görünen ve var olan şeylerin perdesinden ve engelinden, en uzaktaki tahtın basamaklarına, aşağı in, aşağı in!
>
> "Ses fır dönüp seni sararken, aşağı in, aşağı in! Geyik yavrusunun, peşinden tazıyı çektiği gibi; bulutun şimşeği ve mum alevinin çaresiz pervaneleri çektiği gibi; umutsuzluğun ölümü; aşk'ın kederi; zaman'ın her ikisini de; bugün'ün yarın'ı;

10 İngiliz edebiyatının ve Romantik Dönem'in en önemli şairlerinden biri olan Percy Bysshe Shelley'in *Prometheus Unbound* adlı piyesi. (ç.n.)

çeliğin taşın ruhuna itaat ettiği gibi, in, aşağı in!"

Bu son kıtada çevirmen, Fransızca çevirilerde çok sık rastlanan metni daha anlaşılır hale getirme çabasına düşmüş, İngilizce metni unutulmaz bir rüya belgesi haline getiren nedensellik karmaşasını gidermiştir:

While the sound whirls around
Down, down!
As the faon draws the hound,
As the lighting the vapour,
As a weak moth the taper;
Death, despair; love, sorrow;
Time both; today, tomorrow
As steal obeys the spirit of the stone.

Ses etrafta dönerken
Aşağı in, aşağı!
Geyik yavrusunun tazıyı peşinden sürüklediği gibi,
Bulutun şimşeği,
Mumun pervaneyi;
Ölümün umutsuzluğu; aşk'ın kederi;
Zaman her ikisi de; bugünü, yarını
Çeliğin taşın ruhuna itaat ettiği gibi
İn, aşağı in![11]
Down, down!

Çok sayıdaki özne ve tümleç arasından, sözcükleri özgü metinde yer aldıkları sırayla aktarmaya kalkışmak, kuşkusuz tüm düzanlamsal bilgeliğe aykırı betimlemelerle sonuçlanacaktır. Örneğin, kelimelerin yerlerinin gerektirdiği gibi, bulutlar şimşekten önce var olduğu halde şimşek bulutları çekmiş gibi mi tercüme etmeliyiz? Sanki bu kırılgan varlık alevin uçurumunu istiyormuş gibi, takati kalmayan pervane (kelebek) ölmek istediği meşaleyi çeker ve yakar mı demeliyiz? Berrak bir

11 Fransızca metinde İngilizce şiirin çevirisi yer almamaktadır. (ç.n.)

zihin, *anlamlı şiiri* seven bir zihin bunu kabul edemez. Yine de metin tüm gizemiyle, rüyanın neden-sonuç düzenini küçümsemesini yansıtan gramatikal saçmalıklarıyla oradadır. Okur düşünmekte, hayal kurmakta özgürdür. O, tersine çevirmelere zorlanır, bazen komuta eden düşüncedir, bazen de belirsiz bir rüyadır. Ölüm umutsuzluğu biriktirir, ama belki de pek çok talihsiz insanın yaptığı gibi, insanları ölümden umutsuzluğa düşüren umutsuzluktur. Aşk, kederle ağırlaşır; ama zaman aşkı ve kederi hangi sırayla çeker? Bunun bir sırası var mıdır? Sevmenin neşesi, bu muazzam sevinç volkanı, yarın lav ve kül olacak. Bu kader mi yoksa bir çelişki mi? Sonunda, isimler ve nesneler önemli değil! Bu dörtlüğün tek bir fiili var, düşmek (aşağı inmek) fiili; tek bir hareketi vardır, alçalan ruhun hareketi.

Böyle bir kıta birçok yönden Shelley'nin şiirinde bir anomaliye işaret etmektedir. Örneğin, taştan kıvılcımı çıkaran çelik artık aktif bir varlık değildir. İtaat eder. O halde burada hareketsiz olan dinamik varlıktır. Bu, Shelley'nin şiirinde çok nadir görülen bir istisnadır; Shelley her zaman her imgenin etkinlik merkezinde, her imgesel genişlemenin merkezinde yaşamak ister.

Ayrıca, okuma özgürlüğü neden bastırılsın ki? Neden mantığı güçlendirelim, neden tersine çevirelim? Öyle görünüyor ki, bu gibi şiirler, bilinçdışının güçlerine dair bir öngörü ile, çoklu yorumlara izin veren bir okuma özgürlüğüne izin veriyor. Aklın ve açık deneyimin güvencelerine ihtiyaç duyan bir okur Cazamian'ın okumasını takip edecektir. Ancak belli bir baş dönmesinin, şiirsel deneyimdeki belirli bir yeniliğin tadını çıkarmak isteyen okurlar da vardır. Bu okuyucuların zevkine göre, Shelley hayal kurdu. Bazı önermeleri şiirsel olarak *dönüştürdü*. Bu "dönüştürme" açık bir dil isteyenler için çok tehlikeli değildir. Dilbilgisi uzmanları her şeyi yerli yerine oturtur. Ama onların mantığı bilinçsiz yaşamın gelgitlerini durdurabilir. Bu nedenle modern üslupbilimde (stilistik) gide-

rek basit "tersine çevirme"[12] artık kayboluyor gibi görünüyor. Fiil çekiminin olmadığı bir dilde, her şey söylenip bittiğinde, özneyi ve belki de fiili uzağa koymak için tümleçle başlamak: bu bizim neredeyse hiç öğrenmediğimiz bir beceridir. Ama rüya bu işi bilir ve bilinçdışı onun ustasıdır. *Biçimsel tersine çevirme*, bir tutum içinde donup kalmış bilinçdışı zihinlere sağlıklı bir canlılık kazandırabilecek tersine çevirmelerin ya da dışa çevirmelerin ortaya çıkmasına yardımcı olur. Ancak bunu yapabilmek için kelebeğe şöyle diyebilmeniz gerekir: "Güneşin oğlu, ışığın varlığı, kendine şu alevli ateşi çağır; sen onda, o sende, ölümün anneliğini, temel mutluluğa dönmek için duyulan büyük arzuyu fark ediyorsunuz".

III

Yerçekimi psikolojisi, bir varlığın yerçekimi yasalarına boyun eğmesine ya da onlara direnmesine bağlı olarak belirgin bir diyalektiğe sahiptir. Düşmenin dinamik imgelerini inceleyerek başladık. Kurtarma imgeleri daha değerlidir. Hayal dünyasında, *gerçekten olumlu olan yükseklik* imgeleridir. Başka bir deyişle, insan ruhunun işlevi normal bir yüceltmedir, psişik düzenin, maddî olarak psişik düzenin yüceltilmesidir. İnsanları başlarını dik tutmaya iten gerçek bir tropizm[13] var gibi görünmektedir. Bu genel, fiziksel yüceltme içinde ideo-mantıksal yüceltme belki de sadece özel bir türdür. Daha basit bir şekilde ifade etmek gerekirse, insan ruhu yeniden ayağa kalkma arzusuyla karakterize edilir. Ağırlıklar düşer, ama biz onları kaldırmak isteriz ve onları kaldıramadığımızda, onları kaldırdığımızı *hayal ederiz*. Doğrulma isteğinin hayalleri en çok enerji verenler arasındadır; topuklardan enseye kadar tüm bedeni harekete geçirir.

12 Cümledeki öğelerin dilbilgisi kurallarına göre olmaları gereken yerlerin, estetik sezdirme kaygılarıyla, şair tarafından değiştirilmesi. (ç.n.)

13 Fiziksel ve bedensel olarak "dikey" durma, doğrulma ihtiyacı. (ç.n.)

Ayrıca, sık sık belirttiğimiz gibi, tamamlayıcı bir nesne olmadan iradenin düşünceleri gerçekleşmez ve iradenin psikolojisi asla kullanılmayan mahrem güçlerin iç gözlemiyle elde edilemez. İradenin kullanımı sadece hayal edilebilir, ortaya konan nesne sadece hayalî olabilir, ancak ruhumuzdaki potansiyellerin fark edilebilmesi ve geliştirilmesi için imgeler gereklidir. Belirli imgelerde irade ve hayal gücü arasındaki karşılıklı ilişkinin başka örneklerini de göreceğiz.

Ezme ile ilgili imgeleri inceleyelim. Bunların karşıt imgelerin müdahalesiyle diyalektize edildiğini hissedeceğiz, sanki *doğrulma iradesi* ezilen maddeyi kurtarmaya gelmiş gibi. Bu ikiliği sezmeyi başarırsak, karşıt ezilme ve düzelme imgelerinin ritim analizinin hayata geçtiğini görebileceğiz.

Aslında, bizde ezilme izlenimi uyandırmak için çok az şey gerekir, bu da hayal gücünün bu *tür çok değerli imgelere* karşı aşırı hassasiyetini kanıtlar. Örneğin, alçak bir tavan yeterlidir. Gœthe'yi ziyaret eden Tieck, koca adamın evindeki tavanların bu kadar alçak olmasından etkilenir. Bu yorumu not etme ihtiyacı hisseder. Bu çelişkiye karşı duyarlı mıdır? Bu ona sağlıksız bir zevk vermiyor mu? Bilinçaltımız bizi taklit edenleri *küçümsemekte* o kadar hızlıdır ve metaforlar donuk düşmanlık duygularını aktarmakta o kadar mahirdir ki!

Romanesk mahzende, Huysmans doğal olarak "alçakgönüllülük ve korkuyla sıkıştırılmış tonoz"a[14] karşı duyarlıdır. Bir erdemi ve bir duyguyu ifade etmek için tek bir cümle, büyük imgelerin yoğunlaştırıcı gücüdür: "Bu devasa mahzenlerde günah korkusu var", diye devam eder yazar (*a.g.e.*, C. I, s. 8). Bu tema hakkında konuşmaya devam edebiliriz. Çarpıcı olan, böylesine genel bir izlenimin, hakkında bu kadar sık yazılacak ve edebiyatla bu kadar çeşitli şekilde süslenecek kadar özgünlüğünü korumasıdır. Bu da *birincil bir imge* ortaya koyduğunun kanıtıdır.

14 Huysmans, *La Cathédrale*, ed. Crès, C. I, s. 85.

Ama biz imgelerimizi sessiz doğadan alalım ve onların ilk uyaranlarını, sonra da daha tümevarımsal güçlerini, tepenin ve dağın bize verdiği dinamik izlenimleri inceleyelim.

Öyle görünüyor ki, biçim ve ihtişam imgelerine katılımın ötesinde ve üstünde, hayalperest için dinamik bir katılım vardır. Görkemli ortam kahraman aktörü ortaya çıkarır. Dağ, insanın bilinçdışında canlandırıcı güçlerle çalışır. Dağın önünde hareketsiz duran hayalperest, zaten zirvelerin dikey hareketine maruz kalmaktadır. Varlığının derinliklerinden bir dürtüyle zirvelere doğru taşınabilir ve daha sonra dağın havadaki yaşamına katılır. Ya da tam tersine, çok dünyevî bir ezilmişlik hissi yaşayabilir. Tabiatın *heybeti* karşısında bedenen ve ruhen secdeye kapanır. Ancak bu aşırı içsel hareketlerin başka birçok yansıması vardır; başka birçok psikolojik nüansı belirlerler. Bu nüanslar bazen o kadar hassas ya da istisnai olur ki ancak şairler tarafından ifade edilebilir. Bu nedenle, dağın bilinçdışını ortaya çıkarmak, dikeylik (doğrulma) dersleri almak için şairlere dönelim. Uyarılmış dikeyliğe ilişkin bu izlenimler, en nazik isteklerden en mağrur ve en aptalca meydan okumalara kadar uzanır.

Ama önce bir tepenin kendisine verdiği ilhamlar eşliğinde, yeryüzünün ve gökyüzünün buluşmasını izleyerek, en yumuşak, en ince bir şekilde insanın içinde uyanan dikey *tümevarımlara* bir örnek verelim. Elisabeth Barrett Browning İngiltere'nin bir köşesinde, ruhunda yitik İtalya'ya ait anıları tazeleyerek tefekküre dalar ve şöyle temaşa eder:

> ... tatlı iniş çıkışları olan bir zemin
> (Sanki Tanrı dokunmuş da üzerini tam bastırmamış gibi
> Parmağıyla, İngiltere'yi yaratırken) – kâh yüksek kâh alçak
> Yemyeşil – hepsi kararında: ne yüksek ne alçak;
> Kıvrım kıvrım arazi; yamaçlar o kadar küçük ki gökyüzü
> Şefkatle oraya inip, buğday bitirebilir.
> çev. Cazamian)

Bu *dikey duyarlılığın* tam ölçüsünü alalım! Modelleme tanrısı her şeyi okşayarak işler; kabartmanın tüm güçleri daha sonra onun hassas terazisine konulur; gökyüzü de buğdayların bitebildiği (uzayabildiği) kadar (başakların seviyesine kadar) iner, tepeler nefes alır... İçinde barındırdığı hiçbir şey mutlu yeryüzünü ağırlaştırmaz; o var diye, uzaydaki hiçbir şey çok uzaklara, çok hızlı yükselip gitmez. Tepe bizi gökyüzü ve yeryüzü arasında bir dengeye yerleştirdi. Meyve bahçelerinin ve musonların sıralandığı yamaçta gerçek bir yorgunluk –ya da hayalî bir yorgunluk– hissetmeden, *ağır ağır*, düşüne düşüne tırmanmanın keyfini çıkarabilmemiz için bize *dikey* yaşamdan tam da hak ettiğimiz kadarını bahşetti. Tepelerin tüm ruhu şairin dizelerindedir. Hem şiir, bir tür *tatlı dikeylik* sınavıdır. Yamaç manzaralarının ve batık patikaların karakteristik dinamik görüntüsünü ortaya çıkarmak yeterlidir. Dikeylikle ilgili şiirleri duyarlı bir yaklaşımla okumamızı öğretir.

IV

Ama *heybetli* bir engebeli araziyi düşünelim. Örneğin, Mont (Dağ)'un "ezici ihtişam"la müteradif (eşanlamlı) olarak ele alındığı bir şiiri ele alalım. Verhaeren'in şiirinde geçen *Dağ* bu nedenle *dinamik bir imge*dir, düşmanca yerçekimini iletmek için çizilmesi gerekmeyen bir imge:

Bu dağ,
Gölgesi secdede
Önünde ay ışığı,
Geceyi sonsuza dek yönetir,
Yorgun kırsalın üzerinde trajik ve ağır.
.....

Ekili tarlalar korkuyorlar
Dağın gizlediği devasa gizemden.

(Verhaeren, *Les Visages de la Vie. Le Mon*t. Le Mont (Hayatın Yüzleri. Dağ)
Mercure de France, s. 309).

