Sanat ve Sanatçılar Üzerine

Sigmund Freud

YKY

Çeviren: Kâmuran Şipal

3. Baskı







SANAT VE SANATÇILAR ÜZERİNE

Sigmund Freud 6 Mayıs 1856'da Freiberg'de doğdu. Sperl Gymnasium'dan birincilikle mezun oldu. 1881'de Viyana Üniversitesi Tıp Bölümü'nü bitirdi. Latince, Fransızca ve İngilizce okuyan Freud, kendi kendine İtalyanca, İspanyolca ve İbranice de öğrendi. 1883'te beyin anatomisi ve nöropatoloji uzmanı Theodor Meynert yönetiminde psikiyatri kliniğinde asistanlık yaptı. Mezun olduktan sonra da Brücke Enstitüsü'nde çalışmayı sürdürdü. 1885'te nöropatoloji doçenti oldu. Darwin'in teorisinden çok etkilendi. 1909'da konferanslar vermek üzere ABD'ye gitti. 1923'te üstçene ve damak kanserine yakalandı. 1938'de Nazilerden kaçmak için Viyana'dan göç etti, Londra'ya taşındı. 23 Eylül 1939'da orada öldü. Freud'un oldukça kapsamlı bir yaşamöyküsü Ernest Jones tarafından kaleme alınmıştır. (*The Life and Works of Sigmund Freud* / 3 cilt 1953-57)

Yalnızca psikolojiyi değil; sanat, eğitim, antropoloji gibi alanları da derinden etkileyen ve geniş tartışmalar yaratan psikanaliz kuramıyla 20. yüzyıla damgasını vurmuş düşünürler arasında yer alan Sigmund Freud, bütün yaşamını insan ruhunun yapısını kavramaya çalışmakla geçirmişti.

Türkçeye Çevrilmiş Olan Başlıca Yapıtları: *Düşlerin Yorumu I* (1991), *Düşlerin Yorumu II* (1992), *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (1993), *Günlük Hayatın Psikopatolojisi* (1986), *Psikanaliz Üzerine* (1989), *Totem ve Tabu* (1971), *Yaşamım ve Psikanaliz* (1993).

Kâmuran Şipal 1926'da Adana'da doğdu. İÜEF Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. *Çağdaş Alman Hikâyesi/1945'ten Sonra* adıyla bir inceleme ve antoloji; *Beyhan, Elbiseler Çarşısı, Büyük Yolculuk, Buhurumeryem, Köpek İstasyonu* adlı öykü kitapları yayımladı. Hermann Hesse'in yapıtları başta olmak üzere pek çok Alman yazardan ve Franz Kafka'dan yaptığı çevirilerle tanındı.

SIGMUND FREUD

SANAT VE SANATÇILAR ÜZERİNE

ÇEVİREN:
KÂMURAN ŞİPAL

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 488
Sanat - 16

Sanat ve Sanatçılar Üzerine / Sigmund Freud
Özgün adı: Bildende Kunst und Literatur
Çeviren: Kâmuran Şipal

Kitap Editörü: İncilay Yılmazyurt

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel
Baskı: Şefik Matbaası

1. Baskı: Bozok Yayınları, 1979
YKY'de 1. Baskı: İstanbul, Mayıs 1995
2. Baskı: İstanbul, Temmuz 2001
ISBN 975-363-357-2

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 1994
© 1941, 1943, 1946, 1947, 1948 by Imago Publishing Co., Ltd., London.
By permission of S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
http://www.shop.superonline.com/yky
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr

Bu kitaptaki metinler Sigmund Freud'un Alexander Mitscherlich, Angela Richards ve James Strachey tarafından hazırlanıp S. Fischer Yayınevi'nin 'Conditio humana' dizisinden çıkan *Studienausgabe*'nin (öğretim baskısı) *Bildende Kunst und Literatur* isimli 10. cildi içinden seçilmiştir.

İçindekiler

Leonardo da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı: • 9
Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi • 11
I. Bölüm • 16
II. Bölüm • 37
III. Bölüm • 48
IV. Bölüm • 64
V. Bölüm • 77
VI. Bölüm • 91

Yazar ve Düşlem • 101
Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi • 103

Kutu Seçimi • 115
Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi • 117

Michelangelo'nun Musası • 133
Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi • 135
Michelangelo'nun *Musa*'sı Üzerine İncelemeye Ek • 169

Psikanaliz Çalışmalarından Birkaç Karakter Tipi • 171
Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi • 173
I İstisnalar • 175
II Başarıda Yıkılanlar • 181

III Suçluluk Bilincinden Suç İşleyenler • 202

"Şiir ve Gerçek" *te Bir Çocukluk Anısı* • 205
Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi • 207

Dostoyevski ve Baba Katli • 219
Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi • 221

W. Jensen'in "Gradiva"*sında Hezeyan ve Düşler* • 245
Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi • 247
I. Bölüm • 249
II. Bölüm • 281
III. Bölüm • 302
IV. Bölüm • 324

İkinci Baskıya Ek • 333
Derinlik Psikolojisine İlişkin Bazı Kavramların Açıklaması • 336
Kaynakça • 351

LEONARDO DA VINCI'NİN BİR ÇOCUKLUK ANISI (1910)

Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi

Almanca Baskılar:

1910 Leipzig ve Viyana, Deuticke. 71 sayfa (Schriften zur angewandten Seelenkunde [Uygulamalı Ruhbilim Üzerine Yazılar], fasikül 5.)

1912 2. baskı, aynı yayınevi, 76 sayfa (eklerle).

1923 3. baskı, aynı yayınevi, 78 sayfa (eklerle).

1925 G.S. (Toplu Yazılar), c.9, 371-454.

1943 G.W. (Toplu Eserler), c.8, 128-221.

Freud'un Leonardo konusuna ne zaman ilgi duymaya başladığını, Fliess'e yazdığı 9 Ekim 1889 tarihli bir mektup (Freud, 1950 a, mektup 98) bize göstermektedir: "Kadınlarla bir aşk macerası yaşadığına ilişkin elimizde hiçbir belge bulunmayan Leonardo, belki de gelmiş geçmiş solak kişilerin en ünlüsüydü." Beri yandan, söz konusu ilginin geçici nitelik taşıdığı asla söylenemez, çünkü Freud en sevilerek okunan kitaplar konusunda düzenlenen bir soruşturmaya verdiği yanıtta (1906 f) diğer bazı kitapların yanı sıra Mereschkowski'nin Leonardo üzerine kaleme aldığı yaşamöyküsel romanını sayar (1902). Ne var ki, Freud'u Leonardo incelemesini yazmaya götüren gerçek neden, 17 Ekim'de Jung'a yazdığı gibi vücut yapısı bakımından tıpkı Leonardo'ya benzeyen, ama ondaki dehadan yoksun bulunan bir hastası olmuştur. Freud, Jung'a yolladığı aynı mektupta, İtalya'dan Leonardo'nun çocukluk ve gençliğine ilişkin bir kitap getirtmek istediğini açıklar. Söz konusu ki-

tap, Scognamiglio'nun Birinci Bölüm 10. dipnotta adı geçen monografisidir. Leonardo'ya ilişkin bu ve diğer birçok kitabı okuyan Freud, 1 Ocak'ta Viyana Psikanaliz Derneği'nde (Wiener Psychoanalytischen Vereinigung) sanatçı üstüne bir konuşma yapar; ne var ki, söz konusu incelemenin yazılıp bitirilmesi ancak 1910 Nisan başını bulur ve Mayıs sonunda da yayımlanır.

Sonraki baskılarında inceleme üzerinde bir dizi düzeltmeye başvurur Freud, bazı eklemeler yapar. Eklemeler arasında özellikle sünnete ilişkin kısa dipnotu (Üçüncü Bölüm 7. dipnot), Reitler'den alıntılanan parçayı (Birinci Bölüm 22. dipnot) ve Pfister'den yapılan uzun alıntıyı (Dördüncü Bölüm 19. dipnot) sayabiliriz; hepsi de 1919 yılındaki baskıda söz konusu olan eklemelerdir; 1923 baskısında ise Londra'daki kartona ilişkin eklemeye (Dördüncü Bölüm, 19. dipnot) ayrıca yazıda yer verilir.

Freud'un Leonardo incelemesi, klinik psikanalizin tarihe mal olmuş bir kişi üzerinde uygulanmak istendiği tek çalışma değildir. Örneğin, C. F.Meyer (1908), Lenau (1909) ve Kleist (1910) üzerine Sadger benzer araştırmalar yayımlamıştır. Bu zamana kadar Freud'un ayrıntılı bir yaşamöyküsel (biyografik) incelemede bulunduğunu görmüyoruz, olsa olsa bazı yazarlara ilişkin, ilgili yazarların yapıtlarındaki kimi parçalardan yola koyulup fragman niteliğinde bazı çalışmalar kaleme almıştır. Ne var ki, söz konusu tarihten pek çok yıl önce (1898) bir ara C. F. Meyer'in kısa nuveli *Die Richterin* (Yargıç) üzerine bir yazı hazırlamış, nuvelden kalkıp yazarın çocukluğuna ilişkin birtakım sonuçlara vardığı yazıyı daha sonra Fliess'e yollamıştır (Freud, 1950 a, Mektup 91). Ancak, Leonardo incelemesi, Freud'un yaşamöyküsü alanında yaptığı ilk ayrıntılı çalışma değil, aynı zamanda tek kalmış çalışmadır. İnceleme, Freud'un o zamana kadar yaşadıklarından daha sert bir yadsımayla karşılaşmış, dolayısıyla sonradan Freud VI. Bölüm'ün başında haklı olarak önceden kendini savunma amacına yönelik cümlelere yer vermiştir. Öyle cümleler ki, bugün bile gerek yaşamöyküsü yazarları, gerek eleştirmenler için geçerliğini koruduğu görülmektedir.

Bu arada ilginç olan bir şey varsa, Freud'un incelemesinde yer alan önemli bir yanılgı, daha düne kadar eleştirmenlerden hiçbirinin dikkatini çekmemiştir. Leonardo'nun yırtıcı bir kuşun beşikte yatarken kendisini ziyaret ettiğine ilişkin anı ya da düşlemi incelemede önemli bir rol oynar. Söz konusu kuş Leonardo 'nun not defterlerinde *nibio* diye geçer, zamanımızdaki şekliyle "nibbio" İtalyancada "çaylak" için kullanılan bir sözcüktür. Ne var ki, incelemesinde Freud, *nibio*'yu "akbaba" olarak Almancaya çevirir.[1]

Öyle anlaşılıyor ki, bu yanılgı Freud'un yararlandığı bazı Almanca çevirilerden kaynaklanmaktadır. Örneğin, Marie Herzfeld (1909) yırtıcı kuş düşleminin söz konusu edildiği yerlerin birinde *nibio*'yu "çaylak" değil, "akbaba" sözcüğüyle Almancaya aktarmaktadır. Ama böyle bir yanılgının doğmasında en büyük rolü, büyük bir olasılıkla, kitaplığında bulunup pek çok çıkmayla donatılmış nüshadan göreceğimiz gibi, Freud'un Leonardo konusunda başlıca bilgi kaynağını oluşturan Merejkovskiy'nin biyografik romanının Almanca çevirisi oynamıştır. Belki de Freud yırtıcı kuş öyküsünü ilk kez bu romanda okumuştu. Mereschkowski'nin kitabının çevirisinde de beşik düşleminde kullanılan Almanca sözcük *akbaba*'dır, oysa Merejkovskiy *nibio*'yu doğru olarak Rusça "çaylak" anlamına gelen "korshun" ile karşılamıştır.

Bu yanılgıya takılarak kimi okuyucular Leonardo incelemesinin tümüne değersiz gözüyle bakmaya eğilim gösterebilir. Ne var ki, sorunun serinkanlılıkla ele alınması, Freud'un öne sürdüğü kanıtların ve vardığı sonuçların söz konusu yanlışlıktan ötürü hangi noktalarda bir temelden yoksun nitelik kazanacağının tek tek incelenmesi gerekir.

İlkin Leonardo'nun tablosundaki "kuş bulmacası"nı bir kenara bırakmak gerekiyor (Dördüncü Bölüm 19. dipnot). Burada ille de bir kuş aranacaksa, bu "çaylak" değil, bir "akbaba" olacaktır; çaylakla bir benzerliğin asla sözü edilemez. Ne var ki, tablonun bir bulmaca niteliği taşıdığının "keşfi" Freud'un değil, Pfister'in eseridir. Bu keşfe, Freud, Leonardo incelemesinin ancak ikinci baskısında yer vermekte, ayrıca onu büyük ölçüde çekinceyle alıntılamaktadır.

İncelemede karşılaşılan daha önemli bir yanılgı da, Mısır mitolojisiyle arada kurulmak istenen ilişkidir. Eski Mısır dilinde "anne" için kullanılan *mut* hiyeroglifi bir çaylağın değil, bir akbabanın resmidir kesinlikle. Eski Mısır diliyle ilgili olarak Gardiner'in kaleme aldığı bağlayıcı nitelikteki gramer (2. baskı, 1950, 469) anne için kullanılan kuşun *Gyps fulvus*, yani "kızıl akbaba" olduğunu belirtir. Buradan çıkan sonuca göre, hayalî kuşun annenin yerini tuttuğuna ilişkin olarak Freud'un geliştirdiği kuram için Mısır miti doğrudan bir kanıt oluşturamaz. Leonardo'nun bu mitten haberi olup olmadığı sorunu da böylece önemini yitirir.[2] Öyle görülüyor ki, kuş düşlemiyle mit arasında dolaysız bir ilişkinin sözü edilemez. Ama birbirinden bağımsız ele alındığında, her ikisi de kendi başına ilginç bir sorun oluşturur. Eski Mısırlılar nasıl olup da "akbaba" ve "anne" imgelerini birbiriyle bağlantılı kılmıştır? Burada salt rastlantı sonucu bir çakışmanın söz konusu olduğunu ileri süren ejiptologların açıklaması yeterli midir? Yeterli değilse, o zaman ana-tanrıçaların erdişiliği konusunda Freud'un söylediklerinin, Leonardo incelemesinden bağımsız ele alındığında da önemini koruduğu görülür. Ama Leonardo'nun beşikte kendisini ziyaret eden ve kuyruğunu ağzına sokan kuşla ilgili düşleminin de, bu kuş ister bir akbaba, ister bir milan olsun, açıklığa kavuşturulması gerekir. Dolayısıyla, Freud'un, düşlemi psikolojik yoldan çözümlemesi de bu ikinci yanlıştan ötürü yine değerini yitirmez. Söz konusu olan, yalnızca bir tek kanıtın geçersiz sayılmasıdır.

Bu bakımdan, Mısır mitolojisindeki sözlerin geçersizliğine karşın –ne var ki, tek başına ele alındığında bu sözler de yeterince ilginçtir– kuşun teşhisindeki hata, Freud'un Leonardoincelemesini değersiz kılmayacaktır. Leonardo'nun ruhsal yaşamının çocukluktan başlayarak rekonstrüksiyonu, sanatsal ve bilimsel içgüdüler arasındaki çatışmanın anlatımı, üstadın psikoseksüel yaşamöyküsünün enine boyuna analizi bu hatadan olumsuz yönde etkilenmez. Ayrıca incelemede, ana temalara ek olarak daha az önem taşımayan bir dizi ikincil temaya da değinilir: Yaratıcı sanatçının ruhunun içyüzü ve

etkinliği üzerine genel bir taslak ve –ki bu da özellikle psikanalizin tarihçesi bakımından ilginçtir– tam anlamıyla geliştirilmiş bir bensevi (narsizm) kavramının ilk kez ortaya atılışı.

NOTLAR*

1 Irma Richter, Leonardo'nun not defterlerinden hazırladığı seçmedeki bir dipnotunda bu yanılgıya dikkati çeker (1952, 286). Tıpkı Pfister gibi (bkz. 4. Bölüm dipnot 19, son bölümler) o da Leonardo'nun çocukluk anısını bir "düş" olarak değerlendirir.

2 Leonardo'nun kesin bir anne bağımlılığı içinde yaşadığına ilişkin varsayımının doğruluğuna kanıt olarak Freud'un başvurduğu, akbabalardan yalnızca dişilerin varlığına ve bunların erkek döllemesini gereksinmeden üreyebildiklerine ilişkin söylence de inandırıcı gücünü yitirir; beri yandan söz konusu benzetmenin ortadan kalkması, Leonardo'daki bu anne bağımlılığı görüşünün yanlışlığını kanıtlamaz.

* Köşeli parantez içindeki dipnotlar kitabı baskıya hazırlayanlar tarafından metinlere eklenmiştir. (Ç.N.)

I. Bölüm

Normal olarak çalışmalarına hastaları konu alan ruh hekimliği insan soyunun yetiştirdiği büyük kişilerden biri üzerine eğilmeye kalktı mı, işin içinde olmayanların ileri sürdüğü nedenlere dayanarak yapmaz bunu; "çalışması, ışıldayıp duran bir şeyi karanlığa boğmak, yüce bir nesneyi toza toprağa bulamak amacına yönelik değildir."[1] İnceleme konusu yaptığı seçkin kişilerdeki mükemmellikle sıradan kişilerin kırık dökük lüğü arasındaki uzaklığı küçültmek ruh hekimliğine bir doyum sağlamaz. Örnek kişilerde karşılaştığı birtakım dışavurumları anlayıp kavrama çabasına değer vermeden de yapamadığı içindir ki, bu kişilere el atar ruh hekimliği: Kanısınca, hiç kimse sağlıklı ve sayrısal (patolojik) eylemleri aynı amansızlıkla egemenliği altında tutan yasalara boyun eğmenin kendisini utandıracağı kadar büyük değildir.

İtalyan Rönesansı'nın yetiştirdiği en büyük adamlardan biridir Leonardo (1452-1519). Daha yaşarken çağdaşları kendisine hayranlık duymuş, bugün bizler gibi onlar da üstada bilmecemsi bir gözle bakmışlardır. "Sınırları yalnızca sezilip bir türlü saptanamayan"[2] bu alabildiğine çok yönlü dâhi, çağını en başta ressamlığıyla etkilemiş, ama onun sanatçılığından ayrı doğa bilgini (ve teknisyen)[3] kimliğiyle de büyüklüğünü ortaya çıkarmak ancak bizlere nasip olmuştur. Her ne kadar resim alanında bizlere üstün eserler bırakmışsa da, bilimsel bulgulamaları yayımlanmadan ve değerlendirme konusu yapılmadan kalan sanatçının gelişim sürecinde bilim adamı kişiliği sanatçı kişiliğine hiçbir zaman tam bir özgürlük tanımamış, üstadın çalışmalarına

çokluk ağır kısıtlamalarla karşı çıkmıştır, hatta sonunda belki düpedüz geri plana itmiştir bu çalışmaları. "Tanrı'yı ve insanları aşağıladığı, sanatta hiçbir zaman üzerine düşeni yapmadığı" gibi bir suçlamayı yaşamının son saatinde Leonardo'nun kendi kendisine yönelttiğini anlatır Vasari.[4]

Vasari'nin ne iç, ne de dış bakımdan bir olasılık taşıyan açıklaması, daha sağken esrarengiz üstadın çevresinde örülmeye başlayan efsanenin bir parçasıysa da, o günkü zamanın ve o gün yaşamış insanların Leonardo'ya ilişkin yargısını belgelemesi bakımından bir değer taşımaktadır.

Leonardo'yu, bu büyük sanatçıyı anlamaktan çağdaşlarını alıkoyan ne olmuştu acaba? Yeni bir müzik aleti yapıp *il Moro* lakabıyla tanınmış Milano Dükü Lodovico Sforza'nın sarayına lavtacı göreviyle atanmasını sağlayan ya da düke o yadırgatıcı mektubu yazıp inşaat ve savaş mühendisliği alanındaki becerilerinden ötürü kendini övmesine yol açan yetenek ve bilgilerindeki çok yönlülük değildi bu neden; çünkü tek kişide çeşitli becerilerin bir araya toplanmasında, Rönesans dönemi için kuşkusuz yadırganacak bir taraf yoktu. Gerçi Leonardo en seçkin örneklerinden biriydi bu kişilerin; ama doğanın dış görünüm bakımından kendilerine biraz eli sıkı davrandığı, dolayısıyla yaşamın dış biçimlerini hiç önemsemeyen ve kasvetli ruh durumlarından ötürü insanlarla düşüp kalkmaktan kaçan dâhi tiplerden de değildi. Boylu bosluydu Leonardo; endamlı bir vücudu, eksiksiz güzellikle donatılmış bir yüzü, olağanüstü fiziki bir gücü vardı; insanlarla görüşüp konuşmalarından büyüleyici bir etki taşardı; söz ustasıydı; şen ve herkese karşı nazikti. Çevresindeki nesnelerin güzelliğine tutkundu. Görkemli giysilerden hoşlanır, yaşayış biçiminde inceliklere önem verirdi. Ressamlığa ilişkin incelemesinin,[5] hayatın tadını çıkarmadaki yeteneği için ilginç bir yerinde bu sanatı kardeş sanatlarla karşılaştıran Leonardo, heykeltraşın çalışmasındaki güçlükleri sayıp döker; "Bakarsınız, yüzü baştan aşağı sıvaşıktır, mermer tozuyla pudralanmıştır iyice; öyle ki, kendisini bir fırıncı sanırsınız. Üstü başı küçük mermer parçacıklarıyla tepeden tırnağa örtülmüştür; öyle ki, kar yağmış dersiniz üzerine. Ayrıca, yattığı yer mermer kıymıklarından ve mermer tozundan geçilmez. Ressamda ise bunun tam karşıtıdır

durum... çünkü ressam büyük rahatlıkla yapıtının karşısına geçer, güzelim bir giysi giymiştir, gönül okşayan boyalara daldırdığı tüy kadar hafif fırçasını tuvalde sağa sola gezdirir. Dilediği gibi giyinip kuşanır. Yatıp kalktığı yere gelince, güler yüzlü resimlerle bezenmiştir ve ışıl ışıl parıldar temizliğinden. Çokluk evine konuklar gelir, sazlar çalınıp güzel güzel kitaplar okunur; çekiç seslerine ve benzeri gürültülere yer yoktur burada, çalınıp söylenen eserler büyük bir zevkle dinlenir."

İçi neşeyle dolup taşan ve yaşamın tadını çıkarmaya bakan bir Leonardo tasarımından, üstadın yaşamındaki yalnızca ilk uzunca dönem için rahatlıkla söz açabiliriz. Ama söz konusu dönemi Lodovico Moro saltanatının çöküşü izleyerek üstadı Milano'dan, yani çalıştığı çevreden uzaklaşmak, sağlam işini bırakıp Fransa'da kendisine bir barınak bulana kadar pek başarıları içermeyen gezginci bir yaşam sürmek zorunda bırakmış, bu belki üstadın ruhundaki parlaklığın solmasına, doğasında yer alan bazı yadırgatıcı özelliklerin daha bir belirginlikle gün ışığına çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ayrıca, ilgi alanında başgösterip yıldan yıla büyüyen değişiklik, yani sanattan bilime yöneliş, üstatla çağdaşları arasındaki uçurumun giderek derinleşmesine ister istemez katkıda bulunmuştur. Örneğin, sınıf arkadaşı Perugina gibi sipariş üzerine harıl harıl resimler yapıp para kazanacakken boşuna vakit harcadığı denemeler, çağdaşlarınca kapris eseri oyunlar olarak değerlendiriliyor, hatta "büyücülük" ile ilgilendiği gibi bir kuşkunun da kendisine karşı beslenmesine yol açıyordu. Bugün elimizdeki notlarına bakarak Leonardo'nun ne gibi uğraşlar ardında koştuğunu bilen bizler, bu konuda üstadı daha iyi anlayabilmekteyiz. Kilisenin otoritesini giderek antikçağın otoritesine bırakmaya başladığı, ama hiçbir önkoşul tanımayan özgür araştırma döneminin de henüz açılmadığı bir zamanda bu öncü kişi, hatta öncülükte Bacon ve Kopernik'ten hiç de aşağı sayılmayacak Leonardo, zorunlu olarak yalnızlığa itilmiş durumdaydı. At ve insan kadavralarını kesip biçmek, uçmayı sağlayacak araçlar yapmak, bitkilerin nasıl beslenip çeşitli zehirlere karşı nasıl bir tepki gösterdiğini incelemek, kuşkusuz onu, Aristoteles açımlayıcılarından enikonu uzaklaştırarak horlanıp aşağılanan alşimistlere yaklaştırmıştı; çünkü bu uygunsuz zamanlarda deneysel araştır-

malar alşimistlerin laboratuvarlarında en azından kendilerine sığınacak bir köşe bulmuştu.

Söz konusu uğraşlar Leonardo için, fırçayı gönülsüz ele alma, giderek daha seyrek resim yapma, başlanmış bir çalışmayı çokluk bitirmeden bırakma ve yaratılan eserlerin akıbetini pek umursamama gibi bir sonuç doğurmuştu. Üstadın sanatla ilişkisi kendileri için hep bilmece niteliğini koruyan çağdaşlarının suçlaması da bu sonuca yönelikti.

Leonardo'nun ilerideki hayranlarından pek çoğu, onun doğasındaki bu kararsızlık lekesini silip atmaya çalışmış, üstatta suçlama konusu yapılan durumu, büyük sanatçılarda karşılaşılan genel bir özellik olarak görmüştü. Tuttuğunu koparıp işine dört elle sarılan Mikelanj da eserlerinden çoğunu yarım bırakmıştı nihayet ve bu da yine onun suçu değildi. Hem Leonardo'nun kendi açıklamalarına bakmak doğru sayılmazdı; üstadın eserlerinden pek çoğunun bitirilmediği söylenemezdi; çünkü dışarıdan şaheser diye bakılan şey, sanatçı için kafasında yapmayı tasarladığı eserin her zaman yetersiz bir kopyasıydı. Bütün bunlar bir yana, en çok sakınılması gereken şey, ileride eserlerinin başına geleceklerden sanatçıyı sorumlu tutmaktı.

Üstadı aklatmaya yönelik bu çabaların kimisi ne denli sağlam temellere oturtulmuş olursa olsun, Leonardo'daki durumu bütün çıplaklığıyla ortaya koymaktan uzaktır. Yaratılan eserlerle çileli bir boğuşma, sonunda eserden kaçarak onun akıbetine karşı takınılan umursamaz tutum diğer pek çok sanatçıda da karşımıza çıkar; ama böyle bir tutuma Leonardo'da alabildiğine sık başvurulduğunu görmekteyiz. Edm. Solmi (1910, 12) üstadın öğrencilerinden birinin şu sözlerini aktarır: *Pareva, che ad ogni ora tremasse, quando si poneva a dipingere, e però non diede mai fine ad alcuna cosa cominciata, considerando la grandezza dell' arte, tal che egli scorgeva errori in quelle cose, che ad altri parevano miracoli.*[6] Öğrenciye göre, Leonardo'nun son tabloları olan Leda, Madonna di Sant' Onofrio, Baküs ve San Giovanni Battista giovane tamamlanmadan kalmıştır; *come quasi intervenne di tutte le cose sue...*[7] *Son Yemek*'in[8] bir kopyasını yapan Lomazzo[9], Leonardo'nun bir resim üzerinde sonuna kadar çalışıp onu bitirmedeki güçsüzlüğünü şu soneyle belirtir:

Protogen che il penel di sue pitture
Non levava, agguaglio il Vinci Divo,
Di cui opra non è finita pure.[10]

Üstadın yaratma temposundaki yavaşlık, bir atasözü gibi dillerde dolaşmaya başlar. Milano'da Santa Maria delle Grazie Manastırı'nda yapacağı *Son Yemek*'e ilişkin olarak önceden alabildiğine geniş kapsamlı incelemelerde bulunur ve ardından üç yıl gibi bir süre tablo üzerinde çalışır. Büyük sanatçının çağdaşı olup genç bir rahip kimliğiyle manastır sakinleri arasında yer alan nuvel yazarı Matteo Bandelli'nin belirttiğine göre, Leonardo çok vakit sabah erkenden iskeleye tırmanıp akşamın alacakaranlığına dek fırçayı elinden bırakmamış, yemek içmek gibi bir düşünceyi aklına getirmemiştir. Ama kimi günler de resme el sürmemiş, bazen tablonun önünde saatlerce dikilerek onu dikkatle inceleyip gözden geçirmiştir. Pek çok zaman, Francesco Sforza'nın at üzerindeki heykelinin modelini yaptığı Milano sarayından doğruca manastıra gelmiş, ama resimdeki figürlerden birine birkaç fırça vuruşundan sonra yine kalkıp gitmiştir.[11] Vasari'nin bir açıklamasına göre, üstat, Floransalı Francesco del Giocondo'nun eşi Mona Lisa'nın portresinin üzerinde dört yıl çalışmış, ama ona son biçimini bir türlü kazandıramamıştır. Nitekim portrenin sahibine teslim edilmeyerek Leonardo'da kalışı ve Leonardo'nun bunu sonunda yanına alarak Fransa'ya götürüşü[12] Vasari'nin açıklamasına uygun düşmektedir. Fransa'da Kral François I tarafından satın alınan tablo, bugün Louvre Müzesi'nin en değerli hazinelerinden birini oluşturuyor.

Çalışma yöntemine ilişkin bu bilgiler, Leonardo'nun geride bıraktığı ve resimlerinde yer alan her motifin alabildiğine değişik çeşitlemelerini içeren sayısı alabildiğine kabarık eskiz ve çalışmalarla karşılaştırıldığında yarım yamalaklık ve sebatsızlık gibi karakter özelliklerinin üstadın sanatla ilişkisini en ufak ölçüde etkilemediğini ister istemez benimsemek gerekecektir. Hatta böyle bir karşılaştırma, Leonardo'nun kendini enikonu ciddiyetle işine verdiğini, zengin bir seçenek hazinesini elinin altında bulundurduğunu, ancak bu seçeneklerden biri üzerinde karar kılarken duraksayarak davrandığını, çalışmaları için pek

erişilemeyecek amaçlar saptadığını, bunlara ulaşma çabasında ise tutuk davrandığını, ama tutukluğun, sanatçının varmayı kafasına koyduğu ideale erişemeyip ister istemez onun gerisinde kalmasıyla açıklanamayacağını ortaya koyar. Leonardo'nun çalışmalarında öteden beri gözlemlenebilecek yavaşlık, söz konusu tutukluğun dışa vurmuş bir belirtisi, üstadın ilerki yaşamında ressamlığa sırt çevirişinin[13] bir habercisidir; Leonardo'ya pek çok suçlamanın yöneltilmesine yol açan *Son Yemek* tablosunun akıbetini de yine söz konusu tutukluk belirlemiştir. Üstat, ancak zemin nemliyken çalışılabilen fresk[14] tekniğine bir türlü ısınamamış, bu yüzden çabuk kuruyup ruh ve zaman durumuna göre çalışmayı gerektiğinde ileri bir tarihe erteleyebilmesine olanak veren yağlıboyada karar kılmıştır. Ne var ki, yağlıboya kendisiyle duvar arasında yalıtıcı rolü oynayan zeminden zamanla çözülüp ayrılmaktaydı. Buna bir de duvarın kendisindeki kusurlar ve resmin yapıldığı mekânın kullanılış amacında sonradan başvurulan değişiklikler gelip ekleniyor ve tablonun öyle görülüyor ki bir türlü önüne geçilemeyen yok oluş sürecine kesinlik kazandırıyordu.[15]

Leonardo'nun ileride Michelangelo'yla bir rekabete girerek, Floransa'daki Sala del Consiglio'nun duvarına çizmeye koyulup yine bitirmeden yüzüstü bıraktığı Anghiari süvari savaşını konu alan tablo da, benzeri bir teknik girişimin başarısız kalmasıyla yok olup gitmiştir. Sanki yabancı bir tutku, bir deneyimci tutkusu ilkin Leonardo'nun sanatçılığını güçlendirmiş, sonra da sanat yapıtına zarar vermiştir.

Leonardo'nun karakterinde daha başka alışılmadık bazı özelliklere ve görünür çelişkilere rastlamaktayız. Belli bir ölçüde aktiflikten uzaklığın ve umursamazlığın varlığı, üstadın kişiliğinde yoksanacak gibi değildir. Herkesin alabildiğine geniş bir çalışma alanını ele geçirmeye çalıştığı, bunu da başkalarına karşı sert saldırılara girişmeden gerçekleştiremediği bir dönemde Leonardo, sakin ve barışsever yaradılışından ötürü tüm düşmanlık ve didişmelerden kaçışıyla dikkati çeken biriydi. Kim olursa olsun karşısındakine her zaman yumuşaklıkla ve sevecenlikle davranırdı. Et yemeye yanaşmaz, pazardan satın aldığı kuşlara özgürlüklerini bağışlamaktan ayrı bir zevk duyardı.[16]

Savaşları ve kan akıtmaları hoş karşılamaz, insanı hayvanlar âleminin efendisi değil, yırtıcı canavarların en azgını diye nitelerdi.[17] Ama duygularındaki kadınsı incelik, idama götürülen mahkûmların peşine takılmaktan, onların korkuyla büzülmüş yüzlerindeki ifadeyi inceleyerek bunları not defterine resmetmekten Leonardo'yu alıkoyamıyor, en amansız saldırı silahlarının planlarını çizmekten ve savaş başmühendisi göreviyle Cesare Borgia'nın[18] hizmetinde çalışmaktan onu geride tutamıyordu. Çokluk *İyi* ve *Kötü* değerlendirmelerini umursamaz bir tutum takınıyor ya da davranışlarının özel bir teraziyle tartılmasını istiyordu. Günün birinde, Cesare Borgia'nın düzenlediği, tüm düşmanlar arasında bu en zalimi ve hainine Romagna'yı kazandıran sefere önemli bir görevle katıldı. Ancak, Lenardo'nun notları arasında o günlerde olup bitenleri kınadığını ele veren tek bir satıra rastlamamaktayız. Leonardo'nun tutumuyla Fransa'ya karşı düzenlenmiş Campagne seferindeki Goethe'nin tutumu arasında bu bakımdan bir benzerliğin bulunduğu büsbütün yadsınacak gibi değildir.

Ele aldığı kişinin ruhsal yaşamını gerçekten kavrama amacına yönelik bir yaşamöyküsü denemesinin, yaşamöykücülerin çoğunun mahremiyet kaygısıyla ya da yobaz bir davranışla yaptığı gibi, söz konusu kişinin cinselliğini ve erotik özelliklerini suskunlukla geçiştirmemesi gerekir. Cinsellik bakımından Leonardo'ya ilişkin fazla bir bilgimiz yoktur. Ama bildiğimiz birkaç şey de, üzerinde önemle durulmaya değer nitelik taşıyor. Başıboş cinselliğin iç karartıcı cinsel bir perhizle boğuştuğu dönemde, Leonardo, kadın güzelliğini işleyen sanatçılarda rastlayamadığımız cinsel soğukluğa örnek gösterilecek biriydi. Solmi,[19] sanatçıdan onun cinsel soğukluğunu (frijite) belirleyen şu cümleyi aktarır bize: "Cinsel birleşme ve buna bağlı tüm eylemler o denli iğrenç ki, öteden beri süregelen bir âdete uyulmasa ve hâlâ sevimli yüzlere rastlanmayıp cinsel eğilim varlığını korumasa, çok geçmeden insan soyu yeryüzünden silinip giderdi."

Leonardo'dan bize kalan ve yalnız en yüce bilimsel sorunların söz konusu edilmeyip "alegorik doğa anlatısı, hayvan öyküleri, fıkralar ve çeşitli kehanetler"[20] gibi ulu bir kişiye pek

yakıştırılamayacak masum etkinlikleri de içeren yazılar, bir edebiyat yapıtında karşılaştığımız zaman bugün bile bizleri şaşırtacak bir safiyeti, bir diğer deyişle perhizkâr bir havayı içerir. Bu yazılarda tüm cinsel konulara değinmekten öylesine kaçınılır ki, sanki bütün yaşamı ayakta tutan sevgiyi (eros) araştırmacı Leonardo, bilip öğrenme tutkusuna konu edilmeye layık görmez.[21] Büyük sanatçıların erotik, hatta kaba müstehcen sahnelere ne çok eğilim gösterdiği bilinmektedir; oysa Leonardo'dan elimizde, kadının iç organları, ana karnındaki çocuk vb. gibi topu topu birkaç anatomik şema bulunuyor, o kadar.[22]

Leonardo'nun ömründe bir kadını bir kez bile sevgiyle kucakladığı kuşkuludur. Ayrıca, bir kadına karşı, örneğin Michelangelo'nun Vittoria Colonna'yla[23] ilişkisine benzer mahremiyet dolu ruhsal bir ilişki beslediğini de bilmiyoruz. Henüz ustası Verrocchio'nun yanındayken, yasaklanmış eşcinsel eylemlere kalkıştığı ileri sürülerek diğer bazı gençlerle birlikte mahkemeye verilmiş, ama sonradan aklanmıştır. Öyle görülüyor ki, adı kötüye çıkmış bir oğlandan model olarak yararlanması, kendisine karşı söz konusu kuşkunun beslenmesine yol açmıştır.[24] Leonardo'nun Üstat kişiliği, çevresini yakışıklı oğlanların ve delikanlıların sarıp kuşatması gibi bir sonuç doğurmuş, Leonardo bu güzel yaratıkları yanına öğrenci almıştır. Öğrencilerinden sonuncusu olan Francesco Melzi ustasıyla Fransa'ya gitmiş, ölümüne kadar onun yanında kalmış, ustası tarafından kendisine vâris seçilmiştir. Leonardo'yla öğrencileri arasında cinsel ilişki olasılığını, büyük adama yöneltilmiş temelsiz bir aşağılama diye kınayan çağdaş yaşamöykücülerin bu konuya ilişkin kesin sözlerine doğrusu katılamayacağız. O zamanki geleneğe uyarak yaşamını paylaşan öğrencileriyle üstadın sevecen ilişkiler kurduğu, ama bu ilişkilerin cinsel bir eyleme kadar vardırılmadığı bizim için çok daha akla yakın görünmektedir. Öte yandan, Leonardo'yu aşırı cinsellikle donatılmış biri saymak zaten doğru değildir. Leonardo'nun duygusal ve cinsel yaşamındaki bu özellik, ancak tek bir yoldan, yani sanatçı ve araştırmacı olarak taşıdığı çifte kişilikle bağlantı kurularak kavranabilir. Ruhbilimin bakış açıları kendilerine çokluk uzak düşen yaşamöykücülerden bildiğim kadarıyla yalnızca biri, yani Edm. Solmi

bilmecenin çözümüne yaklaşmıştır. Leonardo'yu büyük bir tarihi romana kahraman seçen Dmitry Sergeyeviç Merejkovskiy ise olağanüstü adamı salt bu yoldan anlamaya çalışmış ve ona ilişkin görüşünü bilim adamlarının kuru sözleriyle olmasa da bir yazarın somut üslubuyla açık seçik dile getirmiştir:[25] "Leonardo'daki her şeyi tanıyarak ve serinkanlı düşünerek mükemmelde saklı en derin gizleri araştırıp ele geçirme yolundaki o dindirilmez güçlü tutku, Leonardo'nun eserlerini her zaman yarım kalmak gibi bir talihsizlikle karşı karşıya bırakmıştır."[26]

Conference Fiorentine'deki bir yazısından aktarılan şu sözü, Leonardo'nun inanç dünyasını belirtmekte ve yaradılışının anahtarını elimize tutuşturmaktadır:

Nessuna cosa si può amare nè odiare, se prima non si ha cognition di quella.[27]

Yani içyüzünü doğru dürüst bilmediği sürece kişinin ne bir şeyi sevmeye, ne de ondan nefret etmeye hakkı vardır. Ressamlığa ilişkin yazısının dinsizlikle suçlanmasına karşı kendini savunma gözüyle bakılacak bir yerinde aynı anlamda sözler söyler Leonardo: "Bu gibi suçlayıcılar seslerini çıkarmasa, daha iyi ederler. Çünkü söz konusu tutum, hayranlık konusu pek çok eseri atölyesinde yaratan sanatçının tanınmasını sağlar; bu ise işte öylesine büyük bir yaratıcıyı sevmeye götüren yoldur. Çünkü büyük sevgiler, doğrusu, sevilen'in adamakıllı tanınmasından kaynaklanır. Sevi objesi yeterince tanınmadı mı, yeterince sevilemez ya da hiç sevgi duyulmaz ona karşı..."[28]

Leonardo'nun sözlerini önemli kılan, psikolojik bir gerçeği açığa vurması değildir; çünkü bu sözlerle dile getirilen sav belli ki yanlıştır ve Leonardo da bunu bizim kadar biliyordu kuşkusuz. Bir nesneye karşı sevgi ve nefret duyguları beslemek için, bu duygulara konu edilen nesneyi inceleyip iç yapısını anlayana kadar beklendiği doğru değildir. İnsanlar içtepisel yoldan sever daha çok, sevgileri duygusal nedenlere dayanır ve bilmekle hiç alıp verecekleri yoktur; usavurumlar, düşünüp taşınmalar olsa olsa sevgiyi güçsüzleştirir. Dolayısıyla, Leonardo'nun söylemek istediği şey, insanların pratikte açığa vurduğu sevginin yerinde ve kusursuz sevgi diye nitelenemeyeceği, sevgide önce içteki duygunun dışavurumdan alıkonularak düşünsel işlemden

geçirilmesinin ve ancak bu sınavı başardıktan sonra özgür dışavurumuna izin verilmesinin gerektiğidir. Bununla Leonardo, aynı zamanda, kendisinde sevginin böyle bir durum gösterdiğini, sevgi ve nefret karşısında benzer bir tutumun başkalarınca da benimsenmeye değer nitelik taşıdığını belirtmek ister.

Leonardo'da sevgi gerçekten böyle bir özellik taşıyor gibidir: Duygular dizginlenip araştırma içgüdüsünün egemenliği altına verilmiştir; Leonardo sevip nefret etmemiş, neyi sevip neden nefret edeceğini belirleyen etkeni araştırmış, sevgi ve nefretin taşıdığı anlamı kendi kendine sormuş, İyi ve Kötü, Güzel ve Çirkin karşısında ilkin tarafsız davranmıştır. Sevgi ve nefret öncesinde bu tür araştırmaları sürdürürken, gönlündeki duygular başlangıçta taşıdığı niteliği üzerlerinden sıyırıp atmış, düşünsel yönelimlere dönüşmüştür. Leonardo tutkusuz bir kişi değildi, insanlara özgü tüm etkinliğin dolaylı ya da dolaysız itici gücü *–il primo motore–* rolünü oynayan tanrısal kıvılcımdan o da payını almış bulunuyordu. Ne var ki, içindeki tutkuyu bilme tutkusuna dönüştürmüş, ancak tutkulardan kaynaklanabilecek bir direniş, kararlılık ve yoğunlukla kendini inceleme ve araştırmalara vermiştir. Düşünsel çalışmaların doruğunda, bilip öğrenmelerin ardından, uzun süredir içte alıkonulmuş duygunun ırmaktan ayrılıp kendisinden beklenen işi gördükten sonra serbest bırakılan bir kol gibi ansızın özgür akıp gitmesine izin vermiştir. Büyücek bir ilişkiler örgüsünü kuş bakışı görerek bir bilip tanıyışın doruğuna ulaştığı zamanlar kendini coşkuya kaptırmış, inceleme konusu yaptığı yaratı parçasındaki görkemi ululamış ya da dinsel bir deyişle Yaradan'ın yüceliğine övgüler döşenmiştir. Leonardo'daki bu dönüşüm sürecini doğru olarak yakalar Solmi; üstadın doğadaki o yüce zorlayıcılığı kutlayan bir sözünü (*O mirabile necessità...*) aktararak şöyle der: *Tale trasfigurazione della scienza della natura in emozione, quasi direi, religiosa, è uno dei tratti caratteristici de' manoscritti vinciani, e si trova cento e cento volte espressa...*[29]

Belki de ruhsal itici gücün çeşitli etkinlik biçimlerine dönüşmesi, tıpkı fiziksel güçlerdeki gibi pek kayıp verilmeden gerçekleşememektedir. Leonardo örneği, bu süreçlerde daha başka ne çok oluşumlara rastlanabileceğini bize gösteriyor. İl-

kin bilip tanımak ve sevgiyi ondan sonrasına ertelemekle sevginin yerine bir başka şey geçirilmektedir. Bir biliş ve tanıyışa ulaşıldıktan sonra gereği gibi sevme ve nefret etme diye bir şey söz konusu olmaktan çıkmakta, sevgi ve nefretin öbür yakasına geçilmekte, yani sevmekten yüz çevrilip araştırma etkinliğine yönelinmektedir. Belki de bu yüzden Leonardo'nun yaşamında başka büyük kişi ve sanatçılarda görülmeyecek kadar güçlü bir sevgi yoksunluğuyla karşılaşmaktayız. Başkalarının bol bol tadını çıkardığı o hem yüceltici, hem yok edici coşku fırtınaları anlaşılan Leonardo'ya hiç dokunmadan geçip gitmiştir.

Leonardo örneğinden çıkaracağımız diğer bazı sonuçlar ise şunlardır: Üstat, eylemselliği ve yaratıcılığı bırakıp araştırmalara koyulmuştur. Her kim evrendeki ilişkiler örgüsünün görkemini ve bunda saklı zorunlulukları sezmeye başlarsa, o kimsenin kendi küçük ben'ini yitirmesi işten değildir. Söz konusu görkem karşısında hayranlığa kapılan ve gerçek bir alçakgönüllüğü benimseyen kişi, kendisinin de doğadaki etkin güçlerin bir parçası sayılacağını ve gücü oranında dünyanın zorunlu seyrinin ufak bir parçası üzerinde de olsa pekâlâ bir değiştirme girişiminde bulunabileceğini çok kolay unutur; öyle bir dünya ki, Küçük, Büyük'ten daha az harikulade değildir ve daha az önem taşımaz.

Solmi'nin belirttiği gibi, Leonardo sanatının hizmetinde koyulmuş olabilir araştırmacılığa.[30] Işık, renk, gölge ve perspektifte saklı özellik ve yasaları ele geçirmek, doğaya öykünmede kesin bir beceriye kavuşmak ve başkalarına da aynı yolu göstermek için üstat çaba harcamaktaydı. Belki daha o zamanlar, bu bilgilerin sanatçı için taşıdığı önemi gözünde fazla büyütmüştü. Ressamlık tutkusunun ana doğrultusunu izleyip içten gelen bir dürtüye uyarak, resme geçireceği objeleri, hayvanları, bitkileri ve insan vücudundaki tenasübü incelemeye koyuldu. Nesnelerin dış yüzünden ayrılarak görünümlerinde kendilerini açığa vuran ve sanat eserlerine konu edilmeyi bekleyen iç yapılarını ve yaşamsal işlevlerini araştırmaya yöneldi. Sonunda ruhundaki dürtü aşırı ölçüde güçlenerek üstadı önüne kattı, onu götürüp sanatın gelenekleriyle bağlantının koptuğu bir noktaya bıraktı. İşte bu noktada Leonardo, mekaniğin genel

yasalarını ele geçirdi. Arno Vadisi'ndeki[31] katmanlaşmaların tarihçesini bulguladı, sonunda günlüğüne iri harflerle şu notu düştü: *Il sole non si move.*[32] Doğabilimlerin hemen tüm alanlarına yaydı araştırmalarını; bunların her birinde de mucit, ama hiç değilse geleceği haber veren bir kâhin ve bir yol gösterici aşamasına ulaştı.[33] Ancak, bilme tutkusu dış dünyaya yönelik kaldı; bir şey vardı ki, insanın ruhsal yaşamını incelemekten Leonardo'yu alıkoymaktaydı; ustalıklı şekilde birbirine dolanmış amblemler çizerek içerisine yerleştirdiği *Academia Vinciana*'da ruhbilime yer yoktu.

İleride Leonardo bilimsel araştırmalardan yüz çevirip, başlangıçtaki çıkış noktası sanata dönmeye kalktığında, ilgi doğrultusundaki yeniliğin ve ruhsal çalışmasını egemenliği altına almış değişik havanın çalışmalarını kösteklediğini gördü. Ardı arkası kesilmeyen doğa araştırmalarından alışık olduğu üzere, ele aldığı her tabloda ilkin bir tek sorunla ilgileniyor, derken aynı sorunun gerisinde daha başka sayısız sorunlar kendini açığa vuruyordu. Bundan böyle Leonardo, isteklerinde bir sınırlamaya gitmeyi, sanat eserini yalıtarak büyük ilişkiler örgüsünden koparıp almayı beceremez duruma düştü. Kafasında büyük ilişkiler örgüsüne varıp bağlanan ne çok düşünce varsa, bunları dile getirmek için alabildiğine yoğun çaba harcıyor, ama başladığı bir eseri sonradan çaresiz yüzüstü bırakıyor ya da bitmemiş diye niteliyordu.

Bir vakit Leonardo, bilim adamı kişiliğini sanatçı kişiliğinin hizmetinde kullanmış, ama zamanla uşak efendisinden daha güçlenerek onu sultası altına almıştı.

Örneğin, Leonardo'nun bilip öğrenme içgüdüsü gibi, insanın karakterini oluşturan içgüdülerden birinin aşırı geliştiğini saptarsak, bu durumu, organik kökeni konusunda belki çokluk fazla şey bilmediğimiz özel bir yatkınlıkla açıklayabiliriz. Nevrozlular üzerindeki psikanalitik (ruhçözümsel) araştırmalar ise, böyle bir duruma iki ayrı olasılığın yol açabileceği görüşünü benimseme eğilimini uyandırıyor bizde. Böyle bir eğilimin haklılığını karşılaştığımız her vakada saptamak, doğrusu bizi sevindiriyor. Olasılıklardan biri şu: İleride aşırı güçle öne çıkan bir içgüdü, kişinin daha ilk çocukluk yıllarında etkinlik göstermiş,

çocuklukta edinilen izlenimler içgüdünün sonraki egemen konumu için gerekli zemini hazırlamıştır. Öbür olasılığa gelince, söz konusu içgüdü, başlangıçta gelişip serpilmek için cinsel içgüdülerin yardımına başvurmakta, bu yüzden ileride cinsel yaşamın bir parçasını kapsar nitelik kazanmaktadır. Dolayısıyla, seven bazı kimselerde rastladığımız gibi, birey tutkulu bir teslimiyet göstererek kendini bilimsel çalışmalara adamakta, sevmeyi bir yana bırakıp araştırma eylemine yönelebilmektedir. Yalnız araştırma içgüdüsünün değil, hayli güçlü içgüdülerden pek çoğunun cinsel içgüdülerden yararlanarak enikonu semirip palazlandığını hiç çekinmeden ileri sürebiliriz.

Günlük yaşamlarına ilişkin gözlemlerimiz, insanlardan pek çoğunun, cinsel içgüdülerindeki enerji yükünden azımsanmayacak kadar büyük miktarları mesleki çalışmalarına aktardığını ortaya koymaktadır. Yüceltilebilme yeteneğiyle donatıldıkları, yani kendilerine en yakın amaçlarından saptırılıp değer bakımından bazen daha üstün cinsellik dışı amaçlara yöneltilebilen cinsel içgüdüler, mesleki çalışmalara olumlu katkılarda bulunmaya özellikle yatkın nitelik taşır. Bir kişinin çocukluk öyküsü, yani ruhsal gelişimi, ilgili dönemde hayli serpilmiş gördüğümüz araştırı içgüdüsünün cinsel yönelimlerin hizmetinde kullanıldığını göstermekte, bu da yukarıdaki saptamamızın gerçekliğini kanıtlamaktadır. Sanki fazlasıyla gelişmiş araştırma içgüdüsü, bireydeki cinsel etkinliğin bir parçasını kendisine mal etmiş gibi olgun yaştakilerin cinselliğinde dikkati çeken bir güçsüzleşmeye rastlanması, görüşümüzü doğrulayan bir başka kanıttır.

Bu varsayımların enikonu gelişmiş bilimsel araştırma içgüdüsü üzerine uygulanmak istenmesi, karşımıza ayrı birtakım güçlükler çıkarır gibidir; çünkü gerek o ciddi araştırma içgüdüsü, gerek ileride sözü edilecek cinsel yönelimler çocuklara bir türlü yakıştırılmak istenmez. Ancak üstesinden kolay gelinecek güçlüklerdir bunlar. Bıkıp usanmadan soru sorma merakı, çocuklardaki bilip öğrenme tutkusunun bir kanıtıdır; öyle bir merak ki, sorulan bütün soruların dolambaçlı anlatımlardan başka şey olmayıp asla arkası gelmeyeceği, çünkü tümünün de çocuklarda sorulmadan kalan bir başka sorunun yerini tuttuğu anlaşılmadığı süre, erişkinler için bilmece niteliğini koruyacaktır. Ço-

cuk biraz büyüdü de kavrayış gücü arttı mı, bilip öğrenme tutkusundaki söz konusu dışavurumlar sona erer ansızın. Ruhçözümsel incelemeler bu konuya açıklık getirmekte, pek çok çocuğun, hatta belki çocuklardan büyük çoğunluğunun, ama kuşkusuz içlerinden en yeteneklilerin yaklaşık üç yaşından başlayarak *çocuksal-cinsel araştırı dönemi* diye niteleyebileceğimiz bir dönemi yaşadığını ortaya koymaktadır. Bu çağa ayak basan çocuklarda öğrenme tutkusu, bildiğimiz kadarıyla kendiliğinden uyanmaz; önemli bir olay, küçük bir kardeşçiğin doğmasının beklenmesi ve çocuğun bunu kendi çıkarını tehlikeye düşürüyor görmesi, böyle bir cinsel-araştırı tutkusunun doğmasını sağlayan etken rolünü oynar. Çocuklardaki cinselliğe ilişkin araştırmalar, çocukların nereden geldiği sorusuna yöneliktir ve o türlü yürütülür ki, sanki çocuk kendisine enikonu rahatsız eden bu doğum olayından kurtulmak için birtakım çare ve yollar bulmaya çalışmaktadır. Psikanalitik (ruhçözümsel) incelemelerden hayretle öğrendiğimize göre, bebeklerin nereden geldiği konusunda çocuklar büyüklerden aldıkları bilgilere inanmak istemez; örneğin, mitolojik açıdan o pek anlamlı leylek masalını benimsemeye var güçleriyle karşı koyar, düşünsel bağımsızlıkları da işte söz konusu inanmazlıkla dünyaya gözünü açar; bu inanmazlık sonucu çocuklar erişkinlerle çatışır sık sık, aldatmacaya sapıp kendilerine doğruyu söylemediklerinden onları bağışlamaz, yalnızca kendi bildikleri yollardan incelemelerini sürdürür. Bebeğin doğmadan önce ana karnında barındığını bulgular, cinsel yaşamlarındaki kıpırdanışların yol göstericiliğine bırakırlar kendilerini; yenen yemekle çocukların ana karnına girdiği, bağırsak yoluyla dünyaya getirildiği, bu arada babanın, içyüzü kolay kestirilemeyen bir rol oynadığı gibi birtakım varsayımlar üretirler ve daha söz konusu dönemde cinsel birleşme eyleminin varlığını sezgisel yoldan kavrar, buna düşmanca ve zorba bir davranış gözüyle bakarlar. Ancak organizmaları cinsel bakımdan çocuk yapacak olgunluğa erişmediği için, bebeklerin nereden geldiği konusundaki araştırmaların günün birinde ister istemez kesilir arkası, bir türlü sona erdirilemeyen araştırmalar olarak yüzüstü bırakılır. Düşünsel bağımsızlık çabasının başarısızlığa uğraması, öyle görülüyor ki, çocuklar için hayli cesaret

kırıcı nitelik taşır ve ileride kaybolmayarak varlığını sürekli korur.[34]

Çocuktaki cinsel araştırı dönemi geriye dönüşte (regresyon) kendini açığa vuran dinamik bir atılımla kapandı mı, araştırı içgüdüsünün ileride izleyeceği yön bakımından üç olasılık söz konusudur ve her üçü de içgüdünün ilk çocukluk yıllarında cinsel yönelimlerle bağlantı içindeki etkinliğinden kaynaklanır: Araştırı içgüdüsü cinselliğin ilerdeki yazgısını paylaşacak, yani çocuğun bilip öğrenme tutkusu bundan böyle engellenip zekâsının özgür etkinliğinde belki ömür boyu kısıntılı bir durum başgösterecek ve çok geçmeden düşünme üzerindeki eğitimden kaynaklanan o güçlü dinsel engelleme de böyle bir durumun ortaya çıkışını hızlandıracaktır, ki bu da düşünsel engellemenin nevrotik tipidir. Düşünsel yetenekte görülen böyle bir edinsel güçsüzleşmenin, nevrotik bir hastalığın patlak vermesine etkin bir katkıda bulunabilmesinin bize göre yine anlaşılmayacak yanı yoktur. Zekâ engellemesinin ikinci tipinde düşünsel gelişim, kendisini hırpalamak isteyen cinsel geriye itimlere (refoulment) karşı koyacak güçtedir. Çocukluktaki cinsel araştırı etkinliğinin yok olup gidişinden bir süre sonra, artık güçlenmiş durumdaki zekâ, aralarındaki eski işbirliğini umursamayarak cinsel geriye itimlerin oyuna getirilmesi için çalışır, baskılanmış cinsel araştırı içgüdüsü ise bir saplantı-düşünce kimliğiyle bilinçdışından gerisin geri dönüp gelir. Kılık değiştirmiş, özgürlüğünü yitirmiştir; ama yine de düşüncenin kendisini cinselleştirecek, düşünsel eylemleri gerçek cinsel olaylardaki haz ve korkuyla donatacak güçtedir. Böylece, araştırı etkinliği cinsel etkinliğe dönüşür, çokluk yalnızca bu etkinlik kılığında açığa vurur kendini; düşünme ve açıklamalarla kendine boşalım sağlama duygusu, cinsel doyumun yerini alır. Gel gelelim, çocuksal araştırmaların o bir türlü sona erdirilemeyişi, ileri yaşlardaki düşünüp durmaların bir türlü son bulmayışında ve ele geçirilmek istenen çözümleyici entelektüel duygunun, sürekli uzaklara kaymasında yeniden karşımıza çıkar.

Düşünsel engelleme tiplerinin en seyrek görülüp en gelişmişi olan üçüncüsünde, özel yetenekle donatılmış birey, gerek bu engellemeden, gerek nevrotik düşünü saplantısından yaka-

sını kurtarır. Gerçi bilinçdışına itim olayı burada da kendini açığa vurur, ama cinsel hazdaki içgüdü bileşenlerinden hiçbirini bilinçdışına sürüp uzaklaştırmayı başaramaz; tersine, libido işin başından başlayarak yüceltilme konusu yapılır ve önce bilip öğrenme tutkusuna, sonra da güçlenerek araştırı içgüdüsüne dönüşür. Bu araştırı da bir bakıma saplantı niteliği taşır, cinsel etkinliğin yerini tutar, ama temelde yatan psişik süreçlerin büsbütün başkalığı dolayısıyla (bilinçdışını delip çıkmanın yerini sublimasyon almıştır), durumda bir nevroz karakteriyle karşılaşılmaz; çocuksal araştırıdaki ilk komplekslere bağlılık diye bir şey görülmez; içgüdü, düşünsel yönelimin hizmetinde serbestçe etkinliğini sürdürebilir ve pek büyük bir libido parçasının yüceltilmesine olanak sağlayarak kendisini güçlü duruma sokan cinsel geriye itimin hakkını, cinsel konularla uğraşmaktan kaçarak kollayıp gözetir.

Aşırı güçte araştırı içgüdüsüyle düşünsel (yüceltilmiş) eşcinsellikten öteye geçemeyen cinsel yoksullaşmaya bir arada rastlandığı düşünülürse, Leonardo daha çok üçüncü tipe örnek gösterilmek istenecektir. Cinsel yönelimlerin hizmetindeki bir etkinliğin ardından libidosunun büyük bölümünü yücelterek bilip öğrenme tutkusunu araştırı tutkusuna dönüştürebilmek: İşte Leonardo'nun doğasının çekirdeği ve bu doğada saklı yatan giz. Ancak, böyle bir görüşü kanıtlayacak nedenler kolayca ortaya konacak gibi değildir. Bu nedenleri ele geçirebilmek için Leonardo'nun ilk çocukluk yıllarındaki ruhsal gelişim sürecini izlemek zorundayız. Oysa, eldeki malzemenin böyle bir girişim için yeterli sayılacağı umuduna kapılmak saçma gibi gözükmektedir; çünkü Leonardo'nun yaşamı konusunda bugün bildiklerimiz alabildiğine kıt, güvenilirlikten alabildiğine yoksundur. Kaldı ki, söz konusu gelişim süreci açısından bilinmesi gereken olaylar, bugün kendi kuşağımızın kişilerinde bile gözlemcilerin dikkatinden kaçmaktadır.

Çocukluğu konusunda pek fazla bir şey bilmediğimiz Leonardo, 1452'de Floransa ile Empoli arasında küçük bir kent olan Vinci'de; evlilik dışı bir ilişkiden dünyaya gelmişti; ancak, o zamanlar evlilik dışı doğumlara halk arasında ağır bir leke gözüyle bakılmıyordu. Babası, Ser Piero da Vinci adında bir noter-

di; bağrından noterler ve çiftçiler çıkarıp ismini yaşadığı kentten alan bir aileden geliyordu. Annesi Caterina bir köylü kızıydı belki; sonradan Vinci'de bir başka erkekle evlendi. Leonardo'nun yaşamöyküsünde artık kendisiyle karşılaşmayacağımız bir kadındır bu; ancak, Mereschkowski, Leonardo'nun ilerki yaşamında bu kadının izini ele geçirdiği kanısındadır. Sanatçının çocukluğuna ilişkin ilk güvenilir bilgiyi, Floransalı bir vergi-kadastro memuru tarafından 1457'de düzenlenmiş resmi bir belgede buluyoruz; Vinci ailesinin bireyleri arasında Leonardo'nun "beş yaşında gayrı meşru bir çocuk" diye sözünün geçtiği bir belgedir bu.[35] Ser Piero'nun Donna Albiera adında bir kadınla evliliği çocuksuz kalınca, Leonardo küçük yaşta babasının evine alındı ve orada büyüdü. Ancak, henüz saptanamamış bir yaşta baba evinden yine ayrılarak Andrea del Verrocchio'nun[36] yanına çırak girdi. 1472'de Leonardo'nun adına, *Compagnia dei Pittori*[37] üyelerini içeren bir listede rastlıyoruz. İşte sanatçıya ilişkin tüm bildiklerimiz.

NOTLAR

1 [Schiller'in *Die Jungfrau von Orlean* (Orlean Bakiresi) oyununun 1801 baskısına ek giriş olarak aldığı *Das Mädchen von Orlean* (Orlean Kızı) isimli şiirden.]

2 Alexandra Konstantinowa'nın bir yapıtında (1907 [51]) geçen Jacob Burckhardt'ın bir sözü.

3 [Parantez içindeki sözcükler 1923'te metne eklenmiştir.]

4 *Egli per reverenza, rizzatosi a sedere sui letto, contando il mal suo e gli accidenti di quello, mostrava tuttavia, quanto aveva offeso Dio e gli uomini del mondo, non avendo operato nell' arte come si conveniva.* Vasari, Vite LXXXIII (1550 [Yayımlayan: Poggi, 1919, 43]). ["Leonardo huşuyla doğrulup yatakta oturdu, ona içindeki huzursuzluğu tüm ayrıntılarıyla anlatarak sanatta üzerine düşeni yapmadığı için Tanrı ve insanlara karşı suç işlediğinden sızlandı." Vasari, *Künstler der Renaissance* (Rönesans Sanatçıları), Ernst Vollmer Yayınevi (?, 244).]

5 *Traktat von der Malerei* [Leonardo'nun *Trattata della Pittura* isimli yapıtı, Almancaya çeviren: Ludwig] (1909 [36]). [Ayrıca bkz. I. A. Richter (1952, 330 vd.).]

6 ["Ne zaman fırçayı elinc alsa, sanki bir titreme sarar vücudunu, ama yine de başlayıp bitirdiği bir eser olmazdı; çünkü sanata o denli yüce bir gözle bakardı ki, başkalarının olağanüstü diye nitelediği pek çok eseri kusurlu çalışmalar sayardı."]

7 [Zaten nerdeyse bütün eserlerinde başka türlü değildi durum.]

8 Hazreti İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki gece havarileriyle yediği son akşam yemeği. Leonardo da Vinci'nin çok az sayıdaki resimlerinden biri de, Milano'daki S.

Maria della Grazia Manastırı'nın yemek salonunun duvarına yaptığı bu *Son Yemek* resmidir. (Ç.N.)

9 Lomazza (Giovanni Paola); İtalyan ressamı ve sanat yazarı (1538-1600); Gaudenzio Ferrari'nin öğrencisi; Michelangelo, Rafael ve Leonardo'dan etkilendi, Leonardo'nun Milano'da Santa Maria della Grazia Manastırı'ndaki *Son Yemek* resmini kopya etti. Resimlerinden çok, resim sanatı ve tekniği üzerine yazdığı incelemeleriyle tanındı. (Ç.N.)

10 ["Fırçayı elinden hiç düşürmeyen Protogenes, bir eseri bitirdiği asla görülmeyen o tanrısal varlık Vinci'ye benziyordu."] Scognamiglio'da (1900[112]).

11 W.v. Seidlitz (1909, c. 1, 203).

12 W.v. Seidlitz (1909, c. 2, 48).

13 W. Pater [1873, 100] *Die Renaissance.* İngilizceden çeviri. İkinci baskı 1906. "Her şeye karşın şuna kuşku yok ki, yaşamının belli bir döneminde sanatçı olmaktan adeta çıkmıştı."

14 Kurumamış harç zemin üzerine suluboyayla resim yapma tekniği. (Ç.N.)

15 Bkz. W.v. Seidlitz [1909, c.1, 205 (vdd.) *Die Geschichte der Restauration und Rettungsversuche* (Onarım ve Kurtarma Çalışmalarının Tarihçesi).]

16 E. Müntz (1899,18). (Leonardo'nun bir çağdaşı tarafından Medici ailesinin bir bireyine yazılan mektupta sanatçının bu özelliğine değinilmektedir. J. P. Richter'e göre [1939, c.2, 103-4, dipnot].)

17 F. Bottazzi (1910,186).

18 IV. Papa Alexander Borgia'nın oğlu (1474-1507); 1492 yılında Kardinal olan Cesare Borgia, Fransızların yardımıyla Romagna'yı alarak yeni bir kilise devleti kurdu. 1503'te Papa Julius II. tarafından sürgüne yollandı. Amansızlığı ve acımasızlığıyla tanınmış bir prens. (Ç.N.)

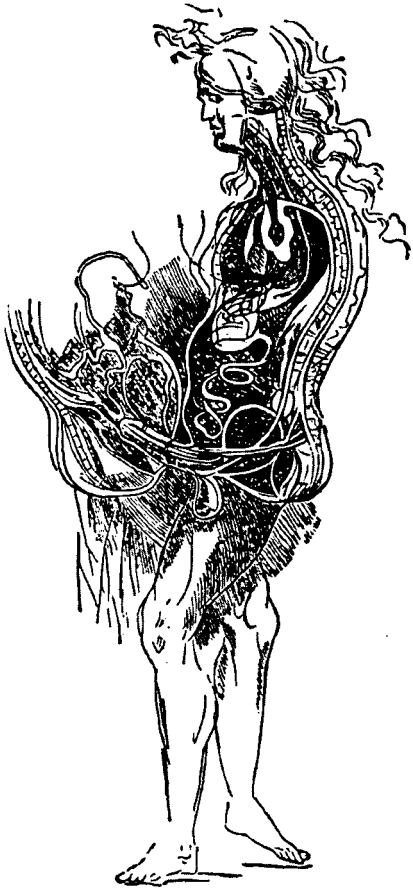
19 Solmi (1908 [24]).

20 Maria Herzfeld (1906).

21 Leonardo tarafından derlenip henüz çevirisi elimizde bulunmayan fıkralar *–belle facezie–* belki bu bakımdan önemsiz denebilecek bir istisna oluşturmaktadır. Krş. Herzfeld (1906,CLI)]. "Tüm yaşamı ayakta tutan" eros sözcüğü, öyle görülüyor ki, Freud'un bundan on yıl sonra ölüm içgüdüsünün karşıtı gözüyle baktığı cinsellik içgüdüsünü genel olarak nitelemek için psikanaliz diline soktuğu "eros" terimini öncelemektedir. Bkz. örneğin *Jenseits des Lustprinzips* [Haz İlkesinin Ötesinde (1920 g) VI. bölümün ortasında.]

22 [Bu not 1919'da metne eklenmiştir.] Leonardo'nun, dikey bir kesit halinde cinsel birleşmeyi anlattığı ve kuşkusuz müstehcen gözüyle bakılamayacak şemada (Bkz. Şekil 1) kimi yanılgılara düştüğü anlaşılır. Bu yanılgıları Dr. R. Reiter (1917) bulgulayıp incelemiş ve Leonardo'nun karakteriyle ilgili olarak bizim burada çizdiğimiz tabloya uygun düşen bir sonuca varmıştır: "Ve bu hayli büyük araştırı içgüdüsü özellikle cinsel birleşmenin anlatımında başarısız kalmış, buna da kuşkusuz araştırı içgüdüsünden daha güçlü bir geriye itimin Leonardo'da gerçekleşmesi yol açmıştır. Şekilde erkeğin vücudu bütünüyle çizilmiş, kadınınki ise ancak bir bölümüyle verilmiştir. Tarafsız bir seyirciye şemadaki diğer bütün organları gizlenerek yalnızca başın kendisi gösterilirse, buna bir kadın başı diye bakılacağını kesinlikle söyleyebiliriz. Gerek ön cephede görülen, gerek sırtta yaklaşık 4. ya da 5. omura kadar dökülen saç buklelerinin, başı erkekten çok kadınsı bir görünümle donattığı kuşkusuzdur.

Şekildeki kadının memesinde ise iki yanılgı söz konusudur. Biri sanatla ilgilidir



Şekil 1

bunların; yani meme pörsüyüp sarkmış çirkin bir memenin siluetidir. İkinci yanılgı memenin anatomisiyle ilgilidir; cinselliğe karşı direnişi, anlaşılan Leonardo'yu çocuğunu emziren bir kadının memesini doğru dürüst gözlemlemekten alıkoymuştur. Böyle bir şey söz konusu olmasaydı, sütün birbirinden ayrı salgı kanallarından gelerek meme ucundan akıtıldığını fark etmesi gerekirdi. Oysa şemada karın boşluğunun hayli içerlerine kadar uzanan, Leonardo'nun kanısınca sütü belki *Cysterna chyli*'den alan, ama belki de cinsel organlarla ilişkisi bulunan sadece tek bir kanala rastlanır. Ancak şunu da unutmamak gerekiyor ki, Leonardo zamanında insan vücudundaki iç organları incelemek alabildiğine çetin bir işti; çünkü ölüleri kesip biçmek, cesetlerin kirletilmesi gözüyle görülüp şiddetle cezalandırılmaktaydı. Dolayısıyla, kesip biçebileceği pek az sayıda kadavra bulabilen Leonardo'nun karın boşlu-

ğunda bir lenf deposunun varlığını bildiği, şemada bu yolda anlaşılabilecek bir boşluğa rastlanmasına karşın pek kuşkuludur. Ama süt kanalını daha aşağılara, cinsel organlara kadar uzatması, süt salgılanmasının başlamasıyla gebelik bitiminin aynı zamana denk gelmesini anatomik olarak somut yoldan da anlatmak istediği sanısını uyandırmaktadır. Anatomi konusundaki eksik bilgileri, zamanındaki koşullar göz önünde tutarak bağışlanacak olsa bile, Leonardo'nun özellikle kadının genital (cinsel) organının çizimindeki dikkatsizliği doğrusu ilginçtir. Gerçi vagina şemada seçilebilmekte ve *Portio uteri* ima yollu belirtilmiş bulunmakta, ama rahmin kendisi karmakarışık çizgilerle verilmektedir.

Oysa erkeğin cinsel organı aslında çok daha uygun çizilmiştir. Örneğin, yalnızca testisler belirtilmekle kalmamış, epididim de (erbezi üstü) şemada hiç yanlışsız gösterilmiştir. Şemada alabildiğine dikkati çeken bir şey varsa, cinsel birleşme için Leonardo'nun seçtiği konumdur. Elimizde bu birleşmeyi *a tergo* (sırtüstü), *a lateri* (yatay) konumda gösteren seçkin sanatçıların yaptıkları tablo ve şemalar bulunmaktadır. Gel gelelim, cinsel birleşmeyi (coitus) ayakta anlatmak gibi bir eşine daha rastlanmayan ve neredeyse gülünç bir çarpıklık izlenimi uyandıran davranışın nedeni, bizce pek güçlü bir geriye (bilinçdışına) itimin varlığıdır. Bir şeyin hazzını çıkarmak isteyen insan, doğal olarak elden geldiğince rahat bir konum alır. Açlık ve sevgi gibi iki temel içgüdü için de değişmeyen bir kuraldır bu. Eskiçağ'da yaşamış uluslar, yemeklerini de yatar konumda yerlerdi. Bugün cinsel birleşmede bulunmak istediğimiz zaman, bizler de bizden önceki atalarımızın yaptığı gibi rahat bir konumda olmaya bakarız. Yatay konumun seçilmesi, bu konumda uzunca bir süre kalınmak istendiğini açığa vurur bir bakıma.

Öte yandan, Leonardo'nun şemasında dişisel (feminin) erkek başını donatan yüz çizgileri de adeta öfkeyle karışık bir diretmeyi anlatmaktadır. Kaşlar çatılmış, gözler ürkek bir ifadeyle yana çevrilmiş, dudaklar birbirine bastırılıp ağız köşeleri aşağı doğru sarkıtılmıştır. Yüzde ne bir sevgi bağışının hazzı açığa vurur kendini, ne de bir teslimiyetin mutluluğu sezilir; yüzde okunun bir şey varsa, kızgınlık ve nefrettir.

Ama Leonardo, şemanın çiziminde en büyük yanılgıya alt ekstremitelerin (bacakların) çiziminde düşmüştür. Şemada erkeğin ayağının sağ ayak olması gerekirdi, çünkü Leonardo cinsel birleşmeyi dikey bir anatomik kesitle anlatmak istediğine göre, erkeğin sol ayağının kesit yüzeyinin üst bölümünde kalması, aynı nedenden ötürü kadının ayağının sol başa rastlaması işin doğrusudur. Oysa, Leonardo erkeğin ayağıyla kadınınkini birbirine karıştırmıştır. Erkeğin bir sol ayağı, kadının ise bir sağ ayağı görülür şemada. Başparmakların ayakların iç tarafına geleceği de düşünüldü mü, söz konusu karıştırmayı hepsinden kolay algılayabiliriz.

Hani yalnızca bu anatomik şemaya dayanılarak, büyük sanatçı ve araştırmacı Leonardo'nun neredeyse kafasını karıştıran bir geriye itimi ruhunda barındırdığı sonucuna varılabilir.

[Freud 1923'te metne şunları eklemiştir: Ancak, Reitler'in bu açıklamalarına, şöylece çiziktirilmiş şemadan bu kadar önemli yargılara varılamayacağı, kaldı ki şemanın çeşitli parçalarının Leonardo'nun elinden çıkmış özgün şemanın parçaları olduğunun kesinlikle saptanamadığı gibi bir eleştiri yöneltilmiştir. Bu kitapta okuyucuya sunulup Reitler tarafından çözümleme konusu yapılarak gerek onun, gerek Freud'un özgün şema diye baktığı anatomik şemanın, Wehrt'in elinden çıkma bir taşbasmasının röprodüksiyonu olduğu, taşbasmasının da 1821'de Bartolozzi tarafından bakır üzerine hâk edilmiş bir gravürden kopya edilerek 1830'da yayımlandığı bu arada belirlenmiştir. Leonardo'nun şemada eksik bıraktığı ayakları sonradan Bartolozzi şe-

maya eklemiş, Wehrt ise erkeğin yüzüne o somurtkan ifadeyi oturtmuştur. Oysa, Windsor Şatosu'nda bulunan (Quaderni d' Anatomia, III folia, 3 v.) özgün şemadaki yüzün sakin ve durgun bir görünümü vardır.]

23 Romalı soylu bir aileden gelen İtalyan kadın şairi (d. 1492-ö. 1547); 1538'den sonra Michelangelo'nun sevgilisi. (Ç.N.)

24 Scognamiglio'nun (1900, 49). *Codex Atlanticus*'taki değişik şekillerde okunmuş karanlık bir yer bu olayla ilgilidir: *Quando io feci Domeneddio putto voi mi metteste in prigione, ora s'io lo fo grande, voimi farete peggio.* [Anlamı yaklaşık şöyle: "Rabbimizi yeni doğmuş bir çocuk olarak resme geçirdim, beni hapse tıktın; şimdi onu erişkin bir insan olarak yapsam, daha da kötü davranırsın bana.]

25 Merejkovskiy [1902]: Leonardo da Vinci. (Almanca çeviri, 1903). *Christ und Antichrist* adındaki büyük bir roman üçlemesinin ikinci cildi. Öbür iki cilt *Julian Apostata* ile *Peter der Grosse und Alexei* isimlerini taşımaktadır.

26 Solmi (1908, 46).

27 Bottazzi (1910, 193) [J. P. Richter (1939, c.z, 244)].

28 Leonardo da Vinci: *Traktat von der Malerei* [(Almancaya çeviri: H. Ludwig) Jena 1909, 54].

29 ["Doğabilimin adeta dinsel diye nitelendirilebilecek bir duyguya böylesine bir dönüşümü sayısız örnek üzerinde gösterilebileceği gibi, Leonardo'nun manüskrisinin de karakteristik bir özelliğini oluşturur."] Solmi (1910, 11).

30 Solmi (1910, 8): *Leonardo aveva posto, come regola al pittore, ilo studio della natura... poi la passione dello studio era divenuta dominante, egli aveva voluto acquistare non plù la scianza per l'arte, ma la scienza per la scienza* ["İlkin Leonardo, doğanın incelenmesini ressamlar için uyulması zorunlu bir kural diye göstermişti...; ama sonradan bilme tutkusu her şeyden baskın çıkarak ön plana geçmiş, bundan böyle sanat için değil, bilim için bilgi edinme yoluna sapmıştır."]

31 Toscana Appeninleri'nden çıkan Arno Irmağı'nın Arezzo'da açıldığı vadi. (Ç.N.)

32 ["Güneş hareket etmiyor". *Quaderni d'Anatomia*, 1-6, (Royal Library, Windsor, V.25)]

33 Leonardo'nun bilim alanındaki başarılı çalışmaları için bkz.: Maria Herzfeld'in Leonardo Yaşamöyküsü'nün (1906) o güzel girişi, *Conferenza Florentine*'de yayımlanmış kimi denemeler (1910) ve daha başka yerlerde çıkan kimi yazılar.