Flaman şairin poetikasında biraz naif olan bu "muazzam gizem", hareketsiz yerçekiminin gizemidir. Daha sonra, Verhaeren'in şiirinin gelişiminde, ilgi odağını değiştiren başka bir tema devreye girecektir. Devasa gizemin korkusu, normal aktarım yoluyla, dağın içinde uyuyan zenginlikleri arayacak olan yaratıcı bir meraka yol açacaktır. Verhaeren'in ekseriya çok yönlü belagati hedefleyen şiiri, türleri birbirine karıştırır ve sonuç olarak zayıflar. Ancak şiirin temel önermesi, bir ovayı ezip geçen ve ezgisini onu çevreleyen geniş, düz ülkeye yayan bir dağın oldukça net bir görüntüsünü verir.

Dağ gerçekten de ezme kozmosunu temsil eder. Metaforlarda mutlak, telafi edilemez ezilme rolünü oynar; ağır, telafi edilemez talihsizliğin üstünlüğünü ifade eder. Mathô, Salammbô'ya (s. 90) şöyle der: "Günlerimi ağırlaştıran dağlar gibiydiler."

V

Ancak bu ezilmişlik hissi hayalperestin aktif şefkatini uyandırabilir. Kendisini düşünülen dünyaya bağlayan hayalde, onu düzeltme çabası, rüya âleminde pek çok uygulaması olan bir tür mekanik etki-tepki eşitliği yasasıyla ezilen ovanın yardımına gelebilir gibi görünüyor. Hayalperest coğrafyacı –ki öyleleri vardır– dağa destek olmak için bir Atlas gibi kendisini ortaya atar. İnsanların kendisini bir *palavracı* gibi görmesi kimin umurunda! Engebeli araziyi sempatik bir şekilde düşünerek, bir demiurgos'un inançlarıyla güçlerin mücadelesine katılmaya gelir. Dağın kütlesini tam olarak anlamak için onu kaldırmayı hayal etmeniz gerekir. Dağ, kahramanına hayat verir. Atlas, enerjisini dağdan alan bir insandır. Bizim için Atlas miti bir dağ mitidir. Atlas haklı olarak hem bir kahraman

hem de bir dağdır. Atlas, gökyüzünü tıknaz dağların üzerinde, yeryüzünün omuzlarında taşır. Aynı zamanda dağ da kahraman bir varlık olarak görülebilir. *Le Voyage de Sparte*'da Barrès Taygetos'tan "peyzaj kahramanı" olarak söz eder. Victor Hugo da, *La Légende des Siècles* (Asırların Efsanesi), (C. I, s. 72)'de şu dizeyi yazmıştır:

Yüce dağlar, şu dilsiz ve kutsal hamallar.

Birazdan şairlerin bu ilkel mitolojiyi herhangi bir bilginin yardımı olmaksızın yeniden keşfettiklerini göreceğiz. Öncelikle bu dinamik tefekkür üzerinde, anlam mitolojisini aşan *aktif mitolojik* tefekkür üzerinde duralım. Kâinatı maddenin güçlerine dair bir tahayyülle tefekkür etmek, Herkül'ün tüm emeklerini yeniden yapmaktır, tüm baskıcı doğal güçlere karşı *insan çabasıyla* mücadele etmektir, insan bedenini dünyaya karşı eyleme geçirmektir. Gerçekten de burada, "dolaylı tümleci" aracılığıyla iyi bir şekilde uzmanlaştırılmış antropomorfik bir çaba ilkesi vardır. Böylesi bir hayalî çaba bizi belirsiz ve biçimsel bir animizmle açıklanamayan sembollerin doğuşuna götürür. Kendimizi mitolojinin sembollerinin *biçimsel* bir değerlendirmesiyle sınırlarsak ya da sosyal anlamlarına çok fazla girersek, mitolojinin psikolojik uygulamasının tam değerini anlayamayız. Yalnız bir mitoloji, bireysel bir mitoloji halinde yaşamalıyız; mitle dinamik bir şekilde, düşleyen irademizin bütünlüğüyle meşgul olmalıyız.

Böylece Atlas'ı (acaba kahraman olan mı, dağ mı) *gören* Herkül, Atlas'a yardım eder, Atlas *olur*.

İşte o zaman her şey büyür. Gökyüzünü ensesine koyan ister Atlas isterse Herkül olsun, bunların hepsi, dinamik imgelerin nasıl aşılabileceğine dair bir örnektir. Gerçek hayatta olduğu gibi hayalî hayatta da güçlerin kaderi çok ileri gitmektir. Hayal gücünün hükümranlığında, eğer gücünüz her şeye yetiyorsa güçlüsünüz demektir. Güçlü olma iradesinin hayalleri, her şeye kadir olma iradesinin hayalleridir. Süpermen'in eşi

benzeri yoktur. Gurur psikolojisini, çizgiyi aşmadan yaşamaya mahkumdur. Kendisine itiraf etmese bile, o da efsanevi kahraman imgeleri arasında bir imgedir.

Ama imgelerdeki bu enerjik yaşam ne kadar iyi bir duygu! Bu yaratıcı enerjik yaşam tanrılara ne kadar layık! Herkül'ün çabalarını ilkel iradenin imgeleri olarak, dinamik hayalleri içinde inceleyebilseydik, az ya da çok, *gerçekleştirilen hijyenin* tüm erdemlerine zaten sahip olan bir tür *merkezi hijyene* erişebilirdik. Bir çabayı lirik olarak hayal etmek, hayalî bir çabaya görkemli efsanevi imgeler atfetmek, gerçekten de sadece belli kasları çalıştırmaya yönelik jimnastik hareketleriyle kendisini sınırlamadan, tüm varlığı güçlendirmektir.

Çoğu okuyucu için oldukça önemsiz olan imgeler, ilk efsanelere atıfta bulunduğumuzda rüya hayatının tüm faydalarıyla birlikte geri kazanılır. Örneğin modern anatomide ilk omur, başı taşıdığı için Atlas olarak adlandırılır. Şimdi başın neden "küçük dünyanın gökyüzü" olduğunun astrolojik nedeninden bahsetmeyi göz ardı ediyoruz. Geçmişte, evrenin bedenine kıyasla insan bedeni, büyük efsanelerin küçük bir parçasını korurdu. Kelimelere çok değer veren ve onların metaforik oyunlarının en ufak bir parçasını bile inkâr etmeyi kendine yediremeyen bir filozof, bu küçük ayrıntı gözlemini bağışlayabilir. Atlas adı ilk boyun omuruna *hürmeten* verildiğinde, başın kendi ekseni üzerinde daha iyi döndüğü görülür.

Bazen imaların ardına saklanan büyük imgeler, kelimelere tam hatıraları verildiğinde hayat bulur. Henri Michaux'nun "Atlas"ını geri verdiğimizde ortaya çıkan Gezegen-Kafa imgesi de böyledir: "Gezegen-Kafa'nın ağırlığı... parçalanan bir teras gibi bedenin üzerine çöküyor... Gezegen-Kafa'nın ağırlığı, büyüyen kütlesiyle ufkun muazzam bir bölümünü kaplıyor". (*Lieux inexprimables, Fontaine*, no. 61, s. 354). İşte Atlas omuruna açık ve sağduyulu bir vicdanla saygı göstererek "servikal" bir okuma çağrısında bulunan bir sayfa.

Dolayısıyla her imge, yani hayal gücünün her eylemi, "dolaylı tümleç"in yanı sıra, gerçeklikte ikamet eden efsane tamamlayıcısını da koruma hakkına sahiptir. *Atlas* omuru tüm *omurların dikey hareketini* tamamlar. Atlas omurunun kadere isyan eden bir varlığın direncine odaklandığı görülmektedir. *Forse che si, Forse che no*'daki (çev., s. 392) kahramanlardan biri hakkında d'Annunzio şöyle yazar: "Öfkenin hışmına uğramamıştı..., gücü, vahşice itiş kakıştan ortaya çıktı: omurları sırtında düzeldi, ruhunda sert bir güç çekirdeği yeniden şekillendi." Kelimelerin içerdiği anlamlar insanda belirlendiğinde, örneğin omurga düz bir şekilde, dikey bir şekilde, tüm düzleşmenin ekseni olarak hayal edildiğinde ne kadar büyüktür!

Bu rüya en temkinli psikologları bile cezbetmiyor mu? Henri Wallon, *L'Evolution psychologique de l'Enfant* adlı kitabında şöyle yazmaktadır: "Belki de eşyanın sabit ekseni olarak dikey kavramı, insanın öğrenmek için çok çaba sarf ettiği dik duruşuyla ilgilidir". Böyle bir görünümde, omurga sütunu içe dönüklükte yaşanan çekül çizgisi gibi olacaktır. Herhangi bir iyileştirme psikolojisinin canlı referansı, bize yerçekiminin üstesinden gelmeyi öğreten aktif rehber olacaktır.

Wallon'dan yola çıkarak Schelling'e yaklaşmak, bize deney yapan düşünceden rüya gören düşünceye kadar psikolojik olasılığın tüm alanını kapsama güvencesi verecektir. Schelling, l'*Introduction à la Philosophie de la Mythologie* (Mitoloji Felsefesine Giriş)'sinde (çev., s. 214) şöyle yazar: "Sadece dikey yönün aktif, manevî bir anlamı vardır; genişlik tamamen pasif, maddî bir malzemedir. İnsan bedeninin anlamı ve mahiyeti genişliğinden çok yüksekliğinde yatar". Her şeyden önce dik durmak gerekir. Gerisi size kalmış. Dik bir evrende dimdik durmak, benliğin ben-olmayanı temsil edilen iradenin metafiziğine yansıtmasıdır.

Bazen bir tür örtük (zımnî, üstü kapalı) Atlas, boynun çalışmasını gösterir. Örneğin, Joseph Peyré'nin Cervin'in (Matterhorn) karşısında not ettiği görsel ve dinamik imgelerin şu

kısa sentezini ele alalım: "Onu görmek için başınızı ters çevirmeniz, baş döndürücü yüksekliğinin ağırlığını ensenizde taşımanız gerekiyordu". Rosegger de gençlik anılarında benzer bir gözlemde bulunur: vadinin dibinden dağı o kadar aşırı bir yükseklikten görmüştür ki "yukarı bakabilmek için başını geriye atınca" vertigo'ya yakalanmıştır (*Jeunesse dans la Forêt*, çev., Paris, 1908, s. 8)[15].

José Corti'nin bir sayfası da bize, gerilimin merkezini *ensede* bulan bir dikeylikte üst ve alt tarafın acı verici birlikteliğini verir: "Çok geçmeden bu dikey duvarın dibine vardılar ve ona dokunana kadar yaklaştılar. Ve orada, zirvesine baktıklarında, bulutlara doğru baş döndürücü uçuşu onları karşı konulmaz bir şekilde cezbetti. Hipnozun verdiği ıstıraba çok yakın olan bu büyüleyici tefekkür içinde oyalandılar; bakışlarının hiçbir şeyin onları durduramayacağı buzlu yüzey üzerinde mümkün olduğunca paralel kaymasına izin vermek için enseleri geriye eğildi... Birdenbire iki acemi öyle bir izlenime kapıldılar ki, Nietzsche'nin delisinin sorusunu sıkılmış kalpleriyle birbirlerine sorabilirlerdi: Daha da üstü var mı, daha da altı var mı? Granit kütlesinin trajik ağırlığı altında, artık dipte değil, bir zirvede olmanın ve gözlerinin önünde, göz kamaştırıcı ihtişamları içinde, gökyüzündeki dipsiz uçurumları görmenin müthiş, rahatsız edici, sarhoş edici duygusuyla bundan kurtulmamış olsalardı, inleyeceklerdi". Bu tür dikeylik görüntülerinin değerine ancak onları dinamizmleriyle alırsak sahip olacağız. Bir kule ya da bir duvar sadece dikey çizgilerden ibaret değildir; bizi bir dikeylik mücadelesine kışkırtırlar. Atlas bu mücadelenin kahramanıdır.

Genel olarak konuşursak, eğer kaslar tarafından belirlenen dinamik imgeleri toplayabilseydik, kaslı insanla, kaslı mikrokozmosla ilişkili olarak kaslı dünyayı, kaslı kozmosu oluşturma araçlarına sahip olurduk. Dünyanın bazı figürleri kasları-

15 Bkz. Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, s. 23, yüksek kulenin dibindeki umutsuzluk "tanımlanamaz bir yükseklik izlenimi" verir.

mızın hareketini ortaya çıkarır. Evrenin belirli özellikleri bizi, tabiri caizse *dinamik bir duruma* sokar. Dinamik analizler oldukça ileri götürülebilir ve şüphesiz bir boynun "Atlas"ı ile bir böbreğin "Atlas"ı arasında ayrım yapabiliriz. Adlandırılmış bedenimizin tüm eklemleri yavaş yavaş yarı-tanrılarını alacaklardır.

Bu nedenle, içimizdeki ve dışımızdaki evrensel yaşama dinamik katılım, ne kadar küçük olursa olsun, bize sadece doğadan önce değil, aynı zamanda insan fenomenlerinden önce de yeni başlayan bir mitolojinin, tüm bilgiçlik taslayan düşüncelerden ayrı olarak, temel metaforların yaratıcı bir gücü olarak hizmet edecek bir mitolojinin unsurlarını verir.

Belki de psikolojik olarak doğal olan bu mitoloji, mitleri "makul" hale getirerek açıklayan bilgili rasyonalistin, yani mitoloğun görüşleriyle karşılaştırıldığında daha iyi anlaşılacaktır. Louis-Raymond Lefèvre'in *Héraclès* adlı kitabı bu tür *akılcılaştırmaların*[16] birçok örneğini sunmaktadır. Atlas'ın dünyayı taşıması mitini şu şekilde açıklar. Herakles, Atlas'ın evindeki bir odada "muazzam bir alet" görür (s. 148). Ev sahibine "bunun ne işe yaradığını" sorar. Çok bilgili, barışçıl ve bilge bir adam olan ev sahibi, onu kendi elleriyle inşa ettiğini açıklar: bu bir gök küresiydi. Bunu daha iyi anlamasına yardımcı olmak için, ikisi de gecelerinin bir kısmını terasta gökyüzünü temaşa ederek, Herakles'in küre üzerindeki yerlerinde bulduğu yıldızların hareketlerini inceleyerek geçirirler. Atlas, gözlemlerine tanrıların işlerinde hüküm süren uyum üzerine açıklamalarla eşlik eder. Bu göksel uyumla insana daha yakın olan doğanın uyumu arasında ilişkiler kurar ve ölçülü sözleri, insanların davranışlarıyla ilgili bilgelik ve hoşgörü dolu sözleri Herakles'i büyüler: "Öyleyse halkının arasına döndüğünde, dünyayı taşımama yardım ettiğini söyleyebilirsin." "O halde halkının arasına geri döndüğünde, dünyayı taşımama yardım ettiğini söyleyebilirsin."

16 Rasyonalizasyon kavramının karşılığı olarak önerilmiştir. (ç.n.)

İşte karşımızda, genç bir adamken bir astronomi dersinin sabrı içinde öğretmenini öldüren Herakles[17].

Kuşkusuz, Herkül'ün entelektüel çalışmaya tekabül eden emeklerini tanımlama görevi bir rasyonalist için cazip görünebilir. Ama her şeyin bir zamanı vardır. Burada "anlayan", şairlerdir. Tek kelimeyle, şairler, bize dünyanın başlangıcını anlatan,

> Tepelerin hâlâ Yaratılış koktuğu,

Üzerinde yükseldikleri tepelerin kendi Atlas'ları olduğu, eyleminden mutlu bir insan omzu gibi yaşadığı o iptidâî şiiri yeniden keşfederler:

> Yeter ki tepelerin omuzları,
> Onları kökenlerinin şaşkınlığına geri döndüren
> Bu saf alanın başlangıcının jesti altında
> Sıkışmış olsun.
> (Rilke, *Quatrains valaisiens*, s. 70.)

Supervielle de şu satırları hüzünlü bir ruh haliyle kaleme almıştır (1939-1945, *Poèmes, Lourdes*, s. 43):

> Dünya'yı taşımak ne kadar ağır! Sanki
> Her insanın sırtında kendi yükü var.
> .....
> Atlas, ey ortak sefalet,
> Atlas, biz senin çocuklarınız.

Rasyonalist mitologların psikolojik hataları rahatsız edici olsa da şairler çoğu zaman her şeyi birkaç kelimeyle anlatabilirler. Paul Eluard, olağanüstü bir yoğunlaştırmayla doğal Atlas'ı çağrıştırmak için sadece bir dizeye ihtiyaç duyar:

17 Bkz. Abbé Banier, *Explication historique des Tables*, 2. baskı, Paris, 1715, C. III, s. 26. Bkz. Franz Cumont, *Les Mystères de Mythra*, s. 104. Ballanche'a göre (*Œuvres*, C. III, s. 234), "Herkül'ün Atlas'ın yerine gökyüzünü yükseltmesi yeni bir ırkın, yeni kraliyet hanedanlarının, yeni bir düzenin ortaya çıkmasıdır: bu her zaman bir palingenesis dönemidir".

Yüklerin ve omuzların kayası.
(Hiç Pişmanlığım Yok. Kesintisiz Şiir.
Fontaine, Aralık 1945).

Tersine çevrilmiş hareketlerin iki tümleci: ezme ve doğrultma, burada takdire şayan bir kolaylıkla işliyor; insan güçlerinin ritmini, tam da evrenin güçleriyle savaşmak istedikleri noktada kaydediyorlar. Böyle bir dize, meditasyon yapan okuyucu için dinamik bir nimettir.

Şair imgesini geliştirdiğinde, imgenin tohumunu yeniden keşfederek şiire gerçek hayatını veririz. Joachim du Bellay'ın şiiri, Atlas'a biraz içtenlikle yardım edersek daha iyi anlaşılır:

Tanrıların büyük sarayını boynumda taşıdım,
Göklerin ışınları altında, yorgun, kıvrılmış
Ve o büyük ve geniş omurgasına yüklenen
Atlas'ı rahatlatmak için

Diğer şairler Atlas'ın doğumu sırasında gösterdiği çabayı deneyimlemek yerine, onun ateşli başarısına odaklanırlar. Biely, dağların sürekli olarak yükseldiği çalkantılı bir orografi[18] sayfası yazar; yerçekimine karşı tüm biçimleriyle mücadele eden bir tür yükselen manzarayı deneyimler (*a.g.e.*, s. 48): "Kayalık zirveler tehdit ediyordu, gökyüzüne doğru yükseliyordu; birbirlerine sesleniyor, yaratılıştaki kozmosun görkemli polifonisini oluşturuyorlardı; baş döndürücü, dikey, muazzam kütleler üst üste yığılmıştı, sisler sarp uçurumlarda iskele kurmuşlardı; bulutlar titriyor ve sular dökülüyordu; dorukların çizgileri uzaklara doğru hızla uzanıyordu; dorukların parmakları uzadı ve masmavi pürüzlü yığınlar soluk buzullar doğurdu ve tepelerin çizgileri gökyüzünü boyadı; kabartmaları el kol hareketleri yaptı ve tavırlar takındı; bu muazzam tahtlardan kaynayan köpükler sel gibi aktı; gürleyen bir ses

18 Orografi: Dağların ve daha geniş olarak tepeleri ve bir bölgenin yüksek arazisinin herhangi bir bölümünün topoğrafik kabartmasının inceleyen bir bilim dalı. (ç.n.)

bana her yerde eşlik etti; Saatler boyunca duvarlar, köknar ağaçları, dereler ve uçurumlar, çakıl taşları, mezarlıklar, mezralar ve köprüler gözlerimin önünden geçti; funda moru manzarayı kana buladı, buhar taneleri çatlaklara buyurgan bir şekilde battı ve kayboldu, buharlar güneş ve su arasında dans etti, alnımı kamçıladı ve bulutları ayaklarımın dibine çöktü; Selin heyelanları arasında, köpüğün hengamesi gidip suyun sütünün altına saklandı; bunun üzerine her şey titredi, ağladı, gürledi, inledi ve bitmeye yüz tutan süt yatağının altına doğru ilerleyerek su gibi köpürdü.

"İşte burada dikilmiş duruyorum, dağların ortasında..."

Bu uzun belgeyi tasnif etmek istemedik, çünkü itici gücünü kendisine bırakmak istedik. Biely dinamik bir resim çiziyor, şiddete meyilli bir manzaranın dinamik bir tasvirini yapıyor. Ve alıntılanan son satır ne kadar da semptomatik! Uzayıp giden tüm bu zirveler, jestler yapan ve tavırlar takınan tüm bu engebeli arazi, hepsi dağların ortasına edebî demiurge'yi "dikmek" içindir! Atlas'ın dünyanın efendisi olduğunu, yükünü sevdiğini, göreviyle gurur duyduğunu daha iyi nasıl ifade edebiliriz? Biely'nin metninde dinamik bir neşe var. O, bir kıyameti değil, yeryüzünün şiddetli neşesini deneyimliyor.

Bu nedenle, bazı ruhlar için dağ bir enerji modelidir, bir "eylem" modelidir. Michelet'nin yazdığı gibi (*La Montagne*, s. 356), "Obermann'ın can sıkıntısının bu aksiyon dolu yerlerde ne işi var? Hareketsiz gösterinin bu eylemi, tefekkürün burada ne kadar dinamik olduğu hakkında yeterince bir şeyler ifade ediyor."

Ağırlık imgesini kavradığınız hoşlandığınız anda, neden yük taşımak, ağırlık kaldırmak, Atlas'a ulaşmak isteyebileceğinizi anlamak kolaydır. Gerçek bir dağcı için çanta pozitif bir zevktir. Çocuk zaten onu taşıma onurunu talep eder. *Le Serpent à plumes* (Tüylü Yılan)'da D. H. Lawrence şöyle yazar (çev., s. 226): "Meksika'da insanlar devasa ağırlıkları, onları ağır

buluyormuş gibi görünmeden taşırlar. Neredeyse omurgalarını ezen ve direndikleri bir ağırlığı hissetmekten zevk alıyor gibidirler". Georges Duhamel de aynı şeyi söyler: "Yük taşımak insanoğlunun bir mesleğidir... İnsan bu kadere yüzyıllar ve binyıllar boyunca bocalamadan bir portmanto gibi katlanmıştır. Bu görevde kendisine yardımcı olması için hayvanları eğitmesine rağmen, oyundan asla vazgeçmedi; rolünü korudu[19]."

Karınca, uyandırdığı ilginin çoğunu taşıdığı yüklere borçludur. Ortaçağ'daki hayvanat kitapları (fabllar) "karıncanın, cüssesine oranla tek ya da çift hörgüçlü deveden daha büyük yükler taşıdığını" dile getirmekten hoşlanır[20]. Onun işinde öylesine aktif bir rol alırız ki, onu ahlaki bir imgeye dönüştürürüz.

Bu son derece enerjik *ahlaki imgeler*, emek ahlakı ile ilgili sorunları baştan başa değiştirir; hatta aktivist çileciliğe dönüşen çileciliğin bakış açısını bile değiştirir. Emile Dermenghem (*Cahiers du Sud*, Mart 1945) canlı bir öyküde şöyle yazmıştır: "Omuzlarınıza dağlardan daha ağır yükler yükleseniz bile, yine de hakikate ulaşamazsınız. Tüm bu görevler ruh için hoş şeylerdir. Onlarda gururunu tatmin edecek bir şeyler bulur. Kendi iradesiyle kendini yönettiği sürece mutludur. Çalışmanın faydacı amacı kuşkusuz acı çekmenin aktif bir telafi biçimidir. Ancak tamamen uyanık, tamamen bilinçli, tamamen imgeleriyle hareket eden irade, kendi ikircikliliğinin tadını çıkarmak için fayda gibi uzak ve kaçamak bir telafiye ihtiyaç duymaz. Aslında acı veren şey dinamik olarak zevk vericidir. Schopenhauer'in felsefesinin iddia ettiği gibi irrasyonel olmaktan çok uzak olan irade, eylemlerini rasyonelleştirir. Dağları taşımayı mantıklı bulur; en azından imgeleri aracılığıyla doğanın işine katılarak doğayı anlar.

Tüm bu ifadelerde, Atlas kompleksi olarak adlandırabileceğimiz bilinçdışı bir kompleksin çeşitli bileşenlerini eylem halinde

19 Georges Duhamel, *Chronique des Saisons amères*, s. 137.

20 Langlois, *a.g.e.*, C. III, s. 9.

görebiliriz. Bu kompleks, olağanüstü güçlere ve –çok özel bir vasıf olarak– saldırgan olmayan muazzam, zararsız güçlere, hatta sadece komşularına yardım etmek isteyen güçlere bağlılığı temsil eder. Güçlü olan değirmenci, eşeğini taşımak için gelir. Yardımlaşmanın, karşılıklı yardımlaşmanın, yükleri ortaklaşa taşımanın tüm metaforları bu şekilde bulunabilir. Yardım ediyoruz çünkü güçlüyüz, çünkü gücümüze inanıyoruz, çünkü bir güç coğrafyasında yaşıyoruz. Geneviève Bianquis'nin Hölderlin hakkında belirttiği gibi (*Introduction aux Poésies*, ed. Montaigne, s. 24): "Doğanın tüm fenomenleri, tercihen en basit ve en büyükleri, duyguları harekete geçiren mecazlar olarak hizmet eder. Hölderlin için her manzara bir efsaneye, insanı kucaklayan ve ona zorlayıcı bir ahlaki çağrı yapan bir yaşam bütünlüğüne dönüşür".

İmgelerin bu ahlakçılığı, bazı açılardan doğrudan ve nahif bir şekilde ikna edici bir ahlakçılık olup, Teodise'deki[21] birçok sayfa bu kavramı açıklamaktadır. Ancak bu sayfalarda hayal gücünün bir amacı vardır, kanıtlamak ister, kanıtları göstermek ister. Biz onu, insan ruhunun temel bir gücü olarak, imgeleri düşünen varlığın bir iradesi olarak ortaya çıktığı metinlerde incelemeyi tercih ediyoruz.

VI

Bir *Atlas kompleksi*nin sınırlarında, gerçek bir provokasyonda, Dağ'a bir tür meydan okumada hayat bulan ilginç tepkilere işaret edebiliriz. *L'Eau et les Rêves* adlı kara kitabı-

21 Özgün adıyla *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (Tanrı'nın İyiliği, İnsanın Özgürlüğü ve Kötülüğün Kökeni Üzerine Teodise Denemeleri), kısaca Théodicée olarak bilinir Teodise, din felsefesinde kötülük ile mutlak iyi olan Tanrı kavramının nasıl bağdaştığını açıklama çabasına verilen bir isimdir. Başka bir ifade ile kötülük olgusu karşısında Tanrı'nın adaleti ve haklılığını savunmak "kötülük problemi karşısında Tanrı'yı savunma" anlamı taşır. (ç.n.)

mızda, Okyanusu kışkırtılmış bir dünya anlamında tanımlarken, denizi kırbaçlatan kralın[22] anısına Xerxes kompleksi olarak adlandırdığımız şeyi izole edebildik. Aynı tarzda, dağları kışkırtan bir Xerxes kompleksinden, bir tür yüksekliğe tecavüzden, bir tahakküm sadizminden söz edebiliriz. Dağcıların anlatılarında bunun pek çok örneği vardır. Alexandre Dumas'ın Balmat'ın[23] Mont-Blanc tırmanışına ayırdığı sayfaları tekrar okursanız, dağcı ile dağ arasındaki mücadelenin insanî bir mücadele olduğunu görürsünüz. Gününü iyi ayarlamak lâzım: "Mont-Blanc," diyor ünlü rehber, "o gün peruğunu takmıştı, kötü bir ruh hali içinde olduğunda böyle olur ve o zaman ona ilişmemelisiniz". Ama ertesi sabah, doğru zaman gelmişti, hani derler ya: "Köstebek yuvasına tırmanma zamanı geldi. Zirveye ulaştığında Balmat şöyle haykırdı: "Ben Mont-Blanc'ın kralıyım, ben şu muazzam kaidenin üzerindeki heykelim". Her yükseliş böyle sona erer, bir kaidenin, kozmik bir kaidenin iradesi olarak[24]. Varlık büyüklüğe hükmederek büyür. Guillaume Granger'in dediği gibi, Alpler ve Apeninler "Titanların basamaklarıdır".

Bir dağcı, bazen tek bir itirafta, Dağ'ın önündeki güç kompleksinin birkaç bileşenini dile getirir: "Etrafımda bir halka şeklinde uzanan bu dağları, kendime ve başkalarına kendi değerime bir tanıklık sağlamak için yavaş yavaş savaşılacak düşmanlar, ayaklar altında çiğnenecek dişiler veya fethedilecek ganimetler olarak görmekten vazgeçtim." Bir insanın bu kadar

22 Pers kralı Darius, Yunanlılarla yaptığı savaşta, Çanakkale Boğazı'nı geçemez. Geçememesine sebep olarak gördüğü boğazı ve denizi yargılatır ve ceza olarak boğazı ve denizi kırbaçlatır. Burada adı geçen Xerxes (I. Hşayarşa – Farsça karşılığı: kahramanlar kralı- Darius'un oğludur. M.Ö. 485-465 arasında hüküm sürmüştür. (ç.n.)