34 "Beş Yaşındaki Bir Oğlanda Bir Fobinin Analizi" (1909 b) ve benzeri gözlemler olasılık dışı bir hava taşıyan bu savları pekiştirecektir. [1924'ten önce bu cümle şöyleydi: "ve 2. ciltte (*Psikanalitik ve Psikopatolojik Araştırmalar Yıllığı*) benzeri bir gözlem" –Jung'un bir incelemesi anlatılmakta (1910)]. Çocuktaki Cinsellik Kuramları'na ilişkin bir incelememde şöyle yazmıştım: "Bu düşünüp durmalar ve kendini kuşkulara kaptırmalar, ileride karşılaşılacak sorunlara yönelik tüm düşünsel çabaların modelini oluşturur, uğrayacağı ilk başarısızlık ise bireyin bu konudaki uğraşlarını ömür boyu felce uğratıcı etki yapar."

35 Scognamiglio (1900, 15).

36 Verrocio, Andrea del; İtalyan heykeltraş ve ressam (d. 1436-ö. 1488); Bir kuyumcunun yanında öğrenim gördü, Donatello'nun ölümünden sonra Floransa heykeltraşlığının başlıca ustası aşamasına yükseldi. (Ç.N.)

37 Yüce Ressamlar Derneği. (Ç.N.)

II. Bölüm

Bildiğim kadarıyla bir tek kez Leonardo bilimsel notlarından birinin içine çocukluğu konusunda bir açıklama yerleştirir; akbabanın uçuşuna değindiği notta birden sözünü yarıda keser, aklına gelen çok eski yıllara ilişkin bir anısını dile getirir:

"Sanırım akbabayla bu kadar enine boyuna uğraşacağım belirlenmiş önceden; çünkü bir anı olarak belleğimde canlandığına göre, küçükken beşikte yatıyordum; akbabanın biri yukarıdan inerek geldi, kuyruğuyla ağzımı açtı, kuyruğunu birkaç kez dudaklarıma değdirip çekti."[1] Kısaca bir çocukluk anısıdır bu, hem de enikonu yadırgatıcı türden bir anı. Yadırgatıcılığı içeriğinden ve bu içeriğin götürülüp yerleştirildiği yaşam döneminden kaynaklanıyor. Bir insanın süt çocukluğuna ilişkin bir anıyı belleğinde saklayabilmesi düşünülmeyecek gibi değildir belki, ama gerçekliğine de hiçbir vakit kesin gözüyle bakılamaz. Beri yandan, Leonardo'nun anısında ileri sürdüğü gibi, bir akbabanın kuyruğuyla bir çocuğun ağzını açışı öylesine masalsı bir hava taşıyor ki, her iki durumdaki kesinsizliği bir çırpıda silip atacak şu görüşü benimsemeyi biz daha akla uygun bulmaktayız: Akbaba olayı bir anı değil, Leonardo'nun sonradan kotarıp çocukluğu içine yerleştirdiği bir düşlemdir (fantazya).[2] Çocukluk anılarının bir başka kaynağı yoktur çok vakit; bu anılar, olgunluk döneminin bilinçli anıları gibi yaşantı anında saptanıp sonradan yinelenmez, ancak çocukluğun gerilerde bırakıldığı ileriki bir dönemde deşilip ortaya çıkarılır, bu arada yer yer değişikliklere başvurulur üzerlerinde, tahrif edilir, bireyin o sıradaki eğilimlerinin hizmetine sokulur; öyle ki, genellikle düş-

lemlerden pek ayırt edilmez nitelik kazanır. Belki eski kavimlerde tarih yazarlığının nasıl doğduğunu düşünmek, anıların içyüzü konusunda bizi hepsinden çok aydınlatacaktır. Eskiden bir kavim, küçük ve güçsüz olduğu dönemin tarihini yazmayı aklına getirmemiş yalnızca üzerinde yaşadığı toprağı ekip biçmiş, komşularına karşı kendini savunmuş, onların topraklarından toprak kazanıp kendisininkine katmaya ve zenginleşmeye bakmıştır. Kahraman dediğimiz tiplerin etkinliğini sürdürdüğü tarihsel nitelikten henüz yoksun bir çağdır bu. Zamanla bu çağ kapanıp bir başka çağa geçilmiş, insanlar bilinçlenmiş, kendilerini varlıklı ve güçlü hissetmişler, nereden geldiklerini ve nasıl oluştuklarını kurcalayıp öğrenme gereksinimini duymuşlardır. İlkin hal'deki yaşantıları sürekli kayda geçirmeyi amaçlayan tarih yazarlığı zamanla başını geriye çevirip geçmişe de bir göz atmaktan geri kalmamış, tradisyonlarla[3] efsaneleri derlemiş, eski çağlardan artakalan töre ve gelenekleri değerlendirme konusu yapmış, böylece tarihöncesi çağın tarihini yaratmıştır. Ancak, tarihöncesinin tarihi geçmişi yansıtmaktan çok, içinde yaşanılan zamanın düşünce ve isteklerini dile getirmişti; çünkü pek çok olay kavmin belleğinden silinip atılmış, pek çoğu üzerinde tahrifata (bozmaca) başvurulmuş, eskiden kalma kimi izler çağın eğilimine uygun olarak yanlış yorumlara konu yapılmıştı; kaldı ki, tarih yazmaya nesnel bir bilip öğrenme tutkusuyla değil, çağın insanlarını etkilemek, onları özendirip teşvik ederek daha yüce bir aşamaya çıkarmak ya da yüzlerine bir ayna tutmak amacıyla girişilmişti. Erişkinlik döneminin yaşantılarını içeren insan belleğini, eski kavimlerde yaşanan olayların "ruznamesi" niteliğindeki tarih yazarlığına benzetebiliriz kuşkusuz; böyle bir benzetmede çocukluk anıları, doğuş biçimleriyle güvenilirlik dereceleri bakımından, bir ulusun tarihöncesi yaşamının belli eğilimlere uyularak hayli zaman sonra yazılmış tarihinin yerini tutar.

Leonardo'nun beşikte kendisini ziyaret eden akbabaya ilişkin anısı da sonradan oluşmuş bir düşlemden öte bir şey değilse, üzerinde pek durulmaya değmeyeceği söylenebilir, buna anının kendisinde açık seçik dile gelen bir eğilimin yol açtığı ve bu eğilimin, kuşların uçuşu sorunuyla uğraşmasına sanatçı-

nın yazgısal bir kutsallık kazandırmak olduğu belirtilmekle yetinilebilirdi. Ancak böyle küçümser bir davranışa başvurmakla haksızlık edilecek, bu davranışın bir kavmin tarihöncesini ilgilendiren efsane, tradisyon ve yorumları kısaca aşağılayıp yoksamaktan geri kalır yeri olmayacaktır; çünkü tüm bozmacalara (deformasyon) ve yanlış anlamalara karşı geçmiş'in gerçeği, söz konusu efsane, tradisyon ve yorumlarda saklı yatar. Bir ulusun, tarihöncesine ilişkin yaşantılarından vaktiyle güçlü olup etkinliğini hâlâ sürdüren nedenlerin dürtüsüyle yarattığı nesnelerdir bunlar. Tüm etkenleri tanıyarak zamanla başvurulmuş bozmacaları ortadan temizleyebilirsek, efsane malzemesi gerisindeki tarihsel gerçeği ele geçirebiliriz belki. Aynı şeyi tek kişilerin çocukluk anıları ve düşlemleri için de söyleyebiliriz; bir insanın çocukluğuna ilişkin şu ya da bu yaşantıyı anımsadığını sanması hiç de önemsiz görülemez; kendisinin bir anlam veremediği anı kalıntılarının gerisinde, genellikle ruhsal gelişimin alabildiğine önemli özelliklerini içeren paha biçilmez hazineler yatar.[4] Psikanaliz, bu gizli hazinelerin gün ışığına çıkarılabilmesini sağlayacak pek üstün teknikler geliştirmiştir. Biz de bu tekniklerden yararlanarak Leonardo'nun çocukluk düşlemini çözümlemeye ve sanatçının yaşamöyküsündeki boşluğu doldurmaya çalışacağız. Diyelim böyle bir deneme doyurucu bir kesinlik sağlayamadı, o zaman bu büyük ve bilmecemsi kişiye ilişkin şimdiye dek yapılmış pek çok inceleme ve araştırmanın da daha parlak bir akıbetle karşılaşmadığını düşünmek bizim için bir avuntu kaynağı olacaktır. Ancak, bir psikanalist tutumuyla ele alındı mı, Leonardo'daki akbaba düşleminin çok geçmeden yadırgatıcılığını yitirdiğini görürüz. Benzer bir durumla sık sık, örneğin düşlerde de karşılaştığımız sanırım anımsanacaktır. Dolayısıyla, söz konusu düşlemi kendisine özgü dilden bir başka dile çevirip herkesin anlayacağı sözcüklere dönüştürmek cesaretini kendimizde bulmaktayız. Bu çeviri işlemini de cinsellik açısından yapacağız. Kuyruk, yani *coda* erkeklik organı penisin yerini tutan en yaygın sözcük ve simgelerden biridir, İtalyancada da durum başka dillerdekinden farklı değildir. Bir akbabanın çocuğun ağzını açması ve kuyruğunu ağzına sokup sokup çıkarması,[5] cinsel obje olarak kullanılan kişinin ağzına penisin

sokulduğu "fellatio"ya, yani cinsel birleşme eylemine uygunluk gösteren bir davranıştır. Bu düşlemin düpedüz edilgen karakter taşıması hayli tuhaf görünmektedir; öte yandan, düşlem, kadınların ya da cinsel birleşmede kadın rolü oynayan pasif eşcinsellerin kimi düş ve düşlemlerine benzerlik göstermektedir.

Lütfen okuyucular kendilerini tutup birden parlamasın, daha ilk uygulamalı çalışmalarında büyük ve temiz bir kişinin anısını bağışlanmayacak gibi lekeliyor gördükleri psikanalizin sözlerine kulak vermekten kendilerini alıkoymasınlar. Bir kez böyle bir hırsa kapılmanın, Leonardo'nun düşleminin nasıl yorumlanacağını bize açıklayamayacağı ortadadır. Beri yandan, Leonardo'nun kendisi hiç yanlış anlamaya yer vermeyecek gibi bu düşleme sahip çıkmıştır; dolayısıyla, bizler de böyle bir düşlemin psişik her oluşum bir düş, bir vizyon, bir hezeyan gibi bir anlam taşıması gerektiği varsayımını, bir başka deyişle önyargısını benimsememek için neden görmüyoruz. Bu bakımdan, henüz son sözünü konuşmamış ruhçözümsel incelemelerin sesine bir süre daha hak gözetir bir tutumla kulak vermeyi sürdüreceğiz.

Halkın en iğrenç sapıklıklardan saydığı bir eylem olan erkeğin penisini ağza alıp emme, her şeye karşın zamanımızın, hatta eskiden kalma resim ve heykellere bakarsak, daha önceki zamanların kadınlarında pek sık görülmekte ve bir tutkunluğun söz konusu olduğu durumlarda çirkin karakterini düpedüz üzerinden sıyırıp atıyora benzemektedir. Hekimler, Kraft-Ebing'in *Pyschopathia sexualis*'ini okumamış ya da başka bir bilgiye dayanarak kendilerine böyle cinsel bir doyum sağlama yolunu ele geçirememiş kadınlarda da bu tür düşlemlerle karşılaşmaktadır. Anlaşıldığına göre, sözü edilen düşlemleri kotarmak bir güçlük doğurmamaktadır kadınlar için.[6] Ayrıca araştırmalar, törelerin pek ağır biçimde lanetleyip afarozladığı böylesi düşlemlerin pek masum bir kaynaktan çıktığını göstermektedir. Söz konusu kaynak, hepimizin çocukken (*essendo io in culla*[7]) anne ya da dadımızın memesini ağzımıza alıp emerek kendimizi rahat hissetmemiz olayıdır ve bu olay sonradan kılık değiştirip düşlem biçiminde kendini açığa vurmaktadır. Çocuklukta tattığımız bu ilk yaşam hazzının bıraktığı izlenim, öyle anlaşılıyor ki, organizma-

mıza kazınıp bir daha silinmemekte, çocuk, ileride inek memesini tanıyıp biçimi ve karın altındaki yeri bakımından da bir penise benzediğini görünce, sonradan kotaracağı o çirkin cinsel düşlemlerin anahtarını ele geçirmektedir.[8]

Leonardo'nun o sözde akbaba yaşantısını götürüp süt çocukluğu dönemi içerisine yerleştirmesinin nedenini şimdi daha iyi anlamaktayız; çünkü bu düşlemin gerisinde, anne memesinden emiş –ya da emziriliş– eylemine ilişkin, gerek Leonardo' nun, gerek diğer pek çok sanatçının Tanrı Anası ve Çocuğu'nu konu alan tablolarda fırçayla dile getirmeye çalıştığı bir anımsamadan başka bir şey saklı değildir. Ancak şurasını belirtelim ki, hem erkekler, hem kadınlar için aynı ölçüde önem taşıyan bu anımsamanın Leonardo tarafından nasıl olup pasif eşcinsel bir düşleme çevrildiğini kavrayabilmekten henüz uzak durumdayız. Eşcinsellikle anne memesinden emiş eylemi arasında nasıl bir ilişkinin bulunduğu sorusunu şimdilik bir yana bırakıp okuyuculara yalnızca bir noktayı anımsatacağız, o da geleneğin Leonardo'yu eşcinsel doğrultuda biri diye nitelediğidir. Şunu söyleyelim ki, Leonardo henüz bir delikanlıyken kendisine yöneltilmiş eşcinsellik suçlamasının haklı bir nedene dayanıp dayanmadığı bizim için fark etmez; çünkü biz, bir kimseye inversion[9] (eşcinsellik) özelliğini yakıştırırken, bu özelliğin pratikte kendini açığa vurup vurmadığını değil, o kimsenin duygusal yönelimini göz önünde tutarız.

Ele aldığımız sorunda hepsinden önce ilgimizi çeken, Leonardo'nun düşlemindeki anlaşılmadık bir başka özelliktir. Biz, düşlemi anne tarafından bir emziriliş eylemi diye yorumlamakta, anneyi ise akbabayla yer değiştirmiş görmekteyiz. Ancak, bu akbaba nereden gelmekte ve annenin yerine nasıl geçmektedir?

Burada bir düşünce geliyor aklımıza; çok uzak bir olasılığı içeren bir düşünce; dolayısıyla, zihnimizden hemen yine itip uzaklaştıracak oluyoruz. Ne var ki, eski Mısırlıların resimli kutsal yazılarında annenin akbaba resmiyle dile getirildiğini görmekteyiz.[10] Yine eski Mısırlılar, öbür tanrıların yanı sıra akbaba başlı bir ana tanrıçaya tapıyor ve bu tanrıçanın birden çok başı bulunuyordu; başların en az biri de akbaba başıydı[11] ve Tanrı-

nın adı *Mut* idi. Acaba ses bakımından bizim *Mutter* (anne) sözcüğüyle aradaki benzerlik yalnızca bir rastlantı mıdır? Kısacası, akbabanın anneyle gerçekten ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Peki ama, bize sağladığı yarar nedir bunun? Hiyeroglif yazısını okumayı ancak François Champollion (1790-1832) başardığına göre, Leonardo'nun böyle bir ilişkiden haberi olduğunu ileri sürebilir miyiz?[12]

Eski Mısırlıların akbabayı seçip anneliğin simgesi yaparken nasıl bir yol izlediği sorusu dikkatle üzerinde durulmaya değer. Mısır dini ve uygarlığı, eski Yunanlar ve Romalılarca bilimsel araştırı konusu yapılmıştır. Dolayısıyla, Mısır anıtlarındaki yazıların okunabilmesinden çok önce Klasik Eskiçağ'dan günümüze dek gelebilmiş yazılar, bu soruna ilişkin bazı açıklamaları içermektedir; kimi Strabo, kimi Plutarch, kimi Aminianus Marcellus gibi ünlü kişilerin kaleminden çıkmış yazılardır bunlar; kimi de Horapollo Nilus'un *Hieroglyphica*'sı ve Doğu rahiplerinin bilgeliğini anlatıp *Hermes Trismegistos* (Tanrı) adı altında günümüze kadar gelen kitap gibi tanınmamış kimseler tarafından kaleme alınmıştır, yazıldıkları yer ve yazılış tarihleri kesin değildir. Bütün bu kaynaklardan öğrendiğimize göre, eskilerin akbabaya anneliğin simgesi diye bakmaları, bu kuş türünden yalnız dişilerin bulunduğuna ve erkeklerin yaşamadığına[13] inandıkları içindir. Eskilerin doğa'da başvurduğu söz konusu sınırlandırmanın bir eşine daha rastlıyoruz ki, o da bokböceklerinden, yani Tanrı gözüyle bakılan bu yaratıklardan da yalnızca erkeklerin varlığı konusundaki inançtır.[14]

Peki hepsi dişiyse, döllenmeleri nasıl gerçekleşiyordu akbabaların? Horapollo[15] kitabının bir yerinde güzel bir açıklamaya başvurarak şöyle der: "Akbabalar havada uçarken ansızın durur, dölyollarını açarak rüzgârın kendilerini döllendirmelerini sağlarlar."

Bu da bizi, az önce saçma deyip ister istemez benimsemeye yanaşmadığımız bir şeyi şimdi pek olası gözüyle görmeye zorlamaktadır. Mısırlıların akbaba resmiyle anneyi simgelediklerine ilişkin o sözde bilimsel masalı pekâlâ bilebilirdi. Leonardo; çünkü ilgi alanı edebiyat ve bilimin tüm dallarını kucaklayan bir kitap kurduydu. *Codex Atlanticus*'ta yaşamının belli bir

döneminde Leonardo'nun sahip olduğu kitapların tüm listesi verilmekte,[16] ayrıca dostlarından ödünç aldığı kitaplara ilişkin uzun boylu notlar sunulmaktadır. Leonardo'nun notlarını temel alarak Fr. Richter'in (1883)[17] derlediği listeye bakınca, sanatçının okuduğu kitapların sayısını ne kadar çok görsek yine azdır. Bunların arasında gerek eski yapıtlar, gerek çağdaşlarının doğabilimsel içerikli eserleri eksik değildir. Kitapların tümü de o dönemde basılı olarak ele geçirilebiliyordu; özellikle Milano, İtalyan matbaacılığının en çok geliştiği merkezlerden biriydi. Bulunduğumuz yerden biraz daha ileri gidersek, Leonardo'nun akbaba masalını bildiği olasılığını kesinlik ölçüsüne çıkaran bir açıklamaya rastlarız. Horapollo'nun eserini baskıya hazırlayan o bilgin ve açımlayıcı kişi (Leemans, 1835, 172) daha önce adı geçen kitap konusunda şunları söyler: *Caeterum hanc fabulam de vulturibus cupide amplexi sunt Patres Ecclesiastici, ut ita argumento ex rerum natura petito refutarent eos, qui Virginis partum negabant, itaque apud omnes fere hujus rei mentio occurrit.*[18]

Buna göre, akbabaların varlığı ve döllenme biçimi bokböceklerindeki gibi pek umursanmayan bir anekdot olarak kalmamış, doğa tarihine ilişkin bu anlatıya Kilise Babaları tarafından sahip çıkılarak Meryem Ana'nın kutsal bekâretinden kuşku duyanlara karşı bir silah gibi kullanılmıştır; mademki Eskiçağ'dan kalmış en güvenilir kaynaklara göre akbabalar rüzgârla dölleniyordu, aynı olay niçin bir kez de bir kadında gerçekleşmesindi? Böyle bir yoruma konu yapılabilmesinden dolayı Kilise Babalarının "hemen tümü" akbaba masalından boyuna söz açıp durmuştu. Masalın böylesine büyük ölçüde bir popülerlik kazanması, Leonardo'nun da onu bildiği konusunda hiç kuşkuya yer bırakmamaktadır.

Leonardo'da akbaba düşleminin doğuşunu kafamızda şöylece canlandırabiliriz: Leonardo bir kilise babasından bu masalı dinleyerek ya da bilimsel bir kitaptan okuyarak bütün akbabaların dişiliğini ve erkekleri gereksinmeksizin döllenebileceğini öğrenmiş, bunun üzerine ruhunda kendisinin de bir anneye sahip ama babasız bir akbaba yavrusu olduğuna ilişkin bir anı belirmiş ve anı geçirdiği değişiklik sonucu söz konusu düşleme dönüşmüştür. Ayrıca, eski izlenimlerin dışavurumla-

rında rastladığımız bir özellikten ötürü, vaktiyle anne memesinden tadılan hazzın yansısı ilgili düşleme gelip katılmıştır. Öte yandan, her sanatçının üzerinde durduğu *Çocuk ve Bakire Meryem* temasına yazarların da sık sık değinmesi, akbaba düşlemine Leonardo'nun değerli ve önemli gözüyle bakmasında rol oynamıştır. Böylece Leonardo, avutan ve kurtaran, avutuculuğu ve kurtarıcılığı tek bir kadınla sınırlı kalmayan İsa Çocuk ile özdeşleşmiştir. Biz bir çocukluk düşlemini çözümlemeye kalktığımız zaman, düşlemdeki gerçek anı içeriğini, sonradan gelip katılarak onu değiştiren, onu bir başka kılığa sokan temalardan sıyırıp almaya çalışırız. Leonardo'nun düşleminde ise, gerçek içeriği bildiğimizi sanıyoruz; anne yerine akbabanın geçirilmesiyle, babanın eksikliğinin çocuk tarafından bilincine varıldığı ve çocuğun kendisini annesinin yanında yalnız hissettiği anlatılır. Leonardo'nun durumundaki gayri meşruluk da akbaba düşlemine uygun düşer; ancak bu nedenledir ki, Leonardo kendisini bir akbabaya benzetme olanağını ele geçirir. Ne var ki, biz, beş yaşındayken Leonardo'nun baba evinde bulunduğunu, sanatçının çocukluğuna ilişkin en güvenilir gerçeklerden biri diye görmüştük. Baba evine alınış tarihinin doğumdan birkaç ay sonrasına mı, yoksa o vergi memurunun düzenlediği listeden birkaç hafta öncesine mi rastladığı konusunda elimizde hiçbir bilgi yoktur. Ancak, akbaba düşleminin yorumu, Leonardo'nun pek önemli ilk yaşam yıllarını babasıyla üvey annesinin yanında değil, babası tarafından terk edilen yoksul öz annesinin yanında geçirdiğini, dolayısıyla babasının eksikliğini duyacak zaman bulduğunu kanıtlar. Ruhçözümsel çabaların cılız, öyleyken atak bir verisidir bu; ne var ki, işin derinliğine inince, bu verinin sanıldığından daha çok önem taşıdığı anlaşılır. Leonardo'nun çocukluğundaki gerçek durumların dikkate alınması, bu bakımdan bir kesinliğe varmamıza yardım eder. Eldeki bilgi, Leonardo'nun daha doğduğu yıl babasının soylu bir aileden gelen Donna Albiera'yla evlendiğini göstermektedir. Ancak, evlilik çocuksuz kalmış, dolayısıyla Leonardo baba ya da daha çok dede evine alınıp orada yaşamını sürdürme olanağına kavuşmuştur, ki beş yaşındayken söz konusu evde bulunduğu-

nun belgeyle saptanmış olduğunu görüyoruz. Gel gelelim, evlilik dışı bir çocuğu ileride kendi çocuklarının dünyaya geleceğini uman genç bir kadının bakımına vermek, o dönem için alışılmış bir şey değildi. Dolayısıyla, daha önce düş kırıklığıyla dolu yıllar geçirilip evliliğin aile yaşamına yasal çocuklar getirmesinin boş yere beklendiğini ve ancak bu umutların gerçekleşmemesi üzerine, o sıra hayli gelişip serpilmiş evlilik dışı Leonardo'nun eve alındığını düşünebiliriz. Ne var ki, öz annesini bırakıp babasıyla üvey annesinin yanında yaşamaya başladığında Leonardo'nun en az dört, ama belki de altı yaşını sürüyor olması, akbaba düşleminin yorumuna pek uyar. Ama bundan ileri bir yaş geç bir tarihtir; çünkü ilk üç ya da dört yaşındaki izlenimler ruhta yerleşerek sonradan hiçbir olayın silip atamayacağı davranış biçimlerinin doğmasına yol açar.

Anlaşılmaz görünen çocukluk anılarının ve bunlar üzerine kurulan düşlemlerin, ruhsal gelişimin en önemli yanını oluşturduğu doğruysa, Leonardo'nun ilk yaşam yıllarını annesiyle tek başına geçirmesinin, yani akbaba düşlemiyle de kesinlik kazanan bu gerçeğin, onun yaşamının mimarisini alabildiğine önemli ölçüde etkilediğini söyleyebiliriz. Bu koşullar altında kendini çocukken, başka çocuklara yabancı bir sorun karşısında bulan Leonardo'nun söz konusu bilmeceler üzerine ayrı bir tutkuyla eğilmesi, daha erken yaşta çocukların nereden geldiği ve oluşumlarında babanın nasıl bir rol oynadığı[19] gibi çetin soruların kafasını sürekli kurcalaması ve kendisine hiç rahatlık vermemesi beklenecek bir durumdu. Araştırmacılığıyla çocukluk yaşamı arasındaki ilişkiyi sezmesidir ki, kuşların nasıl uçtuğu sorusuna eğilmesinin daha beşikte bir akbaba tarafından omuzlarına yüklenmiş yazgısal bir görev olduğu sözlerini Leonardo'nun ağzından işitmemize yol açar. Kuşların uçuşuna yönelen bilip öğrenme tutkusunu, sanatçıdaki cinsel araştırı etkinliğiyle açıklamak, ileride ele alıp güçlük çekmeden çözüme kavuşturacağımız bir sorundur.

NOTLAR

1 *Questo scriver si distintamente del nibio par che sia mio destino, perchè nella mia prima ricordatione della mia infantia è mi parea che, essendo io in culla, che un nibio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra.* (Scognamiglio'ya göre [1900, 22], *Codex Atlanticus, F. 65. V.*) [Freud, Leonardo'nun sözlerini içeren metni İtalyanca orijinalinden Herzfeld'in çevirisiyle vermektedir. Ne var ki, bu çeviride iki yanlış vardır. Birincisi: *nibio*'nun doğru çevirisinin *akbaba* değil, *çaylak* (milan) olması gerekir. İkincisi: orijinaldeki *dentro* sözcüğü çevrilmeden bırakılmıştır; buna göre, doğru çevirinin dudaklara karşı değil, dudaklar arasına olması gerekir. Zaten Freud'un kendisi de bu ikinci yanlışın ayrımına vararak sonradan onu düzeltmiştir.]

2 [Bu not 1919'da metne eklenmiştir:] Havelock Ellis benim bu incelememe ilişkin o nazik eleştirisinde (1910) savunduğum görüşe karşı çıkar; Leonardo'nun bu anısının pekâlâ gerçek bir olaya dayanabileceğini, bazen çocukluk anılarının genellikle sanıldığından çok daha gerilere uzanabileceğini ileri sürer. Nihayet büyük kuşun ille de bir akbaba olması gerekmediğini söyler. Buna bir itirazım olmadığını belirtmek ve sözü geçen konuda karşılaşılan güçlüğün hafifletilmesine katkıda bulunmak üzere şöyle bir varsayımı ortaya atmak isterim: Anne büyük bir kuşun çocuğunun yanına uçup geldiğini görerek buna ilerisi için önemli bir işaret gözüyle bakmış ve sonradan çocuğuna sık sık bu olaydan söz açmıştır. Dolayısıyla, çocuk söz konusu anlatıların anısını belleğinde korumuş ve sıklıkla karşılaşıldığı gibi sonradan yaşadığı bir olayın anısıyla karıştırmıştır. Ancak, olayın seyrinde karşılaşılacak böyle bir değişiklik, benim anlatının bağlayıcılığına gölge düşürmeyecektir. Hatta genellikle insanların, çocukluk anılarına ilişkin olarak kurdukları düşlemler (fantazya), daha önceki dönemlerde kalan unutulmuş küçük gerçek parçalarına dayanır. Ama işte bu yüzdendir ki Leonardo'nun, geçmişte kalan önemsiz gerçek parçasını su yüzüne çıkarıp onu bir akbabaya ve akbabanın o tuhaf davranışının yer aldığı bir anıya dönüştürebilmesi için gizli bir nedenin varlığı gerekmektedir.

3 Önceki çağlardan sonraki çağlara ağız yoluyla aktarılan bilgiler. (Ç.N.)

4 [Bu not 1919'da metne eklenmiştir:] Çözümlenmemiş bir çocukluk anısını, daha sonra bir başka büyük kişide yine bu yoldan inceledim. Altmış yaş dolayında kaleme aldığı özyaşamöyküsünün (*Dichtung und Wahrheit*-Şiir ve Gerçek) ilk sayfalarında çocuk Goethe, konu komşunun kışkırtması üzerine evdeki irili ufaklı çanak çömleği nasıl sokağa fırlattığını ve bunların nasıl sokakta kırılıp parçalandığını söyler. Goethe'nin ilk çocukluk yıllarından bize aktardığı tek anıdır bu. Anı içeriğinin her türlü bağlamdan yoksun görünüşü, hayatta pek yükselememiş bazı kişilerin anılarına uygunluk göstermesi, ayrıca anıda erkek kardeşin hiç adının geçmemesi oysa kardeşinin doğumunda Goethe'nin üç buçuk yaşından büyük, öldüğünde ise 10 yaşında bulunması benim söz konusu anıyı çözümlememi sağladı. (Goethe, kardeşinden kitabın ancak ileriki bir bölümünde, çocuklukta geçirilmiş pek çok hastalığa değinirken söz açar.) Hani öyle umuyordum ki, Goethe'nin çocukluktaki davranışı, anlatının bağlamına daha uygun düşen ve içeriğiyle gerek bellekte kalmaya daha elverişli, gerek yaşamöyküsünde kendisine sunulan yere daha çok yaraşır bir başka davranışın yerini tutmaktadır. Sonradan başvurduğum küçük analiz (*Şiir ve Gerçek*'te "Bir Çocukluk Anısı" [1917 b] çanak çömleğin sokağa atılmasının majik bir davranış diye görülmesi gerektiğini, bu davranışın hoşlanılmadık bir kişiyi hedef aldığını ve ikinci bir oğlun Goethe'nin annesiyle arasındaki candan ilişkiyi sürekli bozamayacağına ilişkin bir zafer duygusunun dışavurumu sayılacağını ortaya koydu.

Bu tür kılık değiştirmelerle varlığını sürdüren en eski çocukluk anısının anneyle ilgili olmasında –gerek Leonardo'da, gerek Goethe'de aynı durum söz konusu– şaşılacak ne var? – [İncelemenin 1919 tarihli baskısında "ayrıca, bu anıda erkek kardeşinin hiç adının geçmemesi..." yerinde: "ayrıca Goethe'nin kardeşlerinden hiçbirinin adını etmemesi gibi tuhaf durum..." sözleri bulunmaktaydı. 1923'te cümle şimdiki biçimini almış ve parantez içinde verilen cümle de ayrıca metne sokulmuştur. Yapılan değişiklik, 1924'te *Goethe* incelemesine eklediği bir notta Freud tarafından açıklanmıştır.]

5 Bkz. Dipnot 1.

6 Krş. "Bruchstück einer Hysterienalyse" (1905 e). [Yaklaşık 1. bölümün ikinci yarısının ortasında]

7 ["Ben beşikte yatarken." Bkz. 1 nolu dipnot ve ikinci bölümün ikinci paragrafı]

8 [Krş. "Küçük Hans'ın Analizi (1909 b), öğrenim baskısı, c. 8, s. 15.]

9 [1910 tarihli baskıda inversion yerine "Homosexualität" (eşcinsellik) sözcüğü bulunmaktaydı.]

10 Horapollo, *Hieroglyphica*, I, II. ["Bir anneyi anlatmak için... bir akbaba resmi çizerler."]

11 Roscher (1894-97), Lanzone (1882).

12 H. Hartbelen (1906).

13 ["Erkek akbabaların bulunmadığı, bütün akbabaların dişi olduğu söylenmektedir." Aelian, *De Natura Animalium*, II, 46. v. Römer'de (1903, 732).]

14 Plutarch: *Veluti scrabaeos mares tantum esse putarunt Aegyptii sic inter vultures mares non inveniri statuerunt.* ["Mısırlılar nasıl bokböceklerinden yalnızca erkeklerin yaşadığına inanıyorlarsa, akbabalardan da yalnızca dişilerin yaşadığına inanmaktaydı." Freud yukarıdaki sözleri bir yanılgı sonucu Plutarch'a mal etmiştir; gerçekte bu, Leemans'ın (1835, 171) Horapollo'ya ilişkin bir açımlamasıdır.]

15 *Horapollinis Niloi Heroglyphica*, ed. Conradus Leemans (1835). Akbabaların cinsiyetine ilişkin olarak şöyle denir kitapta (s. 14): ["Akbabanın resmini bir anneyi anlatmak istedikleri vakit kullanırlar, çünkü bu yaratıkların erkekleri yoktur." –Anlaşılan Freud yanlış bir yeri Horapollo'dan aktarmıştır; çünkü metindeki cümle, akbabanın rüzgâr aracılığıyla döllenmesi söylencesiyle ilgili olarak Horapollo'ya başvurulduğu izlenimini uyandırmaktadır.]

16 Müntz (1899, 282).

17 Müntz, aynı yer.

18 ["Ama bu akbaba söylencesine Kilise Babaları dört elle sarılmış, Hazreti Meryem'in bakire durumda İsa'yı dünyaya getirmesini yadsıyanların karşısına doğadan bir kanıtla karşı çıkmak istemişlerdir. Hemen bütün Kilise Babalarının bu kanıta başvurduğu görülür."]

19 [Krş. "Çocuklardaki Cinsellik Kuramları Üzerine" (1908 c).]

III. Bölüm

Leonardo'nun çocukluk düşleminde akbabanın, anının gerçek içeriğini oluşturduğunu görmüştük. Düşlemin yerleştirildiği ilişkiler örgüsü, anı içeriğinin Leonardo'nun yaşamında taşıyacağı önemi enikonu açıklığa kavuşturmuş, ilerleyen yorum çalışmalarımız bizi, nasıl olup da söz konusu içeriğin bir değiştirme işleminin ardından eşcinsellik kılığına sokulduğu gibi yadırgatıcı bir sorunla yüz yüze getirmişti. Değiştirme sonucu, çocuğu emziren anne, daha doğrusu memesinden çocuğun süt emdiği anne kuyruğunu çocuğun ağzına sokup çıkaran bir akbabaya dönüşmüş, biz de akbabanın *coda*'sının halk dilinde erkeğin cinsel organından, yani penisten başka anlam taşıyamayacağını ileri sürmüştük. Ancak, erkeğin cinsel organıyla donatmak için hayal gücünün özellikle bir ana kuşu seçmesine akıl erdirememiş, görünürdeki bu saçmalık, düşlemi akla uygun bir yoruma kavuşturabileceğimiz konusunda bir kuşkunun içimizde uyanmasına yol açmıştı.

Ancak, her şeye karşın yılmamamız gerekiyor. Şimdiye kadar bir yolunu bulup içerdikleri anlamı bize buyur etmelerini sağladığımız görünürde saçma pek çok düş olmadı mı! Bir çocukluk düşleminde işimiz düşlerdekinden daha mı zordur? Şurasını anımsatalım ki, çalışmalarımızda bize acayip görünen bir durum tek başına karşımıza çıktı mı, bunda bir iş var deyip hemen birincisinden daha dikkat çekici ikinci bir acayipliği arayıp bulmaya ve birincisinin yanına koymaya çalışırız.[1]

Mısırlıların akbaba başıyla çizdiği ve Drexler'in Roscher Ansiklopedisi'ndeki yargısına göre tümüyle kişiliksiz Tanrıça

Mut, sık sık İsis ve Hathor gibi belirgin bir kişiliğe sahip ana tanrıçalarla kaynaştırılmış, ama her şeye karşın bu tanrıçaların yanında kendine özgü varlık ve kültünü korumuştur. Zaten ayrı ayrı tanrıların kültler topluluğunda ortadan silinip gitmeyişi, Mısır tanrılar panteon'unun[2] belirleyici özelliğidir; dolayısıyla tanrıların bir araya gelerek yarattığı kompozisyonun dışında, sıradan Tanrıça Mut, bağımsızlığını sürdürebilmişti. Bu akbaba başlı ana tanrıça, resim ve heykellere penisli olarak geçiriliyor[3] dişiliği memelerle belirtilen vücut aynı zamanda sertleşip dikleşmiş erkeklik organı penisle donatılıyordu.

Yani Leonardo'nun düşleminde de Tanrıça Mut'taki gibi dişi ve erkek özellikler bir araya gelmektedir. Böyle bir durumu, ana akbabanın erdişi (hünsa) karakter taşıdığını, Leonardo'nun okuduğu kitaplardan öğrenebileceği varsayımına dayanarak açıklayabilir miyiz? Hayır! Leonardo için böyle bir yola başvuramayacağımız tartışılamayacak kadar kesindir. Öyle anlaşılıyor ki, sanatçının yararlanabildiği kaynaklar, Tanrıça Mut'un yadırgatıcı erdişiliği konusunda bir bilgiyi içermemektedir. Dolayısıyla aradaki benzerliği, gerek Mısır mitolojisinde, gerek üstadın düşleminde etkinlik gösterip bizim henüz ele geçiremediğimiz bir başka ortak nedenle açıklamamız gerekiyor.

Mitolojiden öğrendiğimize göre, erdişilik karakterine, yani erkek ve dişideki cinsel özelliklerin birleşmesine İsis ve Hathor gibi diğer tanrılarda da rastlanmaktadır. Ama İsis ve Hathor'da böyle bir durumun, onların da taşıdığı analık mizacından ve Mut'la kaynaşmış bulunmalarından[4] ileri geldiği söylenebilir belki. Örneğin, sonradan Athena olarak karşımıza çıkan Sais'teki Neith gibi daha başka tanrılara da Mısırlılar ilkin erdişi, yani hermafrodit gözüyle bakmışlardı. Yunanların aynı tutuma kendi tanrılarından pek çoğu, özellikle Dionysos grubundaki tanrılar için de başvurduğunu, sonraları ise etkinlik alanı sınırlandırılıp dişi aşk tanrıçalarına dönüştürülen Afrodit karşısında da aynı tutumu sergilediğini yine mitolojiden öğrenmekteyiz. Ayrıca, mitoloji bir açıklama girişiminde bulunarak dişinin vücuduna eklenen fallus'un (penis) doğa'daki egemen gücü simgelediğini söyler, ancak hermafrodit (erdişi) tanrıçalardaki bütün bu erkek ve dişi özelliklerin karışımı ve kaynaşımından tanrısal mükem-

melliğin doğabileceğini belirtir. Ama bu konuya ilişkin açıklamalardan hiçbiri, insan hayalinin, anneyi anlatıyor diye baktığı bir varlığa annelikle bağdaşmayan erkeklik simgesini nasıl sakınca görmeksizin yakıştırdığı bilmecesini çözüme kavuşturamamaktadır.