23 Dumas, *Impressions de Voyage*, Suisse, I, s. 124 vd.

24 Ruskin -aslında vadilerin derinliklerinden gelen- dağcılarla alay ederek, "bir Horn ya da Aiguille'in ucunda kendini bir an için stilize eden modern İngiliz'in aşırı kibrine ve kayalıklardaki yalnızlığın cazibesine dair ara sıra yaptığı itiraflara" işaret eder (*La Bible d'Amiens*, çev. Proust, s. 2157).

az satırda kendisiyle ilgili bu kadar çok şey söylemesi çok rastlanan bir durum değildir (Samivel, *L'Opéra des Pics*, s. 16).

İngiliz edebiyat eleştirmeni Geoffrey Winthrop Young, dağcı ile Alpler arasındaki, insan ile dağlar arasındaki "aynı anda hem çekici hem de düşmanca" dinamik senteze dikkat çeker: "Çakmaktaşından bir dağ ile çelikten bir Whymper'ın önümüzde göz kamaştırdığını, sürekli çarpıştığını görürüz; her şey yaydıkları tehlikeli kıvılcımların havai fişekleriyle aydınlanır". Bu, insan ve dağ arasındaki ortak bir olgu gibi görünüyor.

Mücadelenin dinamizmi azalırsa, zafer duygusu da uyuşuklaşır. Whymper'ın kendisi de zirvelerde tefekküre bağlılığın eksikliğine dikkat çekmiştir (*Escalades*, çev., s. 162): "Tamamen panoramik bir manzaranın sıklıkla neden olduğu hayal kırıklığını fark ettim. Mont Blanc'ın zirvesinden manzara tatmin edici olmaktan çok uzaktır. Oradan Avrupa'nın bir kısmını görebilirsiniz: hiçbir şey size hükmetmez, her şeyin üzerinde uçarsınız; bakışlarınız hiçbir şeyin üzerinde sabit kalmaz. Arzularının doruğuna ulaşmış ve artık arzulayacak hiçbir şeyi olmadığı için tam olarak tatmin olmamış bir adam gibisinizdir. Çok soyut olan bu son ifade, sabit bir dinamizmden kaynaklanan azalmış varlık duygusunu yeterince ifade etmiyor. En azından öyle diyor.

Genel bir kural olarak, dağcılık edebiyatının "zirvesi" çocukça bir güç arzusudur. İşte diğerlerine örnek olabilecek bir belgeye (Emile Javelle, *Souvenirs d'un Alpiniste*, s. 254): "İnce ucunu bir hatıra olarak saklamak için kopardığım yüce kaya, yeşil benekli, beyazımsı granitten küçük bir bloktu ve sadece iki ayağımı taşıyabilecek büyüklükteydi. Her birimiz sırayla kendi ayaklarımızı üzerine koyarak ve krallığımızı onaylamak için ufka bakarak kendimize çocukça bir tatmin vererek başladık."

Kısacası, dağ ile dağcı arasında *psikolojik* bir temas veya çatışma söz konusudur. Michelet *La Montagne*'da şöyle yazar (s. 19): "Böylesine sakin ve bilge bir ruha sahip olan Saussure'ün

buzullara tırmanırken öfke duymasına şaşırmadım. Ben de bu muazzam vahşiler tarafından kendimi küçümsenmiş ve kışkırtılmış hissettim".

Tırmanış hikâyelerinde bol miktarda deyim vardır. André Roch (*Les Conquêtes de ma Jeunesse* /Gençliğimin Fetihleri, s. 126-127) yaşlı dağa hayat verir: "Bu bir iblis, muhtemelen bir Kiklop (Tepegöz)... Siyah, akıcı kaslardan oluşan göğsü üzerimizde bize hükmediyor. Bizi görse öfkelenir ve bileğinin bir hareketiyle bizi Mont-Blanc buzuluna fırlatıp atardı."

Bu edebî korku kısa sürede bir şakaya dönüşür: "Yaşlı Dru duş alıyor..." "Sanki yaşlı Dru duş alıyormuş gibi..." diyor. "Sanki yaşlı Dru kiraz yiyor ve ağzının kenarındaki çekirdeği dikkatsizce tükürüyormuş gibi. Alp Kulübüne dair esprilerle sayfalar doldurabiliriz.

Bu esprilerin rolü küçümsenmemelidir. Tefekkür eden öznenin emperyalizmiyle ilgilidirler; tahakkümün kanıtıdırlar. Dünya kozmik bir oyuncağa dönüşür. Alexandre Dumas, Etna Dağı'nın zirvesinde *kozmik bilboquet*'i[25] hayal etmiştir. Tırmanışını bir dizi kahramanlık olarak tanımlamıştı. Örneğin, eksi altı derecelik soğuğa dayanamadı mı! Katırından yediği bir tekme onu "on metre geriye" fırlattı. Burada "kraterin önünde, yani sekiz mil çapında muazzam bir çukur". Dünya ile oyun oynama zamanı. "Krateri, sıradan evler kadar büyük akkor kayalarla *bilboquet* oynamaya çalışan bir tür törensel krater" (A. Dumas, *Le Spéronare*, C. I, s. 210).

Şakayla biten tüm bu kahramanlık öyküleri, açıkça, değerlerle oynama, daha önce değer verdiğimiz şeyleri değersizleştirme ihtiyacını gösteriyor. Ludwig Binswanger (*Ausgewählte Vorträge und Aufsätze* /Seçilmiş Konferanslar ve Denemeler,

25 Bilboquet, bir tür dikkat ve denge oyunu. Oyunda, araç olarak birbirlerine uzunca bir iple bağlı bir top ya da başka bir yuvarlak nesneyle, bir çubuk ya da topun içine oturabileceği yuva kullanılır. Kanada Eskimoları, ajaqaq adını verdikleri bu oyunu hayvan kemiklerinden yaptıkları oyuncaklarla oynarlarmış. (ç.n.)

Bern, 1947, s. 209) bu "bagatellisieren"[26] geleneğinin dramı hafiflettiğini, acıyla düğümlenen bir boğazı bir gülümsemeyle gevşettiğini belirtmiştir.

Ancak işi gerçek hayattaki maceralardan alınan örneklere boğmadan, en sevdiğimiz yöntemi kullanalım ve Dağdaki Xerxes için model oluşturabilecek güzel bir edebî belge verelim. Bunu D. H. Lawrence'ın *L'Homme et la Poupée* adlı romanından ödünç alıyoruz (s. 110):

> İşte hor görülen dağ:
>
> Dağlar bile etkilenmiş gibi görünüyor, değil mi?
>
> Evet. Onların kibirli yüksekliklerinden nefret ediyorum. Ve coşkularını göstermek için zirvelerde kasıla kasıla yürüyen insanlardan da nefret ediyorum. Onları burada, zirvelerinde tutmak ve hazımsızlık çekene kadar buz yutturmak istiyorum ... Hepsinden nefret ediyorum, sana söylüyorum. Nefret ediyorum![27]
>
> .....
>
> Böyle konuştuğuna göre biraz deli olmalısın, dedi heybetle. Dağ senden çok daha büyük.
>
> Hayır, dedi, hayır, benden büyük değil! (Dağlar) benden daha küçük!
>
> .....
>
> Megalomaniden muzdarip olmalısın, diye bitirdi sözlerini.

Bu tür sayfaları okurken, insan kendisinin huzurlu bir tefekkürden çok uzakta olduğunu hissediyor; görünüşe göre tefekkür eden, çağrıştırdığı güçlerin kurbanı. Yansıma Lawrence'ın

---

26 Almanca'dan. Psikolojide önemsizleştirme, gerçekleri veya duyguları önemsizleştirme, hafife alma veya küçümseme eğilimi. Önemsizleştirme psikolojik savunmanın bir parçasıdır, ancak psikoloji literatüründe kendi başına bir savunma mekanizması olarak görülmez. (ç.n.)

27 Pierre-Jean Jouve, *La Scène capitale*, s. 195: "Dağları sevmiyorum. Dağlar bize ders verir gibidir.

kahramanına geri döndüğünde, "dağlardan daha büyük olduğunu" iddia ettiği "olağanüstü ve kasvetli vahşete hayret eder". Gerçekten de ses ve görsel imgeler, bir ruh kendini hayal gücünün dinamiklerine teslim ettiğinde, hülya bir yükseliş dinamiğini takip ettiğinde, gücü olmayan ilkelerdir. Sonra, meydan okuma, gurur, zafer, *acımasız tefekküre*, gladyatörleri en cansız gösterilerde, doğanın güçlerinin en sessizinde bulacak bir tefekküre katkıda bulunur.

Henri Michaux'nun bir sayfası, birincil psişik gerçekliği bulmak için gerçekçiliğin tüm imkânsızlıklarını ortadan kaldıran çağdaş edebiyatın doğrudan doğasına tanıklık edebilir. İşte o zaman, doğrudan saldırısında, Dağ'ın bir Xerxes'i vardır (*Liberté d'Action*, s. 29):

Michaux şöyle yazar: "Yaşlı bir hizmetçiyi incitmek için, doğru olması koşuluyla, en ufak bir öfke yeterlidir, ama Alpler'de önünüzde bir dağ yakalamak, onu bir an için bile olsa sarsmak için kuvvetle tutmaya cesaret etmek! Önümüzde bir aydır yaşadığımız müthiş can sıkıntısı. Bir insanın ölçüsü, daha doğrusu zıvanadan çıkartan işte bu.

Ama bunun için öfkeye ihtiyacınız var. Bir hücreyi bile boş bırakmayan (en ufak bir dikkat dağınıklığı bile kategorik olarak imkânsızdır), geri adım atmayan, atamayan bir öfke (ve ne derseniz deyin, parça orantısız derecede büyük olduğunda neredeyse hepsi geri adım atar).

Yani bir keresinde benim de başıma gelmişti. Ah! O zamanlar bu dağa karşı, iki aydır kafamı kurcalayan ebedi varlığı dışında hiçbir şikâyetim yoktu. Ama gururuma mızrak gibi saplanmış bir öfkenin verdiği muazzam güçten yararlandım. Öfkem tam çiçek açmışken, doruk noktasındayken, bu büyük dağ engeliyle karşılaştı ve öfkemi tahrik ederek, onu yoğunlaştırarak beni, gerçekten titreyebilecek bir kütle alıp, kayıtsız bir şekilde dağın üzerine fırlattı.

Titreyip duruyor mu ne? Ama sonunda onu yakaladım.
Kimsenin aklına gelmeyecek, soğuk bir saldırı.
Şu ana kadarki *en büyük* saldırım."

Böyle bir sayfada hiçbir rasyonalist ya da realist yorum yapılamaz. Bu *esasen* hayalî bir öznenin sayfasıdır. Edebiyat eleştirmeni, öznel canlandırmayı takdir etmek, saldırgan öfkeyi, öfkenin tüm *izdüşümlerini* ölçmek için kışkırtıcı tefekkürün dinamik imgelerinden işe başlamak zorundadır.

VII

Daha barışçıl tahakküm imgeleri arayacağız. Bunlar genellikle denize hâkim bir burnun üzerinde, şehre nazır çan kulesinin üzerinde, sonsuz dünyanın önündeki dağın üzerinde bulunurlar. Yükseklik psikolojisine pek çok nüans katarlar. Yeryüzü imgeleri üzerine yapılan bir çalışma, yüksek bir yerden çekilen bu görüntüleri dikkate almalıdır. Orada bir tür tefekkür bulacağız. Öyle görünüyor ki bu tür bir tefekkür hem manzarayı hem de izleyiciyi büyütür[28]. Büyük düşünmenin gururunu verir ve enginlik fikrini uyandırır. Önce bu muazzam görüntü kavramına bakalım.

Eğer imgeleri psişik etkinlikteki –düşüncelerden önce– uygun yerlerine koyarsak, sınırsızlığın ilk imgesinin karasal bir imge olduğunu pekâlâ fark ederiz. Yeryüzü muazzamdır. Bir kubbeden, bir tonozdan, bir çatıdan başka bir şey olmayan gökyüzünden daha büyüktür. Saf imgelerin aksine, yıldızlı gecenin sonsuz gibi görünmesini sağlamak, yıldızlar arasındaki muazzam mesafeyi gerçekten düşünmek için çok fazla

28 Bir filozof tarafından ifade edildiğinde, fikir tüm sadeliğini ve gücünü alır. F. A. Lange'nin *l'Histoire du Matérialisme* (Materyalizmin Tarihi)'de (çev., C. II, s. 565) şunları okuyoruz: "Herhangi bir yüksek noktadan bir manzarayı seyrettiğimizde, tüm varlığımız ona güzellik ve mükemmellik atfetmeye eğilimlidir."

meditasyon ve bilgili düşünce gerekir. Rüya gören kişi güneşin şafak vakti yeryüzünden doğduğunu ve akşam dağlara geri döndüğünü gördüğünde, güneş nasıl olur da yeryüzünden daha büyük olabilir?

Doğal olarak, Deniz yine Dünya'dır, basitleştirilmiş bir Dünya'dır ve neredeyse temel bir meditasyon için, enginlik niteliğinde özetlenmiş bir Dünya'dır. Bu, mutlak büyüklüğün, kıyaslanamaz bir büyüklükte, ancak somut ve dolaysız bir örneğidir. Dolayısıyla enginlik birincil bir imgedir.

Bu *sonsuz imge* kavramı, sonsuz çeşitlilikteki manzaraların tek bir Dünya'ya nasıl entegre edilebileceğini anlamamıza yardımcı olur. Göçebe hareket eder, ama her zaman çölün merkezinde, bozkırın merkezindedir. Hangi açıdan bakarsanız bakın, çeşitli nesneler özel bir dikkat çekebilir, ancak bir bütünleşme gücü onları, merkezinde hayalperestin bulunduğu ortak bir daireye bağlar. "Dairesel" bir bakış tüm ufku çevreler. Ovanın uçsuz bucaksızlığına dair bu dairesel bakışın soyut hiçbir yanı yoktur. Panoramik bakış, herkesin kendilerini gözlemlemek için zaman ayıracakları takdirde yoğun bir şekilde yeniden yaşayacakları psikolojik bir gerçekliktir. Hayalperest, ufkun etrafında dönerek tüm yeryüzünü ele geçirir. Evrene hükmeder ve bu garip ve sıradan hâkimiyeti incelemezsek, tefekkür psikolojisinin önemli unsurlarını göz ardı etmiş oluruz.

Zaten, uçsuz bucaksızlıkla bu ilk temasta, tefekkür bir evrenin ani hâkimiyetinin anlamını bulmuş gibi görünüyor. Herhangi bir felsefi düşünceden ayrı olarak, ovaların sükûnetinde dinlenmenin saf gücüyle, tefekkür hem gözü hem de dünyayı, gören, görmekten zevk alan, görmeyi güzel bulan bir varlığı –ve önünde uçsuz bucaksız bir manzarayı–, uçsuz bucaksız yeryüzünü, kumların sonsuzluğu olsa bile, sürülmüş tarlalar olsa bile, seyretmesi güzel olan bir evren kurar. Ve bu şekilde tefekkür eden kişi kendisine güzel bir vizyonun erdemini verir.

"Uzağı görmek köylünün rüyasıdır" der George Sand[29]. Victor Hugo da *Les Alpes et les Pyrénées* adlı kitabında (s. 187), "bir manzaranın sakin uçsuz bucaksızlığının ruh hali üzerindeki etkisini gösterir: uzak huzuru içinde düşünülen manzara, ruhun derinliklerinde, hayal dediğimiz o içten manzarayı uyandırır", der. *L'Homme qui rit*'de ise şöyle yazar (C. I, s. 148): "*La mer observée est une rêverie*" ("Gözlemlenen deniz bir hayaldir").

Böylece, bir tür panoramik onirizm (rüya gibi tepki), derinliği ve kapsamı sınırsız hayallere hitap ediyor gibi görünen manzaranın tefekkürüne karşılık verir.

Dolayısıyla, uçsuz bucaksız yeryüzü üzerinde bu şekilde tefekkür etmek, izleyicide Magus[30] benzeri tavırlar uyandırırsa şaşırmayın. Victor Hugo'nun *gösteriş kompleksinden*[31] bahsetmiştik. Ancak şair yalnızca, mahrem ve doğal güçlerin karşılıklı büyütülme yasasına uymaktadır. Burada yapmış olduğu, bir tür sınırsız Atlas kompleksine tepki vermektir. Charles Baudouin de, büyük bir düşünürdeki gösteriş kompleksinin normal doğasını haklı olarak anlamıştır. Poz vermekle ilgili kolaycı bir suçlamadaki psikolojik küçüklüğe işaret etmekten çekinmemiştir. Bu poz, heybetli ve görkemli bir gösteri karşısında normal ve güzeldir. "Hugo'nun Jersey'de, oğlu Charles ya da Vacquerie tarafından, sonsuzla sohbet eden "büyücü" tavrıyla çektirdiği bu tür fotoğraflar, ne kadar teatral olurlarsa olsunlar, gerçek güzellikten yoksun değildirler". Gururunu eleştirsek bile hepimizin orada gördüğü, görenin kendisine has tuhaf güzellik anlayışı! Basit bir tutumdan ötürü bir başkasını gururlu olmakla suçlamak biraz utanmazlık olmaz mı? Alpler'in eteklerinde, "engin dağların kendisini

29 George Sand, *La Vallée noire*, s. 291.

30 Esasen "Mecusî" demek olup, Zerdüştlükteki rahipler ya da yıldız falı bakanlar için de kullanılabilir. (ç.n.)

31 Psikoloji terimi. "Bireyin sürekli olarak kendini ilgi odağı haline getirmeye, fark edilmeye ve beğenilmeye çalışması". (ç.n.)

seyretmesi[32]" lüksüne sahip olan Byron'a karşı Meredith'in ciddiyeti hakkında ne düşünmeliyiz, oysa seyredilenin güzelliği ile görenin güzelliğinin diyalektiğini bu kadar hassas kılan, tam da seyredici olarak işini yapan büyük şairdir?

Fotoğrafın enstantanelerinde bu tür metaforik anları yakalayabilmesi, Victor Hugo gibi tefekkür sahibi bir adamın içgüdüsel olarak takdir etmesi gereken bir şeydir[33]. Bu nedenle şairin kendisini manzaraya kazımış olması övgüye değerdir. O bize tefekkürün *merkezini* işaret etmiştir ve onun *teatral* tavrı doğal manzaranın insanî ihtişamını fark etmemize yardımcı olur. Metaforlar durup dururken ortaya çıkmamıştır; onları yıpranmış biçimleriyle değil, özgün biçimleriyle değerlendirmeliyiz: eğer doğanın tiyatrosundan söz ediyorsak, bir aktörün teatral bir rol oynaması gerekir. Sonra sette ve rollerde her şey genişler. Seyirci olmanın gururu, görmenin, *tek başına görme*nin, evrensel Gören olmanın gururu, böyle bir gurur güzelliğin "arttırıcısı"dır, enginliğin kendisinin bir arttırıcısıdır. Sınırsızlığın farkındalığı böylece Romantik yazarı bir tefekkür kahramanı yapar. Sahneleme becerisiyle, kendini aşan bir hayal gücü ortaya koyar. Bu aşkınlık sayesinde, bu hayal gücü uçsuz bucaksız yeryüzü ile iletişime girecektir. Bunu genellikle sâfiyane ve beceriksiz bir şekilde yapar, yaptığı edebî bir şey ise klişeleri takip eder, bilimsel olduğunu düşünüyorsa zamansız ayrıntılar verir. (Birazdan her ikisinin de örneklerini vereceğiz.) Ama yine de, naifliğine ve beceriksizliğine rağmen, hayal gücü bazen harika basit imgeler bulacaktır. Bu imgeler o kadar doğaldır ki, eleştirel bir ruh olmadan, bir uçsuz bucaksızlık gösterisi karşısında hayal kurmanın

32 Aktaran: Galland, *George Meredith*, s. 409.

33 *Gösteriş kompleksi*nin artık turizm kültürümüzün bir parçası haline geldiğini belirtmek gerekir. Fotoğrafçılar olmadan gezi olmaz. Charles Baudouin'in işaret ettiği gibi, fotoğraf makinesi amatör botanikçinin yeşil kutusunun yerini aldı. Dünyayı görüntülerimizden oluşan bir kataloğa dönüştürmek istiyoruz. Ve görmekten hoşlandığımız görüntülere kendi görüntümüzü de eklemek istiyoruz.

doğal eğilimini takip etmeyi seven herkesi şaşmaz bir şekilde harekete geçirir ve heyecanlandırır. Bir yandan bu imgeleri takip ederken, bir yandan da hayal gücünün nasıl işin içine girdiğini göreceğiz.

Ama hiçbir yerden uzağı göremezsiniz, sabit bir nokta olmadan uçsuz bucaksız bir dünyaya sahip olamazsınız. Bizim için hayal kuran şair bize kaidesini, yüksekliğini, burnunu ya da daha basitçe hükmetme iradesinin merkezileştiği noktayı göstermek zorundadır. Hemen bir örnek verelim. André Gide, *Notes d'un Voyage en Bretagne* adlı eserinde[34], manzaranın bu merkezî kavranışını "henüz bilinmeyen bir duygu olarak" tanımlar: "Bana öyle geliyordu ki, manzara benim bir yansımamdan, benim canlı bir parçamdan başka bir şey değildi – ya da daha doğrusu, kendimi sadece onun içinde hissettiğim için, kendimi onun merkezinde sanıyordum, ben gelmeden önce uyuyordu, hareketsiz ve sanaldı ve ben onun armonilerini algılayarak onu adım adım yaratıyordum; onun bilincinin ta kendisiydim. Ve hayalimin bahçesinde merak içinde yürüdüm.

Tefekkür merkezleri elbette geometrik noktalar değildir. Hayalperesti bir şekilde sabitleme gücüne sahip olmalıdırlar; hayalinde yoğunlaşmasına izin vermelidirler. Okyanusun karşısında, enginliğin hayalperesti taş sandalyede oturmayı sever. *Les Travailleurs de la Mer*'de çobanın meditasyon yaptığı, Gilliat'nın bu büyük İnsan Adaletsizliği destanının sonunda ölümü beklediği yer burasıdır. Kaya, denize bakıp tefekkür etmek için vazgeçilmezdir. Kumsallarda tefekkür etmek pek mümkün değildir. Okyanusun gücüne hükmetmek için uçurumdaki bir deliğe yuvalanmanız gerekir. Bu, merkez ve tefekkürün temel diyalektiğidir. Maurice de Guérin'in sahildeki kayalara oyulmuş derin bir mağarada saklanırken Okyanus'u tefekkür etme ihtiyacını anlattığı bir sayfada, bu açık sabitlemeyi daha sonra not edeceğiz. Uçsuz bucaksızlık üzerine hayal kuran

34 André Gide, *Œuvres complètes*, C. I, s. 9.

kişi, kayanın yörüngesindeki bir gözdür. Yine mağaraların sabit gözünü, muazzam manzaranın sabitlediği gözü, kısacası Dünya'nın kendisinin meditasyon yapan gözünü buluyoruz.

Ama şimdi bu hayal yoğunlaşması ile panoramik hayalden kaçışlar arasındaki ilişkiyi daha yakından inceleyeceğiz. Tefekkürün egemenliğine dair imgeler sunacağız.

Ovaya *hâkim* bir yerden, hayalperest çevreye yeterince hâkim olduğu izlenimi edinebilir. Yüksek bir yerde, kendimizi rahat hissederiz. En azından ovaya ve tarlalara hâkimizdir. Doğada hülya kuranlar için en küçük tepe bile ilham vericidir.

Yüksek bir kule, bir zindan, hayalperest için bazen bir gözetleme kulesi işlevi görebilir. Böyle bir yükseklikten kırları izleyebilir, ufukta belirebilecek bir düşmanı gözetleyebilirsiniz. Kuşkusuz bu tür hayaller çocuksu bir tarihsel kültüre tanıklık eder. Ancak, bu kadar yaygın olmaları bir yana, sadece okul anılarına atıfta bulunsaydık pek bir anlam ifade etmezlerdi. Bu gözcü imgesini sürdürmenin daha derin bir nedeni var gibi görünüyor. Ve hep aynı sonuca varıyoruz: bu kadar az değer verilen bir imgenin bu kadar iyi korunabilmesi için, daha başından itibaren ona seçkin bir değer verilmiş olması gerekir. Kulenin üzerindeki izolasyon, hayal göreni hem bir kâhin hem de bir bekçi olarak kutsar. *Le Carillonneur*'de Georges Rodenbach bu çok yönlü *egemenliğe* dikkat çeker (s. 24). Rodenbach, çan kulesinin tepesindeki kahramanı için "Kafa karıştırıcı bir şekilde, uzun zamandır bu gözcü hayatını, bir deniz feneri bekçisinin bu yalnız hayatını hayal ediyordu..." der. "Huzurlu kırlar" izlenimi ile "korunan kırlar" izlenimi arasında belirgin bir salınım vardır. Ovadaki sakin hâkimiyetin yarattığı bu hayalde, hayalperestin tarlaların huzurunun koruyucusu olduğu duygusu ortaya çıkar.

Düşünülen manzara üzerindeki bu hâkimiyet, egemen olunan manzaranın ele geçirilmesi, W. Cowper'ın iki dizesinde çok sakin bir şekilde ifade edilir:

I am monarch of all I survey;
My right there is none to dispute.

(Ben incelediğim her şeyin hükümdarıyım;
Benim hakkıma kimse itiraz edemez.)

Ve eğer oradan yürüyerek geçen bir yabancı gelip manzarayı seyretmek istediğimiz yerde durursa, Jean-Paul Sartre'ın dediği gibi, sanki manzara "bizden çalınıyormuş" gibi gelir (*L'Etre et le Néant*, s. 311). Özgünlük değerlerimizden, vizyonumuzun dehasını onaylayan tüm panoramik değerlerden mahrum bırakılmış oluruz. Fırça tutmayı bilmiyor olabiliriz, ama gel gör ki en sevdiğimiz tablo intihal (çalıntı).

Bu nedenle *monarşik bir tefekkür*den söz edebiliriz. Yükseklikler üzerine tefekkür ederek oluşan yükseklik, hayal gücünün bir yasasıdır. Melville'in dediği gibi (*Moby Dick*, çev., s. 398): "Dağ zirvelerinde, kulelerde, büyük ve yüksek olan her şeyde her zaman bencilce bir şey vardır. Bu monarşik tefekkürü bir kez izole ettiğimizde, şairlerin eserlerinde bunun binlerce varyasyonunu görürüz. O zaman bu imgeyi kolayca psikanaliz için bir temaya dönüştürebiliriz. İktidar iradesi (güç istenci) bu imgeyi ustaca karşılar."

VIII

Bazen bu tahakküm izlenimi çok hızlı bir vuruşla oluşur. Dağ sakinlerinin naif gururlarından biri de dağın zirvesinden bakıp *insanların küçüklüğünü* seyretmektir. Uzaktan bakınca, köyün sokaklarında uzaktan yürüyen adamlar pigme gibi görünür. Kuşkusuz bu pek orijinal olmayan bir sözdür ki, edebiyatta kullanılmaya cesaret edilemez. Ancak Volney, Lübnan dağları hakkında şunları yazmıştır: "Belirli nesnelere odaklanan dikkat, kayaları, ormanları, sel sularını, yamaçları, köyleri ve kasabaları ayrıntılı olarak inceler. İnsan çok büyük gördüğü nesne-

leri küçük görmekten gizli bir zevk alır[35]. Loti de bu görüntüyü küçümsememiştir[36]. "Ve otlakların her yerinde tuhaf, siyahımsı bir sürü görülüyor; küçük kervanımızın geçtiği tepelerden ilk bakışta bir bulutun çalkantısı olduğu söylenebilir; ama bunlar göçebeler, orada gruplar halinde toplanmışlar, hayvanlarıyla birlikte karmakarışıklar." Eğer bunun sadece bir sıradan bir şey olduğunu düşünürsek, yazarın bilinçdışında çok semptomatik bir işlevi olduğunu söyleriz. Loti, kolay tahakküm izlenimlerini vurguladıktan sonra başka bir sayfada bu konuya geri döner. O kadar yükseklere tırmanmıştır ki, diğer insanlar böcek ve sineklerden farksızdır (s. 55): "Her şeye hükmediyoruz," der, "gözlerimiz süzülen kartallarınki gibi uçsuz bucaksızlıkla dolu; göğüslerimiz daha fazla bakir hava almak için genişliyor... (Uzaktaki vadide) yemyeşil çimenler, sanki sinek sürüleri üzerine çullanmaya gelmiş gibi siyah beneklerle delik deşik: göçebeler! Zirveden aşağıya bakanlar ise 'kartallar', 'tertemiz hava'yı soluyan büyük yalnızlar. Sığlıklarda gördüklerimiz ise karıncalar, böcekler ve sinekler. 'Sürü' halindeler. Üstünlük kompleksine kapılmak mı daha kolay? Yoksa geçerli nedenler olmaksızın, değersiz bir gururun hazzını yaşamak mı?"

Ancak, bir yazarın psikanalitik incelemesinden bağımsız olarak, bu tür imgelerin kendilerini "hayal ettiğini" fark etmeliyiz. Burada yaptığımız şey normal bir "Gulliverleştirme" eylemidir. Küçülen şey bizi büyütür. Ancak bu değişim sadece bir ölçek değişimi değildir: her türlü değerleme devreye girer. F. Olivier Brachfeld'in *Les Sentiments d'Infériorité* (Aşağılık Duyguları) adlı kitabı[37], *Gulliverleştirme* üzerine birçok yorum içermektedir. İmgeler üzerine bir kitapta tek yapmamız gereken, bu ölçek değişikliklerine gösterilen nahif ilgiye işaret etmekti[38].