Konuya açıklık getiren bir şey varsa, çocuklarda rastladığımız cinsellik kuramlarıdır. Kuşkusuz çocuklukta, anneye erkeğin cinsel organının yakıştırıldığı bir dönem yaşanır.[5] Bilip öğrenme tutkusunu ilkin cinsel yaşamın bilmeceleri üzerine yönelten oğlan, zamanla kendi penisine ilgi duymaya başlar ve söz konusu ilginin egemenliği altına girer. Erkeklik organını öylesine değerli ve önemli bulur ki, kendine pek benzeyen yaratıklar gözüyle baktığı başkalarında ona rastlanmayabileceğini aklı bir türlü almaz. Kendindekinden ayrı, ama kendindekine eşdeğer bir cinsel organın varlığını sezinleyemediği için, tüm insanlarda kendisininki gibi bir cinsel organın bulunduğu, kadınların da bunun dışında kalamayacağı varsayımına el atar ister istemez. Söz konusu önyargı, küçük araştırmacıların içlerine öylesine köklü biçimde yerleşir ki, küçük kızların cinsel organlarına ilişkin ilk gözlemler sonunda bile yıkıma uğramaz. Gerçi oğlan, ortada kendisininkinden ayrı bir durumun varlığını algılar, ama algılamanın içeriğini, yani kızlarda bir penise rastlanamayacağı gerçeğini kendi kendine itiraf gücünü bulamaz. Penisten yoksunluk onun için dehşet verici katlanılamaz bir duruma dönüşür; dolayısıyla, bir uzlaşmaya başvurarak şöyle geçirir içinden: Kızlarda da vardır penis, ancak henüz küçüktür, ama zamanla büyüyecektir.[6] Ama ilerideki gözlemlerinin bu umudu boşa çıkarır görünmesi üzerine, bir başka çıkış yolu arar kendine: Bir vakit küçük kızın da penisi olmuş, ama penis kesilip alınmış, yerinde de bir yara izi kalmıştır. Cinsellik kuramlarındaki bu gelişim evresinde, oğlanların, kendi tatsız yaşantılarını değerlendirmeye başladığı görülür; penisiyle fazla ilgilenirse ve ilgisini eylemsel yoldan açık seçik sergilemekten vazgeçmezse, o değerli organının kendisinden koparılıp alınacağı söylenerek çocuğun gözü korkutulur. İşte bu iğdiş tehdidi, onun kızlardaki cinsel organ görüşünde değişikliğe yol açar: Bundan böyle, erkekliğinin elden gidebileceği dehşetiyle titreyip durur; beri

yandan, söz konusu barbarca cezanın üzerlerinde uygulandığını sandığı talihsiz kızlara yukarıdan bakmaya yönelir.[7]

İğdiş kompleksinin egemenliği altına girmediği, yani kızları kendine eşdeğer saydığı dönemlerde cinsel-içgüdüsel bir etkinlik olarak yoğun bir seyir tutkusu oğlanlarda kendini açığa vurur. Bunun sonucu olarak başkalarının penisini görmeyi ister; belki ilkin başkalarının penisini kendisininkiyle karşılaştırmak için başvurur böyle bir yola. Anneden kaynaklanan cinsel çekici güç çok geçmeden doruğuna ulaşır; annenin penis gözüyle bakılan dişilik organına karşı bir özlem niteliğine bürünür. Ancak, kadınlarda bir penis bulunmadığı öğrenilir öğrenilmez, söz konusu özlem tersine dönüşerek yerini nefrete bırakır ve bu nefret buluğ yıllarında pisişik iktidarsızlığa (impotens), kadın düşmanlığına (misogni), ve sürekli eşcinselliğe yol açabilir. Ne var ki, önceleri büyük bir tutkuyla ele geçirilmek istenen objeye, yani kadının penisine takılıp kalma (fiksasyon), cinsel araştırı dönemini derinliğine yaşamış çocuğun ruhunda silinmeyen izler bırakır.

Kadın ayağına ve kadın ayakkabısına fetiş tarzındaki düşkünlükte, ayak, bir zaman el üstünde tutulan, ama günün birinde elden çıkıp giden kadın penisinin yerine geçirilmiş bir simge anlamını taşır; kuaförler ise, kadınsal iğdiş eylemini işin bilincine varmaksızın boyuna gerçekleştirip dururlar.

Uygarlığımız çocuklardaki cinsel organlar ve genellikle cinsel etkinlikler karşısında takındığı horlayıcı tutumdan vazgeçmedikçe, çocuk cinselliğinin dışavurumları doğru dürüst değerlendirilmeyecek, belki bu konudaki açıklamalarımıza inanılmaz gözüyle bakılacaktır. Çocuk ruhunu anlamak için insanlık yaşamının çok eski (tarihöncesi) dönemlerindeki kimi koşutluklara el atılması gerekiyor. Birbirine eklense uzun bir dizi oluşturacak kuşaklar boyu cinsel organlar *pudenda*, yani yüz kızartıcı nesneler olarak bilinmiş, hatta cinsel içerikli geriye (bilinçdışına) itimler güçlendiği zaman bunlar tiksinç organlar sayılmıştır. Çağımızın, hele çağımızda uygarlık taşıyıcısı rolünü oynayan sınıfların cinsel yaşamını dikkatle gözden geçirirsek, şöyle bir yargıya varmaktan kendimizi alamayız:[8] Günümüzde insanların çoğunluğu çiftleşip üreme yasasına istemeye istemeye boyun

eğmekte, bunu insanlık onurlarına yediremeyip kendilerini aşağılayan bir eylem gibi değerlendirmektedirler. Cinsellik konusunda başka görüşü benimseyenler, halkın yontulmamış alt kesimleri içine çekilmiş yaşamakta, kendilerini uygarlık açısından düşük değerde kişiler olarak görüp seksüel eylemlerini yüksek kesimlerdeki incelmiş kişilerin gözünden kaçırmakta, cinsel etkinliklerini ancak tedirgin bir vicdanın somurtkan paylamalarını sineye çekerek sürdürebilmektedir. Ama tarihöncesi çağlarda durum değişikti; uygarlık araştırmacılarının bin bir emekle derlediği malzemeler, cinsel organların söz konusu çağlarda bir övünç ve umut kaynağı bilinip adeta bir tanrı gibi tapınma konusu yapıldığı ve cinsel organların işlevlerindeki tanrısallığın yeni öğrenilen tüm etkinlikler üzerine aktarıldığı kanısını bizde uyandırmaktadır. Sayılamayacak kadar çok tanrı yüceltme (sublimasyon) sonucu varlığını yitirmiş, resmi dinlerin cinsel etkinlikle ilişkisi perdelenip halkın genel bilincine kapalı bir durum almış, bunun sonunda gizli kültler doğmuş ve kült mensubu bir avuç kişide söz konusu cinsel ilişki canlı tutulmaya çalışılmıştır. Derken iş o kerteye gelmiştir ki, alabildiğine bol sayıda tanrısal ve kutsal öğeler cinsel yaşamdan çıkarılıp atılmış, geride kalan cılız kalıntı ise aşağılanıp horlanmıştır. Ancak, ruhta yerleşen tüm izlenimlerin doğasında saklı yokedilmezliği düşünürsek, cinsel organları baş tacı edişteki ilkel biçimlerin günümüz insanlarının yaşamında da varlığını sürdürmesi ve bugünkü insanlığın dil töre ve batıl inançlarında söz konusu gelişim sürecinin değişik dönemlerine ilişkin artıklara rastlanması bizi şaşırtmamalıdır.[9]

Yaşambilim (biyoloji) alanındaki önemli koşutluklar insanlığın şimdiye dek geride bıraktığı gelişim sürecini her bireyin kendi ruhunda kısaltılmış olarak geçirdiği görüşünü benimsemeye bizi hazırlamış bulunuyor; dolayısıyla cinsel organlara çocukların verdiği öneme ilişkin ruhçözümsel araştırmaların sağladığı verileri olasılık dışı sayamayacağız. Bu verilere göre, oğlanın annesinde bir penisin bulunduğunu sanması, gerek Mısırlı Tanrı Mut gibi ana tanrıçalardaki erdişilik özelliğinin, gerek Leonardo'nun çocukluk düşlemindeki akbaba *coda*'sının ortak kaynağıdır. Sözcüğün tıptaki kullanılış biçiminden kalkıp bu

ana tanrıçalar için erdişi (hermafrodit) dememiz yanlış nitelemedir; çünkü ana tanrıçaları canlandıran yapıtlardan hiçbiri, kimi tablo ve heykellerde karşılaştığımız, insan gözü için tiksinç hilkat garibeleri gibi iki cinse ilişkin gerçek seksüel organları barındırmaz kendisinde. Bu yapıtlarda, analığın simgesi olarak memelere bir tek şey eklenir, o da annesinin vücudunda çocuğun var sandığı erkeklik organıdır. Mitoloji, anneye ilişkin bu saygıdeğer ve işin başlangıcına inildiğinde düşlem ürünü vücut yapısını kendisine inananlar için korumuştur. Dolayısıyla, Leonardo'nun düşleminde akbaba kuyruğunun vurgulanmasını bir çeviri işlemine başvurarak şu sözlerle dile getirebiliriz: "Bir vakit cinsel duyumlarımı anneme yönelttiğim ve kendisine bendeki gibi bir cinsellik organı yakıştırdığım zaman." Bu da Leonardo'nun gelecekteki yaşamı için kesin önem taşıyan cinsellik konusundaki araştırı etkinliğine daha erken çocukluk döneminde yöneldiğini ortaya koyan bir başka kanıttır.

Biraz düşünürsek, Leonardo'nun çocukluk düşlemindeki akbaba kuyruğunu açıklığa kavuşturmakla yetinemeyeceğimiz uyarısına kulaklarımızı tıkamamız olanaksızdır. Henüz içyüzünü bilemediğimiz diğer pek çok öğe, söz konusu düşlemde saklı yatar gibidir. Anne memesinden emmeyi, emzirilmeye, yani bir edilgenliğe (pasiflik), dolayısıyla eşcinsel karakteri kuşku götürmeyen bir eyleme dönüştürmesinin, düşlemin en göze çarpan özelliği sayılacağını görmüştük. Leonardo'nun eşcinselliğinin tarihsel bir olasılık taşıdığını dikkate alırsak, sanatçının çocukluğunda annesine karşı ilişkisi ve ileride düşünsel (sublime) nitelik taşımasına karşın manifest (açık) durum kazanan eşcinsellikle söz konusu düşlem arasında nedensel (etiyolojik) bir bağlantı bulunup bulunmadığı sorusu zihnimizde uyanacaktır. Eşcinsel hastalarımız üzerindeki ruhçözümsel incelemelerden böyle bir bağlantının varlığını, hatta bunun zorunlu ve içsel nitelik taşıdığını bilmesek, Leonardo'nun değişikliğe uğramış anımsamasından söz konusu bağı ele geçirmeye yönelik bir girişimde bulunmayı göze alamazdık.

Günümüzde cinsel etkinliklerini sınırlandıran yasalara karşı var güçleriyle karşı koymaya çalışan eşcinseller, kuramsal sözcüleri aracılığıyla, kendilerinin baştan beri ayrı cinsellikle

donatılmış kimseler, cinselliğin ara basamakları, bir "üçüncü cinsiyet" mensubu insanlar sayılmaları gerektiğini öne sürüp dururlar. Söylediklerine bakılırsa, bir kez ana rahmine düşmelerinden başlayarak organik koşullar, kadında bulamadıkları hazzı erkekte aramaya kendilerini ister istemez itmiştir. İnsancıl açıdan bu gibi kişilerin isteklerini ne kadar onaylanacak gibi görürsek görelim, eşcinselliğin ruhsal oluşumu dikkate alınmaksızın ortaya atılan kuramlar karşısında çekimser bir tutum takınmamız haksız bir davranış sayılmaz. Psikanaliz bu boşluğu doldurmakta ve eşcinsellerin savlarını sınamadan geçirme olanağını bize sunmaktadır. Şimdiye kadar az sayıdaki eşcinsel üzerinde böyle bir şeyin üstesinden gelinmesine karşın, sürdürülen araştırmalar hepsinde aynı şaşırtıcı sonucu vermiş,[10] incelenen eşcinsel erkeklerden tümünün unutulmuş ilk çocukluk döneminde bir kadına, genellikle anneye, annedeki aşırı sevecenliğin yol açtığı ya da kamçıladığı ve babanın aile yaşamından çıkıp gidişiyle desteklenen pek yoğun cinsel bir bağlanım gösterdiği anlaşılmıştır. Sadger, eşcinsel hastaların annelerinde de çokluk erdişi bir özellik saptadığını, annelerin de kocalarını aile yaşamında kendilerine yaraşan yerden itip uzaklaştıracak gibi enerjik karakter özellikleri içerdiğini belirtir. Zaman zaman aynı durumu ben de gözlemledim; ama baştan beri ailede bir babaya rastlanmadığı ya da babanın vaktinden önce aile yaşamından çıkıp giderek oğlanın kadınsal uyarıların eline bırakıldığı, dolayısıyla eşcinselliğin gelişimine elverişli bir ortamın hazırlandığı vakalar beni hepsinden çok etkilemiş bulunuyor. Öyle görülüyor ki, güçlü bir babanın varlığı, oğlanın obje seçiminde doğru kararlar alabilmesi için bir güvence sağlamaktadır.[11]

Oğlanlardaki gelişimin bu ön evresini, mekanizması tarafımızdan bilinen, ama itici güçlerini henüz kavrayamadığımız bir değişiklik izler; çocuk, annesine karşı sevgisini bilinçdışına itip kendisini annesinin yerine koyar ve onunla özdeşleşir; kendi kendisini model alarak, bu modele benzerlik açısından sevi objelerini seçmeye yönelir. Böylece eşcinsel bir karakter kazanır; gerçekte bensevisel (otoerotizm) döneme gerisin geri bir kayma geçirmiştir; çünkü erişkin bir eşcinselin bundan böyle sev-

giyle yöneldiği oğlanlar, kendi çocuk kişiliğinin yerini tutar ya da bu kişiliği onun gözünde yeniden diriltir ve çocukken annesi kendisini nasıl sevmişse, o da şimdi başka oğlanları öylece sever. Dolayısıyla, yöneldiği sevi objelerini bir eşcinselin narsizm yolunu izleyerek seçtiğini söyleyebiliriz; hiçbir şeyi kendi yansısı kadar beğenmeyen bir delikanlıya Yunan mitolojisi Nergis adını vermiş, delikanlıyı sonunda bu isimdeki bir çiçeğe dönüştürmüştür.[12]

Derinliğine ruhbilimsel gözlemler, anlattığımız yoldan eşcinselliğe itilmiş kişinin, bilinçdışındaki anılarda saklı anne imgesine bağlanıp kaldığı savını haklı çıkarmaktadır. Geriye itim, anneye karşı duyulan sevginin bilinçdışında varlığını korumasını sağlamakta, bundan böyle anneye sadakatten bir ayrılmazlık durumu kendini açığa vurmaktadır. Eşcinsel erkeğin oğlanların peşinden koşar görünmesi, gerçekte kendisini annesine sevgide sadakatten ayıracak başka kadınlardan kaçış anlamını taşır. Ayrıca, tek kişiler üzerinde yaptığımız dolaysız gözlemler, erkekten kaynaklanan cinsel uyarılara karşı duyarlı eşcinselin gerçekte tıpkı normal kimseler gibi kadındaki cinsel çekiciliğe de karşı duramadığını ortaya koymaktadır; ne var ki, her defasında kadınlardan kaynaklanan uyarıları hemen bir erkek objeye mal etmekte, kendisini eşcinselliğe sürükleyen mekanizmayı bu yoldan aralıksız çalıştırmaktadır.

Eşcinselliğin ruhsal oluşumuna ilişkin bu açıklamaların önemini abartmak gibi bir amacımız yok. Böyle bir oluşum mekanizmasının eşcinsellerin sözcülüğünü yapan kişilerin öne sürdüğü kuramlara düpedüz aykırılığı gün gibi ortadadır. Ancak, yaptığımız açıklamaların soruna kesin bir çözüm getirecek kadar geniş kapsamlı nitelik taşımadığını da bilmekteyiz.

Pratik nedenler dolayısıyla *eşcinsellik* dediğimiz durum, çeşitli psikoseksüel engelleme süreçlerinden doğup çıkabilir ve bizim saptadığımız süreç belki de yalnızca biridir bunların ve eşcinselliğin değişik tiplerinden ancak biriyle ilgilidir. Öte yandan, şurasını da itiraf edelim ki, bizim ele aldığımız tipteki eşcinsellikte, eşcinselliği hazırlar nitelikte gördüğümüz koşulların varlığına karşın bir eşcinselliğin ortaya çıkmadığı vakaların sayısı, eşcinselliğe gerçekten rastlanan vakaların sayısını aşmakta-

dır. Dolayısıyla, biz de, genel olarak pek çok kişi tarafından tümüyle eşcinselliğin nedeni diye gösterilen bilinmedik bünyesel etkenlerin böyle bir sapıklıktaki rolünü yoksayacak değiliz. Özellikle Leonardo'nun, yani akbaba düşleminden yola koyulduğumuz bu sanatçının bizce belirlenen eşcinsel tip kapsamına girdiği yolunda güçlü bir sanıya kapılmasak, bu eşcinsellik tipinin ruhsal oluşum mekanizması üzerine eğilmeye asla kalkmazdık.[13]

Gerçi büyük sanatçı ve araştırmacı Leonardo'nun cinsel yaşamına ilişkin fazla bir şey bilmiyoruz; ama kendi açıklamaları, bizi, çağdaşlarının bu konudaki yargılarında pek ağır hatalara düşmedikleri olasılığını benimsemeye zorlamaktadır. Çağdaşlarından bize kadar ulaşan bilgilere göre, Leonardo, sanki yüce bir amaca yönelmiş, kendisini alıp insanlardaki o bayağı ve hayvansal zorunlulukların üstüne çıkarmış gibi, cinsel gereksinimi ve etkinliği alabildiğine düşük düzeyde bir kişi izlenimi uyandırmaktadır. Sağlığında kendisine dolaysız cinsel doyum sağlamaya kalkıp kalkmadığı, kalkmışsa bunu ne yoldan gerçekleştirmeye çalıştığı ya da dolaysız cinsel doyumdan büsbütün el çekip çekmediği sorununu burada bir yana bırakabiliriz. Ancak başkalarını tüm amansızlığıyla cinsel eylemlere iten dürtüleri bu sanatçıda da araştırı konusu yapmak, bize göre haksız bir davranış sayılmaz; çünkü en geniş anlamıyla cinsel isteğin, yani libido'nun rol oynamadığı bir ruh yaşamına insanlarda rastlanabileceğini sanmıyoruz. Ne var ki, söz konusu istek ilk amacından uzaklaştırılmış ya da etkinlik göstermekten alıkonulmuş olabilir, ki bunun da bizim savımızı çürütecek yanı yoktur.

Kılık değiştirmiş bir cinselliği açığa vuran izlerden başka bir şeye Leonardo'da rastlayacağımızı umuyor değiliz. Ancak ele geçirdiğimiz izler bize belli bir yönü göstermekte, ayrıca büyük sanatçıyı eşcinseller arasına katmamıza olanak vermektedir. Leonardo'nun dikkati çekecek kadar yakışıklı oğlanları ve delikanlıları öğrenciliğe kabul ettiği öteden beri söylenegelmiştir. Öğrencilerine karşı iyi yürekli ve hoşgörülüydü Leonardo; onların gereksinimlerini karşılar, hastalandılar mı tıpkı çocuklarını kollayıp gözeten bir anne gibi onlara bakar, öz annesi nasıl bir zamanlar kendisine sevecenlikle davranmışsa, kendisi

de öğrencilerine öyle davranırdı. Yeteneklerine değil, güzelliklerine bakarak seçtiği öğrencilerinden hiçbiri, ne Cesare da Sesto, ne G. Boltraffio, ne Andrea Salaino, ne Francesco Melzi, ne de daha başkaları ressamlıkta önemli bir aşamaya ulaşabilmiştir; hocaları karşısında çokluk bağımsız bir kişilik kazanmanın üstesinden gelememiş, geride sanat tarihi için az buçuk belirgin bir iz bırakamadan hepsi de göçüp gitmiştir. Yarattıkları eserlerden ötürü kendilerine haklı olarak "Ben Leonardo'nun öğrencisiyim" dedirtecek Luini ile Sodoma lakabını taşıyan Bazzi gibi bazılarını ise, belki Leonardo'nun şahsen tanımadığı söylenebilir.

Öğrencilerine karşı davranışının cinsel nedenlerle hiçbir ilgisi olmadığı, buradan kalkılarak üstadın cinselliği konusunda bir yargıya varılamayacağı itirazının tarafımıza yöneltileceğini biliyoruz. Böyle bir itiraza karşı, savunduğumuz görüşün, Leonardo'nun davranışında bilmece niteliğini koruyan kimi özellikleri açıklığa kavuşturacağını da ileri sürmek isteriz. Leonardo bir günlük tutmuş, sağdan sola bir yazıyla sadece kendisi için bu günlüğe bazı notlar düşmüştür. Günlükte kendi kendisinden "sen" diye söz açışı, üzerinde durulacak bir noktadır: "Luca ustadan kareköklerin çarpım işlemini öğren!"[14] "D'Abacco ustadan çemberin eşkaresini öğren!"[15] Ya da bir gezi nedeniyle düşülmüş bir not:[16] "Benim bahçe işi için Milano'ya gidiyorum... İki denk yaptır, Boltraffio ustanın torna tezgâhını gör, tezgâhın üzerinde bir taşı nasıl işlediğini gözlemle. – Kitabı Andrea il Todesco Usta'ya bırak."[17] Bir başka yerde ise düpedüz değişik bir amacı belirten şöyle bir not: "Kaleme alacağın yazıda dünyanın ay gibi ya da ona benzeyen bir yıldız olduğunu kanıtlayacak, dünyamızın soyluluğunu gözler önüne sereceksin."[18]

Diğer ölümlülerin günlükleri gibi alabildiğine güncel olaylara topu topu birkaç sözle değinildiği ya da bunların düpedüz sükûtla geçiştirildiği bu günlükte de, tuhaflıklarından ötürü Leonardo'nun yaşamöyküsünü kaleme almış bütün yazarların yapıtlarında karşımıza çıkan birkaç nota rastlamaktayız. Sert, dar görüşlü ve eli sıkı bir aile reisinin kaleminden çıkmışçasına kılı kırk yarar bir titizliğe başvurularak kayda geçirilmiş küçük harcamaların hesaplarıdır bunlar. Oysa büyük harcamaları ilgi-

lendiren notlar günlükte yer almamakta, sanatçının ekonomiden anladığını gösterir başka bir belirtiyle de karşılaşılmamaktadır. Yukarıda sözü edilen notlardan biri, öğrencisi Andrea Salaino'ya üstadın aldığı bir paltoyla ilgilidir:[19]

Gümüş tafta	15 liret	4 soldi
Farbela için kırmızı kadife	9 liret	– soldi
İplik	– liret	9 soldi
Düğme	– liret	12 soldi

Bir başka ayrıntılı notta da, bir diğer öğrencisinin[20] kötü alışkanlıklarının ve çalıp çırpma huyunun yol açtığı harcamalar bir araya toplanır: "21 Nisan 1490'da bu günlüğü tutmaya ve yine aynı tarihte at heykeli[21] üzerinde çalışmaya başladım. Jacomo, 1490 yılının Magdalena gününde[22] on yaşındayken bana geldi." Bu notun yanı başındaki bir çıkmada ise şunları okuruz: "Hırsızın, yalancının, oburun biri." Günlük notu şöyle devam eder: "Geldiğinin ertesi günü kendisine iki gömleklik, birkaç pantolonluk ve bir ceketlik kumaş kestirdim. Aldıklarımızın karşılığını ödemek için cebimden cüzdanı çıkarıp bir kenara koymuştum, parayı hemen aşırmış içinden. Doğrusu onun bunu yaptığından en ufak bir kuşkum yoktu, ama yine de yaptığını itirafa bir türlü yanaşmadı." Notun burasındaki bir çıkmada çalınan paranın 4 liret... olduğu yazılıdır. Küçük çocuğun kötü eylemlerine ilişkin açıklamalar böylece sürüp gitmekte ve yapılan harcamaların dökümü yapılarak son bulmaktadır: "ilk yıl; bir palto, 2 liret; altı gömlek, 4 liret; üç kısa ceket, 6 liret; dört çift çorap, 7 liret, vb."[23]

Leonardo'nun ruhsal yaşamındaki bilmeceleri, kendisine özgü kimi durumlara ve küçük çaptaki zaaflara dayanarak çözüme kavuşturmak kadar kendilerine yabancı bir başka şeyin bulunmadığı yaşamöykücüler, üstadın söz konusu garip hesapları karşısında onun iyi yürekli ve hoşgörülü bir kimse sayılması gerektiğini belirtir. Ancak, bu arada bir noktayı unuturlar, o da Leoardo'nun davranışının değil, üstadın bu davranışı kanıtlayan belgeleri bize bırakmasının bir açıklamayı zorunlu kıldığıdır. Söz konusu notları iyi yürekli bir kimse izlenimini uyandır-

mak amacıyla günlüğüne düştüğünü benimseyemeyeceğimize, böylesi bir nedeni Leonardo'ya hiç yakıştıramayacağımıza göre, onun bu konuda bir başka duygusal nedenle davrandığı varsayımını kabullenmemiz gerekiyor. Ancak bu nedeni de kestirmek doğrusu kolay değil; Leonardo'nun kâğıtları arasında ele geçirilen bir hesap pusulası, öğrencilerin giysilerine ilişkin tuhaf bir bencillik taşıyan yukarıdaki notlar üzerine enikonu bir ışık düşürmese, biz de onun ilgili davranışını açıklayacak bir neden bulup öne süremezdik:

"Katharina'nın gömülmesi içip yapılacak harcamalar	27 florin
Bir kilo mum	18 "
Haçın taşınması ve mezar taşının dikilmesi	12 "
Katafalk	4 "
Tabut taşıyıcıları için	8 "
4 rahiple 4 Katolik papaz için	20 "
Çalınan çanlar için	2 "
Mezarcılar için	16 "
Defin iznini veren görevliler için	1 "
	Toplam 108 florin
Eski Harcamalar:	
Hekim için	4 florin
Şeker ve mum için	12 "
	Toplam 16 florin
	Genel toplam 124 florin."[24]

Yazar Mereschkowski Katharina'nın kimliğini bize açıklayabilen tek kişidir. Leonardo'nun diğer iki kısa notundan çıkardığına göre, Vinci köyünde yaşayıp sanatçının annesi olan bu yoksul kadın 1493 yılında Milano'ya, o vakitler 41 yaşındaki oğlunu görmeye gelmiş, bu sırada rahatsızlanarak oğlu tarafından hastaneye kaldırılmış, hastanede ölen kadın yine oğlu Leonardo tarafından bir hayli harcamayı gerektiren onurlandırıcı bir törenle toprağa verilmiştir.[25]

İnsan ruhundan anlayan romancının bu savı, kanıtlanacak gibi değildir. Ama savın öylesine güçlü bir iç tutarlılığı bulunuyor ve Leonardo'nun duygu yaşamı konusundaki bildiklerimize öylesine uyuyor ki, doğrusu ben buna yerinde bir sav gözüyle bakmaktan kendimi alamayacağım. Gerçi Leonardo duygularını zorlayarak araştırı etkinliğinin sultası altına sokmayı ve özgür dışavurumlarını engellemeyi başarmıştı; ancak, onda da baskılanmış duyguların bazen kendilerine zorla bir dışavurum sağladığı durumlar başgöstermemiş değildi. Bir vakit kendisine ateşli bir sevgiyle kucak açtığı annesinin ölümü de işte bu durumlardan biridir. Defin masraflarını içeren notta, annesinin ölümünden duyulan yasın tanınmayacak gibi kılık değiştirmiş bir dışavurumuna rastlamaktayız. Bizi şaşırtan şey, böyle bir kılık değiştirmenin nasıl gerçekleşebildiğidir. Normal psişik olaylar açısından duruma bakmamız bunu anlamamıza elvermemekte, ancak *saplantı nevrozu* başta olmak üzere nevrozlardaki anormal koşulları dikkate aldığımız zaman benzeri durumlarla karşılaşmamız bizi hiç yadırgatmamaktadır. Saplantı nevrozunda güçlü, ama geriye itilerek bilinçsiz duruma sokulmuş duygular, bir kaydırma işlemiyle pek önem taşımayan, hatta saçma izlenimi uyandıran etkinlikler kılığında kendilerini açığa vururlar. Karşı güçler bilinçdışına itilmiş duyguların dışavurumunu o denli alçak bir düzeye indirir ki, duyguların yoğunluğu alabildiğine azalır. Ne var ki, bu güçsüz dışavurumlardaki zorlayıcılık bilincin yoksamak istediği içtepilerin bilinçdışında saklı yatan gücünü ele verir. Ancak, saplantı nevrozunda olup bitenlerle arada kurulacak böyle bir ilişkidir ki, cenaze masrafları için Leonardo'nun bir liste düzenlemesini açıklığa kavuşturur. Cinsel bir eğilimle anneye bağlılık, tıpkı çocukluk dönemindeki gibi üstadın bilinçdışında varlığını sürdürmüştür; bu eğilimde sonradan başvurulan geriye itim, Leonardo'nun günlükte annesi için daha başka yoldan ve ona daha yaraşır bir anıt dikmesine izin vermemiş, geriye itim sonucu başgösteren nevrotik çatışmadan bir uzlaşma ürünü doğup ortaya çıkmıştır; söz konusu ürünün belirlediği doğrultuda davranılarak söz konusu cenaze masrafları kayda geçirilmiş, içyüzü anlaşılmaz bir davranış niteliğini koruyarak ilerki çağların bilgisine ulaşmıştır.

Annesi için yaptığı cenaze masrafı hesabından edindiğimiz bilgileri, Leonardo'nun öğrencileri için yaptığı harcamalar üzerinde uygulamak fazla atak bir davranış sayılmamalıdır. Buna göre, öğrenciler için yapılan harcamaların da kayda geçirilmesi, sınırlı ölçüde libido artıklarının kılık değiştirip kendilerine zorla bir dışavurum sağlamış olmasından başka türlü açıklanamaz. Tüm varlığını egemenlik altında tutan cinsel geriye itim karşısında böyle bir şeyi söyleyebilirsek, Leonardo annesine ve kendi oğlansı güzelliğinin kopyaları olan öğrencilerine cinsel obje gözüyle bakmış, öğrenciler için yapılan harcamaları kılı kırk yararlıkla not etme saplantısında ise bütünüyle çözümlenememiş iç çatışma kalıntıları yadırgatıcı bir kılıkta kendilerini açığa vurmuştur. Dolayısıyla, Leonardo'nun sevi yaşamının gerçekten, ruhsal oluşum mekanizmasını açıklığa kavuşturabildiğimiz eşcinsellik kapsamına girdiği görülmekte, akbaba düşleminde eşcinsel bir tutumun kendine dışavurum sağlamasının da bizim için anlaşılmadık yanı kalmamaktadır; çünkü böyle bir dışavurum eşcinsel tip konusunda ileri sürdüğümüz savları yalnızca doğrulamaktadır. Leonardo'nun tutumunu bir çeviri işleminden geçirip şu cümleye dönüştürebiliriz: "İşte anneme karşı bu cinsel ilişki eşcinsel yaptı beni."[26]

NOTLAR

1 [Krş. Freud'un Düş Yorumu'ndaki (1900 a) benzer bazı açıklamaları, IV. bölümün oldukça başında.]

2 Başlangıçta bütün tanrılara adanmış anlamına gelen, daha sonraları içerisinde bütün tanrıların yer aldığı tapınak. (Ç.N.)

3 Krş. Lanzone'deki resimler (1882, T.CXXXVI-VIII).

4 V. Römer (1903).

5 [Krş. "Çocuklardaki Cinsellik Kuramları Üzerine" (1908 c).]

6 Krş. *Psikoanalitik ve Psikopatolojik Araştırmalar Yıllığı* [Freud, 1909 b ("Küçük Hans"), öğrenim baskısı, c.8, 17 vd. ve Jung, 1910. – 1919'da Freud, Uluslararası Tıbbi Psikanaliz Dergisi'nde (*Internat. Zeitschr. f. Pyschoanalyse*), ayrıca *Imago*'da yayımlanan çocuk psikanalizine ilişkin yazılarında bu konudaki gözlemlerine eklemelerde bulundu.]

7 [Bu not 1919'da metne eklenmiştir:] Batı uluslarında alabildiğine yoğun biçimde kendini açığa vurup akla aykırı bir yol izleyen Yahudi nefretinin bir nedeninin de burada aranacağının kesinlikle benimsenmesi gerektiği kanısındayım. İnsanlar bilinçdışında sünneti iğdişle bir tutmuştur. Sanılarımızı insan soyunun tarihöncesi yaşamına taşımayı göze aldık mı, sünnetin başlangıçta iğdişin yerini tuttuğunu ve onun yumuşatılmış bir biçimi olduğunu söyleyebiliriz. [Bu konu "Küçük Hans"ın

analizinde (190 b), öğrenim baskısı, c. 8, 36, dipnot 2 ve Hz. Musa ve Tektanrıcılık'ta (1939 a), İnceleme II, bölüm I'de ele alınmaktadır.]

8 [Cümlenin bu bölümü 1919'da metne eklenmiştir.]

9 Krş. Richard Payne Knight (1786).

10 Özellikle I. Sadger'in yaptığı ve benim de kendi deneyimlerime dayanarak ana hatlarıyla doğruyabileceğim araştırmalardır bunlar. Ayrıca, Viyana'da Stekel'in, Budapeşte'de S. Ferenczi'nin gerçekleştirdikleri araştırmalarda da aynı sonuçlara ulaştıklarını biliyorum.

11 [1919'da metne eklenmiş not: Psikanalitik araştırmalar, bu cinsel sapıklığa yol açan nedenlerin tümü olmadığını çok iyi bildiği iki gerçeği bulgulayarak eşcinselliğin anlaşılmasına katkıda bulunmuştur. Birincisi: Sevi gereksinimlerinin anneye bağlanıp kalması (fiksasyon), ki buna yukarıda değinmiştik. İkincisi: herkesin, yani normal kişilerin de eşcinsel obje yönelimini gerçekleştirebilecekleri, yaşamlarında bir ara bunu gerçekleştirdikleri ve söz konusu obje yönelimini bilinçdışılarında ya hâlâ korudukları ya da enerjik davranışlarla kendilerini böyle bir eyleme karşı güvence altına aldıkları savıdır. Bu iki saptama, hem eşcinsellerin bir "üçüncü cinsiyet" mensupları olarak görülme yolundaki isteklerinin haksızlığını ortaya koymakta, hem doğumsal ve edinsel eşcinsellik arasındaki ayrıma bir son vermektedir. Karşı cinsiyete ilişkin somatik (bedensel) özelliklerin organizmada varlığı, insandaki fizik erdişiliğin toplam tutarı eşcinsel obje yöneliminin kendini açığa vurmasını (manifest duruma geçmesini) hayli kolaylaştırıcı etkendir, ama tek başına gizli (latent) durumdan manifest duruma geçişi sağlayamaz. Şurasını üzülerek söyleyeyim ki, eşcinselliğin savunucuları, psikanalizin kesin bulgulamalarından kendileri için gereken dersi çıkarmanın asla üstesinden gelememiştir.

12 [Freud narsizm (bensevi) kavramına ilk kez bir iki ay önce ikinci baskısı yapılan *Cinsellik Kuramı Üzerine Üç İnceleme* (1905 d) kitabında 1. incelemenin 1 (A) bölümünün bitiminden biraz önce eklediği bir dipnotta değinir. *Zur Einfuhrung des Narzissmus* (Narsizmin Psikanaliz Kapsamına Alınması((1914 c) yazısında bu kavramı ayrıntılı biçimde ele alarak inceler.

13 [Freud eşcinselliği ve buna yol açan nedenleri *Drei Abhandlungen* (Üç İnceleme), özellikle sonradan (1910 ve 1920 arasında) metne eklenmiş dipnotta daha genel bir çerçeve içinde ele alır; bundan önceki dipnot da söz konusu dipnotla ilgilidir. Freud'un aynı temaya ilişkin daha sonraki incelemeleri konusunda bkz. *Kadınlarda Bir Eşcinsellik Vakasının Psikogenezi* (ruhsal oluşumu) (1920 a) ve *Kıskançlık, Paranoya ve Eşcinsellik'te Bazı Nevrotik Mekanizmalar* (1922 b.)]

14 Solmi (1908, 152).

15 Aynı yer.

16 Aynı eser, s. 203.

17 Leonardo, burada her gün belli bir kişiye gidip günah çıkarttıran, şimdi ise bu kişinin yerine günlüğünü geçiren biri gibi davranmaktadır. Söz konusu kişinin kim olabileceğine ilişkin tahmin için bkz. Merejkovskiy'nin yaşamöyküsel romanı (193, 367).

18 Herzfeld (1906, CXLI).

19 Merejkovskiy'nin sözcükleri, aynı eser, s. 282.

20 Ya da modelin.

21 Francesco Sforza'nın atlı heykelinin atı.

22 Maria Magdalena: Lukas İncili'ne göre İsa'yla birlikte dolaşan, Matthäus ve Yohanna İncillerine göre İsa'nın çarmıha gerilişini, gömülüşünü ve dirilişini gözleriyle gö-

ren Galiläalı bir kadın. Ermişlik aşamasına yüceltilen bu kadına adanan gün olarak her yılın 22 Temmuz'u belirlenmiştir. (Ç.N.)

23 Bütünü için bkz. Herzfeld (1906, XLV).

24 Merejkovskiy (1903, 372). – Leonardo'nun mahrem yaşamına ilişkin olarak elimizde bulunan zaten kıt bilgilere pek güvenilemeyeceğinin üzücü bir kanıtı, aynı hesapların Solmi tarafından (1908, 104) önemli değişikliklerle verilmesidir. Solmi'deki hesapta en düşündürücü taraf, florinin burada soldi'nin yerini almasıdır. Solmi'nin okuyucu karşısına çıkardığı hesapta florinin eski "altın gulden"lerin değil, daha sonraları kullanılmaya başlanan 1 1/3 liret ya da 33 1/2 soldi'lik bir para biriminin karşılığı olduğunu kabul edebiliriz. Solmi'de, Katharina, bir süre Leonardo'nun evini çekip çevirmiş bir hizmetçi kimliğiyle karşımıza çıkar. Harcamalara ilişkin iki değişik hesabın dayandığı kaynakları saptayabilmiş değilim. [Sayılardan da birkaçı, Freud'un Leonardo incelemesinin çeşitli baskılarında birbirinden farklılık göstermektedir. Örneğin, katafalk için harcama 1910 tarihli baskıda "12", 1919 ve 1923 tarihli baskılarda "19", 1925 yılından sonraki baskılarda ise "4" florin olarak verilmektedir. 1925'ten önceki baskılarda haçın taşınması ve dikilmesi için yapılan harcama "4" florin olarak belirtilir. J. P. Richter (1939, c. 2, 397) harcamalarla ilgili hesabın İtalyanca (ve İngilizce) olarak daha değişik bir tablosunu sunar.]

25 "Katharina 16 Temmuz 1493'te geldi." – "Giovannina –masalsı bir yüz– hastanede Katharina'ya sor." [Gerçekte Merejkovskiy ikinci notun çevirisinde yanılgıya düşmüştür. Doğru çevirinin şöyle olması gerekirdi: "Giovannina –masalsı bir yüz– Santa Caterina Hastanesi'nde yatmakta."]

26 Leonardo'da bilinçdışına itilmiş libido'nun dışavurum biçimleri olan kılı kırk yararlık ve paraya düşkünlük, anal erotizmden kaynaklanan karakter özelliklerindendir. Krş. *Charakter und Analerotik* (1908 b).