---

35 Volney, *Voyage en Egypte et en Syrie*, (Suriye ve Mısır'a Seyahat), 1825, C. I, s. 165.

36 Loti, *Vers Ispahan*, s. 46.

37 Éditions du Mont-Blanc, Genève.

38 Şu makalemize bakınız: "Le Monde comme caprice et miniature", *Recherches philosophiques*, III, 1933.

IX

Gördüğümüz gibi, yerçekimi ve yükseklik imgeleri kendilerini çok çeşitli imgelere bir eksen olarak, yolculuğun yönüne göre farklı imgeler veren bir eksen olarak, düşme ve yükselme imgeleri, insan küçüklüğü imgeleri ve tefekkürün görkemi imgeleri olarak sunarlar. Bu imgelere başlangıçtaki dinamizmlerini eklediğimiz anda, yoğunlukları nedeniyle daha da karmaşık ve çeşitli hale gelirler. *Esquisse d'un Système des qualités sensibles* adlı kitabında Jean Nogué haklı olarak şu sonuca varır (s. 141): "Ağırlık şeylerin gerçek bir boyutu haline gelmiştir". Her şeyden önce imgelerin bir boyutudur; ya da başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, hayal edilen şeylerin yükseklik ya da yerçekimi boyutunu kazanması hayal gücünün verdiği ağırlık sayesindedir. Yeniden hayal edilecek ve canlandırılacak bir nesneler dünyasıyla karşı karşıya kalan hayal gücü, ruh haline göre uçuruma gidenle gökyüzüne yükselen arasında ayrım yapmaktan zevk alarak sonsuz bir güvercin uçurma oyunu oynar.

> Sonsuz yaşamda insan yükselir ve uçar
> Ya da biri düşer; her varlığın kendine göre bir ayarı vardır.
> (Victor Hugo, *Ce que dit la Bouche d'Ombre* / Ağzın Gölge Hakkında Söyledikleri).

Buradaki antitez bir bakıma dinamiktir: üstteki alttakine dinamizm katar, alttaki üsttekine. Ribemont-Dessaignes'nun *Ecce Homo*'da yazdıklarında bu karşılıklılık her iki yönde de hissedilir:

> Ama uçurumdan korkan kişi uçuruma gider ve
> Karanlıklar Prensi macerayı takip etmek için oradadır.
> .....
> Gökyüzünden inmek gerek, mezardan yükselmek...
> Öyleyse insanın seviyesi nerede? Ey karanlıklar,
> Orada insana yer yoktur.

Dahası, ahlaki değerleri dinamik imgelerle ilişkilendirdiğimiz anda, en ilginç sezgileri bulabiliriz. Franz von Baader'e göre

dünya bir düşüşü *durdurmak* için yaratılmıştır: *terra* kelimesi tersten okunduğunda dur (arret) kelimesini verir. Yeryüzünün yaratılmasıyla Lucifer "tartarize" edilmiş, asi melek yeraltına hapsedilmiştir (bkz. Susini, tez, C. II, s. 309).

O halde maddî imgelere sistematik olarak *imgesel bir ağırlık* vermek, bunların imgelem üzerindeki etkisini bir ezme ve geri kazanma diyalektiği içinde incelemek gerekir. Bu şekilde genelleştirilmiş Baudelaire'ci tekabüliyetler oluşturacağız ki bunlar irade temalarının tutarlılığında, ünlü sonenin Baudelaire'ci tekabüliyetleri gibi, duyarlılık temalarının tutarlılığında aynı rolü oynayacaktır. Bir ağırlık psikolojisinin tüm unsurlarını nasıl bağdaştırdıklarını görmek için *kurşun* ile ilgili hayal kuran imgelerin çokluğunu ve tekdüzeliğini düşünmek yeterlidir. Diğer imgeler daha çeşitlidir, daha az mutlaktır, çünkü düzeltme iradesi devreye girer.

Schopenhauer'i maddenin kendisine bir irade atfetmeye iten temel gücün yerçekimi olması anlaşılabilir bir durumdur. Ona göre en nihayetinde irade *birincil irade*, en belirsiz ve sonuç olarak da en güçlü olanıdır. Schopenhauer iradenin gerçekçiliğine o kadar güveniyordu ki hayal gücünün gerçekçiliğini ihmal etti. Bununla birlikte, yerçekimi imgelemini karakterize eden çöküş ve toparlanma diyalektiğine nasıl katıldığımızı büyük bir kavrayışla gördü. Sütunun onun için *Atlas miti*nin bir örneği olduğu ve sütunu düşünerek bir *Atlas kompleksi*ni duyarlı hale getirdiği söylenebilir. Atlas, gökyüzüne ait bir sütundur, sütun ise çatının Atlas'ıdır.

Mitolojik düşünceyi anlamak istiyorsak, mitolojinin bir sentez olarak değerini korumak istiyorsak, ilkel imgeleri hareketliliklerinde, değişim değerleri içinde bırakmak bize çok önemli görünüyor. Arbois de Jubainville bunu çok iyi ifade eder (*Les Premiers Habitants de l'Europe*, C. II, s. 25): "Atlas, hareketli ve erkeksi bir *karyatid*[39] olan bir çift sütundur".

39 Karyatid: Sütun olarak kullanılan, mimari bir destek görevi gören yontulmuş kadın heykel figürü. Yunanca karyatides terimi, kelimenin tam anlamıyla,

Ancak bu sütun ikilisi tüm rasyonalist mitolojistler tarafından gerçek anlamda tek bir sütun olarak tercüme edilmiştir. Bu tarihçilere göre dört sütunla desteklenen bir gök kubbe imgesi, insanların sırtında taşınan bir gökyüzünden daha mantıklı idi (bkz. Alexandre Krappe, *La Genèse des Mythes*, çev., s. 265). Bu da coğrafya tarihçilerinin *Herkül Sütunları*'nın[40] yerini tespit etme çabalarını akla getirmektedir. Aslında, *çift* kavramına tam anlam verirsek, tek bir imgeye hem nesnel perspektifleri hem de öznel yankıları yüklemeyi kabul edersek, "erkek karyatid"in tüm hayallerini bulmak için bilinçdışının derinliklerine inmeyi kabul edersek, mitin karmaşık psikolojisi daha iyi ortaya çıkar. Ayrıca, neden birincil bir imgenin bir bileşenini silelim? Aslında Ce, Atlas Dağları'nı da gökyüzüne destek olarak çağrıştırır. Dolayısıyla insan, sütun ve dağ, gök kubbenin desteklenmesine ilişkin kozmogonik hayalleri açıklamamıza yardımcı olması gereken bir *üçlü*dür. İlkel metaforları bu üçlü üzerinde dağıtmalıyız. Bu sayede metaforların hareketini belirleyebilir, metaforlarda neyin doğal olduğunu anlayabiliriz. Fransız tarih kitaplarımıza başlamayı severiz – tuhaf bir pedagoji! – "Galyalı atalarımız, tek bir şeyden, gökyüzünün başlarına yıkılmasından korkarlardı". Yetişkinlere ait bu *kelimeler* bir çocuğun ruhu için ne ifade eder? *Gökyüzünün tonozu* ifadesinin bir kelime oyunu olduğunu biliyoruz; efsanelerde kelime oyunları kullanıldığını düşünmeye meyilliyiz. Bizim için insan-sütun-dağ *üçlüsü*, kelimelerin eşleştirilmesinden başka bir şey değildir. Bu kelimelerden biri bir şeye dönüştüğünde her şey değişir. Şayet gökyüzünün çatısının çökeceğinden gerçekten korkabiliyorsak, bizi koruyan sütun bir kahramandır.

Bu tür imgelerle etkileşime giren izleyici, sütunun işine, çektiği acıya, yorgunluğuna ya da başka durumlarda erkeklik gu-

---

Mora Yarımadası'ndaki eski bir kasabadan gelmektedir, "Karyai'nin kızları" anlamına gelir. Başlarında bir sepet ile tasvir edilir. (ç.n.)

40 Cebelitarık Boğazı. (ç.n.)

ruruna katılır. Loti bu şekilde yükü ağır taşlara acır. *La Mort de Philae*'de (s. 264), Mısır'daki Teb şehrinin önünde, sütunların bu çaba ve ezilme hissini gördü: "Bu taşlar... binlerce yıldır birbirlerinin yükünü taşımanın yorgunluğunu anlatıyor... Ah, bu müthiş yığınların yükünü taşıyan aşağıdakiler!"

Sütunun hiçbir şey taşımadığını ya da tam dengede olmadığını fark edersek, mimari bir eserin tüm heybeti alay konusu olur. Yani anıtların da sahteleri olabilir. "Yaşayan, canlı sütun"un – çünkü tüm sütunlar Baudelaire'in yazışmalarında canlıdır– dik tutma (doğrultma) işlevini tam olarak yerine getirmesi gerekir: Schopenhauer, "Bir mimari eseri düşünürken yaşadığımız sevinç, onun sünger taşından (ponza) inşa edildiğini fark edersek, hemen ve görülmemiş bir şekilde bir şekilde azalır. Taştan yapıldığını zannederken basit bir ahşaptan inşa edildiğini öğrendiğimizde ise hayal kırıklığımız daha da çoğalır. Bu hayal kırıklığı, *taşıma iradesi*nin tüm hayallerini tamamen yok eder. Hayal gücümüz aniden hayalî doğrultma güçlerinin yanlış nesneye sahip olduğunu görür. Sonuç olarak içsel varlığımız *adinamik* hale gelir. Hayal gücü, psikologlar onun bir yanılsama gücü olduğunu düşünseler de içi boş dambıllarla[41] çalışan sporcuların rolünü üstlenerek kendini kandırmak istemez."

Bir kez daha, nesnelerde içtenlik olarak adlandırabileceğimiz bu samimiyet ihtiyacı, kendini hayal eden varlığın tam bir bağlılığı olarak ortaya koyar. O zaman tüm varlığın bir hiç uğruna, geçici bir yanılsama uğruna kendini adadığına itirazı edilecektir. Ancak geçici bir imge bir anda o kadar çok değer biriktirir ki, bunun bir değerin ilk gerçekleşme anı olduğu pekâlâ söylenebilir. Dolayısıyla, hayal gücünün insan ruhunun birincil bir işlevi, zirve bir işlevi olduğunu söylemekte hiç tereddüt etmiyoruz, tabii ki hayal gücünü tüm özellikleriyle, biçimsel, maddî ve dinamik olmak üzere üç özelliğiyle birlikte ele almamız koşuluyla. Leo Frobenius'un ifadesiyle (*Histoire*

41 Halter ağırlığı. (ç.n.)

de la Civilisation africaine, çev., s. 21): "Bir sanat eseri yalnızca bir bakış açısından değil, aynı zamanda güçlerin karşılıklı etkileşiminden doğar". Bu nedenle hem çizgilerinde hem de gerilimlerinde, dürtülerinde ve ağırlıklarında, yüzeyleri ayarlayan bir göz ve hacimleri destekleyen bir omuzla, kısacası güçlendirilmiş tüm varlığımızla düşünülmelidir.

X

Son kitabımızın bir bölümünü Hobert Desoille'in psikoterapi yöntemine ayırmıştık. Bu yöntemin özünün az ya da çok yüklü, az ya da çok bölünmüş ruhların yönlendirilmiş hayalleri için bir tedavi olduğunu gösterdik. Bu sorunlu ruhların hem endişelerin ağırlığından kurtulmaya hem de biraz daha özgür, daha düz bir hareket tarzıyla birleştirilmeye ihtiyacı vardır. Robert Desoille'in yöntemi bu iki yönlü görevi, ne yazık ki kapana kısılmış ruha, bilinçdışı eylemleri aracılığıyla kurtuluş tavsiyesi rolünü oynayan bir dizi imge sunarak ele alır. Kısacası, yöntem tamamen *hayal gücünü düzeltme*ye dayanmaktadır. Hasta, zayıf, tereddütlü, tıkanmış bir hayal gücü, iyi yönlendirilmiş imgeler aracılığıyla iyileştirici etkinliğine kavuşturulabilir. Hayal gücü çalıştığında her şey çalışır. Tüm ruh cesaretini yeniden kazanır, insan yeniden yaşama gayesini fark eder, tutku yeniden umut kazanır. Hayal gücünün artık imgelerden oluşan bir geleceğe sahip olmasıyla, tüm insan ruhu tekrar en karakteristik insanî işlevlerini yerine getirmeye başlar: bunlar, geleceğin işlevleri, geleceğe psikolojik bir nedensellik kazandıran işlevlerdir.

Dengesiz bir zihin karşısında, sağduyu rahatsız edici yargıların nesnel yanlışlığını yenilmez bir şekilde *gösterme* eğilimindedir. Desoille'in yöntemi –tüm psikanalizlerin en ihtiyatlısı– hastaya uzun pratikler sonucu iyileştirici olduğu kabul edilen basit imgeleri göstermekle yetinir. İmgeyi imge ile karşı karşıya getiren böyle bir yöntem, *sembolik bir* ortamda kalır. Sembollerin anonimliğine saygı duyar ki bu, sembolün açık anlamını bul-

mak için yarışan ve bu nedenle sembolik formların maskesini düşürmek için acele eden klasik psikanalizde her zaman geçerli değildir. Robert Desoille'in yöntemi bize gerçek bir sembolik homojenliğe sahip gibi görünüyor; bu, gerçekten de zihinsel homeopati[42] denen şey. Karşılaştırıldığında, klasik psikanaliz zihinsel bir allopatiye[43] tekabül eder: travmaların toplumsal kökenini gün gibi açık bir şekilde gösteren ani kavramlar sembollerine karşı çıkar. Ancak klasik psikanaliz, gerçekte yaşanmış hayatın tarihselliğine yaptığı vurguyla, her insan ruhunun bir parçası olan efsanevi döllenmeyi, sembollere karşı bu neredeyse doğal duyarlılığı unutur. Küçük bir çocuğun sert bir bakıştan, kayıtsız bir bakıştan, dikkatsiz bir sözden etkilenip travma geçirmesi için *annelik sembolleri*nin güçlü olması mı gerekir!

XI

Ancak elinizdeki eserde bu sorunun tamamıyla ele alınmasını istemiyoruz. Robert Desoille'in tekniği, ilk kitabı olan *Exploration de l'Affectivité subconsciente par la méthode du Rêve éveillé*'nin (Hayal Kurma Yöntemi Kullanılarak Bilinçaltı Duygulanım Sisteminin Araştırılması), (Paris, 1938) yayınlanmasından bu yana daha da geliştirildiği için bu konuya geri dönüyoruz; bu kitap *L'Air et les Songes*'u yazdığımız sırada tek belge kaynağımızdı. Desoille'un ikinci kitabı *Le Réve éveillé en Psychothérapie* (Psikoterapide Uyanık Rüya)'de teknik bir bakıma iki katına çıkarılmıştır. İlk kitapta, önerilen rüyalar çoğunlukla hava psikolojisi başlığı altında yer alan iken, yeni kitapta *iniş rüyaları* da yer almaktadır, böylece bu çalışmada ve takip eden çalışmalarda

42 Homeopati: Bir hastalığın, hastalık belirtilerini sağlam bir insanda ortaya çıkarabilecek maddelerin çok düşük dozlarda hastaya verilmesiyle tedavi edilebileceği inancına dayanan sözdebilimsel bir alternatif tıp yöntemi. (ç.n.)

43 Allopatik tıp veya allopati, orijinal olarak 19. yüzyıl homeopatları tarafından modern kanıta dayalı tıbbın öncüsü olan kahramanca tıbbı tanımlamak için kullanılan arkaik ve aşağılayıcı bir etikettir. Terimin kullanımında bölgesel farklılıklar vardır. (ç.n.)

ana hatlarını çizmek istediğimiz *uçurum psikolojisi*nin belirli noktalarını açıklığa kavuşturmak için kullanabiliriz.

Böylece, tam uyanık rüya yönteminde, *geleceğin birliğini* önerecek olan *yükseliş rüyası*ndan önce, acı verici bir geçmişe çok bağlı bir ruhu çözmek için bir *iniş rüyası* önerilecektir. İmgeler aracılığıyla, deneğin, gelişimini engelleyen gizli düğümü keşfetmesine yardımcı olunmalıdır.

Bu iniş rüyaları için dünyevî psikoloji doğal olarak iyi resim çizgileri sunar. Örneğin Robert Desoille, deneğin kayalara "girmek" için bir çatlaktan ya da bir kristale "kaymak" için en ufak bir yarıktan yararlanmasını önerir. Aniden, sert maddenin mahremiyetine girmek için bu hayalî çabayı gösteren denek, kendi ruhunda, ama her zaman bir imge biçiminde, çözülmesi, bölünmesi gereken bir tür manevî (moral) somutlaşma, bir kist keşfeder. Denek, imgelem aracılığıyla bir şeyin içine inerek, kendi içine de inmiş olur. Ancak didaktik özetimiz *hayalî durumla* ilgili iyi bir açıklamada bulunmaz ve bir deneğin *hayalî bir duruma, tamamen sembolik bir ortama* nasıl yerleştirilebileceğini sınamak için belirli sayıda uyanık rüya seansı gerekir. Bu, hayal gücü ve ahlakın bir sentezi gibidir. Desoille'i okurken, Saint François de Sales'in Mme de Chantal'a (*Œuvres complètes*, C. V, s. 462) etkinliğini övdüğü o "küçük erdem tahayyülleri" geliyor insanın aklına. Bunlar, her zaman yapaylık görüntüsü altında, olaydan sonra yapılan *alegoriler* değil, gerçekten bilinçdışı tarafından bilinçdışında keşfedilen görüntülerdir.

Bir kristal ya da kaya gibi *yeryüzüne ait bir varlığa* bu giriş, genellikle daha derin bir inişten, daha gizli bir bilinçdışı bölgeye inişten önceki bir aşamadır. Ruhun içine yeterince *inildiğinde*, hayal edilen rüya, bir tür doğal gelişimle, kişisel yaşamın tortularının altında, arkaik alanı, atalara ait bir yaşamın arketiplerini bulur; doğal rüya, Giraud'nun haşhaşın neden olduğu halüsinasyonlar için söylediği gibi, "bir alt beyin keşfi" yapar. Son olarak, öznenin iniş rüyasında şeytani güçleri, Şeytan'ı, Pluto'yu, Proserpine'i bulması nadir değildir. Derin-

liklerin rüyasını görmemiş olan okuyucular belki de bunların yetiştirilme tarzlarının basit anıları, hatta okulda öğrenilen mitolojilerin izleri olduğuna karar vereceklerdir. Aslında, *bilgi*yi ve *rüyaları* birbirinden ayırmak her zaman zor olacaktır, çünkü her ikisi de aynı dilde ifade edilmek zorundadır. Ancak kendimizi gerçekten *resimsel bir duruma* sokarsak, *kendi isimlerini arayan* imgeler gözlemleriz; gerçek tanımlama bazen tereddütlüdür: o zaman nesne isimden önce var olur. Plüton ve Proserpine'i bir araya getiren bir androjen oluşturan cehennemî güçlere ait imgeleri bulabilen kişi, Plüton ve Proserpine'in ilahlarını birbirinden ayıran, Plüton ve Proserpine'i toplumsal, ailesel niteliklerle belirleyen öğretilmiş mitolojilerin öncesine ait bir imgeyi yeniden yaşıyormuş gibi karışık bir izlenime kapılır. Bazı derin hayallerde *chthonic*, (yeraltıyla ilgili) *ante-Plutonian* bir işaretle işaretlenmiş bir *cehennem kompleksi* göze çarpar.

Dolayısıyla bize öyle geliyor ki Desoille'in felsefesinin dikeyliği, derin köklerini rüyamsı derinliklerin keşfinde bulmaktadır. Tam uyanık rüya tekniğinin geliştiği beş düzeyi belirtelim ve okuyucudan aşağıdaki listeyi aşağıdan yukarıya doğru okumasını isteyelim[44]:

5. Göksel mistik imgeler.
4. Yüksek mitolojik imgeler.
3. Kişisel bilinçdışının imgeleri.
2. Alt mitolojik imgeler.
1. Cehennemi mistik imgeler.

Ancak bu farklı düzeylerin ya bir yönde ya da başka bir yönde *kat edildiği*, dolayısıyla "bu imgelerin birbirinden bağımsız olmadığı" gerçeğinde ısrar etmeliyiz.

İmajların dinamik psişik öneminin ortaya çıkardıkları seviye farklılıklarına bağlı olduğunu ifade etmek isteriz, öyle ki imaj kendini her zaman seviye farklılıklarının keşfi olarak, ya daha

44 Bkz. Robert Desoille, *Le Rêve éveillé en Psychothérapie*, s. 297.

hafif ve özgür bir varoluşa doğru bir yükseliş ya da daha yoğun ve sabit bir varoluşa doğru bir derinleşme olarak sunar. İmgenin varlığındaki bir değişiklik, hareketi tersine çevirmek için yeterlidir. Rüyasında güvercin gören bir denek, uçuş hayalini bir yarasa imgesiyle kirletir; hemen bir "düşüş uçuşu" yaşar. Kendini belirli bir imge düzeyinde tutmak, Desoille'in dediği gibi bir imge tarzında yaşamak, edebî imgeleri incelemeyi kendine görev edinmiş bir filozofun yeri geldiğinde vurgulaması gereken bir ifade her zaman kolay değildir.

Bu düzeylerin her biri özel bir örnek, savunulan bir bedendir. Desoille bize okültistlerin[45] eşik muhafızlarından söz ettiklerini hatırlatır. Psişik derinliklerin keşiflerinde bu eşik muhafızlarını (kapı bekçileri), kahramanın yenmesi gereken bu ejderhaları buluruz. Yükseklikteki her düşüşte onların zayıflatılmış kopyalarını görebiliriz. Her cennet ve cehennemin bir bekçisi vardır. Mahrem meditasyonun tüm kalelerinin kendi mahfazaları vardır. Ancak mahremiyetimizin merkezine pek sık gitmeyiz, kendi içimize inmeyi pek sevmeyiz ya da en azından en gizli mahzenlere neredeyse hiç inmeyiz. Bunu yaptığını söyleyenler de doğru söylemiyorlardır. "Igitur[46] insan ruhunun merdivenlerinden iner, olduğu gibi 'mutlak' olarak şeylerin dibine iner" (Mallarmé).

İnmeyi reddetmek alışılmadık bir durum değildir. Herman Melville'in kahramanlarından biri şöyle der[47]: "Dante'yi okuduğum güne lanet olsun! Annesinin sevgisini giderek aşırı bir rekabet içinde yavaş yavaş kaybeden talihsiz biri olan Pierre, kendi içine inmeyi, Dante'yi tutkuların belirlediği cehennemlere kadar takip etmeyi reddeder. Hayal terapisinin en şaşırtıcı yanı, bilinçdışı derinliklerde acı çekenlerin, onları keşfetmeyi en zor bulanlar olmasıdır. Normal denekler

45 Büyü, astroloji, simya, ruh çağırma seansları veya gizli bilgi ya da doğaüstü güç veya araçların kullanıldığını iddia eden diğer faaliyetler gibi okült sanatlara inanan veya bunları uygulayan kişi. (ç.n.)

46 Stéphan Mallarmé'nin, aynı adı taşıyan romanının kahramanı. (ç.n.)

47 Melville, *Pierre*, çev., s. 49.

mitolojik temsillere daha kötü bir şekilde inerler. Desoille, üç veya dört uyanık rüya seansının yeterli olduğunu, oysa daha itaatkâr deneklerin bir düzine seansa ihtiyaç duyduğunu söylemektedir (Desoille, *a.g.e.*, s. 139).

XI

Robert Desoille ve öğrencileri tarafından uygulanan cehenneme doğru hayal tekniğinde bizi en çok etkileyen özelliklerden biri, rüya görenin rüyasında şifacısının arkadaşlığını kabul etmesindeki kolaylıktır. Burada, tam da psikanaliz tarzında, bize büyük bir insan gerçeğine karşılık geliyor gibi görünen çok basit bir aktarım türü vardır. Görünüşe göre derinlik psikolojisinin gerçekten bir akıl hocasına ihtiyacı var. Kendimizi yakından tanıyamıyoruz, çünkü zaten doğal olarak belirsiz olan ama yine de içimizde aktif olan formları kendimizden saklıyoruz. Kendi sırlarımızı bilecek durumda değiliz; kendi cehennemimize attığımız daha ilk adımlarda tökezliyoruz. İlk yüz buruşturan görüntü bizim için korkutucu bir *cerberus*'tur[48]. Bize şöyle diyecek bir rehbere ihtiyacımız var: "Daha kötüsünü göreceksin. Titreme, ben seninleyim. Ben seninleyim." Her şey korkuyu, bir şekilde mahrem olan bir korkuyu, ayartmalarımızdan oluşan bir korkuyu, kendi içgüdülerimizden korkan bir korkuyu öğrenmekle ilgilidir. Karşılaştığımız canavarlar sadece bize eziyet eden güçleri dışsallaştırır. Rehber onları tanımamıza yardım ederek, onları yenmemize yardımcı olur.

Bu tür cehennemlerde, Strindberg'in çamur imgelerinde gördüğümüz dışkı cehennemlerini kolayca bulabiliriz. Desoille, deneklerinden hayalî keşiflerinden önce bir "dalgıç kıyafeti"

48 Kerberos: Yunan mitolojisinde Hades'in yönettiği ölülerin bulunduğu yeraltının kapısında bekçilik yapan üç başlı bir köpek. Kuyruğu bir yılan olan ve sırtında sayısız yılanbaşı bulunan, ısırıkları zehirli olan bu köpek Herakles'in 12 görevi arasında yer alır. Kerberos Yunanca "çukur iblisi" demektir. (ç.n.)

giymelerini isterdi. Bu pek de rüya gibi olmayan sözcük kuşkusuz rüya gibi açık hale getirilmelidir. Ancak bilinçdışının derinliklerine inmek için "eldivenleri çıkarmak" gerektiği açıktır. İnsanın içindeki bu derinlikler, şairin dediği gibi, "bin yıldır çamurlu olan" bataklıklar değil midir (Verhaeren, *Les Visages de la Vie*, s. 342).

Hülasa, uyanık rüya tekniği artık dikey olanın tüm imgelerinin bir sömürüsüdür.

Aşağı inmek için görüntü çizgilerine ihtiyaç vardır; bu imge çizgileri yeraltı hayal gücünün rüyalarında bulunur.

Yukarı çıkmak için de görüntü çizgilerine ihtiyaç vardır. Bu çıkış, ağır hataların, ağır cezaların yükü kaldırılmadan gerçekleşemez. İşte bu noktada dünyanın dinamik ve maddî imgelerini ele almak yardımcı olabilir.

Görüntü çizgileri şunlar için gereklidir: Günlük kaygıları bir yana bırakmak, dinginliğin fiziğini öğrenebileceğimiz bir bölgeye yükselmek. Bu son yolculukta hava görüntüleri doğal olarak en etkili olanıdır.

Ve rüyaları uyandırmanın tam yönteminin ahlaki ve psikolojik değerinin Kant'ın şu sözlerinden daha güçlü bir garantisi olabilir mi: "Kendini tanımada, yalnızca cehenneme iniş vardır, o da apotheosis'e[49] yol açabilir[50]".

XII

Desoille'in yöntemindeki yükseliş hayallerini takip ettiğimizde, aydınlık bağıntıların sabitliği karşısında şaşkına döneriz. Hayalî insan zirvesinin gök mavisi ve altın tonu renginde

49 Tanrılaştırma ya da Apotheosis, dünyasal bir varlığın veya ölümlü bir insanın tanrı ya da yarı tanrı katına yükseltilmesi. Tanrılaştırma, genellikle ölümün ardından yapılır. Zaman zaman Roma İmparatoru Domitian'da olduğu gibi kendisini yaşarken tanrı ilan ettiren tarihsel kişiliklere de rastlanır. (ç.n.)

50 Kant, *Eléments métaphysiques de la Doctrine de la Vertu* (Erdem Doktrininin Metafizik Unsurları), çev. Barni, 1885, s. 107.

olduğu söylenebilir; hayalperest yükselir yükselmez, altın ışık mavi gökyüzünü istila eder.

Uçurumun renkleri üzerinde daha az çalışılmıştır. Görünüşe göre *uçurumun siyahı* her şeyi siler ve sonunda düşüşün tek rengi kalır: siyah. Bu basitleştirilmiş sembolizm, sembolik imgenin yıkımıdır. Uçurumla ilgili imgelerin renkli yaşamını incelemek için, siyah olan her şeyi aramamız, ressamlarda renkleri *koyulaştıran* şeyin ne olduğunu incelememiz gerekirdi. Ancak bir okuma filozofu olarak bakış açımıza sadık kalmalı ve kendimizi edebî belgelerle sınırlamalıyız. O halde, renkleri *koyulaştıran* her şeyin bizi yeraltı dünyasına *sürüklediğini* nasıl açıklığa kavuşturacağız? Bizi kaçınılmaz olarak boğacak olan uçurumun karanlığında nasıl yaşayabiliriz? Yeşil karanlık vardır, kırmızı karanlık vardır; derin suların karanlığı vardır, yeraltı ateşinin karanlığı vardır. O zaman son siyah, temel elementin izlerini korur. Hayal gücü, uçurumunu onu ayrıştıran maddî unsurda bulur. Ancak renkli düşüşlerin, şairleri bireyselleştiren binlerce nüansı vardır. Biz çok özel bir örnek vereceğiz. Sophie Bonneau'nun *L'Univers poétique d'Alexandre Blok* (Alexandre Blok'un Şiirsel Evreni) hakkındaki tezini kullanacağız.