IV. Bölüm

Bu bölümde Leonardo'nun akbaba düşlemi üzerinde bir süre daha duracağız. Seksüel bir eylemi anlatıyormuş izlenimi bırakan sözleriyle ("ve birkaç kez kuyruğunu dudaklarıma doğru[1] uzatıp çekti") Leonardo, anne ve çocuk arasında ne kadar güçlü cinsel ilişkilerin söz konusu olduğunu bütün açıklığıyla belirtir. Annenin (akbaba) aktifliğiyle ağız bölgesi arasında kurulan bağlantıya, düşlemde saklı yatan bir ikinci anı içeriği diye bakabilir ve bunu bir çeviri işleminden geçirip şöyle bir cümleye dönüştürebiliriz: *Annem sayıya gelmeyecek kadar ateşli öpücük kondurdu dudaklarıma.* Buna göre düşlem, anne tarafından emzirilip öpülmelere ilişkin anılardan oluşmaktadır.

Lütufkâr doğa, Leonardo'ya, ruhundaki kendisinden bile saklı kalabilen alabildiğine gizli kıpırdanışları dile getirme olanağını bağışlamış bulunuyor. Dolayısıyla, çocukluğunun en güçlü izlenimi diyebileceğimiz söz konusu anının belleğinde korunmasını sağlayan etkeni ele verecek öğelere üstadın yaratılarında rastlayıp rastlayamayacağımız sorusu sorulabilir. Doğrusu böyle bir umuda kapılmamak için neden yoktur. Ancak, bir izlenimin yaratılan bir esere katkıda bulunabilecek duruma gelinceye kadar ne büyük değişiklikler geçirdiğini düşünürsek söz konusu öğelerin güvenilirlik derecesini gözümüzde pek büyütmememiz, hele Leonardo'da bunları araştırırken böyle bir yola asla başvurmamamız gerekmektedir.

Leonardo'nun tablolarını düşünen kişi, kadın figürlerin dudaklarına sanatçının oturttuğu o büyüleyici ve bilmecemsi ilginç gülümsemeyi anımsayacaktır. İnce uzun ve kıvrak dudak-

lar üzerinde durağan bir gülümsemedir bu; sanatçı için belirleyici bir özelliğe dönüşen ve daha çok Leonardovari diye nitelenecek bir gülümsemedir.[2] En başta Floransalı Mona Lisa del Giocondo'nun yabancı bir güzellik taşıyan yüzünde seyircileri duygulandırıp saran ve onları şaşkınlığa sürükleyen[3] gülümsemeye ilişkin birbirinden hayli değişik görüşler öne sürülmüş, ama bunların hiçbiri doyurucu olmamıştır. *Voilà quatre siècles bientôt que Monna Lisa fait perdre la tête à tous ceux qui parlent d'elle, après l'avoir longtemps regardée.*[4]

Muhter şöyle söyler bir yerde:[5] "Gülümsemenin insanı kendine bağlayıp koyvermeyişi, her şeyden çok içerdiği şeytansal büyüsellikten kaynaklanmaktadır. Bazen baştan çıkarıcı bir edayla bize gülümser görünen, bazen soğuk ve ruhsuz bir tavırla gözlerini boşluğa dikmiş bakıyor izlenimini uyandıran bu kadın üzerinde yüzlerce ozan ve yazar bugüne dek pek çok inceleme kaleme almış, ama hiçbiri *Mona Lisa*'nın gülümsemesindeki bilmeceyi çözme başarısını gösterememiş, hiçbiri onun ne düşündüğünü ele geçirememiştir. Kapsadığı doğa parçasıyla birlikte resimdeki her şey gizemsel bir düşselliğe bürünmüş, adeta bir fırtına öncesinin bunaltıcı havasındaki erotik titreşimler içinde yüzüp durmaktadır.

Mona Lisa'nın gülümsemesindeki iki değişik öğenin birbiriyle kaynaştığı sezgisi, pek çok araştırmacıda uyanmamış değildir. Dolayısıyla, bu araştırmacılar Floransa güzelinin yüzündeki mimiksel oyunda, çekimserlikle ayartıcılık, teslimiyet dolu sevecenlikle hiçbir şeyi umursamaksızın pervasızca isteyen ve erkeği kendisine yabancı bir nesne gibi yiyip yutmaya bakan şehvet olmak üzere kadınsal sevi yaşamındaki karşıtlığın pek ustalıklı anlatımını ele geçirmiştir. Örneğin, bir yazısında şöyle der Müntz:[6] *On sait qulle énigme indéchiffrable et passionnante Monna Lisa Giocondo ne cesse depuis bientôt quatre siècles, de proposer aux admirateurs pressés devant elle. Jamais artiste (j'emprunte la plume du délicat écrivain qui se cache sous le pseudonyme de Pierre de Corlay), a-t-il traduit ainsi l'essence même da la féminínité: tendresse e coquetterie, pudeur et sourde volupté, tout le mystère d'un coeur qui si réserve, d'un cerveau qui réfléchit, d'une personnalité qui se garde et ne livre d'elle-même que son rayonnement...*' İtalyan Angelo Conti,[7]

Mona Lisa tablosunu Louvre Müzesi'nde tablo üzerine vurmuş güneş ışınlarının canlılığı içinde görür: *La donna sorrideva in una calma regale: i suoi istinti di conquista, di ferocia, tutta l'eredità della specie, la volontà della seduzione e dell' agguato, la grazia del inganno, la bontà che cela un proposito crudele, tutto ciò appariva alternativamente e scompariva dietro il velo ridente e si fondeva nel poema del suo sorriso... Buona e malvagia, crudele e compassionevole, graziosa a felina, ella rideva...*[8]

Leonardo Floransa'ya ikinci gidişinde, 1503'ten 1507'ye kadar belki dört yıl gibi bir süre *Mona Lisa* üzerinde çalıştı; bu arada ellisini aşmış bulunuyordu. Vasari'nin açıklamasına göre, kendisine modellik yapan Floransa güzelini oyalamak ve yüz çizgilerindeki gülümsemenin silinip gitmesini önlemek için bütün hünerini kullandı. O zamanlar fırçasıyla tuvale aktardığı inceliklerden, bugünkü durumuyla *Mona Lisa*'da pek fazla bir şey seçilecek gibi değildir. Ama Leonardo henüz üzerinde çalışırken, sanatın o güne kadar üstesinden geldiği en yüce eser gözüyle bakılmıştı tabloya. Ancak, yarattığı eserden üstadın kendisi kuşkusuz memnun kalmamış, henüz tamamlanmadığını ileri sürerek sipariş verene onu teslimden kaçınarak, Fransa'ya giderken tabloyu yanına alıp götürmüş ve burada hamisi François I tarafından tablo sanatçıdan alınarak Louvre Müzesi'ne armağan edilmişti.

Şimdi *Mona Lisa*'nın fizyonomisindeki bilmeceyi çözülmemiş durumuyla bırakıp gülümsemenin Leonardo'yu 400 yıldır resmi seyredenleri büyülediğinden daha az büyülemediğini hiç kuşku götürmeyen bir gerçek diye belirtelim. Bu büyüleyici gülümseme, o gün bugün, gerek üstadın, gerek öğrencilerinin yaptığı tablolarda dönüp dolaşıp karşımıza çıkar. Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı bir portre olduğu için, gerçekte yüzde bulunmayan bir anlatım zenginliğini Floransalı kadının yüzüne sanatçının kendiliğinden oturttuğu sanısına kapılamayız. Öyle görülüyor ki, yapabileceğimiz tek şey, modelinde rastladığı gülümsemenin büyüsüne Leonardo'nun kendini bütün varlığıyla kaptırdığını, dolayısıyla o gün bugün hayal gücünün özgür yaratılarını bu ünlü gülümsemeyle donattığını benimsemektir. Örneğin, A. Konstantinowa[9] akla yakın böyle bir görüşü ortaya atar:

"*Mona Lisa del Giocondo* tablosu üzerinde çalışırken, Üstat Leonardo, kadının çehresindeki fizyonomik incelikleri öylesine duygusal bir yoğunlukla yaşadı ki, yüzdeki hatları, ama hepsinden çok o gizemsel gülümsemeyle tuhaf bakışı yağlıboya ya da karakalemle sonradan yaptığı bütün yüzlere aktarmaktan kendini alamadı. *Mona Lisa*'nın simasına özgü mimikleri, Louvre'daki *Vaftizci Yohanna* (Yahya) tablosunda da görebiliriz. Ama özellikle *Anna selbdritt*'teki Maria'nın (Meryem Ana) yüzünde enikonu belirgin seçilir bu çizgiler."

Ne var ki durum başka türlü bir seyir de izlemiş olabilir. *Mona Lisa*'nın gülümsemesinde saklı yatıp sanatçının gönlünü kaptırdığı ve artık etkisinden kurtulamadığı çekiciliğe daha köklü nedenler bulmak gereğini, Leonardo'nun pek çok yaşamöyküsü duymuştur. *Mona Lisa* tablosuna "uygar insana özgü tüm sevisel yaşamın somut dışavurumu" diye baktığını gördüğümüz (1873, 118) ve "Leonardo'da her vakit felaket habercisi bir edayla kaynaşmışa benzeyen o içyüzü kavranamaz gülümseme" üzerine pek isabetli bir tutumla eğildiğine tanık olduğumuz W. Pater (aynı eser, 117), bu konuda bizi bir başka izin üzerine çekip götürür:[10]

"Şunu da belirtelim ki, resim bir portredir. Söz konusu gülümsemenin, çocukluğundan beri Leonardo'nun düşlerinin örgüsüne karışıp durduğunu portre üzerinde görebiliriz; öyle ki, bazı kesin belgeler böyle bir savı yalanlamasa, *Mona Lisa*'ya Üstat Leonardo'nun arayıp da nihayet somut olarak ele geçirdiği ideal kadın diye bakabilirdik..."

Mona Lisa'da Leonardo'nun kendi kendisiyle yüz yüze geldiğini, dolayısıyla yüz hatları öteden beri bilmecemsi bir sevimlilik içinde ruhunda yaşayan tabloya öz varlığından bu kadar çok şey katabildiğini söyleyen M. Herzfeld de, kuşkusuz bütünüyle Pater'inkine benzer bir düşünceyi açığa vurur.[11]

Şimdi *Mona Lisa*'ya ilişkin bu değinmeleri ele alarak, sorunu çözümlemeye çalışalım. Durum şöyle bir seyir izlemiş olabilir: Mona Lisa'nın gülümsemesi Leonardo'yu büyüledi, uzun süredir üstadın ruhunda uyuklayan bir şey vardı çünkü, gülümseme işte uyuklayan şeyi uyandırdı. Belki eski bir anıydı bu; ancak anı öylesine önemliydi ki, bir kez dünyaya gözlerini aç-

tıktan sonra Leonardo'nun yakasını koyvermedi, dönüp dolaşıp sanatçıyı kendisine bir dışavurum sağlamak zorunda bıraktı. Mona Lisa'daki gibi bir yüzün ta çocukluğundan başlayarak Leonardo'nun düşlerinin örgüsüne karışageldiğini üstadın yaşamında izleyebileceğimize ilişkin olarak Pater'in ileri sürdüğü sav inanılır görünmekte, sözcüğün gerçek anlamıyla üzerinde durulmaya değer bir özellik taşımaktadır.

Vasari, *Teste di femmine, che ridono*'yı[12] Leonardo'nun ilk sanat denemeleri diye gösterir. Belli bir şeyi kanıtlama amacı gütmediğinden, Vasari'nin yazısında hiç kuşkusuz benimseyeceğimiz yer Almanca çevirisiyle[13] şöyledir: "Gençliğinde kilden yoğurduğu gülen birkaç kadın başını model olarak kullanıp alçıyla çoğaltmış, ayrıca birkaç çocuk başı yapmıştı; çocuk başları o denli güzeldi ki, bir üstat elinden çıkmış denebilirdi..."

Buradan öğreniyoruz ki, Leonardo'nun artistik sanat etkinliği, akbaba düşlemini çözümleyerek ele geçirdiğimiz iki ayrı cinsel objeyi anımsatan iki ayrı konunun sanatsal anlatımıyla başlamıştır. Yakışıklı çocuk başlarına, Leonardo'nun kendi çocuksal kişiliğinin bir tekrarı diye bakılırsa, gülümseyen kadınlar Caterina'nın, yani sanatçının öz annesinin tekrarından başka bir şey sayılamaz. Buna göre, Leonardo'nun annesinin yüzünde o gizemsel gülümsemenin bir zaman yaşadığını, ama sanatçının sonradan bu gülümsemeyi yitirdiğini ve Floransalı kadının yüzünde yeniden ele geçirdiği gülümsemenin kendisini büyüleyip kıskıvrak bağladığını sonunda sezmeye başlar gibi olmaktayız.[14]

Leonardo'nun *Mona Lisa*'ya zaman bakımından en yakın tablosu *Kutsal Anna selbdritt*, yani Ermiş Anna'yı kızı Meryem ve torunu İsa'yla bir arada gösteren üçlü tablodur. Bu tabloda da o Leonardovâri gülümseme her iki kadının yüzünde hepsinden güzel açığa vurur kendini. *Mona Lisa* portresinden ne kadar önce ya da ne kadar sonra Leonardo'nun söz konusu tabloyu yapmaya başladığını bilmiyoruz. Tablolar üzerindeki çalışma yıllar boyu sürdüğünden, sanatçının her iki tabloyu aynı zamanda yapmaya çalıştığını kuşkusuz düşünebiliriz. *Mona Lisa*'nın yüz hatlarına gömülüp bunları titizlikle incelemesinin, Leonardo'nun *Ermiş Anna* kompozisyonunu hayal gücüne dayanarak

yaratmasında kamçılayıcı bir rol oynadığı, yukarıda geliştirdiğimiz varsayıma pek uygun düşmektedir. Çünkü *Mona Lisa*'daki gülümseyiş Leonardo'nun ruhunda anne anısını davet etmişse, üstadın içindeki bir dürtüye uyup anneliği ululayıcı bir eseri ilk iş olarak yaratmak ve Floransalı soylu kadında ele geçirdiği gülümsemeyle annesini yeniden donatmak yoluna sapacağını aklımızdan geçirmememiz için neden yoktur. Dolayısıyla, ilgimizi *Mona Lisa* tablosundan çekip alarak, ondan hiç de daha az güzel diyemeyeceğimiz ve yine *Mona Lisa* gibi Louvre Müzesi'nde saklanan *Ermiş Anna selbdritt* tablosuna yöneltmenin haklı bir davranış sayılması gerekir.

Kızı ve torunuyla Ermiş Anna, İtalyan resminde seyrek işlenmiş bir temadır; ancak, Leonardo'nun yaptığı tablo, aynı temayı konu alan diğer bütün tablolardan kuşkusuz enikonu ayrılır. Muther şöyle der bir yerde:[15]

"Hans Fries, yaşlı Holbein ve Girolamo dai Libri'de kızı Meryem'in yanı başındadır Anna, ikisinin arasına da İsa çocuk yerleştirilmiştir. Daha başkaları, örneğin Jacob Cornelisz, Berlin Müzesi'ndeki tablosunda Ermiş Anna selbdritt'i sözcüğün gerçek anlamıyla resme geçirmiş, yani Ermiş Anna'yı kolunda Meryem'in küçük figürünü tutarken göstermiş, İsa çocuğun daha da küçük figürünü Meryem'in figürü üzerine oturtmuştur. Leonardo da ise Meryem, annesi Ermiş Anna'nın kucağındadır, vücudunu öne doğru eğerek iki kolunu ileriye uzatmış, minik bir kuzuyla oynayan ve hayvanın biraz da canını acıttığı görülen İsa çocuğu yakalamak istemektedir. Büyükanne açıkta duran bir kolunu kalçasına yaslamış, mutlu bir gülümseyişle yukarıdan kızı ve torununa bakmaktadır. Tablodaki kompozisyonun elbet bir zorlanmışlıktan uzaklığı söylenemez. Ancak, her iki kadının dudaklarında oynaşan gülümseme *Mona Lisa* portresindekinin tıpkısı olmasına karşın, tekin sayılamayacak bilmecemsi karakterini yitirmiş, içtenlik ve mutluluğu dile getiren bir özellik kazanmıştır.[16]

Anna selbdritt tablosunu biraz enine boyuna inceleyen kimsede ansızın bir sezgi kıvılcımının çaktığı görülür: Akbaba düşlemini nasıl bir başkası kotaramamışsa, bu tabloyu da yine ancak Leonardo yaratabilirdi. Tabloya çocukluk yaşamının bir

sentezi aktarılmıştır ve içerdiği ayrıntılar Leonardo'nun en kişisel yaşantılarının izlenimleriyle açıklanabilir ancak: Baba evinde, Üstat Leonardo, iyi yürekli üvey annesi Donna Albiera'yı bulmakla kalmamış, baba tarafından, büyükannesi Monna Lucia'ya, öyle sanıyoruz ki genellikle bütün büyükanneler gibi pek sevecen bir kadına kavuşmuştur. Bunun ise, anne ve büyükanne tarafından kollanıp gözetilen bir çocukluğa sanatsal bir dışavurum sağlama düşüncesini Leonardo'da uyandırdığı akla gelebilir. Tabloda göze çarpan bir başka özellik, bu bakımdan büyük önem taşımaktadır; gerçekte yaşlanmış bir kadın olması gereken Meryem'in annesi ve İsa çocuğun anneannesi, belki resimde Hazreti Meryem'den biraz olgun ve ağırbaşlı görünür, ama yine de insanda güzelliği henüz solmamış bir genç kadın izlenimi bırakır. Doğrusu Leonardo, tabloda İsa çocuğa, biri kollarını kendisine uzatan, öbürü arka planda yer alan iki anne bağışlamış, iki kadını da anne mutluluğunun şen gülümsemesiyle donatmış, resimdeki bu özellik de bekleneceği gibi eleştirmenleri şaşırtmaktan geri kalmamıştır. Örneğin Muther, Ermiş Anna'daki yaşlılık belirtilerini, yüzündeki buruşukluk ve kırışıklıkları Leonardo'nun resme geçirmeye bir türlü karar veremediğini, dolayısıyla Ermiş Anna'yı da ışıl ışıl bir güzellikle tabloya aktardığını söyler. Acaba böyle bir açıklamayla yetinebilir miyiz? Tablo üzerinde yazı yazan diğer birçok araştırmacının "anne ve kız arasında yaş farkı bulunmadığını" benimsemeye kısaca yanaşmadığı görülür.[17] Buradan anlaşılıyor ki, Muther'in açıklaması, Ermiş Anna'daki gençlik izleniminin resmin kendisinden kaynaklandığını, sanatçı tarafından belli bir amaçla empoze edilmiş yalancı bir izlenim sayılamayacağını ortaya koymaktadır.

Leonardo'nun çocukluğu da, tıpkı bu tablo gibi pek dikkate değer bir özellik taşır. Biri üç ila beş yaşındayken kendisinden koparılıp alınan öz anne, ötekisi genç ve sevecen üvey anne, yani Donna Albiera olmak üzere iki anne elinde büyümüştür Leonardo. Çocukluğundaki bu gerçeği başta değinilen ilk gerçekle, anne ve büyükannenin bir arada bulunuşuyla[18] birleştirip kaynaştırarak yoğun bir bütünlüğe gidiş, Leonardo'nun ruhunda *Ermiş Anna selbdritt* kompozisyonunun doğmasını sağla-

mıştır. Bu kompozisyonda çocuğun uzağında bulunup büyükanne rolünü oynayan figür, dış görünümü ve oğlanla tablodaki yersel (mekânsal) ilişkisi bakımından annelerden ilkinin, yani öz annenin yerini tutmaktadır. O mutlu gülümsemeyi kadının yüzüne konduran sanatçı, talihsiz annenin bir vakit kocası gibi şimdi de oğlunu soylu rakibi Donna Albiera'ya kaptırmaktan duyduğu hıncı yoksamış, onu örtüp gizlemiştir.[19]

Böylece, Floransalı Mona Lisa'nın yüzündeki gülümsemenin, ilk çocukluk yıllarının anneyi konu alan anılarını Leonardo'da uyandırdığına ilişkin kuşkumuzun doğruluğunu, sanatçının bir başka eserine başvurarak saptadık. *Mona Lisa* tablosundan sonra, İtalyan sanatçılarının *Madonna*[20] ve soylu kadın tablolarında, resim yapmak, bilimsel araştırmalarda bulunmak ve açı çekmek yazgısıyla donatılmış eşsiz üstadı dünyaya getiren zavallı köylü kızı Caterina'nın alçakgönüllü baş eğişiyle ve garip-mutlu gülümsemesiyle hep karşılaşılmıştır.

Leonardo, bu gülümsemenin iki anlamını, yani gülümsemedeki sınırsız sevecenlik sözverisiyle (vaat), felaket müjdecisi tehditkâr havayı tabloda aynı zamanda yansıtmanın üstesinden gelmişse, bu da yine çocukluk yaşamındaki ilk anıların içeriğine sadık kaldığını gösterir; çünkü annesinin sevecenliği Leonardo için bir felaket olmuş, sanatçının yazgısını ve ilerde üzerine çullanan yoksunlukları belirlemiştir. Akbaba düşlemine kaynaklık eden okşamaların pek güçlü bir karakter taşımasına hiç şaşmamak gerekir; kocası tarafından terk edilen zavallı anne, daha önce tattığı cinsel hazları ve yeni hazlar tatma özlemini anne sevgisinin kapsamına almak zorunda bırakılmış, yalnızca kendisinin bir kocadan değil, aynı zamanda oğlunun müşfik bir babadan yoksun kalışının acısını giderme zorunluğuyla karşı karşıya bırakılmıştır. Dolayısıyla, kendilerine cinsel doyum sağlayamamış bütün kadınlar gibi küçük oğlunu kocasının yerine geçirmiş, oğlunun cinsel duygularının pek erken yaşta gelişmesine yol açarak erkekliğinin birazını zorla koparıp ondan almıştır. Beslenmesine ve bakımına özen gösterdiği süt çocuğuna karşı annenin sevgisi, biraz büyüyüp serpilmiş çocuğuna karşı duyacağı sevgiden çok daha kapsamlıdır; çocuğun ruhsal isteklerini karşılamakla kalmayıp bütün bedensel gereksinimlerine

de cevap veren ve eksiksiz doyum sağlayan cinsel ilişki karakteri gösterir. Söz konusu ilişkinin insanın erişebileceği mutluluklardan biri niteliğini taşıması, büyük ölçüde, sapık diye nitelenen ve hanidir bilinçdışına itilmiş bekleyen istekleri kınayıp başa kakmaksızın gerçekleştirme olanağını bireye sağlamasından[21] kaynaklanır. Baba, alabildiğine mutlu yeni evlilikte çocuğunun, özellikle küçük oğlunun zamanla kendisine rakip bir tutum takındığını hisseder ve annenin kayırdığı bu oğula karşı bilinçdışının hayli derinliklerine kök salan bir düşmanlık yavaş yavaş ruhunda gelişip ortaya çıkar.

Leonardo, bir vakit kendisini okşayıp seven annesinin dudaklarında mutlu bir kendinden geçişle oynaştığını gördüğü gülümsemeyi yaşamının doruğunda yeniden karşısında bulduğu vakit hanidir bir tutukluğun sultasında yaşıyor ve bu tutukluk çocukluktaki gibi kadın dudaklarından öpülüp sevilmeleri ona yasaklıyordu. Ama bu arada ressamlık aşamasına yükselmişti, dolayısıyla söz konusu gülümsemeyi fırçasıyla yeniden yaratmaya çalıştı; *Leda*,[22] *Vaftizci Yahya*,[23] *Baküs*[24] gibi gerek kendi elinden çıkan, gerek kendi yönetim ve gözetiminde öğrencileri tarafından yapılan tüm tabloları bu gülümsemeyle donattı. *Vaftizci Yahya* ve *Baküs* tabloları aynı tipin çeşitlemeleridir. Muther şöyle der bu konuda: "Kutsal Kitap'taki çekirge yiyicisini,[25] Leonardo, dudaklarında bilmecemsi bir gülümsemeyle yumuşacık bacaklarını birbiri üzerine atmış, ayartıcı bakışlarla insanı süzüp duran bir Baküs'e, Bir Apollon'a dönüştürmüştür." Bu tabloların hepsi de bir gizemselliği içerir; öyle bir gizemsellik ki, gizlere açılan kapısından içeri adım atmak bir türlü göze alınamamakta, söz konusu tablolarla Leonardo'nun eski yaratıları arasında bir bağ kurmaya çalışmaktan öte bir şey yapılamamaktadır. Bu resimlerde de figürler yine erdişi karakter taşır, ancak akbaba düşlemi doğrultusunda bir erdişilik değildir bu; kadınsı çizgilerle donatılmış, kadınsı narinlikte yakışıklı delikanlılar resimlerde karşımıza çıkar; sanki bildikleri bir mutluluk varmış da susup açığa vurmamaları gerekiyormuş gibi, gözlerini dikmiş gizemsel bir zafer kıvancıyla bize bakıp durur, yüzlerindeki o tanıdık ayartıcı gülümsemeyle mutluluk kaynağının sevisel

bir nitelik taşıdığını bize sezdirirler. Leonardo'nun bu figürlere başvurup, anne tarafından baştan çıkarılmış oğlanın bilinçdışı özlemini erkek ve dişiselliğin mutlu birleşimiyle doyuma kavuşturarak kendi sevi yaşamındaki mutsuzluğu yoksadığını ve sanat yoluyla bu mutsuzluğu yendiğini kuşkusuz düşünebiliriz.

NOTLAR

1 Bkz. İkinci Bölüm, dipnot 1.

2 [1919'da eklenmiş not:] Arkaik Yunan sanatının plastik eserlerinde, örneğin Aeginetler'deki o kendine özgü donuk gülümsemeyi anımsayan ve belki aynı gülümsemeyi Leonardo'nun hocası Verrocchio'da da bulan bir sanat uzmanı, bizim bundan sonra söyleyeceklerimizi kuşkudan uzak bir tutumla izlemeye yanaşmayacaktır.

3 Bkz. *Mona Lisa*'nın resmi.

4 Gruyer'in v. Seidlitz'den (1909, c. 2, 280) alıntıladığı cümle.

5 Muther, R. (1909, c. 1, 314).

6 Müntz, E. (1899, 417).

7 Conti, A. (1910, 93).

8 ["*Mona Lisa*, bir kraliçe dinginliği içerisinde gülümsüyordu; ele geçirme ve gaddarlık içgüdüleri, soyunun tüm mirası, baştan çıkarma ve avını bir ağla sarıp sarmalama istemi, aldatıcı cazibe, ardında kötü niyetlerin saklı yattığı iyi yüreklilik, bütün bunlar onun neşe örtüsü altında bir görünüp bir siliniyor, gülümsemesinin şiirselliğine gömülüp kayboluyordu... Zalimlik ve acımayla, sevimlilik ve kedilere özgü bir tırmalayıcılıkla gülümsüyordu..."]

9 (1907, 44).

10 Pater [Aynı yer;] 1906, 157. (İngilizceden çeviri).

11 Herzfeld (1906, LXXXVIII).

12 ["Gülümseyen kadın başları."] Scognamiglio'da (1900, 32).

13 Von L. Schorn (1843, c. 3, 6).

14 Bizim akbaba düşleminden yola koyularak vardığımız başlıca noktalardan sapma gösteren bir çocukluk öyküsünü hayalinden yaratıp Leonardo'ya mal eden Mereschkowski de, böyle bir varsayımı benimsemektedir. Ancak, Mereschkowski'nin yine benimsediği gibi bu gülümseme Leonardo'nun kendisinde var idiyse, o zaman Leonardo'ya ilişkin olarak bize kadar ulaşan bilgilerde böyle bir çakışmaya kuşkusuz değinilmeden geçilmezdi.

15 (1909, c. 1, 309).

16 Konstantinowa (1907, [44]: "Meryem, Gioconda'nın gülümsemesindeki o bilmecemsiliğini içeren candan bir gülümsemeyle yukarıdan sevgili oğluna bakmaktadır". Aynı yazar bir başka yerde [Aynı eser, 52] ise şöyle der: "Meryem'in yüz çizgilerinin çevresinde Gioconda'nın gülümsemesi uçuşur."

17 Bkz. V. Seidlitz (1909, c. 2, 274, dipnotlar).

18 [Son altı sözcük (Türkçe çeviride beş) 1923'te metne eklenmiştir.]

19 [1919'da metne eklenmiş not: (Bkz. Resim 2) Bu tabloda Ermiş Anna ve Meryem



Resim 2



Resim 3

figürleri birbirinden kolay ayrılabilecek gibi değildir. Adeta her iki figür doğru dürüst bir yoğunluk kazanamamış düşsü figürler gibi iç içe girer; dolayısıyla, bazen Anna'nın nerede bitip Meryem'in nerede başladığını söylemek güçtür. Eleştirisel bakışta [incelemenin 1919 tarihli baskısında "sanatsal bakışta"] bir yanılgı, kompozisyonda bir eksiklik olarak bu nokta, ruhçözümsel (psikanalitik) bakışta geri planda saklı anlama işaret etmesi bakımından haklı bir nedene kavuşur: Çocukluğunun iki annesi birbiriyle kaynaşarak sanatçı için bir tek anneye dönüşür.

[Ek: 1923] Louvre'daki *Ermiş Anna selbdritt*'le Londra'daki aynı konunun bir başka kompozisyonunu içeren karton resmi (bkz.: Resim 3) birbiriyle karşılaştırmak, bu bakımdan pek ilgi çekicidir. Karton resimde iki anne figürü birbiriyle daha çok kaynaşmış olup sınırları daha az kesindir; dolayısıyla, her türlü yorum çabasından kendini uzak tutarak resmi seyredenler, "bir tek gövdeden iki ayrı baş çıkıyormuş" izlenimine kapıldıklarını söylemeden duramayacaklardır. Araştırmacılardan büyük çoğunluğu, Londra'daki kartonun Louvre'daki tablodan önce yapıldığı kanısındadır ve tarih olarak Leonardo'nun Milano'da kaldığı ilk dönemi (1500'den önce) gösterirler. Adolf Rosenberg 1898'de kaleme aldığı incelemesinde karton resimdeki kompozisyona aynı konuyu ele alan sonradan yapılmış ve daha başarılı iki eser gözüyle bakar, hatta Anton Springer'e dayanarak karton resmin *Mona Lisa*'dan da sonraki bir tarihte doğduğunu ileri sürer. Karton resmi Leonardo'nun hayli eski bir eseri saymak, bizim görüşümüze de düpedüz uygun düşmektedir. Luvre'da-

ki tablonun Londra'daki karton resimden nasıl çıkmış olabileceğini tasarlamak güç değildir; ama bunun tersini tasarlamanın inandırıcı bir yanı yoktur. Karton kompozisyondan yola koyulursak diyebiliriz ki, Leonardo her iki kadının anımsamalarındaki kaynaşımını ortadan kaldırma ve mekânsal bakımdan iki başı birbirinden ayırma gereksinimi duymuş, bunu da Meryem'in başıyla belden yukarısını annesinden çözüp alarak arkaya doğru eğmekle yapmak istemiştir. Bu mekânsal değişikliğin bir nedene oturtulması için İsa Çocuk'un annesinin kucağından alınıp yere bırakılması zorunluğu başgöstermiş, dolayısıyla küçük Johannes'e (Yahya) tabloda yer kalmamış, onun yerine de bir kuzu geçirilmiştir.

[Ek 1919:] Luvre'daki tabloda, Oskar Pfister, insanın ille benimsemese de ilgi duymaktan kendini alamayacağı dikkate değer bir saptamada bulunmuş, Meryem'in kolay anlaşılmayacak kendine özgü giysisini akbabanın silueti diye görmüş ve bunu *bilinçdışı bir bulmaca* diye yorumlamıştır:

"Çünkü sanatçının annesini anlatan resimde bütün açıklığıyla *akbaba, yani anneliğin* simgesi yar almaktadır.

Öndeki kadın kalçasında görülen ve kucaktan sağ dize doğru uzanan mavi tül, alabildiğine karakteristik bir akbaba başıyla akbabanın boynu ve gövdesinin keskin kavisli başlangıcını oluşturur. Bu küçük bulgulamamı kendisine açtığım hemen hiç kimse, burada açık seçik bir bilinçdışı bulmacanın varlığını yadsıyamamıştır." (Pfister, 1913, 147)

Bu sözler üzerine sanırım okuyucular kitaba eklenmiş resmi inceleyip Pfister tarafından ele geçirilen akbabanın siluetini aramak zahmetinden kaçmayacaktır. Kenar çizgileri bilinçdışı bulmacayı içeren mavi tül, tablonun röprodüksiyonunda giysinin öbür bölümünün karanlık zemininden aydınlık gri bir bölge olarak ayrılmaktadır. Pfister aynı yazısında (147) şöyle sürdürür konuşmasını:

"Bu durumda şu önemli soru çıkmaktadır karşımıza: Acaba bulmaca nereye kadar uzanmaktadır? Çevresiyle sert bir kontrast oluşturan tülü kanat kısmının orta yerinden yola koyularak izlersek, bir yandan kadının ayağına doğru indiğini, öbür yandan omzuna ve İsa Çocuk'a doğru yükseldiğini görürüz. Tülün ilk kısmı aşağı yukarı akbabanın kanadıyla kuyruğunu, öbür kısmı sivri bir karnı ele verir ve yine bu kısım, tüylere benzeyen ışın biçimindeki çizgileri dikkate alırsak, bir kuş kuyruğunun açılıp yayılmış konumunu oluşturur ve sağ ucunun *tıpkı Leonardo'nun yazgısal önem taşıyan çocukluk düşlemindeki gibi çocuğun, yani Leonardo'nun ağzına doğru uzandığı görülür.*"

Yazar daha sonra ayrıntılar üzerinde yorumunu sürdürür, bu arada ortaya çıkan sorunları ele alarak çözümlemeye çalışır.

20 Resim ve heykel sanatında Hazreti Meryem'in, oğlu Hazreti İsa ile çevresi çokluk ermişler ve melekler sarılmış olarak tasviri. (Ç.N.)

21 Bkz. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* –Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme (1905 d), [III. deneme, "Objenin Bulunması" bölümünde "Süt Çocukluğu Döneminde Cinsel Obje Üstüne Düşünceler].

22 Yunan mitolojisinde Isparta Kralı Tyndàres'in karısı; Zeus bir kuğu kılığına girerek Leda'yla yatmış, bu birleşme çeşitli ressam ve heykeltraşların eserlerine konu oluşturmuştur. (Ç.N.)

23 Latince'de *Baptista* diye geçen Vaftizci Yohanna (Yahya), Rahip Zacharias ile karısı Elisabeth'in oğludur. Gençliğini üzerinde deve tüyünden bir giysi, çekirge ve deli bal yiyerek çölde geçirdi. İS 27-29 yılları arasında Ürdün bozkırında insanlara vaazlarda bulundu, onlara kıyamet gününden söz açtı, tövbe ve istiğfarın zorunluğunu

anlattı, günahlarının bağışlanması için kendisine inananları suyla vaftiz etti. İnananlar arasında Hazreti İsa da bulunuyordu. Yohanna kendisinin yalnızca bir öncü olduğunu, kendisinden sonra gelecek daha güçlü birinin Kutsal Ruh'la (Ruhul Kudüs) vaftiz edeceğini söyleyerek bu kişinin İsa olduğunu açıkladı, çağdaşları üzerinde büyük etki yaptı. Vaazları yüzünden Herodes Antipas tarafından tutuklanarak başı vuruldu. (Ç.N.)

24 Zeus'un oğlu; şarap, ağaç yetiştirme ve yeryüzündeki bitki örtüsünün tanrısı. (Ç.N.)

25 Gençliğini çölde çekirge yiyerek geçiren Vaftizci Yohanna (Yahya) anlatılıyor. (Ç.N.)

V. Bölüm

Leonardo'nun günlük notları arasında bir tanesi var ki, biçim yönünden kendisinde barındırdığı pek ufak bir hata dolayısıyla ve içeriğinin öneminden ötürü okuyucunun dikkatini üzerine çeker:

Sanatçı 1504 Temmuzu'nda şu notu düşmüştür günlüğüne:

Adi 9 di Luglio 1504 mercoledi a ore 7 mori Ser Piero da Vinci, notalio al palazzo del Potestà, mio padre, a ore 7. Era d'età d'anni 80, lasciò 10 filgioli maschi e 2 femmine.[1]

Yani Leonardo'nun babasının ölümüne ilişkin bir nottur bu. Biçim yönünden içerdiği hata da şurada: Sanki Leonardo başta yazmayı unutmuş gibi ölüm tarihini saptayan *"a ore 7"* sözüne bir de cümlenin sonunda yer verir, bunu iki kez yineler. Psikanalist olmayan kimsenin üzerinde hiç durmayıp geçeceği küçük bir yanılgıdır bu. Belki psikanalize uzak kişi yanılgıyı hiç görmeyecek, dikkati üzerine çekildiği zaman da şöyle diyecektir: Dalgınlık ya da telaş anında herkesin başına gelebilir, ondan öte bir önemi yok.

Ancak, psikanalist başka türlü düşünür bu konuda; saklı ruhsal olayların hiçbir dışavurumu onun için önemsenmeyecek kadar küçük değildir; bu tür unutma ve yinelemelerin bir anlam taşıdığını bilir; normalde gizli kalacak duyguların kendilerini ele vermesini sağlaması bakımından *dalgınlık* denen olayı şükranla karşılamak gerektiğini çoktan öğrenmiştir.

Bizim açımızdan bu günlük notu da, Caterina'nın cenaze masrafına ve öğrenciler için yapılan harcamalara ilişkin notlar

gibi, Leonardo'nun baskılamakta çaresiz kalıp hanidir ruhunda gizlediği içeriğin bir başka kılığa bürünerek kendine zorla bir dışavurum sağladığını yansıtır. Ayrıca, dışavurum biçimi adı geçen notlardakine benzemekte, aynı kılı kırk yararlık, sayılarda aynı arsızca öne çıkış burada da görülmektedir.[2]

Biz yukarıdaki gibi bir yinelemeyi perzeverasyon diye nitelemekteyiz. Bir duygunun vurgulandığını gösteren en seçkin yoldur perzeverasyon. Örneğin, dünyadaki yerini alan o kepaze herife karşı Dante'nin *Cennet*'inde Aziz Petrus'un öfkeyle dile getirdiği şu sözleri anımsayalım:[3]

Quegli ch'usurpa in terra il luogo mio,
Il luogo mio, il luogo mio, che vaca
Nella presenza del Figliuol di Dio,

Fatto ha del cimiterio mio cloaca.

Eğer duygusal bir engellemeyle karşılaşmasaydı, Leonardo'nun günlüğüne düştüğü not aşağı yukarı şöyle bir görünüm taşıyabilirdi: "Bugün saat 7'de babam Ser Piero da Vinci öldü, zavallı babam." Ancak perzeverasyonun ölüm haberine ilişkin olup üzerinde hiç durulmaya değmeyecek bir noktaya, yani ölüm saatine kaydırılması, nottaki aşırı duyarlık havasını tümüyle silip atmakta, ortada gizlenip baskılanan bir içeriğin varlığını bize bildirmektedir. Bir noter ailesinden gelip kendisi de bir noter olan Ser Piero da Vinci sağlığında ün ve saygınlığa kavuşmuş, belli bir refah düzeyine ulaşmış, büyük bir yaşam gücünü ruhunda barındırmıştı. Dört kez evlenmiş, ilk iki karısı kendisini bir çocuk sahibi yapamadan ölmüş, ancak üçüncüsü 1476 yılında, yani Leonardo yirmi dört yaşında bulunup çoktan baba evini ustası Verrocchio'nun atölyesiyle değiştiği tarihte ona ilk yasal erkek evladı doğurmuş, ellilerdeyken aldığı dördüncü ve son karısından da dokuz oğluyla iki kızı dünyaya gelmişti.[4]

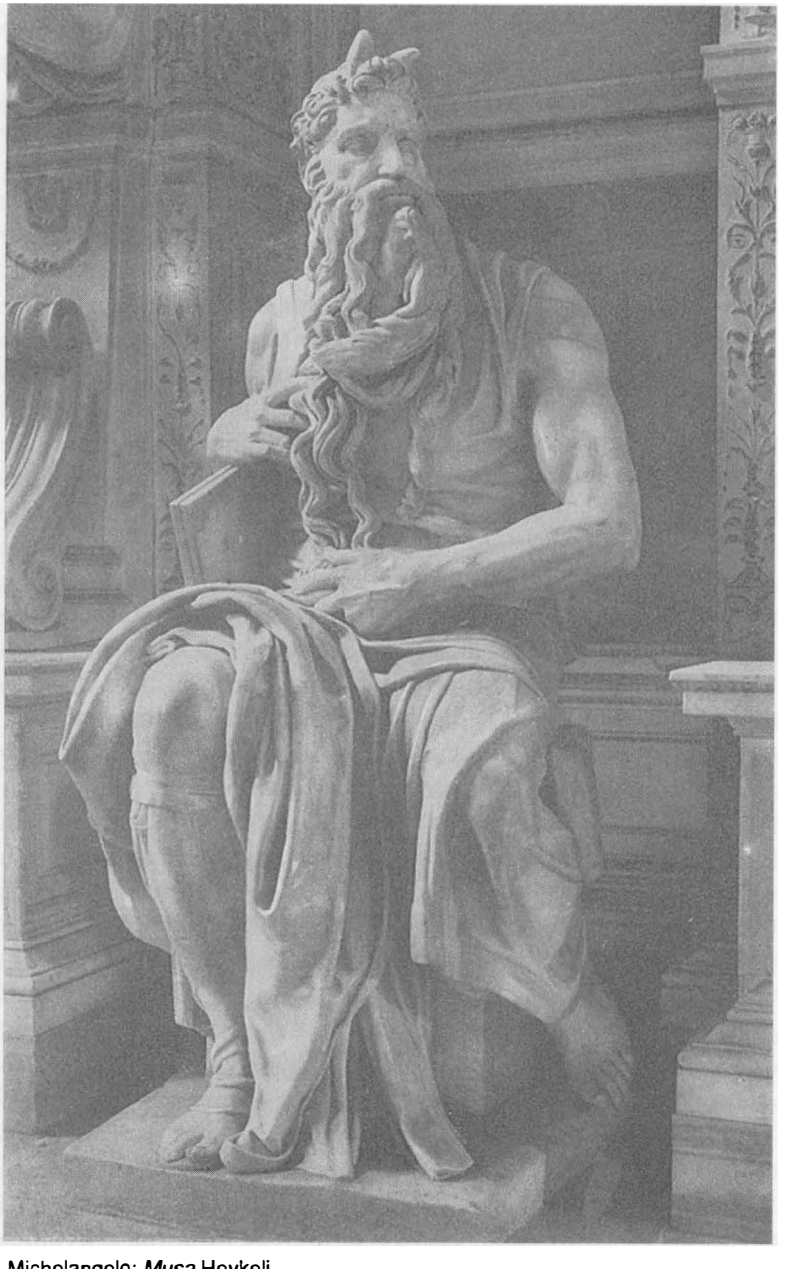
Elbet babası da Leonardo'nun psiko-seksüel gelişiminde önemli rol oynamış, ilk çocukluk yıllarında sanatçının uzağında kalışıyla bu gelişimin doğru dürüst bir seyir izlemesini bal-

talamış, çocukluğun daha sonraki yıllarında ise oğlunun yanı başından ayrılmamasıyla söz konusu gelişimi doğrudan etkilemiştir. Her kim çocukluğunda anneye cinsel bakımdan sahip çıkmaya kalkarsa, babasının yerine geçmek isteğini duymaktan, babasıyla özdeşleşmekten, ama sonraları ondan kopmayı yaşamının en büyük ödevi saymaktan kaçınamaz. Leonardo beş yaşını bile doldurmamışken baba evine alınmış, genç üvey anne Albiera oğlanın duygu dünyasında kuşkusuz öz annenin yerini tutmuş, dolayısıyla oğlan babasıyla doğal diye nitelendirilebilecek bir rekabet ilişkisi içine sürüklenmiştir. Eşcinselliğe yöneliş bilindiği üzere buluğ dönemine yakın yıllarda açığa vurur kendini. Leonardo'nun ruhunda söz konusu yöneliş gerçekleşir gerçekleşmez, sanatçının babasıyla özdeşleşmesi cinsel yaşam için tüm önemini yitirmiş, ancak başka alanlarda cinsellikten uzak bir etkinlik kılığına bürünerek varlığını sürdürmüştür. Bize kadar gelen bilgilere göre, Leonardo görkeme ve şık giysilere düşkündü; Vasari'nin "hemen hiçbir şeyi yoktu ve az çalışırdı" demesine karşın evinde uşaklar kullanan, atlar bulunduran bir adamdı. Biz, sözünü ettiğimiz zaafları sanatçıdaki güzellik duygusuna bağlamakla yetinmeyip babayı kopya etme ve onu aşma yolundaki bir saplantıyı da bunların bir nedeni görmekteyiz. Annesi olan zavallı köylü kızı Caterina karşısında babasının soylu bir bey gibi davranışı, Leonardo'da soylu bey rolünü oynama hevesinin doğmasına yol açmıştı, ki bu da *to out-herod Herod* dürtüsünden, gerçek soyluluk nasıl olurmuş, babaya gösterme dürtüsünden başka bir şey değildi.

Sanatçı kişiliğiyle bir yaratma eylemini sürdüren kişi, yarattığı eserlere karşı elbet kendini bir baba gibi hisseder. Babasıyla özdeşleşmesi, Leonardo'da ressam kimliğiyle sürdürdüğü yaratıcı etkinlik için bir talihsizlik kaynağı olmuştur; Leonardo eserlerini yaratmış, ancak, doğumundan sonra babasının kendisiyle ilgilenmeyişi gibi o da eserlerinin akıbetini umursamamıştır. Babasının ileride yine kendisini arayıp sorması bu saplantıda değişiklik yapmamış, çünkü saplantı ilk çocukluk yıllarındaki izlenimlerden kaynaklanmıştır; bilinçdışına itimler bireyin gelecekteki yaşantılarıyla düzeltilememektedir.



Leonardo da Vinci: *Ermiş Anna selbdritt*



Michelangelo: *Musa* Heykeli

Rönesans döneminde, hatta çok daha sonraları her sanatçının kendisine siparişler verip geleceğini avuçları içinde tutan ulu bir efendiye, bir koruyucuya, bir padrone'ye[5] gereksinimi vardı. Leonardo bu padrone'yi gözü yükseklerde, şan ve şeref düşkünü, diplomasi alanında kurt, ama mizaç bakımından kararsız ve güvenilirlikten yoksun bir kimsede, *il Moro* lakabıyla Lodovico Sforza'da bulmuştu. Bu dükün Milano'daki sarayında ömrünün en parlak dönemini geçirmiş, dükün hizmetinde çalıştığı yıllar yaratıcı gücü alabildiğine özgür serpilip dışavurum olanağına kavuşmuştu, ki *Son Yemek*'le Francesco Sforza'nın atlı heykeli de bunu kanıtlamaktadır. Koruyucusunun başına gelen felaketten, yani Lodovico Moro'nun Fransızlar tarafından tutsak edilip bir zindanda ölmesinden önce, Leonardo Milano'dan ayrılmıştı. Koruyucusunun durumunu haber alınca günlüğüne şu notu düştü: "Ülkesini, malını mülkünü ve özgürlüğünü yitirdi dük; başladığı eserlerden hiçbirini bitiremedi, hepsi yarım kaldı."[6] Sanatçının bu notta koruyucusuna karşı, ilerde başkalarının kendisine yönelteceği bir eleştiriye başvuruşu dikkate değer bir noktadır ve elbet anlamlıdır; sanki kendi eserlerini yarıda bırakmasından baba yerini tutan birini sorumlu tutmak ister gibidir Leonardo. Öte yandan, düke karşı sözü edilen suçlamayı yöneltmekte haksız da değildir.

Ancak, babasına öykünme üstadın sanatçılığına zarar vermişse, ona karşı başkaldırı da sanatçılığı kadar güçlü araştırmacı etkinliğinin çocuksal koşulunu oluşturmuştur; Merejkovskiy'nin nefis benzetisindeki gibi, Leonardo, başkaları henüz yatakta yatarken kendisi gecenin zifiri karanlığında uyanmış birine benziyordu.[7] Bütün özgürce araştırmaların savunusunu içeren şu atak cümleyi söyleme yürekliliğini gösterdi: *"Her kim bir tartışmada düşünce ve kanıtlarını bazı otoritelerin söylediklerine dayanarak savunursa, usunu bırakıp belleğini çalıştırmış olur."*[8] Böylece Leonardo ilk modern doğa araştırmacısı aşamasına yükselmiş, Yunanlardan bu yana yalnızca gözlemlerine ve öz yargısına dayanıp doğanın gizlerinin peşine düşen ilk kişi kimliğiyle gösterdiği cesaret, ele geçirdiği bir yığın yeni bilgi ve sezgiyle ödüllendirilmiştir. Otoriteleri "küçümsemek" ve "eskiler"e öykünmekten vazgeçmek düşüncesini yaymaya çalışmışsa ve dönüp

dolaşıp doğanın araştırılmasını tüm gerçek'in kaynağı diye ileri sürmüşse, bütün yaptığı şey, henüz şaşkın gözlerle dünyayı seyreden ufak bir çocukken koşulların kendisine zorla benimsettiği yantutarlığı yinelemek, ancak bunu insanın üstesinden gelebileceği en ileri bir yüceltmeden (sublimasyon) geçirdikten sonra dışa vurmak olmuştu. Bilimsel soyutlamadan kişinin canlı yaşantı diline dönüştürürsek, eskiler ve otoriteler Leonardo'da babanın, doğa ise sanatçıyı besleyip doyuran sevecen ve iyi yürekli annenin yerini tutmaktaydı. İnsanların çoğunluğu, bugün de tarihöncesi dönemlerdeki gibi, yüce otoritelerden birine tutunmak gereksinimini büyük bir amansızlıkla duyar ve otorite tehlikeye düşer düşmez, sanki dünya ayakları altından kayıp gidiyormuş duygusuna kapılır. Yalnızca Leonardo'dur ki böyle bir dayanaktan yoksun kalabilmiştir. Ancak, çocukluğunun ilk yıllarında babasız bir yaşama zorlanmasaydı, bu işin üstesinden gelmesi düşünülemezdi. Çünkü ileri yaşlarda girişilen bilimsel araştırmalardaki ataklık ve özgürlük, baba tarafından engellenmeyen bir çocuksal-cinsel araştırı etkinliğini gerektirir ve bu etkinlik sanatçıda sonradan cinsellikten uzak bir planda varlığını sürdürür.

Öte yandan, ilk[9] çocukluk yıllarında babanın ürkütme ve yıldırmalarından esirgenip araştırmalarında otorite sultasından yakasını sıyıran Leonardo gibi birinin dindar bir kişi kalarak dogmaların pençesinden kendini kurtaramayışı, varsayımımıza taban tabana karşıt bir çelişki gibi görülebilir. Psikanaliz, baba ilişkisiyle Tanrı inancı arasındaki içten bağı tanımamızı sağlamış, kişilikli Tanrıya psikolojik açıdan ancak bir baba gibi bakılabileceğini ortaya koymuş, içlerindeki etkin baba otoritesi çöker çökmez gençlerin nasıl dinsel inançlarını yitirdiğini her Allahın günü gözlerimizin önüne sermiştir. Böylece, bireydeki din gereksiniminin kökeninin anne ve baba kompleksinde saklı yattığını söyleyebiliriz; her şeye gücü yeter ve adil Tanrıyla o iyi yürekli doğa, babayla annenin alabildiğine yüceltimleri, daha yerinde bir deyişle anne babaya ilişkin ilk çocukluk tasarımlarının yeniden kotarılıp diriltilmesi gibi görünmektedir. Dinsellik, küçük insan yavrusunun biyolojik bakımdan uzun süren kendine yetmezliği ve yardım gereksinirliğinden kaynaklanır.

Çocuk ileride yaşamın büyük güçleri karşısında gerçek yalnızlığını ve güçsüzlüğünü anlar anlamaz, içinde bulunduğu durumu tıpkı çocukluğundaki duruma benzetir ve yeni durumun iç karartıcılığını, çocuklukta kendini kollayıp gözetmiş güçleri geriye dönüş (regresyon) yoluyla dirilterek yoksamaya çalışır. Dinlerin nevrozlara karşı inananlara bağışladığı koruyucu güç de, gerek tek kişide, gerek tüm insanlıktaki suçluluk bilincini, anne ve baba kompleksinden kaynaklanan yükü onların omuzlarından alması, bu kompleksi onlar hesabına çözüme kavuşturmasıdır. Din cemaati dışında kalan kimsenin ise böyle bir işin tek başına altından kalkması gerekmektedir.[10]

Leonardo örneği, burada söz konusu ettiğimiz dinsel inanç anlayışının doğruluğuna bir kanıt oluşturacak gibi görünüyor. Dine inanmadığı ya da o zamanlar bundan farksız sayılacak bir yola başvurduğu, yani Hıristiyanlıktan koptuğu gibi suçlamalar daha sağlığında Leonardo'ya yöneltilmiş, bu suçlamalar sanatçının Vasari tarafından (1550) bize sunulan ilk yaşamöyküsünde açıkça dile getirilmiştir.[11] Ancak, *Vite*'sinin (yaşamöyküsü) 1568 tarihli ikinci baskısında Vasari bu yoldaki sözleri kitabından çıkarır. Yaşadığı dönemin olağanüstü dinsel duyarlığından ötürü, Leonardo'nun da kendi notlarında Hıristiyanlık karşısındaki tutumuna ilişkin dolaysız açıklamalardan kaçınmasının bizim için anlaşılmayacak yanı yoktur. Tevrat'ın yaradılış (tekvin) konusunda söyledikleri, bir araştırmacı olarak Leonardo'yu asla yolundan döndürememiştir. Örneğin, Leonardo Tevrat'ta anlatıldığına benzer evrensel bir tufanın gerçekliğini kabule yanaşmamış, tıpkı çağdaş bilginler gibi jeolojide yüz binlerce yıllık zaman sürelerinin varlığını benimsemiştir.

Leonardo'nun "kahince sözleri" arasında öyleleri vardır ki, dindar bir Hıristiyanın incelik duygusunu zedeleyici niteliktedir. Örneğin, ermişlerin tasvirlerine yakarış konusunda şöyle der:[12]

"İnsanlar kulakları bir şey işitmeyen, gözleri açık, ama bir şey göremeyen varlıklarla konuşacaklar; bunlarla konuşacak, ama söylediklerine yanıt alamayacaklar; kulakları bulunan, ama kör birine yakarıp ondan bağışlama dileyecek, görmeyen kişiler için mumlar dikecekler."

Bir başka örnek:[13] Büyük Cuma'daki[14] yakınıp sızlanmalar konusunda şöyle söyler Leonardo:

"Ortadoğu'da ölmüş bir tek adamın ardından Avrupa'nın dört bir yanında büyük uluslar gözyaşı akıtacak."

Sanatı konusundaki bir yargıya göre, Leonardo ermişleri kiliseye bağımlılıktan tümüyle kurtararak insan kimliği içine çekip almış, böylece onlarda kendini açığa vuran yüce ve güzel insancıl duyguları sanatsal yoldan dile getirmiştir. Muther, ortada esen çöküntü havasını yenerek, dünya nimetlerinden yararlanma hakkını ve kıvanç dolu yaşam zevkini insanlara gerisin geri kazandırdığına değinerek Leonardo'yu över. Onun büyük doğa bilmecelerine dalmış, bunları çözmeye uğraşır gösteren notları bir yaratıcıya, yani o akıl almaz tüm gizlerin gelip dayandığı en son kaynağa hayranlık belirten açıklamalardan yoksun değildir; ancak, Tanrıyla arasında kişisel bir ilişki kurup bunu ayakta tutma amacını ele veren hiçbir söze rastlanmaz Leonardo'da. Son yıllarının derin bilgeliğini yansıtan cümlelerde Aváyxn, yani doğanın yasalarına boyun eğip Tanrı'nın inayet ve rahmetinden durumu hafifletici hiçbir yardım beklemeyen insanın gönül tokluğu sezilir. Leonardo'nun gerek dogmaları, gerek kişisel Tanrı ilişkisini temel alan din anlayışından kendini kurtardığı ve araştırmacılığının kendisini dindar Hıristiyanların dünya görüşünden hayli uzaklaştırdığı kuşkusuzdur.

Çocuklardaki ruhsal yaşamın gelişimi konusunda ele geçirdiğimiz ve daha önce sözünü ettiğimiz bilgiler, Leonardo'nun çocukluk çağındaki ilk araştırılarının cinsellik sorunlarını konu aldığına akla yakın bir varsayım niteliği kazandırmaktadır. Böyle bir varsayımın haklılığını, araştırma içgüdüsünü akbaba düşlemine bağlayan ve kuşların uçuş sorununa eğilmenin omuzlarına yüklenmiş yazgısal bir yükümlülük karakteri taşıdığını belirten üstadın kendisi, saydam bir örtü altında bilgimize sunar. Kuşların uçuşuna ilişkin notlardaki adeta kehanet izlenimi uyandıran pek karanlık ve kapalı bir yer, sanatçının uçma becerisine öykünme isteğini ne büyük bir duygusal güçle ruhunda yaşatıp ondan kopamadığını bize hepsinden güzel açıklar: "İlk uçuşunu uçacak o büyük kuş, altındaki kuğunun sırtından havalanacak, evreni baştan aşağı şaşkına çevirecek, yazılan tüm

yazılarda onun ününden söz açılacak ve doğup büyüdüğü yuvanın çevresi sonsuza dek nurdan bir haleyle donanacak."[15]

Kim bilir, belki Leonardo da günün birinde uçabileceğini umuyordu. İçten duyulan istekleri yerine getiren düşler, bu tür umutların gerçekleşmesine insanların ne büyük mutluluk gözüyle baktığını ortaya koymaktadır. Peki ama, ne diye o kadar çok insan uçar düşünde? Psikanalizin bu soruya vereceği yanıt, uçmak ya da kuş olmak isteğine bir başka isteğin üstü örtülü dışavurumu diye bakılacağı, yani dilsel ya da nesnel bir köprünün bizi söz konusu gizli isteğe ulaştıramayacağı, bunun için daha başka bir çareye başvurmak gerekeceğidir. Bilip öğrenme tutkusuyla yanıp tutuşan oğlanlara kocaman bir kuşun, yani bir leyleğin yeni doğan bebekleri getirdiği mi anlatılıyor, eskiler penis'in kanatlı resmini mi yapmışlar, Almancada erkeğin cinsel eylemini anlatmak için en çok "uçuşa gitmek" deyimi mi kullanılıyor, İtalyanlarda erkeğin cinsel organına doğrudan doğruya *l'uccello* (kuş) mu deniliyor, bütün bunlar bir büyük ilişkiler örgüsünün yalnızca küçük parçalarıdır. Öyle bir örgü ki, düşlerde uçmanın cinsel birleşme gücüne kavuşma özleminden başka bir anlam taşımadığını bize gösterir.[16] İlk çocuklukta duyulan istektir uçmak. Bir erişkinin anımsadığı çocukluk, ona mutlu bir dönem gibi gelir: Yaşanılan anın zevki çıkarılmış, her dilenen şeye kavuşulmuş, tasa ve kaygı nedir bilinmeden gelecekten içerlere doğru yol alınmıştır. Bunları düşünen bir erişkin de çocuklara imrenmeden duramaz. Ancak, çocuklar henüz çocuk-ken[17] açıklamalarda bulunabilseler, belki de bize başka şeyler anlatacaklardır. Öyle görülüyor ki, çocukluk, bizim sonradan değiştirip ortaya koyduğumuz gibi asla bir cennet ülke değildir. Tersine: Çocuklar, büyümek ve erişkinler gibi davranmaktan oluşan tek bir isteğin kamçısı altında çocukluk yıllarından ilerlere doğru seğirtip durur; oynadıkları oyunların tümünü bu istek yönetir; çünkü çevrelerinde araştırmalarını sürdürürken henüz kavrayamadıkları, ama pek önemli gördükleri bir alanda bir erişkinin bilmeleri ve yapmaları kendileri için yasaklanmış pek büyük bir işi başardığını sezdiler mi, hemen ruhlarında aynı işin üstesinden gelmek için zorlu bir istek duyar, gece uçmak biçiminde bunun düşünü görür ya da bunu ilerki yıl-

ların düşlerine saklarlar. Demek oluyor ki, günümüzdeki havacılık da çocuksal-cinsel bir kökene dayanmaktadır.

Leonardo, uçmaya karşı küçüklükten beri özel bir ilgi duyduğunu itiraf eder, çocuksal araştırılarının cinsel konulara yönelikliğini doğrular, ki bu da günümüzdeki çocuklara ilişkin araştırmalarımızın verilerine uygun düşmektedir. Hiç değilse bu uçma isteği Leonardo'da kendisini ileride cinselliğe yabancılaştıran geriye itim'in elinden yakasını kurtarmış, çocukluk yıllarından düşünsel erginliğin doruğuna kadar hafif doyumsal değişiklikler dışında ilginçliğini korumuştur. Sanatçının kavuşmayı dilediği beceri gerek primer-cinsel, gerek mekanik bakımdan ele geçirilemeden, yani her iki doğrultudaki istekler doyuma ulaştırılamadan kalmış olabilir kuşkusuz.

Zaten büyük Leonardo, ömür boyu kimi bakımdan çocuksallığını korumuştur. Bütün büyük adamların yaşamlarında çocuksu bir tarafın varlığını ister istemez sürdürdüğü söylenir. Leonardo erişkinlik döneminde de çocukluğun oyunsal etkinliğini elden bırakmamış, bu yüzden çağdaşlarınca kendisine bazen tekin olmayan anlaşılmaz biri gözüyle bakılmıştır. Saraydaki şenlikler ve kimi resmi kabuller için sanatçının ustalık eseri eğlence araçları yapmasını memnunlukla karşılamayan varsa, onun gücünü bu gibi sudan işlere harcamasını hoş karşılamayan bizleriz yalnız. Anlaşıldığına göre, Leonardo'nun kendisi söz konusu uğraşlardan zevk duymuş, Vasari'nin açıklamalarına bakarsak, oyun araçları üzerinde çalışmasını gerektiren bir sipariş bulunmasa bile yine bu konuda çaba harcamıştır: "Orada (Roma'da) mumları yoğurup bir hamur yaptı ve pek yumuşak kıvamdaki hamurdan hayli zarif hayvancıklar yoğurup bedenlerini havayla doldurdu; içlerine üflendi mi, hepsi uçup gidiyordu. Belvedere bağcısının bulduğu acayip bir kertenkeleye, başka kertenkelelerin derilerini yüzerek kanatlar yapıp içlerini cıvayla doldurmuş, hayvan yerde sürünürken kanatlarının titreştiği ve oynamaya başladığı görülmüştür. Leonardo gözlerle, sakal bıyıkla ve boynuzlarla kertenkeleyi donatmış, ona evcil bir görünüm kazandırarak bir kutuya yerleştirmiş, dostları ve ahbaplarını bununla korkutmuştur."[18] Ama çok vakit Leonardo, bu tür oyunlara anlamlı düşüncelerin dışavurumu diye bakıyordu:

"Çokluk bir koyunun bağırsaklarını öylesine titizlikle temizliyordu ki, bağırsakların tümü bir elin avcuna sığabilirdi. Sonra temizlenmiş bağırsakları bir odaya taşıyor, bitişiğindeki odaya da pek çok körük yerleştiriyor, bağırsakları bu körüklere tuttuyup içlerine hava veriyordu.

Bağırsaklar şişe şişe tüm odayı kaplıyor, odada bulunanları bir köşeye kaçıp sığınmak sorunda bırakıyordu. Leonardo bağırsakların nasıl giderek saydamlaşıp içlerinin havayla dolduğunu gösteriyor, ilkin küçücük bir yer tutarken zamanla şişen bağırsakların geniş odayı kaplamasını bir dehanın durumuna benzetiyordu."[19] Bunun gibi, Leonardo'nun hayvan öyküleri ve bilmeceleri de, masumane gizleyip saklamalardan ve ustalıklı dışavurumlardan duyulan hazzı ele vermektedir. "Kehanet" kılığına bürüyerek çevresindekilere yönelttiği bilmecelerin hemen hepsi düşündürücüdür ve dikkate değer ölçüde espriden yoksundur.

Hayal gücünün oynamasına izin verdiği oyunlar ve hayal gücünü kapıp koyvermeleri, Leonardo'daki bu karakter özelliğini tanımayan yaşamöykücülerini ağır yanılgılara sürüklemiştir. Örneğin, üstadın Milano'da kaleme aldığı notlar, "Mübarek Babilonya Sultanı'nın Suriye (Soria) Valisi Diodario'ya" yazdığı mektupların taslağını içermekte, bu taslaklarda Leonardo kendisini görülecek bazı işler için Ortadoğu'nun adı geçen bölgesine yollanmış bir mühendis diye tanıtıp eline ağır bir kimse suçlamasına karşı çıkmakta, gittiği yerdeki kentlere ve dağlara ilişkin coğrafi bilgiler vermekte, nihayet kendi gözüyle gördüğü çok önemli bir olayı bize anlatmaktadır.[20]

1883'te J. P. Richter, bu yazılara dayanarak Leonardo'nun Mısır Sultanı'nın hizmetinde çalışıp söz konusu gezi gözlemlerini kaleme aldığını, hatta Ortadoğu'da İslam dinine girdiğini kanıtlamaya çalışmıştır. Sanatçının Mısır'da kalışı da, yine J. P. Richter'e göre, 1483'ten, yani Leonardo'nun Milano Dükü'nün sarayına taşınmasından öncesine rastlaması gerekmektedir. Ne var ki, daha başka araştırmacılar sanatçının Ortadoğu gezisine ilişkin sözde belgeleri gerçek kimliğiyle tanımış, yani bunların genç sanatçı tarafından eğlence için düzülen ve belki onun dünyayı gezip görerek serüvenler yaşama isteğini dile getiren hayal ürünleri olduğunu kolaylıkla saptayabilmiştir.

Eldeki ustaca iç içe geçmiş figürlerden oluşup üzerine akademinin isminin oyulduğu beş ya da altı ambleme dayanılarak varlığı benimsenen *Academia Vinciana* da belki bu çeşit bir hayal ürünüydü. Vasari, sözü geçen çizimlere değinmekte, ama akademinin adını etmemektedir.[21] Böyle bir süslemeyi büyük Leonardo eserinin kapağına koydurtan Müntz, bir *Academia Vinciana*'nın gerçekten varlığına inanan üç beş kişiden biridir.

Leonardo'daki oyun içgüdüsünün ileri yaşlarda kaybolduğunu ya da kişiliğinin en son ve en yüce gelişim aşamasını içeren araştırmacı etkinliğine dönüştüğünü düşünebiliriz. Ama bu içgüdünün uzun zaman varlığını sürdürmesi, ilerde bir daha ele geçirilemeyecek en kapsamlı cinsel mutluluğu çocukluk çağında tatmış kimsenin, bu dönemden kendini ne kadar yavaş koparıp alabildiğini bize göstermektedir.

NOTLAR

1 ["9 Temmuz 1504 Çarşamba günü saat 7'de Palazzo del Podestà'nın yanında noterlik yapan babam öldü. Seksen yaşındaydı, geride on oğulla iki kız bıraktı."]

2 Yetmiş yedi yaşındaki babasını seksen yaşında göstermekle Leonardo'nun bu notta içersine düştüğü bir başka büyük yanılgı üzerinde durmak istemiyorum.

3 ["O adam ki aşağıda tahtıma geçmiş oturur,
O tahta, o tahta, benim tahtıma, bugün
Tanrı'nın huzurunda boş durur.
Mezarımı pisletilecek bir yer yaptı"
(Wilhelm G. Hertz'in Latince'den çevirisinden)] Canto, XXVII, V. 22-25.

4 Anlaşıldığına göre Leonardo söz konusu günlük notunda kardeşlerinin sayısında da yanılgıya düşmüştür; nottaki titizlikle çelişki oluşturan bir yanılgıdır bu.

5 Hami (koruyucu) anlamında İtalyanca sözcük. (Ç.N.)

6 "Il duca perse lo stato e la roba e libertà e nessuna sua opera si fini per lui." –v. Seidlitz (1909, c. 2, 270).

7 (1903, 348).

8 Chi disputa allegando l'autorità non adopra l'ingegne ma piuttosto la memoria; Solmi (1910, 13) [Codex Atlanticus, F. 76, r.a.]

9 [Bu sözcük 1925'te metne eklenmiştir.]

10 [Son cümle 1919'da metne eklenmiştir. Bu konuya, Freud, daha sonra *Massenpyschologie* (Kitle Psikolojisi) yapıtının son bölümünde D fıkrasının sonunda bir kez daha değinir [1921 e).]

11 Müntz (1899, 292 ve vdd.).

12 Harzfeld (1906, 292).

13 (Aynı eser, 297).

14 Hazreti İsa'nın çarmıha gerildiği gün; Hıristiyanlar tarafından 4. yüzyıldan beri yas ve yortu günü olarak kutlanır. (Ç.N.)

15 Herzfeld (1906, 32). "Büyük kuğu" Floransa yakınında bir tepe olan Monte Cecero'yu anlatmaktadır. [Şimdiki adı Monte *Ceceri; cecero* İtalyancada kuğu anlamına gelmektedir].

16 [1919'da metne eklenmiş dipnot:] Paul Federn'in [1914] ve Norveçli bir araştırmacı olup psikanalize uzak bulunan Mourly Vold'un [1912] incelemeleri bunu ortaya koymaktadır. Ayrıca bkz. *Die Traumdeutung* (1900 a), VI. bölüm (E), "Daha Başka Tipik Düşler" üstüne açıklamaların yaklaşık ortasında.

17 [1923'ten önceki baskılarda *früher* (henüz çocukken) sözcüğünün yerinde, *bu konuda* anlamına gelen (darüber) sözcüğü bulunmaktaydı.]

18 Vasari, çeviri: Schorn (1843, [39], [Yayımlayan: Poggi, 1919, 41].

19 Aynı eser, 39 [Yayımlayan: Poggi, 41].

20 Bu mektuplarla bunlara bağlı kombinasyonlar için bkz. Müntz (1899, 82 vd.): mektupların metni ve onları izleyen notlar için bkz. M. Herzfeld (1906, 223 vd.).

21 "Hatta sicimlerden bir örgünün çizimini yapmak için bir hayli zaman harcayabiliyordu; öyle bir çizim ki, sicim bir uçtan öbür uca kadar izlenebiliyor, sonunda bir daireyle sonlanıyordu; buna benzer çetin ve güzel bir çizim bakıra hâk edilmiş olup, ortasında 'Leonardus Vinci Academia' sözleri okunmaktaydı". Schorn (1843, 8) [Yayımlayan: Poggi, 5]

VI. Bölüm

Bugün okuyucuların tümünün de patografiye[1] tatsız bir gözle baktığını görmezden gelmek boşuna bir çabadır. Okuyucudaki yadsıma, büyük bir adam üzerine patografik açıdan eğilmenin onun önem ve eserlerinin anlaşılmasını asla sağlayamayacağı, dolayısıyla rasgele bir kişide saptanabilecek özellikleri bir büyük adam üzerinde inceleme konusu yapmanın yararsız bir amaç peşinde koşmaktan öte bir anlam taşımayacağı gibi bir düşünceden kaynaklanır. Ancak yerginin haksızlığı o kadar açıktır ki, bir bahaneden ve durumu örtüp gizleme çabasından başka türlü yorumlanamaz. Patografi, büyük adamların eserlerine anlaşılabilirlik kazandırma amacını gütmez asla; vermediği bir sözü tutmadığından ötürü patografiyi suçlamak yersizdir. Okuyuculardan gelen karşı koymanın nedenleri gerçekte başkadır. Üzerlerine eğildikleri kişilere yaşamöykücülerin tamamen kendilerine özgü bir "fiksasyon" gösterdiğini düşünürsek, bu nedenleri ele geçirebiliriz. Yaşamöykücüleri bir kimsenin yaşamöyküsünü kaleme almaya götüren neden, kendi duygu yaşamlarından kaynaklanan kimi durumlardan ötürü, seçtikleri kişiye daha işin başında özel bir yakınlık duymalarıdır. Bu yakınlıktan dolayı inceleme konusu yaptıkları büyük adamı, çocukluklarında örnek aldıkları kişiler arasına katmayı, örneğin çocukluktaki baba imajını büyük adamda yeniden diriltmeyi amaçlayan bir idealizasyon (ülküselleştirme) çabasına girişirler. İçlerinde yaşattıkları bu istek uğruna büyük adamın fizyonomisindeki bireysel özellikleri silip atar, iç ve dıştaki engelleyici güçlere karşı sürdürülen yaşam savaşının söz konusu kişinin ru-

hunda bıraktığı izlerin üzerinden silindir gibi geçer, insana özgü hiçbir güçsüzlük ve noksanlığı onda görmeye katlanamaz, sonunda da uzaktan yakından kendisine akraba hissedebileceği bir insanı değil, soğuk ve yabancı bir ideal kişiyi tutup karşımıza çıkarırlar. Hani böyle davrandıklarına üzülmemek elde değildir; çünkü bu yoldan gerçek'i hayale feda eder, çocuksal düşlemleri uğruna insan doğasının en çekici gizlerini ele geçirme şansını yitirirler.[2]

Gerçeğe olan sevgisi ve bilip öğrenme tutkusu, öz varlığının küçük garabetlerinden ve bilmecelerinden yola koyularak ruhsal ve düşünsel gelişim koşullarını ele geçirmeye çalışmaktan Leonardo'nun kendisini alıkoyamazdı sanıyoruz. Doğrusu Leonardo'yu patografik açıdan inceleyerek kişiliğine ilişkin yeni bir şeyler öğrenmek, onu yüceltip onurlandırmak anlamını taşır. Çocukluktan erişkinliğe geçişin ister istemez birtakım özverileri gerektirdiği sonucuna ulaşmak, Leonardo'nun şahsını başarısızlık gibi trajik karakter özelliğiyle donatan etkenleri saptayıp bir araya toplamak onun büyüklüğüne gölge düşürmeyecektir.

Leonardo'yu asla "nevrozlular" ya da o yersiz deyimle asla "sinir hastaları" arasına katmadığımızı ısrarla belirtmek isteriz. Her kim patoloji (hastalıkbilim) alanında ele geçirdiğimiz görüş açılarını Leonardo üzerinde uygulamaya kalkıştığımızdan yakınırsa, bizim bugün haklı olarak el çektiğimiz önyargılara kendisinin hâlâ bağlılığını ortaya koyar. Biz sağlık, hastalık, normallik ve nevrozluluğun birbirinden kesinlikle ayrılabileceğine ve nevrotik özelliklere genel bir yetersizliğin kanıtı gözüyle bakılabileceğine artık inanmamaktayız. Nevrotik belirtilerin, çocukluktan uygar insan aşamasına ulaşıncaya kadar izlediğimiz gelişim sürecinde gerçekleştirmemiz gereken bilinçdışına itimlerin yerdeş ürünleri sayılacağını, hepimizin de değişik yerdeş ürünlere başvurduğumuzu, pratikteki hastalık deyiminin ve bireysel yetersizlik yargısının ancak söz konusu bilinçdışına itimlerdeki nicelik, güç ve dağılım durumundan kaynaklandığını bundan böyle bilmekteyiz. Kişiliğindeki ufak çaptaki belirtilere bakarak Leonardo'yu *saplantısal tip* diye nitelediğimiz nevrotik tipin yakınında bir yere yerleştirebilir, bıkmadan sürdürdü-

ğü araştırmaları ise nevrozlularda karşılaştığımız "düşünme saplantısına" ve istemsel (iradi) güçsüzlüklere eşlik eden tutukluklara benzetebiliriz.

İncelemelerimizin amacı, Leonardo'nun cinsel yaşamında ve sanat çalışmalarındaki tutuklukları açıklığa kavuşturmaktı. Bunun için Leonardo'nun ruhsal gelişim süreci konusunda ele geçirdiğimiz bilgileri özetleyelim:

Bu gelişimde kalıtımsal etkenlerin oynadığı rol bilgimiz dışındadır; ama çocukluktaki rastlantıların üstadın ruh gelişimini hayli olumsuz yönde etkilediğini bilmekteyiz. Evlilik dışı doğmuş bir çocuk oluşu, Leonardo'yu belki beş yaşına kadar baba etkisinden uzak tutmuş, kendisini mutlu kılacak başka kimsesi bulunmayan anneden kaynaklanan cinsel uyarıların eline teslim etmiştir. Annesince öpüle okşanıla erken bir cinsel olgunluğa erişen sanatçı, ister istemez çocuksal-cinsel bir etkinlik dönemine girmiştir. Bu döneme ilişkin bir tek güvenilir dışavurum elimizde bulunmaktadır ki, o da Leonardo'nun çocuksal-cinsel araştırmalarındaki yoğunluktur. Öncelikle merak içgüdüsü erken çocukluktaki izlenimlerle güçlenmiş, sevisel (erojen) ağız bölgesi bundan böyle varlığını sürekli koruyan bir önem kazanmıştır. Hayvanlara aşırı ölçüde acımak gibi ilerki yaşlarda kendini açığa vuran özelliğini dikkate alırsak, yine çocukluk döneminde güçlü sadistik özelliklerin de Leonardo'nun ruhunda yuvalandığı sonucunu çıkarabiliriz.

Derken bilinçdışına güçlü bir itim fırtınasının Leonardo'daki bu aşırı çocuksallığa son verdiğini ve buluğ çağında kendini açığa vuracak yatkınlıkları belirlediğini görürüz. Bu değişimin en göze çarpan yanı kaba-cinsel etkinlikten yüz çevirmek olacak, Leonardo perhizkâr bir yaşamı sürdürme gücünü kazanıp cinsellik dışı (aseksüel) bir kimse izlenimini uyandıracaktır. Ama buluğ çağının uyarı dalgaları çocuğun üzerine çullanır çullanmaz, onu hayli çaba isteyen yerdeş ürünler yaratmaya iterek hastalıktan koruyacaktır; cinsel içgüdü gereksiniminin büyük bölümü, cinsel merak tutkusuna erkenden öncelik tanınmasıyla yüceltilerek genel bir bilip öğrenme içgüdüsüne dönüşecek, dolayısıyla bilinçdışına itimin elinden yakasını kurtaracaktır. Libido'nun hayli ufak bir parçası ise cinsel amaçlara

yönelikliğini koruyacak ve erişkinlerdeki yoksullaşmış erotik yaşamı oluşturacaktır. Anneye duyulan sevginin bilinçdışına itilmesiyle, libido'daki söz konusu parça ister istemez *eşcinsel* bir dönüşüm geçirecek ve düşünsel oğlancılık kılığında kendisini açığa vuracaktır. Ancak anneye bağlılık ve bir vakit anneyle düşüp kalkmanın mutlu anıları bilinçdışında varlığını sürdürecek, ama henüz edilgen (pasif) durumunu koruyacaktır. İşte cinsel içgüdü, Leonardo'nun ruhsal yaşamında bilinçdışına itim, bağlanıp kalma (fiksasyon) ve yüceltme (sublimasyon) arasında böyle bir dağılım gösterecektir.