Madam Sophie Bonneau, Blok'da yükseliş psikolojisini inceledikten sonra, şairi kötülüğün dünyasına götüren devrimi gösterir. Kötülüğe giden yollar bize hassas dünyalar olarak gösterilir: *Mor dünyalar* (s. 128). Ve Madam Bonneau bize Blok'dan bahseden bir arkadaşının itiraflarını aktarır: "Bana o zamanlar şaşırtıcı, çok önemli bir içsel bilgiye ulaştığını ifade etmeye çalıştı: bu bilgi... güçlü bir menekşe kokusu ile *koyu menekşe rengi*nin aldığı izlenimle bağlantılıydı. Kendi arkadaş çevresiyle olan yeni dönemi bu renkle ilişkilendirdi... Yoğun bir şekilde menekşe kokan bu mor renkli gölgede yaşayarak ne kadar çok şey öğrendiğini bana duygulanarak anlatmaya çalıştı. Bu gölge onu geçmişten garip bir şekilde uzaklaştırmış ve önünde uçsuz bucaksız, yeni, oldukça koyu olan mor renkli bir dünya açılmıştı... Blok, o koyu menekşe renginin bende

bıraktığı izlenimi yumuşak ve dokunaklı bir şekilde anlatırken, sanki biri odaya kömür dolu bir soba koymuş gibi kendimi huzursuz hissettim. Kömürün kokusunu aldım; bu Lucifer'in kokusuydu... Sonra bana henüz tamamlanmamış olan *Violette de Nuit* adlı şiirini okudu[51]."

Bu belgeyi doğru anlamak için *Mor Dünya*'nın takdim bölümlerine bir göz atmamız gerekecekti. *Bataklıklar dünyasın*dan geçiyoruz, "karşımızda yer yer yeşilimsi yansımaların göze çarptığı ölü, çürümüş, paslı bir alan". Bataklık imgesi tek başına Blok'un sıradan bir gününü yansıtıyor:

> Bataklık.. Dünyanın devasa gözünün
> Derin göz çukuru…
> (Dünya) o kadar uzun süre ağlamıştır ki
> Gözü yaşları içinde boşalmış,
> (Yerini) cılız otlar kaplamıştır.

Bataklığın yeşil karanlığı, derinleştikçe, paslı suyu çekildikçe, daha derin bir şekilde kötülüğe dalan bir dünya, menekşe rengi bir uçurum ortaya çıkacaktır. "Bu bataklıkların sonsuzluğu üzerine, değişmeyen menekşe renginin zehirli gölgesi düşmüştür. Karanlık, bu rengi, "yeni bir alan gibi, … yeni zamanlar gibi" yaratır. "Kurşundan bir elin kucaklayışı gibi". "Hem Lermontov'u hem de Gogol'u bunaltan", işte bu mor ışık, bu menekşe rengi dünyalardır. Ve böylece, der Blok, "mor renkli dünyalar kalbime çöktü".

Bu renk kurşundan eliyle uzamı ve zamanı yarattığına göre, ona nasıl olur da uçurumun dinamiklerini vermeyiz? Uçurumdan düşüşün uzay-zamanıdır bu. Daha ileride, başarılı bir düşüşte, şair siyahı bulacaktır. O zaman "siyah ve boşluk" ayrılmaz bir şekilde birleşir[52]. Düşüş bitmiştir. Ölüm başlamaktadır.

Dijon, Mayıs 1947.

---

51 Guillaume Apollinaire "dipsiz morlar"a dikkat çekmiştir. *Calligrammes*. "Les Fenêtres.

52 S. Bonneau, *a.g.e.*, s. 248.

DİZİN

A

Abbé Banier, 78
Abbé Pluche, 286
Abbé Vincelot, 71
Agrippa, 15
Alain, 66, 67
Alexandre Blok, 264, 107
Alexandre Dumas, 191, 59, 61, 83, 85
Allendy, 163, 232
André Breton, 18
André Frénaud, 209
André Spire, 222, 285
Ania Teillard, 83, 241
Annunzio, 96, 162, 18, 75
Anton Reiser, 157, 158
Antonin Artaud, 24
Apollinaire, 108
Arbois de Jubainville, 97
Aristoteles, 66, 265, 56
Arnyvelde, 17
Aubanel, 177
Audisio, 176, 213

B

Bachelard, 4, 44, 302
Bacon, 165, 254, 268, 269, 278
Baglivi, 269
Ballanche, 158, 182, 78
Barba, 169, 279, 313
Barrès, 290, 291
Bartas, 294
Baudelaire, 12, 64, 214, 262, 29, 64, 97, 99
Bellay, 79
Belleau, 14, 15, 21
Benveniste, 41
Bergson, 65, 273
Berkeley, 11
Bernard Palissy, 109, 246, 271, 278, 285, 287
Bernardin de Saint-Pierre, 192
Berret, 218, 221
Bianquis, 171, 234
Biely, 222, 79, 80
Binswanger, 85
Blaise de Vigenère, 139, 168, 287
Blake, 149, 197, 199, 210
Blin, 55
Bloy, 275
Bœhme, 73, 138, 254
Boerhaave, 104
Bosco, 159
Bourget, 165
Brachfeld, 95
Brillat-Savarin, 102

Buffon, 73, 128, 129, 130, 226, 269, 289, 306
Byron, 91

C

C. G. Jung, 14, 143, 9
Calas, 64
Cardan, 148, 149, 268, 269
Carossa, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 114, 115
Cazamian, 183, 65, 67, 70
Chaptal, 165, 293, 294
Charles Baudouin, 81, 82, 160, 174, 218, 90
Charles Cros, 8, 19
Charles-Louis Philippe, 69, 71, 74
Chateaubriand, 71
Claude Monet, 145
Claudel, 145, 211, 242, 273
Clemens Brentano, 224
Crevel, 207
Crollius, 313
Cumont, 43, 78

D

D. H. Lawrence, 180, 212, 80, 86
Daniel Halévy, 69
Dante, 220, 221, 104
Dantzig, 39
Davisson, 3
de la Chambre, 293
de La Chambre, 293
de Rochas, 126, 287, 36
Denis, 18
Depping, 156, 187, 58
Dermenghem, 81
Desoille, 22, 26, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106
Dickens, 159
Diderot, 106, 293
Dumézil, 41, 190
Duncan, 129, 139, 142, 171, 252, 269, 36
Durville, 126
Dürler, 224, 273, 280, 281, 284

E

Edgar Poe, 62
Edmond Huguet, 218
Eichendorff, 144, 283
Elémir Bourges, 191
Elias Lönnrot, 248
Elisabeth Barrett Browning, 183, 70
Eluard, 63, 134, 157, 78
Emerson, 222
Emile Javelle, 84
Emily Brontë, 128
Emmanuel, 131, 249
Emmanuel Mounier, 131
Empedokles, 64
Erckmann-Chatrian, 247
Erckmaun-Chatrian, 179
Eschmann, 209, 294, 295, 296
Essenin, 56
Etmuller, 141

F

Fabre, 20, 177, 272, 286, 38
Fabre d'Olivet, 20
Fagon, 141
Feldhaus, 166, 167, 168
Fichte, 14
Flaubert, 129
Frederick J. Powicke, 126

G

G. Fabre d'Olivet, 20
Galileo, 56
Gassendi, 252
Geoffrey Winthrop Young, 84
George Sand, 214, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 21, 22, 90
Georges Blin, 52, 54, 55

Georges Duhamel, 160, 295, 81
Georges Gusdorf, 187
Georges Lanoë-Villène, 190
Georges Sorel, 9
Gérard de Nerval, 87, 116
Gerhart Hauptmann, 164, 246
Glauber, 271
Gœthe, 171, 172, 223, 224, 225, 234, 281, 58, 62, 69
Granet, 187, 188, 189
Guillaume Granger, 313, 11, 19, 83
Guillevic, 211, 212, 219, 263
Gustave Kahn, 192, 16, 36

H

H. Melville, 32
Hannah Arendt, 64, 186
Hegel, 39, 65, 126, 225, 234, 264, 267, 270, 14, 23
Heinz Graupner, 149
Hélène Metzger, 292
Hemsterhuis, 267
Henri Bergson, 64
Henri de Régnier, 130
Henri Michaux, 73, 229, 74, 87
Henrich Steffens, 59, 60
Henry More, 126
Henry Vaughan, 14
Hermann de Keyserling, 198, 263
Hoffmann, 269, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284
Hudson, 130
Huguet, 218
Huysmans, 103, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 69

J

J.-B. Rossignol, 182
J.-L. Perret, 194
Jacobi, 15
Jacques Scherer, 29
Jean Béguin, 279, 286
Jean Cocteau, 22
Jean Lescure, 248
Jean Piaget, 268
Jean-Jacques Rousseau, 160, 161
Jean-Louis Perret, 194, 248
Jean-Paul Richter, 281
Jean-Paul Sartre, 4, 131, 132, 134, 94
Joaquin Gonzalez, 179
Joë Bousquet, 180
José Corti, 116, 176, 246, 249, 76
Joseph Peyré, 161, 162, 75
Joséphine Johnson, 72, 137
Jules Duhem, 17
Juliette Boutonier, 59

K

Kierkegaard, 82, 60
Knut Hamsun, 213

L

Lacan, 40, 45
Lalo, 156
Lamarck, 288, 289, 290, 291
Lanza del Vasto, 147, 148, 13
Laprade, 84
Leo Frobenius, 99
Léon-Gabriel Gros, 178
Leroi-Gourhan, 57, 58, 62
Locques, 272, 274
Loti, 218, 247, 297, 95, 99
Louis Ménard, 156
Louis-Raymond Lefèvre, 77
Loys Masson, 177, 178, 179
Löwenfeld, 118, 119
Luc Dietrich, 148, 13

M

Maine de Biran, 97
Makhali-Phal, 309, 28

Marcel Griaule, 181, 191, 197
Maria Montessori, 61
Mary Webb, 160, 176, 40
Maspéro, 251
Maurice de Guérin, 92
Maurice Genevoix, 136
Maurice Lecerf, 189
Maurice Merleau-Ponty, 65, 68
Maurizio, 102
Max Scheler, 64, 186
Médard Boss, 129
Melville, 98, 100, 101, 105, 215, 94, 104
Mérimée, 250
Michaux, 213, 87
Michel Leiris, 299, 300
Michelet, 103, 149, 189, 218, 15, 24, 80, 84
Moréas, 86
Moritz, 156, 157, 158
Münz, 119

N

Nathaniel Hawthorne, 71
Novalis, 14, 37, 63, 207, 304, 312

P

Paracelsus, 100, 259, 271, 285, 292, 9
Paul Sébillot, 221, 279
Philippe Rouillac, 271
Philippe Soupault, 61
Pico della Mirandola, 313
Pierre Emmanuel, 249, 41
Pierre Guéguen, 194, 247
Pierre Loti, 218, 237, 296
Pinheiro dos Santos, 44
Prosper Mérimée, 250

Q

Queneau, 123

R

Rabelais, 221
Rambosson, 20
Remizov, 60
Remy de Gourmont, 147
René Char, 79, 181, 249
René François, 186, 15, 20, 44, 46
Renou, 41, 72
Ribemont-Dessaignes, 56, 96
Rilke, 79, 145, 3, 78
Robert Desoille, 7, 26, 101, 102, 103, 105
Romé de l'Isle, 39
Rosanov, 123
Ruskin, 61, 62, 214, 220, 302, 303, 83

S

Sacher Masoch, 302, 303
Saint François de Sales, 223, 46, 47
Sainte-Beuve, 144
Sartre, 73, 95, 131, 132, 134, 135
Schopenhauer, 73, 133, 295, 81, 97, 99
Schwindler, 142
Sophie Bonneau, 107
Spenlé, 14
Stefan Zweig, 160
Strindberg, 144, 145, 146, 105
Susini, 64, 97
Swinden, 126

T

Thomas Hardy, 135, 176, 23, 47
Thoreau, 149, 219
Tristan Tzara, 39

U

Unamuno, 15, 16
Urizen, 197
Usener, 43

V

Verhaeren, 77, 81, 160, 174, 239, 71, 72, 106
Victor Hugo, 16, 70, 144, 193, 207, 210, 218, 221, 246, 4, 63, 73, 90, 91, 96
Viellé-Griffin, 191
Viktor Löwenfeld, 118
Villiers de l'Isle-Adam, 56, 5
Virgile, 164
Virginia Woolf, 83, 84, 85, 88, 93, 232, 252, 253, 254
von Baader, 64, 65, 96

W

W. Cowper, 93
Wagner, 172, 185, 186, 187
Walter Scott, 139, 184, 185
Werner, 273
William Blake, 197
William Maxwell, 126
Willy Hellpach, 80

Y

Yanette Delétang-Tardif, 225

Z

Zola, 161, 179

Maddenin, insanın hayal gücü üzerindeki etkisini, irade ve imgelemin zengin dünyasında arayan Gaston Bachelard, bu eserinde okuru doğayla kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye davet ediyor. Bachelard'a göre, dört temel unsur (ateş, su, hava ve toprak) yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda bilinçaltının derinliklerinde yankı bulan güçlü imgeler barındırır. Bu imgeler, bireyin hayal gücünü şekillendirir; onları maddi dünyada anlam arayışı içine çeker.

Yaratıcılık, zanaatkârın maddeye dokunuşunda, işçinin emeğinde somutlaşır. Maddenin dirençli yapısı, insanda iradeyi tetikler ve hayal gücünü çalışmaya yöneltir. Bachelard, insanın, maddeyi şekillendirirken kendi içsel derinliğini de şekillendirdiğini savunarak, madde ve insan arasındaki bu karşılıklı etkileşimi bir felsefi keşif yolculuğu olarak ele alıyor.

Maddenin özüne inerken, hayal gücünün en gizli sınırlarını keşfe çıkan Bachelard, insan ruhunun derinlerinde yankı bulan imgelerle dolu bu benzersiz eseriyle Ketebe'de okurlarını selamlıyor.



KETEBE

YERYÜZÜ VE İRADENİN DÜŞLERİ
GASTON BACHELARD

KİTAP NO	DİZİ ADI
1331	TEORİ

9 786255 998224