Karanlık bir çocukluk döneminden sonra ressam, sanatçı ve heykeltraş kimliğiyle karşımıza dikilir Leonardo. Belki ruhunda erkenden uyanmış sergileme (teşhir) içgüdüsüyle desteklenen özel bir yetenek ona böyle bir kişilik kazandırmıştır. Leonardo'daki sanatçılığın hangi yollardan ruhsal temel içgüdülere gidip dayandığını açıklığa kavuşturmayı pek isterdik; ancak, elimizdeki olanaklar özellikle bu konuda sınırlıdır. Dolayısıyla, artık pek kuşku götürmeyen bir gerçeği, yani sanatçının sanat çalışmalarına başvurarak cinsel isteklerine doyum sağladığını belirtecek ve gülümseyen kadınlarla yakışıklı oğlan başlarının yani cinsel objeleri konu alan eserlerin Leonardo'nun ilk sanatsal uğraşlarında ağır bastığı yolunda Vasari'nin açıklamasına dikkati çekmekle yetineceğiz. Leonardo'nun çalışması, gençliğin baharında ilkin bir tutukluk göstermez gibidir. Nasıl dış yaşamında kendine babasını örnek almışsa, bir şans eseri Milano Dükü Lodovico Moro'nun şahsında baba yerini tutacak bir kişiye kavuşmuş, Milano'da bir dükün yanında erkeksi bir yaratıcı güç ve sanatçı verimliliğiyle dolu bir dönem yaşamıştır. Ama neredeyse cinsel yaşamın tümüyle baskılanmasının yüceltilmiş-cinsel eğilimlerin etkinliği için pek elverişli bir koşul oluşturmadığı çok geçmeden görülmüştür. Cinsel yaşamın temel gücü sesini duyurmuş, sanatçıdaki çabuk karar verme yeteneği felce uğramaya başlamış, düşünüp taşınmalara ve geciktirmelere eğilim daha *Son Yemek*'te bozguncu rolünü hissettirmiş, tabloda başvurulan tekniği etkileyerek bu üstün eserin kötü yazgısını belirlemiştir. Derken ancak nevrozlulardaki geriye dönüşlere (regresyon) benzetebileceğimiz bir durum Leonardo'da yavaş

yavaş gelişip kendini açığa vurmuştur. Buluğ dönemindeki gelişim sonucu bir sanatçıya dönüşüm, ilk çocukluktaki gelişim sürecinden kaynaklanan araştırmacı kişiliğiyle aşılarak geride bırakılmış, cinsel içgüdülerin ikinci kez yüceltilmesi en başta ilk geriye itimle sağlanan yüceltme karşısında gerilemiştir. Dolayısıyla, Leonardo araştırmacı bir kişiliğe kavuşmuş, ilkin sanatının hizmetinde kullandığı araştırmacı etkinliğini daha sonra sanatından bağımsız ve ondan giderek uzaklaşan bir doğrultuda sürdürmüştür. Baba yerini tutan koruyucusunun yitirilişi ve yaşamının giderek kasvetli bir havaya bürünüşüyle regresyon (geriye dönüş) eğilimi, kaybedileni bu yoldan giderim (telafi) çabası yavaş yavaş ağırlığını artırmıştır. İlle onun elinden çıkmış bir resim edinmek isteyen Kontes İsabella D'Este'nin bir mektubunda belirttiğine göre, Leonardo *impacientissimo al pennello*[3] bir kişi olmuş, çocukluğunun sultası altına girmiş, zamanla sanat çalışmalarının yerini alan araştırmacılığı ise, bilinçdışı içgüdülerin etkinliğini gösteren doymak bilmezlik, hiçbir şeyi umursamaz katılık, gerçekteki yaşam koşullarına ayak uydurmada yetersizlik gibi kimi özellikleri bünyesinde barındırmıştır.

Yaşamının doruğunda, ellisinden sonraki ilk yıllarda, yani kadında cinsellik özelliklerinin gerileyip kaybolduğu, erkekteki libido'nun ise seyrek olmayarak enerjik bir atılım gösterdiği dönemde Leonardo'da yeni bir değişiklik açığa vurur kendini. Ruhundaki derin katmanlar etkin duruma geçer; ancak, bu yeni geriye dönüş, giderek yoksullaşan sanatı için olumlu bir sonuç doğurur. Leonardo, annesinin cinsel bir kendinden geçmişlik içerisindeki mutlu gülümsemesinin anısını ruhunda uyandıran kadına rastlar ve sanat denemelerinin başlangıcında gülümseyen kadınları eserlerine konu yaparken onu elinden tutmuş itici güce yeniden kavuşur. *Mona Lisa*, *Ermiş Anna selbdritt* ve belirleyici özelliğini bilmecemsi bir gülümsemenin oluşturduğu o bir dizi gizemsel tabloyu yaratır.

Ruhundaki o çok eski cinsel duyguların yardımıyla sanattaki tutukluğunu bir kez daha yenmenin zaferini kutlar Leonardo. Ancak, bu son gelişim süreci günden güne yaklaşan ihtiyarlığının karanlığına gömülecek, zamanla izlenebilirliğini yitire-

cektir. Sanatçının zekâsı yaşlılıktan önce bir kez daha silkinip toparlanır ve çağını çok gerilerde bırakan bir dünya görüşünün en yüce yapıtlarını ortaya koyar.

Bizi Leonardo'nun gelişim serüvenini incelemeye, yaşamını bu tür bir bölünmeden geçirmeye, sanat ve bilim arasındaki bocalamasını açıklığa kavuşturmaya haklı olarak iten nedenleri önceki bölümlerde sayıp dökmüştüm. Bu konulardaki açıklamalarım, psikanalizi bilen ve ona yakınlık duyan kimseleri ruhçözümsel bir roman yazmaktan öte bir şey yapmadığım yargısına götürürse, vereceğim yanıt, "ortaya koyduğum sonuçların" kesinlik derecesini abartmak gibi bir amaç gütmediğimdir. Ben de pek çok kişi gibi, ruhunda güçlü içgüdüsel tutkuların varlığını duyan, ama söz konusu tutkuları pek dikkate değer bir yumuşatılmışlık içerisinde açığa vuran bu büyük ve bilmecemsi insanın çekiciliğine karşı koyamadığımı söylemeliyim.

Şurasını da belirtelim ki, Leonardo'nun yaşam gerçeği ister şöyle, ister böyle olsun, psikanalize başvurarak bu gerçeği araştırmaktan geri durmayacağız. Ancak, daha önce çözümlememiz gereken bir sorun var: Yaşamöyküsü alanında psikanalizin neler yapıp neler yapamayacağını genel sınırlarla belirleyelim ki, okuyucuya sunulmadan kalmış her açıklama söz konusu bilimin bir başarısızlığı diye değerlendirilmesin. Psikanalitik (ruhçözümsel) incelemeleri sürdürürken yararlanılan malzeme yaşamöyküsel bilgilerdir, yani bir yanda rastlantılar ve çevresel etkiler, öte yandan bireyin tepkilerine ilişkin açıklamalardır. Psikanaliz, ruhsal mekanizmalara ilişkin bulgulamalarını temel alıp, gösterdiği tepkiden yola koyularak dinamik yoldan araştırır bireyi; gerek bireydeki ilk ruhsal içgüdüleri, gerek bunların sonraki değişim ve gelişimlerini açığa çıkarmaya uğraşır. Bu yapılabildi mi kişinin yaşam karşısındaki tutumunu, bünyesel ve yazgısal etmenlerin, iç ve dış güçlerin ortak etkinliğiyle açıklayabileceğimiz görülür. Böyle bir girişimden, belki Leonardo olayındaki gibi kesin sonuçlar alınamıyorsa, suçu psikanalizin uyguladığı kusurlu ya da yetersiz yöntemde değil, inceleme konusu kişiye ilişkin olarak elimizdeki geleneksel malzemenin güvenilirlikten yoksunluğunda ve birtakım boşlukları içermesinde aramak gerekir. Yani başarısızlığın sorumlusu, böyle yetersiz bir

malzeme karşısında psikanalizin kesin sonuçlara varmasını bekleyen yazarındır.

Ancak, elinde hayli zengin tarihsel bir malzeme bulunup ruhsal mekanizmalardan en güvenilir bir tutumla yararlansa bile yine iki yer var ki, psikanaliz bireyin gelişiminin başka bir doğrultuyu değil, şu ya da bu doğrultuyu izlemesini hazırlayan nedeni açıklığa kavuşturamayacaktır. Evlilik dışı doğuşundaki rastlantının ve aşırı anne sevecenliğinin Leonardo'nun karakteri ve onun ilerki yaşam doğrultusunu bütün kesinliğiyle etkilediğini ve bu etkilemenin de, çocukluk dönemini izleyen cinsel geriye itimin zorlamasına uyan sanatçının libidosunu yüceltmeden geçirerek bilme tutkusuna dönüştürmesi ve cinselliğinin karakterini bütün bir gelecek için belirlemesiyle kendini açığa vurduğunu gördük. Ne var ki, çocukluğun sağladığı ilk cinsel doyumlardan sonra Leonardo'daki gibi bir geriye itimle doğrusu karşılaşılmaması gerekirdi: Kim bilir, belki bir başka kişide söz konusu geriye itim görülmezdi ya da üstattaki kadar yoğunluk taşımazdı. Burada artık ruhçözümsel yoldan açıklığa kavuşturamayacağımız özgür bir bölgenin varlığını benimsememiz gerekiyor. Geriye itimin Leonardo'da yol açtığı sonucu da, olası tek sonuç diye göstermek doğru değildir. Belki başka bir kimse libidosunun ana bölümünü yüceltme konusu yapıp bilme tutkusuna dönüştüremez, geriye itimin elinden çekip alamazdı. Belki Leonardo'nun koşullarında böyle bir kimsenin düşünsel çalışmasında bir kısıtlanma görülür ya da saplantı nevrozuna karşı önüne geçilemeyecek bir yatkınlık doğardı. Yani biri içgüdüsel geriye itimlere karşı aşırı yatkınlık, ötekisi ilkel içgüdülerin yüceltilmesi konusunda olağanüstü yetenek olmak üzere Leonardo'da karşılaştığımız iki özelliği, psikanalitik çabalarla açıklayabilmekten uzak bulunmaktayız.

İçgüdülerle bunların geçirdiği dönüşümler, psikanalizin açıklığa kavuşturabileceği en son konulardır. Bundan öte, psikanaliz, yaşambilimsel (biyolojik) araştırmalara bırakır yerini. Geriye (bilinçdışına) itim eğilimiyle yüceltme yeteneğini, ister istemez insan karakterindeki ruhsal yapıyı taşıyan organik temellere bağlamamız gerekiyor. Sanatçı yeteneğiyle çalışma gücü, yüceltmeye sıkı sıkıya bağlı bulunduğundan, sanat eserinin

özüne de psikanaliz yoluyla ulaşamayacağımızı itiraf etmek zorundayız. Zamanımızdaki biyolojik araştırılar, bir insanın organizmasındaki ana özellikleri, doğumsal erkek ve dişi özelliklerinin (kimyasal) maddi bir karışımıyla açıklamaya eğilim göstermektedir. Gerek Leonardo'nun yakışıklılığı, gerek solaklığı biyolojinin bu görüşünü bir bakıma desteklemektedir.[4] Ancak, salt ruhbilimsel araştırı alanından da ayrılmamalıyız. Bize düşen, kişinin dış yaşantılarıyla içgüdüsel tepkileri arasında bir ilişkinin varlığını ortaya koymaktır. Psikanaliz Leonardo'nun sanatçılığına açıklık getirmese bile, bu konudaki dışavurumları ve tutuklukları açıklayabilmektedir. Öyle görülüyor ki, sanki yalnızca Leonardo'daki gibi bir çocukluğu yaşamış biri *Mona Lisa* ve *Ermiş Anna selbdritt* tablolarını yaratabilir, yarattığı tabloları o hazin akıbetin eline bırakabilir ve doğa araştırmacısı olarak eşsiz bir atılımda bulunabilirdi. Leonardo'nun tüm başarı ve başarısızlıklarının anahtarı, o akbaba çocukluk düşleminde saklı yatar gibidir.

Ama anne ve baba konusundaki kimi rastlantıların bir insanın yazgısını tüm kesinliğiyle etkilediğini benimsemeyen, örneğin Leonardo'nun yazgısını onun evlilik dışı doğumuna ve üvey annesi Donna Albiera'nın kısırlığına bağlayan bir araştırmanının sonuçları hiç itirazsız kabul edilebilir mi? Sanıyorum böyle bir araştırmanın sonuçlarına itirazlar yöneltmenin haklı yanı yoktur; rastlantıları yazgımız üzerinde rol oynayacak değerde görmemek, güneş hareket etmiyor diye günlüğüne düştüğü notla Leonardo'nun yenmeye savaştığı, bu yolda ilk adımları attığı dinsel dünya görüşüne gerisin geri dönüp onu benimsemek anlamını taşır. Kuşkusuz bizler, her türlü savunmadan yoksun yaşayıp gittiğimiz çağımızda adil bir Tanrının ve güler yüzlü bir yazgının bizi çeşitli dış etkilere karşı daha iyi korumadığından ötürü kırılıp gücenmiş durumdayız. Bu arada pek kolay unuttuğumuz bir şey var ki, yaşamımızda her şeyin bir rastlantı sayılacağı, rastlantının spermayla yumurtanın birleşmesi sonucu yaratılmamızdan başlayarak yaşamımızı yönettiği, ancak bu rastlantının doğa'nın yasallık ve zorunluğunda payı bulunduğunu, bizim isteklerimizle hayallerimizi hiç umursamadığıdır. Sürdüreceğimiz yaşamı belirleyen güçleri kendi bünyemiz-

deki "zorunluklar" ve çocukluğumuzdaki "rastlantılar" diye ikiye ayırmak, ayrıntılarda henüz bir kesinliğe oturmayabilir; ama genel olarak özellikle çocukluğumuzdaki ilk yılların bizim için taşıdığı önem konusunda da bir kuşku bundan böyle ayakta tutulacak gibi değildir. Leonardo'nun, karanlık bir hava taşıyan ve Hamlet'in konuşmasını anımsatan sözlere başvurarak "henüz pratik yaşamda sesini asla duyurmamış sayısız etkenlerle doludur" dediği doğa karşısında hiçbirimiz gereken saygıyı gösterememekteyiz. (*La natura è piena d'infinite ragioni che non furono mai in isperienza.* M. Herzfeld, 1906, 11.)[5] Biz tek tek bütün insanlar, pratikte kendini açığa vuran doğa egemenliğinin sayısız kanıtlarından biriyiz.

NOTLAR

1 Patolojik görüş açılarından yola koyularak bir kişi üzerine yazılan yazılar, yapılan inceleme ve araştırmalar. (Ç.N.)

2 Bu yergi özellikle Leonardo'nun yaşamöykücülerini hedef almamakta, genel geçerli bir yergi niteliğini taşımaktadır.

3 ["Resim yapmaya karşı pek isteksiz"] v. Seidlitz (1909, c. 2, 271)

4 [Freud burada kuşkusuz, kendisinden hayli etkilendiği Fliess'in görüşlerini ima etmektedir. Ne var ki, iki ellilik konusunda Freud'la Fliess aynı görüşü pek paylaşmamaktaydı.]

5 [Kuşkusuz, Hamlet'in sık sık alıntılanan şu sözleri kastediliyor:
Gökte ve yerde çok daha fazla şey var
Okul bilgeliğinizle hayalinizden geçmeyen."]

YAZAR VE DÜŞLEM
(1908 [1907])

Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi

Almanca baskılar:

(6 Aralık 1907'de konferans olarak verildi)
1908 *Neue Revue* (Yeni Revü), c. 1 (10) [Mart], 716-24.
1909 Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre (Nevrozlar öğretisine ilişkin kısa yazılar topluluğu) c. 2, 197-206, (1912, 2. baskı; 1921, 3. baskı)
1924 Toplu Yazılar, c. 10, 229-239.
1924 *Dichtung und Kunst* (Edebiyat ve Sanat), 3-14.
1941 Toplu Eserler, c. 7, 213-223.

Bu çalışma Freud'un 6 Aralık 1907'de Viyana'da, Viyana Psikanaliz Derneği'nin üyelerinden biri Hugo Heller'in sahibi olduğu yayınevinin salonlarında doksan dinleyici önünde yaptığı bir konuşmadan doğdu. Konuşmanın enikonu titiz bir özeti hemen ertesi gün Viyana'da çıkan günlük gazete *Die Zeit*'ta (Zaman) çıktı. Ne var ki, Freud'un kendisi tarafından hazırlanan tam metin ancak 1908 yılının başında, Berlin'deki yeni çıkmaya başlamış bir dergide yayımlandı.

Freud, edebiyat yapıtlarının yazılmasıyla ilgili bazı sorunlara bundan kısa süre önce Jensen'in *Gradiva*'sını konu alan bir incelemesinde değinmiştir; bir iki yıl önce de aynı konuyu yayımlanmadan kalmış *Sahnede Psikopat Kişiler* isimli denemesinde ele almıştır. Şimdi sunacağımız çalışma özellikle düşlemler (fantazya) üzerine eğilmesi dolayısıyla ilginçtir. Kuşkusuz aynı konu *Gradiva* denemesinde de pek çok açıdan irdelenmektedir.

Şu sanatçı denen acayip kişinin, bir Kardinalin Ariosto'ya sorduğu gibi[1] konularını nereden aldığını, bu konularla bizi etkileyip duygulandırmanın nasıl üstesinden geldiğini, ruhumuzda uyanabileceğine belki hiç ihtimal vermediğimiz heyecanların içimizde doğmasını nasıl sağladığını bilme isteğiyle biz sanatçı olmayan kişiler hep yanıp tutuşmuşuzdur. Sanatçının kendisine sorduğumuzda bize bir yanıt bulup veremeyişi ya da verdiği yanıtın yetersizliği bu yoldaki merakımızı daha da güçlendirmiş, konu seçimini belirleyen koşulları çok iyi tanımamızın, sanatsal yaratı sürecindeki özün derinliklerine enikonu girmemizin bizleri sanatçı yapmada hiçbir rol oynamayacağını bilmemiz de duyduğumuz merakı asla azaltmamıştır.

Ama hiç değilse kendimizde ya da bizim gibi başkalarında sanatsal yaratıya şu ya da bu yoldan akraba bir diğer etkinlik ele geçirebilsek, böyle bir etkinlik üzerinde yapılacak araştırma, sanatsal yaratı konusunu geçici bir açıklığa kavuşturabileceğimiz umudunu bize verebilirdi. Ve gerçekten böyle bir olanak elimizde bulunuyor. Nitekim bizzat sanatçılar, kendi özel durumlarıyla tüm insanlara özgü durum arasındaki uzaklığı azaltmaya çalışmaktan hoşlanmakta, her insanda bir sanatçının saklı yattığını ve insan soyunun kökü kurumayıp dünyada tek insan var olduğu süre sanatçının da var olacağını bize kesinlikle söyleyip durmaktadır.

Acaba sanatsal etkinliğin ilk dışavurumlarını daha çocuklarda aramaya kalkmakla doğru bir iş yapmış olmaz mıyız? Çocuğun en sevdiği ve üzerinde en çok durduğu uğraş oyundur. Belki şöyle söyleyebiliriz: Oyun oynayan bütün çocuklar, oynadıkları oyunlarla kendilerine özgü bir dünya yaratır; daha yerinde bir deyişle, yaşadığı dünyanın nesnelerini kendi beğenisine uygun olarak kurduğu yeni bir düzen içine yerleştirir, böylece tıpkı bir sanatçı gibi davranır. Buna bakıp da yaşadığı dünyanın çocuk tarafından ciddiye alınmadığını söylersek, haksızlık ederiz; çocuğun yaptığı, oynadığı oyunu pek ciddiye almaktır; oyun uğrunda seferber ettiği duyguların toplamı hayli kabarıktır. Oyunun karşıtı ciddilik değil, gerçektir. Duygu donanımındaki eksikliklere karşın, oyunsal dünyasını gerçek dünyadan kuşkusuz ayırır çocuk; gerçek dünyanın gözle görülüp elle tutulan so-

mut nesnelerini, hayalinde yarattığı nesne ve durumlara dayanak yapar. Gerçek dünyaya böyle bir yaslanış dışında, çocukların oyunlarını düşlemlerden (fantazya) ayıracak bir başka ölçüt yoktur.

Sanatçı da oyun oynayan bir çocuk gibi davranır tıpkı; o da kendine bir hayal dünyası yaratarak bu dünyayı pek ciddiye alır, yani zengin bir duygu hazinesiyle donatarak realite'den kesin sınırlarla ayırır onu. Sanatsal yaratıyla çocuk oyunu arasındaki akrabalığın izlerini dilde hâlâ saptayabilmekteyiz; çünkü dil, somut nesnelere yaslanan ve tekrar tekrar sergilenebilme olanağını içeren sanat yapıtlarını *oyun* sözcüğü içinde toplamakta, bunları *eğlendirici oyun* (güldürü) ve *acıklı oyun* (ağlatı) diye nitelendirmekte, söz konusu yaratıları sahnede canlandıran kişiye ise oyuncu demektedir. Ancak, sanatsal dünyanın gerçekdışılığı, sanatçının uygulayacağı tekniğe ilişkin pek önemli sonuçlar doğurmaktadır; çünkü gerçekte insana zevk vermeyen pek çok şey, hayal gücünün yarattığı oyunda bu gücü gösterebilmekte, gerçekte tatsız pek çok duygu sanat yapıtında dinleyici ve seyirciler için bir haz kaynağına dönüşebilmektedir.

Şimdi bir başka açıdan *gerçek* ve *oyun* karşıtlığı üzerinde duralım biraz. Tutalım ki bir çocuk gelişip büyüdü de oyun oynamaktan çıktı; yaşamın gerçek'ine gereken ciddilikle yaklaşım sağlamak için yıllar boyu sürdürülen çabanın ardından gün gelip öyle ruhsal bir durum içine yuvarlanabilir ki, oyunla gerçek arasındaki karşıtlık yeniden silinip gider. Artık büyümüş çocuk, çocukluğundaki oyunları bir vakit ne denli ciddiye alarak oynadığını anımsar ve erişkin yaşamının sözde ciddi uğraşlarını bir vakitki çocuk oyunlarına eş tutar, dolayısıyla yaşamın enikonu ağır baskısını silkip atar üzerinden ve *mizah* (humor) denen nesnenin sağladığı o derin haz kaynağına açılan kapıyı ele geçirir.[2]

Demek oluyor ki, erişkinliğe ayak atan kimse oyun oynamayı bırakır, oyunun sağladığı hazdan görünürde el çeker. Ama insan ruhunu tanıyanlar bilir ki bir zaman tadılmış bir hazdan el çekmek kadar güç şey yoktur. Doğrusu, el çektiğimiz bir haz da söz konusu değildir; bütün yaptığımız, bir hazzı atıp bir başkasını onun yerine koymaktır; el çekmek gibi görünen, gerçek-

te bir yerdeş ürüne yöneliştir. Dolayısıyla, erişkinlik dönemine ayak atıp oyun oynamaktan çıkan kişi, gerçek (reel) nesnelere yaslanmayı bırakmaktan başka bir şey yapıyor değildir; bundan böyle "oynamaktan vazgeçmiştir de düşlemeye başlamıştır." Düşler durur aralıksız, gündüz düşleri denilen bir etkinliği sürdürür. Sanırım insanların çoğu yaşamlarında hayal kurar. Uzun süre gözden kaçmış, dolayısıyla gereği gibi değerlendirilememiş bir olgudur bu.

Erişkinlerin düşlemlerini (fantazya), çocukların oyunlarında daha kolay gözleyebilmekteyiz. Gerçi çocuklar da tek başlarına oyun oynar ya da oynamak üzere kendileri gibi başka çocuklarla birleşerek kapalı psişik bir sistem yaratır; ama erişkinleri düşünerek oynamasalar bile, hiç değilse oyun oynadıklarını onlardan saklama yoluna gitmezler. Gelgelelim, erişkin bir kimse kendini şu ya da bu düşleme kaptırdığından ötürü utanır, bunları başkalarından gizler, en içsel mahremiyetleri gözüyle bakar bunlara, işlediği suçları itirafa yanaşır da düşüncelerini başkalarına açmaktan kaçınır. Dolayısıyla bazen öyle sanır ki, böyle düşlemler kuran bir tek kendisi vardır adeta, bu tür ruhsal ürünlerin genellikle başkalarında da yaygınlığından hiç haberi bulunmaz. Oyun oynayan ve düş kuranın tutumundaki bu değişiklik, gerçekte birbirini sürdüren iki etkinlikten kaynaklanır.

Çocuğun ruhunda yaşayıp ondaki oyunları yöneten, doğrusu tek bir istektir ve çocuğun eğitimine katkıda bulunan söz konusu istek büyük insan, erişkin insan aşamasına ulaşmaktır. Hep büyük insan olma oyunları oynar çocuk, oyunlarında büyüklere ilişkin bilip öğrendiklerine öykünür. Bu isteğini başkalarından gizlemek için henüz bir neden görmez. Erişkinlerde ise durum başkadır; artık oyun oynamamalarının ya da düşleri bırakıp gerçek dünyanın gösterdiği doğrultuda davranmalarının kendilerinden beklendiğini bilir erişkinler. Öte yandan, kurdukları düşleri doğuran istekler arasında öyleleri vardır ki, saklı tutulması zorunlu nitelik gösterir. Dolayısıyla, erişkinler düşlemlerinden ötürü utanca kapılır, çocuksu şeyler görüp yasak gözle bakar bunlara.

Madem bu kadar gizleme ve kaçırmalara başvuruyorlar, pe-

ki erişkinlerin düşlemlerine ilişkin o kadar çok bilgi nasıl ele geçirilebiliyor, diye haklı bir soru akla gelebilir. Bu soruyu şöyle yanıtlayabiliriz: Bir tip insan vardır, Tanrı değilse bile sert bir Tanrıça, yani bizim yazgı dediğimiz güç, acı ve sevinçleri açığa vurmakla yükümlü kılmıştır kendilerini. Bunlar, ruhsal bir tedavi görmek ve sağlıklarına kavuşmak için başvurdukları hekime düşlemlerini de açıklamadan duramayan nevrozlulardır; düşlemler konusundaki en değerli bilgilerimizi işte bu kaynağa borçluyuz. Nevrozlulardan öğrendiklerimiz, düşlem konusunda hastalarımızın açıkladığı gizliliklere sağlıklı kimselerde de rastlayabileceğimiz gibi pek haklı bir kanıya götürmüştür bizi.

Şimdi izin verirseniz, düşlemlemenin belirleyici özelliklerinden birkaçını burada gözden geçirelim. Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, mutlu kişiler düş kurmaz, bunu ancak yeterince doyuma ulaşmamış kişiler yapar. Doyuma kavuşturulmamış, düşlemlemenin itici güçleridir ve her düş belli bir isteğe doyum sağlama çabası ve böyle bir doyumu ondan esirgeyen gerçek'i değiştirme girişimidir. İtici güç rolünü oynayan istekler düş kuranın cinsiyetine, karakterine ve yaşam koşullarına göre farklılıklar gösterir; ama bu isteklerin tümünü bir zorlamaya başvurmaksızın iki ana gurupta toplayabiliriz: Kişiliği yüceltmeye yönelik büyüklük istekleri ve cinsel istekler. Genç kadınlarda cinsel istekler hemen tek başına egemenliği elinde tutar, çünkü büyüklük istekleri cinsel eğilimler tarafından yenilip yutulur. Genç erkeklerde ise, cinsel istekler dışında bencil ve açgözlü istekler de yeterince duyurur sesini. Ancak biz, söz konusu iki grup istek arasındaki karşıtlığın değil, onların kendi aralarında çok vakit kurduğu ortaklık üzerinde duracağız. Tapınaklardaki mihrapları süsleyen pek çok tablonun nasıl bir köşeciğinde, tabloyu tapınağa bağışlayanın adını görürsek, düşlemlerden çoğunun bir köşeciğinde de düş kuran şövalyenin uğrunda pek çok yiğitliğe girişip elde ettiği tüm başarıları ayakları önüne serdiği o soylu bayanın varlığını sezinleyebiliriz. Gördüğünüz gibi, düşlemleri saklayıp gizlemek için yeterince güçlü nedenler bulunmaktadır; çünkü iyi eğitimden geçmiş bir kadında cinsel gereksinimin en düşük düzeyde olması istenirken, genç erkeğin şımartılmalarla dolu çocukluktan kaynaklanan aşı-

rı özgüven duygusunu, kendisi gibi gözü yukarıda bireylerin yaşadığı topluma uyum sağlayabilmesi için baskılaması istenir.

Bu hayal gücünün ürünlerini, yani tek tek düşlemleri (fantazya), bu kuma yazılan yazıları ya da gündüz düşlerini (daydream) katı ve değişmez nesneler gibi kafamızda canlandırmamalıyız. Tersine, esnektir bunlar, yaşamın değişen izlenimlerine ayak uydurmaya çalışır, şu ya da bu yaşamsal durumda başgösterecek her çalkantı söz konusu ürünlerde değişikliklere yol açar, yaşamın etkili yeni izlenimlerinden bu ürünler "zaman tasması" diye niteleyebileceğimiz bir tasma yapıp geçirirler boyunlarına. Zaten düşlemlerin zamanla ilişkisi pek kesin önem taşır. Diyebiliriz ki, bir düş adeta üç zaman arasında, tasarım gücümüzdeki üç zaman boyutu arasında salınıp durur. Ruhsal çaba güncel bir izlenimi, kişide büyük isteklerden birine yol açabilen hal'e özgü bir nedeni kendisine dayanak yapar; buradan yola koyularak daha öncelerde, sıklıkla çocukluk döneminde kalmış olup söz konusu isteğin doyuma kavuşturulduğu bir yaşantının anısına sıçrar ve böylece hal'de duyulan isteğin gerçekleşimini içeren gelecekteki bir durumu, yani gündüz düşü'nü doğurur; çıktığı kaynakların, yani hal'deki nedenle geçmişe ilişkin anının izlerini kendisinde barındıran düşlemi yaratıp ortaya koyar. Geçmiş, hal ve gelecek, kopuntusuz uzanıp giden istek ipi üzerinde boncuk taneleri gibi art arda dizilir.

İşte size bu sıralamanın gerçekliğini açıklayacak en yalın bir örnek: Diyelim yoksul ve öksüz bir delikanlı var da, siz kendisine belki yanında iş bulabileceği bir patronun adresini verdiniz. Yolda içinde yaşadığı duruma uygun düşen bir gündüz düşüne dalabilir bu delikanlı, düşlemin içeriği de aşağı yukarı şöyle olabilir: Yolladığınız patron tarafından işe alınacak, kendisinden hoşlanan patronun zamanla gözüne girecek, o olmadan çalışma yerinde işler yürümeyecek, derken patron kendi aile çevresi içine alacak, patronun güzellikte eşsiz kızıyla evlenen delikanlı önce mağazanın sahiplerinden biri aşamasına yükselecek, sonra da kayınbabasının yerine geçip bütün işi kendisi yönetecektir. Böyle bir düş kuran delikanlı, mutlu çocukluğunda elinde bulunup sonradan yitirdiklerini, kendisini bağrına basmış baba ocağını, ona sevecenlik göstermiş anne ve babasını, sevgi

duygularını yönelttiği bu ilk objeleri, gelecekte kavuşacağını düşlediği yeni kazanımlarla dengelemeye çalışmıştır. Geçmişi model alarak bir gelecek tablosunu çizip yaratan isteğin, hal'deki bir nedenden nasıl yararlandığını bu örnek bize göstermektedir.

Düşlemler üzerine daha bir yığın şey söyleyebiliriz; ancak, ben burada elden geldiği kadar kısa değinmelerle yetineceğim. Düşlemlerin aşırı büyüyüp güçlenmesi, nevroz ve psikozlara yakalanmanın koşulunu oluşturur; ayrıca düşlemler, hastalarımızın yakındığı patolojik (sayrısal) belirtilerin ruhsal ön basamaklarıdır. Düşlem yolundan ayrılan geniş bir sokak, hastalıkta son bulur.

Ancak, düşlemle düş arasındaki ilişkiye de değinmeden geçemeyeceğim. Gece gördüğümüz düşler de, düş yorumuna başvurarak açıklığa kavuşturabildiğimiz düşlemlerden (fantazya) başka şeyler değildir.[3] Düş kuranların o balonsu hafiflikteki yaratılarını "gündüz düşleri" diye niteleyen dil, düşlerin içyüzü sorununa o eşsiz bilgeliğiyle çoktan kesin bir yanıt getirmiştir. Dilin sağladığı bu ipucuna karşın düşlerimizin anlamı bizler için çokluk karanlık ve kapalı kalıyorsa, bunu hazırlayan tek neden vardır: Bizi utandıran, bizim kendimizden kaçırmadan yapamadığımız, zaten bunun için de bilinçdışına sürüp attığımız isteklerin geceleri uykumuzda etkin duruma geçmeleridir. Bu geriye itilmiş isteklerin ve onlardan kaynaklanan içtepilerin enikonu bir biçim değişikliğine uğradıktan sonra kendilerini açığa vurmalarına izin vardır, ondan ötesine göz yumulmaz. Yapılan bilimsel çalışmaların düşteki biçim değişikliğini açıklığa kavuşturmasıyla gece görülen düşlerin de tıpkı gündüz düşlerine benzediğini, bunların da hepimizce çok iyi bilinen düşlemler gibi istek gerçekleşimi niteliği taşıdığını anlamak güçlük doğurmamıştır.

Düşlemler konusunda bu kadarla yetinip, şimdi biraz da sanatçıya geçelim! Acaba gerçekten sanatçıyı "güpegündüz düş gören" birine, sanatçının yaratılarını ise gündüz düşlerine benzetebilir miyiz? Sanatçı deyince, bir ayrıma gitmenin zorunluğu kuşkusuz kendini açığa vurmaktadır; bir kez eski anlatı ve oyun yazarları gibi hazır konuları alıp işleyen sanatçıları, konu-

larını kendileri özgür yaratıyor görünen sanatçılardan ayırmamız gerekiyor. Karşılaştırmamıza sonuncu türden sanatçıları temel alacak, eleştirmenlerin en çok el üstünde tuttuğu sanatçıları değil, gözü pek yukarıda olmayan, dolayısıyla kendilerine en geniş ve en istekli bir okuyucu kitlesi bulan romancılar, uzun ve kısa öykü yazarları üzerinde duracağız. Bu sanatçıların yaratılarında bir özellik var ki, hepsinden çok dikkatimizi çeker: Yapıtların tümünde görülen bir kahraman, okuyucuların ilgisinin odak noktasını oluşturur, sanatçı her türlü önleme başvurarak okuyucuların bu kahramana sempati duymasını sağlamaya çalışır ve onu sanki özel bir takdir-i ilahiyle koruyup gözetir. Okuduğunuz romanın bir bölümünde kahramanı kendini kaybetmiş, orasında burasında vara ve bereler, kanlar içinde mi bıraktınız, bir sonraki bölümün başında kendisini alabildiğine titiz bir bakıma konu edilip iyileşmeye yüz tutmuş durumda göreceğinizden hiç kuşkunuz olmasın. Anlatının ilk cildinde kahramanımızın da içinde bulunduğu gemi fırtınaya mı kapılıp battı, ikinci cildin başında onun nasıl bir mucize sonucu kurtulduğunun anlatılacağı kesindir; çünkü romanın sürüp gitmesi bu kurtuluşa bağlıdır. Tehlikeli serüvenlerinde kahramana eşlik ederken okuyucunun içinde yaşayan güven duygusunun, boğulan birini kurtarmak üzere suya atlayan ya da düşman bataryasını susturmak üzere ateş altında ilerleyen gerçek bir kahramanın duyacağı güven duygusundan, en iyi sanatçılarımızdan birinin (Anzengruber)[4] "Sana hiçbir şey olamaz!" sözleriyle pek güzel dile getirdiği o gerçek kahramanlık duygusundan kalır yeri yoktur. Ama bana sorarsanız, insanı kuşkulandıran bu yaralanmazlık özelliğidir ki, Ben Hazret'leriyle, yani tüm romanlar gibi gündüz düşlerinin bu kahramanıyla karşı karşıya bulunduğumuzu güçlük çekmeden anlamamızı sağlar.[5]

Aynı akrabalığa ben merkezli (egosantrik) anlatılardaki öbür bazı özelliklerde de rastlarız. Romanlarda kadınlar her zaman roman kahramanına gönüllerini kaptırıyorsa, bunu gerçek durumun dışavurumu diye pek göremez, ama gündüz düşünün zorunlu bir parçası diye kolaylıkla yorumlayabiliriz. Romanlarda yer alan kahraman dışındaki kişilerin kesinlikle iyi ve kötü diye ikiye ayrılması, bu kişilerin karakter bakımından gerçek'te

(realite) gözlemlediğimiz renklilikten yoksunluğu, iyilerin roman kahramanı seçilmiş ben'in yardımcıları, kötülerin ise onun düşmanları ve rakipleri rolünü oynaması da yine aynı nedene dayanır.

Hani pek çok sanat yapıtında o saf gündüz düşü modelinden hayli uzaklaşıldığını da asla görmezden geliyor değilim; ancak, öyle sanıyorum ki, en aşırı sapmalarda bile arada hiç boşluk bırakmayan bir dizi köprü kurulabilir ve bu köprüler yardımıyla modelden sapar görünen yapıtların modelle ilişkilerini saptayabiliriz. Ayrıca, psikolojik roman türündeki pek çok yapıtta yine tek bir kişinin, yani kahramanın içten anlatımına başvurulduğu dikkati çeker. Sanatçı, kahramanın sanki ruhuna girip oturur, öbür roman kişilerine ise dışarıdan bakar. Anlaşılan psikolojik roman, ben'ini gözlemleyip parça ben'lere ayırmak ve böylece ruhundaki çatışmaları romandaki birden çok kahramanda kişileştirerek ortaya koymak gibi çağdaş sanatçıda yaşayan bir eğilime borçludur varlığını. Beri yandan, "eksantrik" diye nitelendirebileceğimiz öyle romanlar vardır ki, kahraman diye okuyucu önüne çıkarılan kişi bu romanlarda etkinlikten alabildiğine uzak bir rol oynar, bir seyirci gibi davranır daha çok, gerçekleştirdikleri eylemler ve yaşadıkları serüvenlerle önünden geçip giden öbür roman kişilerini gözlemler. Zola'nın son romanlarından bazıları, işte böyle bir nitelik taşımaktadır. Ancak şurasını da belirtelim ki, sanatsal etkinlikte bulunmayan, kimi noktalarda normalden sapma gösteren bazı kişilerin psikanalizinde de gündüz düşlerine benzer çeşitlemelerle (varyasyon) karşılaşmış, bu çeşitlemelerde de ben'in seyirci rolüyle yetindiğini saptamış durumdayız.

Sanatçıyı gündüz düşü gören kimseye, sanat yapıtını da gündüz düşüne benzetmemizin bir değeri olması isteniyorsa, benzetmenin verimli nitelik taşıması gerekir. Düşlemdeki üç ayrı zaman boyutunu ve bireyde aralıksız sürüp giden istek konusunda daha önce saptadığımız kuralı, sanatçının yaratıları üzerinde uygulamaya ve sanatçının yaşamıyla yaratıları arasındaki ilişkiyi bu yoldan incelemeye çalışacağız. Böyle bir sorunu irdelemekten neler beklemek gerektiği genellikle şimdiye dek pek anlaşılmamış, çokluk sözü edilen ilişkiye fazlasıyla yalın

gözüyle bakılmıştır. Biz, düşlemlerden (fantazya) edindiğimiz bilgilere dayanarak diyebiliriz ki, güçlü bir güncel yaşantı daha öncelerde, sıklıkla çocuklukta kalmış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta, anımsanan yaşantı ise sanat yaratısında gerçekleşme olanağına kavuşan isteği doğurmakta ve yaratının kendisi hem anımsamaya yol açan yaşantıyı, hem de eski anıya ilişkin öğeleri içermektedir.[6]

Bu sözdeki karmaşıklık ürkütmesin sizi. Öyle sanıyorum ki, buna gerçekte tıkız bir şemadan başka bir şey gözüyle bakılamayacağı anlaşılacaktır; ama yine de bu şema, gerçek duruma yaklaşım yolunda bir ilk adım niteliği taşıyabilir kuşkusuz. Girıştiğim bazı deneylerden sonra şunu söyleyebilirim ki, sanat yaratılarını bu yoldan ele alıp incelemenin verimli sonuçlar doğuracağı kesindir. Sanatçının yaşamında çocukluk anılarının belki aşırı vurgulanışı, sanatın da gündüz düşü gibi gerilerde, yani çocuklukta kalan oyunsal etkinliğin varlığını sürdürmesinden ve bu etkinliğin bir yerdeş ürünü olmasından kaynaklanmaktadır.

Özgür yaratılara değil de, hazır konuların işlenmesiyle ortaya çıkan yaratılara da burada değinmeden geçemeyeceğim. Önceden hazır konuları işlerken de sanatçı yine bir ölçüde özgür kalmakta, özgürlük konu seçiminde ve seçilen konuda çokluk kapsamlı değişikliklere gidilmesiyle kendini belli etmektedir. Hazır konuların kaynağı ise mitler, efsaneler ve masalların oluşturduğu ulusal ortak hazinelerdir. Budunlar (kavimler) psikolojisinin bu ürünleri üzerinde sürdürülen araştırmalar asla sonlanmamıştır henüz; ama örneğin mitlerin tüm ulusça kurulup biçim değişikliğine uğramış düşlerin kalıntılarını dile getirmesi, insanlığın gençlik dönemine ilişkin dünyevi düşleri anlatması hiç de olasılık dışı değildir. Düşlemlerden daha çok, sanatçıdan daha az söz açtığımı, oysa konuşmanın başında sanatçı sözüne öncelikle yer verdiğimi ileri süreceksiniz. Böyle bir itirazın doğruluğu karşısında, günümüzdeki bilgi düzeyine dikkati çekerek kendimi bağışlatmaya çalışacağım. Sizlere bütün verebildiğim, düşlemlerin incelenmesinden yola koyulup sanatçının konu seçimine ilişkin birtakım uyarılar ve çağrılarla sınırlı kaldı. Sanatçının yapıtlarında hangi araçlardan yararlanarak bizde birtakım

duygular uyandırabildiği sorununa değinmedik. Hiç değilse düşlem üzerindeki konuşmalarımızdan kalkacak hangi yolun bizi sanatsal etkileme sorununa çıkaracağını sizlere açıklamadan geçmek istemem.

Gündüz düşü görenlerin düşlemlerini başkalarından titizlikle sakladığını, çünkü düşlemlerinden utanmak için ortada birtakım nedenler gördüklerini daha önce belirttiğim sanırım anımsanacaktır. Şimdi böyle bir kimse çıkıp düşlemelerini açıklasa da, açıklamalarının bize bir haz vermeyeceğini sözlerime eklemeden duramayacağım. Başkalarından öğreneceğimiz bu gibi düşlemler, bizi kendilerinden itip uzaklaştıracak ya da karşılarında bizim duygusuz ve soğuk bir tutum takınmamıza yol açacaktır. Ancak, sanatçı, bizim daha çok kişisel gözüyle bakacağımız düşlemlerini önümüzde sergiledi ya da bunları bize anlattı mı, belki o vakit çeşitli kaynaklardan çıkıp gelerek bir araya toplanan yüce bir haz duyarız. Bunun nasıl üstesinden geldiği sanatçının en derin gizlerinden biridir; kuşkusuz tek tek ben'ler arasındaki duvarların yol açtığı o itip uzaklaştırıcı gücü yenme tekniğindedir ki, gerçek *Ars poetica* saklı yatmaktadır. Bu teknikte başvurulan iki aracı belirleyebilmekteyiz: Sanatçı birtakım değiştirmelerden ve örtüp gizlemelerden yararlanarak bencil düşlemlerini yumuşatmakta, bunların dışavurumunda salt biçimsel, yani estetik bir haz sunarak bizi kendisine bağlamaktadır. Ruhumuzun derinliklerinde saklı yatan kaynaklardan daha büyük hazların doğmasını sağlamak için sanatçının bizlere sunduğu hazzı "ayartı ödülü" ya da "ön haz"[7] diye nitelemekteyiz. Bana sorarsanız, sanatçının sağladığı tüm estetik haz bu niteliği taşımakta, bir sanat yapıtının bize verdiği asıl haz ise ruhumuzdaki gerilimleri gidermesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçının bizi bundan böyle kendi düşlemlerimizin hiç sakınca tanımadan ve utanıp sıkılmadan zevkini çıkarabileceğimiz duruma getirmesi de, belki söz konusu amacın gerçekleşmesinde hayli rol oynamaktadır. Burada yeni, ilginç ve karmaşık araştırmaların kapısına gelip dayanmış bulunuyoruz; böyle bir durum hiç değilse bu kez, konuşmamızın sonunda karşımıza çıkıyor.

NOTLAR

1 [Kardinal Ippolito d'Este, ozan Ariosto'yu himaye eden ilk kişiydi; Ariosto, *Orlando Furioso* isimli yapıtını kardinale ithaf etmiş, ama kardinal tarafından kendisine yöneltilen yalnızca şu soruyla ödüllendirilmişti: "Bu kadar çok öyküyü nereden alıyorsun, söyler misin Lodovico?"]

2 [Bkz. *Espri ve Bilinçdışıyla İlişkisi* (Freud, 1905 c) isimli yapıt, bölüm VII, paragraf 7.]

3 Krş. yazarın *Düş Yorumu* (1900 a).

4 [Viyanalı anlatı ve oyun yazarı Ludwig Anzengruber'in (1839-89) güldürüsünde varyoscu Hans'ın sözleri. Freud'un pek sevdiği anlatılardan biri; örneğin Freud bu anlatıyı *Savaş ve Ölüm Üstüne Güncel Düşünceler* (Zeitgemässes über Krieg und Tod) isimli yapıtında kullanır (1915 b, paragraf II).]

5 [Krş. Bensevi Üstüne (*Zur Einführung des Narzissmus*) (1914 c) isimli yapıtın II. bölümünün sonu.]

6 [Freud benzer bir görüşü Fliess'e yazdığı 7 Temmuz 1898 tarihli bir mektupta C. F. Meyer'in *Die Hochzeit des Mönchs* (Keşişin İzdivacı) izimli yapıtıyla ilgili olarak savunmuştu (Freud 1950, mektup 92).]

7 [Bu "ön haz" ve "ayartı ödülü" kuramını Freud espriyle ilgili olarak *Espri ve Bilinçaltıyla İlişkisi* (1905 c) isimli kitabının IV. bölümünün son paragraflarında geliştirmişti. *Sahnede Psikopat Kişiler* (Pyschopathische Personen auf der Bühne) isimli denemesinde de bu konuya değinir.]

KUTU SEÇİMİ
(1913)

Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi

Almanca baskılar:

1913 *Imago*, c. 2 (3), 257-66.
1918 Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre (Nevrozlar öğretisine ilişkin kısa yazılar topluluğu), c. 4, 470-85. (2. baskı: 1922)
1924 Toplu Yazılar, c. 10, 243-56.
1924 *Dichtung und Kunst* (Edebiyat ve Sanat), 15-28.
1946 Toplu Eserler, c. 10, 24-37.

Mektuplarından anlaşıldığına göre (bkz. Jones, 1962 a, 426) böyle bir denemeyi kaleme alma düşüncesi Freud'un kafasında ilk kez 1912'de uyandı. Deneme ancak bir yıl sonra yayımlanabildi. Ferenczi'ye yolladığı 7 Temmuz 1913 tarihli mektupta, Freud, bizzat üç kız sahibi olmasının böyle bir çalışma için "öznel" koşulu oluşturduğunu açıklar (Bkz. Freud, 1960 a).

I

Shakespeare'in oyunlarındaki biri neşeli, biri acıklı iki sahne, kısa süre önce küçük bir sorunu ortaya atıp çözüme kavuşturmamı sağladı.

Neşeli sahne, *Venedik Taciri*'nde taliplerin üç kutudan birini seçtikleri sahnedir. Güzel ve akıllı bir kız olan Porzia, babasının isteğine uyarak taliplerinin önüne çıkarılır; üç kutudan ancak doğrusunu seçeni kocalığa kabul edecektir. Üç kutunun birincisi altından, ikincisi gümüşten, üçüncüsü kurşundandır ve seçilecek doğru kutuda Porzia'nın resmi vardır. Taliplerden biri altın, ötekisi gümüş kutuyu seçmiş, dolayısıyla bunların tüm çabası boşa gitmiştir. Üçüncü talip Bassanio ise kurşun kutuda karar kılar ve daha seçimden önce gönlünü kazandığı Porzia'yı ele geçirir. Talipler seçtikleri kutuyu neden seçtiklerini açıklayan bir konuşma yapar, kutunun madenine övgüler döşenir, onu yüceltir, öbür kutuların madenlerini yerin dibine batırır. Bu konuda en çetin iş taliplerinden üçüncüsüne düşmüştür; altın ve gümüş karşısında kurşunu yüceltebilmek için ancak birkaç söz bulup söyleyebilir, üstelik zoraki bir hava eser söylediklerinde. Ruhçözümsel (psikanalitik) bir tedavi çalışmasını sürdürürken hastamızın böyle bir konuşması karşısında kalsak, öne sürülen nedenin yetersizliğinde saklı tutulup açığa vurulmamış kimi etkenlerin kokusunu sezerdik kuşkusuz.

Kutu seçimi temasını Shakespeare'in kendisi bulmayarak *Gesta Romanorum*'daki[1] bir anlatıdan almıştır; anlatıda kralın oğluyla evlenecek bir kız aynı seçim karşısında bırakılır.[2] Söz konusu anlatıda da mutluluk üçüncü kutuda, yani kurşunda saklı yatar. Kutu seçiminde bizden bir açıklama bekleyen, bizi nereden ve nasıl çıktığını saptamaya çağıran eski bir temayla karşı karşıya bulunduğumuzu kestirmek güç değildir. Altın, gümüş ve kurşun arasındaki seçimin taşıdığı anlam bakımından aklımıza gelecek iki tahminin, bu konuyu enine boyuna incelemiş Ed. Stucken'in[3] şu sözüyle doğrulandığını görürüz: "Üç talibin kimliği seçtikleri kutulardan anlaşılır: Fas Prensi altın kutuya yönelir, yani güneştir kendisi; Arragon Prensi gümüş kutuda karar kılar, ay'ı canlandırır; Bassanio ise kurşun kutuyu seçer, yani bir

yıldızın oğludur." Ed. Stucken, yorumunu pekiştirmek için Estonya Ulusal Destanı Kalewipoeg'deki[4] bir olayı aktarır; bu olayda üç talip, tebdili kıyafete başvurmaksızın güneş, ay ve yıldızın oğlu (Kutup yıldızının en büyük oğlu) kimliğiyle sahnede görünür ve seçim sonunda kız taliplerden yine üçüncüsüne düşer.

Böylece bizim sorunun gidip bir astral mitos'a[5] dayandığı görülür. Ama ne yazık ki, böyle bir açıklamayla işin içinden sıyrılmak olacak gibi değildir, dolayısıyla soruna çözümlenmiş gözüyle bakılamaz; çünkü biz, mitoloji alanındaki kimi araştırmacıların tersine mitlerin gökten indiği kanısında değiliz; bu bakımdan O. Rank'la[6] aynı görüşü paylaşmakta, mitlerin düpedüz insana özgü koşullarla örülmüş bir ortamda doğduğuna ve sonradan gökyüzüne yansıtıldığına inanmaktayız. İşte bizi ilgilendiren de insana özgü bu içeriktir.

Dikkatimizi şimdi yeniden konumuza yöneltelim. Gerek Estonya Ulusal Destanı'nda, gerek *Gesta Romanorum*'da bir kız üç talip arasında bir seçim yapar; *Venedik Taciri*'nde görüldüğü gibi bir seçimdir bu. Ne var ki, Shakespeare'in oyununda tema adeta tersine çevrilir, üç kutu arasında seçim yapan bu kez bir erkektir. Bir düş karşısında bulunsaydık, hemen üç kutuyla kadınların anlatıldığını, teneke ya da karton kutuların, sepetler vb. nesnelerin[7] kadına özgü belli başlı simgeleri oluşturduğunu, dolayısıyla kadınsal'ı canlandırdığını düşünebilirdik. Mitlerde de bir başka nesnenin yerini tutan simgelerin varlığını benimsemekte sakınca görmezsek, *Venedik Taciri*'ndeki kutu sahnesi gerçekten tahmin ettiğimiz gibi bir tersine dönüşüm geçirmiş demektir. Genel olarak masallarda rastlanan bir çabuklukla astral giysi bizim temanın üzerinden çekilip alınmakta, söz konusu temanın insanlara özgü bir durumu, yani "bir erkeğin üç kadın arasındaki seçimini" yansıttığı göz önüne serilmektedir.

Ne var ki, aynı tema Shakespeare'in en güçlü oyunlarından bir başkasında yine bir sahnenin içeriğini oluşturur; ancak, söz konusu olan bir eş seçimi değildir bu kez; ama seçim, üstü kapalı birtakım benzerliklerden ötürü *Venedik Taciri*'ndeki kutu seçimiyle bağlantılı bir özellik gösterir: yaşlanmış Kral Lear, henüz hayattayken ülkesini üç kızı arasında paylaştırmaya karar vermiştir; ama kızlarının kendisine karşı gösterdiği sevgiyi ölçü ala-

caktır bunun için. İki büyük kız, Goneril ve Regan diller döker, bin bir dereden su getirerek babalarına duydukları sevginin enginliğini kanıtlamaya çalışır; en küçük kız Cordelia ise böyle bir davranışa yanaşmayarak susar. Gerçekte küçük kızının gösterişsiz ve suskun sevgisinin büyüklüğünü takdir etmesi ve bu sevgiyi ödüllendirmesi gereken Kral Lear, Cordelia'nın en içten bir sevgiyle kendisine bağlı olduğunu anlamaz, küçük kızını evlatlıktan çıkarıp ülkesini iki büyük kızı arasında üleştirir ve bu tutumuyla hem kendisinin, hem ülkesinin yıkımına yol açar. Burada hemen aklımıza, mitlerde, masallarda ve sanat eserlerinde aynı olayı konu alan sahneler gelir: Çobanlık yapan Paris,[8] üç tanrıça arasında bir seçme yapar ve üçüncü tanrıçayı ötekilerden güzel bulur. *Külkedisi*[9] de üç kızkardeşin en küçüğüdür; ancak, ülkedeki kralın oğlu iki ablasına üstün tutar Külkedisi'ni, onu kendisine eş seçer. Apulejus'un[10] masalında Psyche[11] üç kız kardeşin en küçüğü ve en güzelidir; bir yandan insan kılığında Afrodit diye tapınma konusu yapılır, beri yandan Tanrıça Afrodit tarafından kendisine, tıpkı üvey annenin Külkedisi'ne davrandığı gibi davranılır. Karışık bir yığın tahılı cinslerine göre ayırmak zorunda bırakılır Psyche ve küçük hayvanların yardımıyla verilen ödevi başarır. (Külkedisi'nde güvercinler, Psyche'de karıncalar oynar küçük hayvan rolünü.)[12] Bu konuda daha çok malzeme aramak zahmetine katlanacaklar elbet aynı temanın başka yerlerde de ele alınıp işlendiğini, ama hepsinde de temadaki belli başlı özelliklerin korunduğunu görecektir.

Ne var ki biz, Cordelia, Afrodit, Külkedisi ve Psyche ile yetineceğiz. Üçüncüsü ötekilerden güzel üç kadının kardeş kimliğiyle karşımıza çıkarıldığı her yerde, bunlara aynı gözle bakılması gerektiği ortadadır. Üç kız kardeşin, *Kral Lear*'de seçmeyi yapan Lear'ın kızlarına dönüşmesi, Kralın yaşlı bir adam olarak canlandırılması zorunluluğundan kaynaklanır yalnızca. Çünkü yaşlanmış bir adama üç kadın arasında bir seçim yaptırmak, başka yoldan kolay gerçekleştirilecek gibi değildir; dolayısıyla, kadınlar oyunda kralın kızları diye sahneye çıkarlar.

Peki ama, kimdir bu üç kız kardeş ve her defasında seçimi ne diye en küçükleri kazanır? Bu soruyu yanıtlayabilseydik, aradığımız yorumu ele geçirebilirdik belki. Daha önce ruhçö-

zümsel (psikanalitik) tekniklerden yararlanarak *Venedik Taciri*'ndeki üç kutunun simgesel yoldan üç kadını anlattığını saptamıştık. Üzerinde diretmek yürekliliğini gösterdik mi, bu yöntem bizi önceden kestiremeyeceğimiz akıl almayacak bölgelere götürecek, ama dolambaçlı yollardan da olsa belki bizi bir sonuca ulaştıracaktır.

Pek çok durumda üç kadından en güzeli olan üçüncüsünün güzellikten ayrı kimi özellikleri de içerdiği dikkatimizi çekecektir. Bir birlik ve bütünlük sağlamaya yönelik özelliklerdir bunlar; elbet söz konusu özellikleri tüm örneklerde aynı ölçüde belirgin göremeyiz. Cordelia tanınmaz bir kılığa girer, kurşun gibi gösterişsiz duruma sokar kendini, "sever ve susar."[13] Külkedisi gizlenir, aramalara karşın saklanır, çıkmaz ortaya. Belki onun bu gizlenişini, Cordelia'nın susup sesini çıkarmayışına eşdeğer bir davranış sayabiliriz. Ancak, bunlar bizim saptadığımız beş örnekten yalnızca ikisidir. Geriye kalan üç örnekten ikisinde, söz konusu özellik kendini üstü kapalı açığa vurur. Dikbaşlı davranıp sevgilisini yanına yaklaştırmayan Cordelia'yı kurşuna benzetebiliriz. Kutu seçiminde Bassanio kısa konuşmasını yaparken kurşunla ilgili olarak açıktan açığa şöyle söyler:

They paleness moves me more than eloquence
(Bir başka nüshada *plainness*)

Anlamı şöyle: Senin gösterişsizliğini öbür iki çığırtkandan daha yakın buluyorum kendime. Altın ve gümüş "çenebaz", kurşun ise suskundur; tıpkı "seven ve sesini çıkarmayan" Cordelia gibi gerçektir. Paris'in seçimini konu alan eski Yunan anlatılarında, Afrodit için böyle bir suskunluk ve alçakgönüllülükten söz açılmaz. Üç tanrıçadan üçü de delikanlı Paris'le konuşarak çeşitli sözverilerde bulunur, onun gönlünü kazanmaya çalışır. Ama aynı sahneyi pek çağdaş biçimde ele alan bir başka yapıt, üçüncü kadında dikkatimizi çeken bir özelliği ne tuhaftır ki yeniden çıkarır karşımıza. *Güzel Helena*'nın[14] libretto'sunda Paris, gönlünü kazanmak için ilk iki tanrıçanın ona söylediklerini aktarır, sonra güzellik yarışmasında Afrodit'in davranışından söz açar:

Ve üçüncüsü, üçüncüsü ama
Bir kenarda dikiliyordu *suskun*
Ben de verdim elmayı ona vb.

Üçüncü kadında saptadığımız özellikleri "suskunluk"ta yoğunlaşmış görmeye karar verdik mi, psikanalize başvurarak düşlerde ölümün genelde suskunlukla[15] anlatıldığını öğrenebiliriz. On yıl önceydi, günün birinde pek aydın bir adam gelip bir düşünü anlattı bana; düşlerin telepatik nitelik taşıyabileceğini kanıtlamak istiyordu. Düşünde hanidir kendisinden haber alamadığı uzaktaki bir dostunu görmüştü. Şimdiye kadar sesi sedası çıkmadığı için dostuna adamakıllı veriştirmiş, ama dostu hiç karşılıkta bulunmamıştı. Ve sonradan, aşağı yukarı düşü gördüğü tarihte dostunun canına kıyarak yaşamına son verdiğini öğrenmişti. Telepati sorununu bir yana bırakalım; ancak, suskunluğun ölümü anlattığı kuşkusuzdur bu düşte. Kendini gizlemenin ve Külkedisi gibi masal prensi tarafından aranıp bulunamamanın da yine düşte ölümü simgelediği yadsınamaz: *Venedik Taciri*'nin bir nüshasında kurşun için kullanılan *paleness*[16] sözcüğünün çağrıştırdığı beniz solukluğu da, ölümü simgeleme bakımından öteki özelliklerden geri kalmaz.[17] Suskunluğun düş dışındaki kimi ruhsal ürünlerde de ölümün belirtisi sayılması gerektiğine olasılık kazandırabilirsek, bu yorumları düş dilinden bizim üzerinde durduğumuz mit'teki dışavurum diline aktarmak güçlük doğurmayacaktır.

Dolayısıyla, şimdi Grimm Halk Masalları'nın *On İki Kardeş*[18] isimli dokuzuncu masalını ele alıp irdeleyeceğiz. Bir kral, bir de kraliçe vardır masalda, on iki de çocukları vardır bunların ve çocukların hepsi oğlandır. Kral bir ara der ki: "On üçüncü çocuğumuz kız doğarsa, oğlanların tümü ölecek." Ve on üçüncü çocuklarının kız olacağını düşünüp önceden on iki tabut yaptırır. Annelerinden durumu öğrenen on iki oğlan bir ormanın kuytu derinliklerine kaçarak gizlenir, bundan böyle karşılarına hangi kız çıkarsa öldüreceklerine ant içerler.

Derken kralla kraliçenin bir kızı dünyaya gelir; gel zaman, git zaman kız büyür ve bir ara annesinden on iki ağabeyi bulunduğunu öğrenir. Ağabeylerini aramayı kafasına koyar, düşer yola;

ararken ararken ormanda en küçük ağabeyine rastlar, ağabeyi de kızın kendi kardeşi olduğunu anlamıştır; gel gelelim daha önceden içilmiş bir ant vardır ortada; ancak, kız kardeşini de öldürmeye kıyamaz, onu saklamak ister. Kız kardeşi der ki: "Ölmekle on iki ağabeyimi kurtarabileceksem, seve seve canımı veririm." Ama ağabeyleri kızı görür görmez gönülden kucak açarlar kendisine; kız da yanlarında kalır, onların ev işlerine bakar.

Evin önündeki bahçede on iki zambak yetişmektedir; kız zambakların hepsini teker teker koparır, her birini bir ağabeyine verecektir. Ne var ki, o bir zambak kopardıkça, ağabeylerinden biri bir kargaya dönüşür, uçtuğu gibi gider, ortadan kaybolur. Sonunda ne evden eser kalır geride, ne bahçeden.

Masaldaki kargalar ruhları canlandıran kuşlardır; masalın başında tabutlarla ve ormana kaçıp saklanmayla anlatılan on iki ağabeyin ölümü, kız kardeşin zambakları koparmasıyla bir ikinci kez simgesel yoldan dile getirilir.

Kız, ölmüş kardeşlerini yeniden diriltmeye hazırdır; ancak karşılığında yedi yıl susup hiç konuşmaması istenir, kız da bu isteğe boyun eğer. Ancak, kendi yaşamını da tehlikeye atar, yani kardeşleriyle ilk karşılaşmasından önceki yeminini yerine getirip onlar için canını verir. Yedi yıl susar ve sonunda ağabeylerinin kargalıktan kurtulup tekrar insan kimliğini kazanmasını sağlar.

Bunun tıpkı benzeri duruma *Altı Kuğu*[19] masalında da rastlarız; masalda bir kız vardır, ağabeylerinin tümü kuşa dönüşmüştür, kız susup konuşmayarak kurtarır onları, yani yeniden diriltir. "Kendi yaşamına mal olsa bile" ağabeylerini kurtarmayı kafasına koymuştur; bu da kraliçe olarak canını tehlikeye atmasına yol açar, çünkü sağdan soldan yöneltilen iftiralar karşısında suskunluğundan sıyrılıp kendini savunamaz.

Suskunluğa ölümün simgesi gözüyle bakılması gerektiğini ortaya koyacak daha bir sürü kanıtı kuşkusuz masallardan bulup çıkarabilirdik. Bu simgelere kulak verildi mi, seçim konusu üç kız kardeşten en küçüğünün ölmüş biri olduğu anlaşılır. Ama bir başka şeyi de dile getirebilir üçüncü kız, ölümün kendisini, ölüm tanrıçasını simgeleyebilir. Hiç de seyrek rastlanmayan bir kaydırma (deplasman) işlemine başvurularak, bir tanrıça

tarafından insanlara bağışlanan özellikler ölümün kendisine mal edilir. Böyle bir kaydırma, ölüm tanrıçasında bizi hepsinden az yadırgatacak bir durumdur; çünkü çağdaş anlayış ve anlatışta, ölümün kendisine ölmüş biri diye bakılır. Kız kardeşlerden üçüncüsü ölüm tanrıçası ise, tüm kız kardeşlerin kimliğini ele geçirdik demektir. O zaman bunlar yazgı tanrıçalarıdır, Moira'lar,[20] Parka'lar ya da Norne'ler diye anılan yazgı tanrıçası üç kız kardeştir ve en küçük kardeşin adı da aman vermez anlamına gelen Atropos'tur.

II

Ele geçirdiğimiz açıklamayı bizim mit'e nasıl uygulayabileceğimiz sorununu şimdilik bir yana bırakarak, mitolojiyle uğraşanlara başvurup yazgı tanrıçalarının nereden geldiği ve ne gibi bir işlev gördüğü konusunda bilgi edinelim.[21]

En eski Yunan mitolojisi, elinden bir yere kaçılamayacak yazgının kişileştirilmesinin ürünü olarak bir tek Moira'ya yer verir. Örneğin, Homer'de böyledir durum. Bu tek Moira'nın bir gelişim süreci sonunda üç (seyrek olarak iki) tanrıçayı içeren bir kız kardeşler topluluğuna dönüşmesi, belki Charit'ler ve Hora'lar gibi Moira'ların kendilerine yakın bulunduğu tanrılarla ilişki içinde gerçekleşmiştir.

Hora'lar, başlangıçta yağmur ve çiğ bağışlayan göksel suların, yağmur yağdıran bulutların tanrıçalarıydı. Bulutlara da dokunmuş kumaşlar gözüyle bakıldığı için, Hora'lara dokumacılık karakteri yakıştırılmış, ama sonradan bu karakter Moira'lara mal edilmiştir. Güneşin şımarttığı Akdeniz ülkelerinde toprağın bereketini sağlayan yağmurdur, dolayısıyla Hora'lar zamanla bitki tanrıçalarına dönüşmüştür. Çiçeklerdeki güzelliğin, yemişlerdeki bolluğun Hora'larca bağışlandığına inanılmış, adı geçen tanrıçalar bir dizi sevimli karakter özelliğiyle donatılmıştır. Derken mevsimlerin tanrısal temsilcisi durumuna sokulmuş, kutsal üç sayısının açıklama için yeterli olmamasına karşın sayıları üç diye saptanmıştır. Çünkü eski uluslar, mevsimleri, kış, ilkbahar ve yaz diye sadece üçe ayırmıştır. Sonbahar, Yu-

nan-Roma uygarlığının ancak geç dönemlerinde öbür üç mevsime gelip katılmış, bunun üzerinedir ki sanat yaratılarında Moira'ların sık sık dörtlü anlatımına rastlanmıştır.

Öte yandan, *zaman*'la yine Hora'ların ilgilendiği görüşü benimsenmiş, ilkin yılın, daha sonra günün değişik vakitlerini bu tanrıların denetim ve gözetim altında tuttuğuna inanılmıştır; derken Hora ismi saate verilmiş, saati belirlemede kullanılmıştır (*heure, ora*). Alman mitolojisinde yer alıp öz bakımından Hora'lara ve Moira'lara akrabalık gösteren Norne'lerin taşıdığı isimlerde de bunların zaman bakımından taşıdığı önem kendini açığa vurur.[22]

Ama sonradan ister istemez söz konusu tanrılar daha derin bir kavrayışın ürünü olarak zamanın değişimi içinde yasallığın simgesi yapılmış, kendilerine doğa yasasını ve doğada aynı şeyin değişmez bir sıra gözeterek dönüp gelişini sağlayan kutsal düzeni kollama görevi verilmiştir.

Doğa açısından ulaşılan bu kavrayıştaki zenginlik insan yaşamını kavrayışta da etkisini göstermiş, bunun sonucu olarak doğa mit'i giderek insan mit'ine dönüşmüş, hava tanrıçaları yazgı tanrıçalarının yerini almıştır. Ne var ki, Hora'ların bu özelliği Moira'larda da belli eder kendini; nasıl Hora'lar doğadaki yasallığı amansız biçimde koruyorsa, Moira'lar da insan yaşamındaki zorunlu düzeni aynı amansızlıkla kollayıp gözetir. Sevimli Hora'lara yakıştırılmaktan kaçınılan o değiştirilmez yasal katılık, ölüm ve yokoluşla ilişki, kendini ancak egemenliği altına soktuğu zaman insan doğa yasasının tüm ciddiliğini duyumsayacakmış gibi Moira'larda belirgin özelliklere dönüşüp karşımıza çıkar.

Üç örücü tanrıçanın isimlerine mitologlar da önemle eğilmiştir. Buna göre, tanrıçalardan ikincisi Lachesis "yazgının yasallığı içinde rastlantıyı,"[23] yani bizim yaşantı dediğimiz şeyi, Atropos ise "kaçınılmaz"ı, yani ölümü, Klotho da insanın doğarken beraberinde getirdiği o uğursuz "yatkınlığı" (dizpozisyon) anlatır.

Artık üç kız kardeş arasındaki seçimde saklı yatıp yorumumuza temel oluşturacak nedene dönme zamanı gelmiştir sanırım. Ele geçirdiğimiz verileri inceleme konusu yaptığımız du-

rumların içine yerleştirdiğimizde bunların ne denli anlaşılmaz niteliğe büründüğünü ve görünürdeki içerikleriyle ne denli çeliştiğini saptamak enikonu keyfimizi kaçıracaktır. Kız kardeşlerden üçüncüsü olan ölüm tanrıçası, ölümün kendisi olacak demek! Paris'in seçiminde sevgi tanrıçası Afrodit, Apulejus'un masalında güzelliği Afrodit'i aratmayacak Psyche, *Venedik Taciri*'nde üç kız kardeşin en akıllısı ve en güzeli, *Kral Lear*'de babasına bağlı en küçük kız kardeş Cordelia ölümü anlatacak demek! Bundan daha belirgin bir çelişki tasarlanabilir mi? Ama belki belirginlikte bunu da aşan bir çelişki hemen yanı başımızda durup durmaktadır. Kadınlar arasında özgür bir seçim yapılır da her defasında ölüm seçilir, yani seçilen, her defasında kimsenin seçmek istemediği, ama yine de seçenin kötü bir yazgıyla uğruna kurban gittiği ölüm olursa, böyle bir çelişkiden söz açılabileceği kuşkusuzdur.

Ancak, belli bir türdeki çelişkiler, yani bir nesnenin yerine onun düpedüz karşıtının geçtiği durumlar, ruhçözümsel (psikanalitik) yorum çalışmaları için bir güçlük doğurmaz. Hani düşteki gibi bilinçdışının dışavurumlarında görülen karşıtlıkların pek sık olarak bir ve aynı nesneyle canlandırıldığı ilkesinden yola koyulmayacak, ama insan ruhunda kimi içeriklerin yaşadığını ve yerlerini tepkisel oluşum sonucu davet ettikleri karşıtlarına bıraktığını da düşünmeden duramayacağız. Uğraşılarımızın amacı da, işte bu gibi gizli içerikleri açığa çıkarmaktır. Moira'ların yaratılması, kendisinin de doğanın bir parçası sayılacağını, dolayısıyla ölümün değiştirilmez yasasının egemenliği altında bulunduğunu insana anımsatmak isteyen bir anlayışın sonucudur. Doğa yasasına boyun eğmesinin istenmesine yanıt olarak, ayrıcalıklı yerinden ancak alabildiğine gönülsüz el çekecek insanın içinde bir şeyler ister istemez başkaldıracaktır. İnsanın, hayal gücünün etkinliğinden yararlanarak, gerçeğin (realite) doyumsuz bıraktığı istekleri doyuma kavuşturduğunu bilmekteyiz; dolayısıyla, ondaki hayal gücü, Moira'lar mit'inde somutluk kazanan anlayışa diretmiş ve bu mit'ten yola koyularak bir başka mit yaratmıştır; öyle bir mit ki, ölüm tanrıçasının yerini sevgi tanrıçası almış, insanlar dünyasında ise ölüm tanrıçası kendi karşıtı sayılabilecek kişilere yerini bırakmıştır. Kız kardeşler-

den üçüncüsü artık ölümü değil, kadınların en güzelini, en iyisini, arzu edilmeye layık olanını ve en sevimlisini canlandırmaktadır. Bu birini bırakıp bir başkasını onun yerine geçirmeler ise teknik bakımdan asla güçlük doğurmuyor, eski bir duygusal çelişki (ambivalens) tarafından hazırlanan zemin üzerinde, henüz hiç de unutulmuş denemeyecek çok eski bir durumla bağlantılı olarak gerçekleşiyordu. Bundan böyle ölüm tanrıçasının yerine geçen sevgi tanrıçası, bir vakit ölüm tanrıçasıyla özdeşti. Yunan mitolojisinde bile Afrodit, yeraltı dünyasıyla bağlantısından tümüyle kendini koparamamıştı; oysa yeraltı dünyasında gördüğü işlevi hanidir başka tanrılara, Persephone'ye, üç ayrı kılıkta karşımıza çıkan Artemis-Hekate'ye bırakmıştı. Ancak, öyle görülüyor ki, Yakındoğu ve Uzakdoğu'daki büyük ana tanrıçaların tümü hem doğurucu, hem yokedici nitelik taşımış, hem yaşam ve bereket, hem de ölüm tanrıçası rolünü üstlenmiştir. Dolayısıyla, bizim temada bir isteğin yerine karşıtının geçirilmesi, çok eski bir özdeşliğe dayanmaktadır.

Aynı düşünceye dayanarak, seçim olayının üç kardeş mitos'una nereden gelip girdiği sorusunu da yanıtlayabiliriz. Burada da yine bir isteğin tersine dönüşümünü gerçekleşmiş görmekteyiz. Seçim, zorunluğun ve yazgının yerini almıştır. Böylece insan, varlığını ancak düşüncede benimsediği ölümü yenmektedir. İsteklerin gerçekleşmesi açısından bundan büyük bir başarı düşünülemez. Gerçekte bir zorunluğa boyun eğilmesi gerekirken bir seçime gidilmekte ve seçilen korkunç bir şey değil, en güzel ve en değerli bir kadın olmaktadır.

Biraz daha yakından bakınca, başlangıçtaki mitos'un biçiminde yapılan değişikliklere yeterince köklü değişiklikler sayılamayacağını ve bunların gerçek kimliklerini bazı kalıntılara dayanarak saptayabilmekteyiz. Üç kız kardeş arasındaki seçim gerçekte özgür bir nitelik taşımaktadır; çünkü *Kral Lear*'deki gibi ortalığın felakete boğulması istenmiyorsa, kız kardeşlerden çaresiz üçüncüsünün seçilmesi gerekmektedir. Ölüm tanrıçasının yerini alan en güzel ve en iyi kadının uğursuz kimi özellikleri hâlâ kendisinde barındırdığı görülüyor ki, biz de bu özelliklere dayanarak onların gerisinde saklı yatan gerçeği ele geçirmiş bulunuyoruz.[24]

Buraya kadar mitos ile onun geçirdiği değişimi izledik ve öyle umuyoruz ki, değişimin gizli nedenlerini de açığa çıkardık. Artık dikkatimizi söz konusu temanın sanattaki kullanılış biçimi üzerine yöneltebiliriz sanırım. Edindiğimiz izlenime göre, sanki sanatçıda tema başlangıçtaki mitos'a indirgenerek mitos'ça içerilen, ama biçim değişikliği sonucu gücünü yitirmiş bulunan o çarpıcı anlamı yeniden algılamamız sağlanmakta, mitos'taki biçim değişikliğinde başvurulan bu indirgeme ve ilksel'e bu kısmen dönüş sonucu sanatçı bizi derinden etkileme gücünü ele geçirmektedir. Yanlış anlamaları önlemek için şunu belirteyim ki, Kral Lear oyununun, sağlığında malından ve haklarından vazgeçmemesi ve yaltaklanmalara kanmaktan sakınması gerektiği gibi iki bilgece öğüdü insanın kafasına sokmayı amaçladığını yadsımak niyetinde değilim. Bu ve benzeri uyarılar oyunda gerçekten sesini duyurmaktadır; ancak, ***Kral Lear***'in üzerimizdeki o çarpıcı etkisini böyle bir öğütsel içerikle açıklamak ya da sanatçıdaki kişisel motiflerin bu öğütlerden öteye geçmediğini benimsemek bence hiç de akla yakın görünmüyor. Sanatçının zehirli iğnelerini kendi vücudunda duyduğu bir nankörlük trajedisini bize sunduğuna ve oyunun güçlü etkisini konunun salt biçimsel verilişindeki ustalıktan aldığına ilişkin görüşlerin de, üç kız kardeş arasındaki seçim temasını inceleyerek ele geçirdiğimiz açıklamanın yerini tutabileceği kanısında değilim.

Lear kocamış bir adamdır. Zaten bu yüzden üç kız kardeşin oyunda Lear'in kızları kimliğiyle karşımıza çıkarıldığını daha önce belirtmiştik. Pek çok yapıta kaynaklık edebilecek baba ilişkisi üzerinde daha çok durulmaz oyunda. Ancak Lear yalnızca kocamış değil, ayrıca ölmek üzere olan biridir. Bu da mirasını kızları arasında paylaştırmasının bizde yadırgatıcı bir izlenim uyandırmasını önler. Gelgelelim, ölümün pençesine düşmüş bu insan kadın sevgisinden el çekmeye yanaşmaz; onların kendisini ne ölçüde sevdiğini kulağıyla işitmek ister. Oyunun sonundaki modern tragedyanın doruk noktalarından biri sayılacak o pek duygulandırıcı sahneyi canlandıralım gözümüzde: Lear, Cordelia'nın ölüsünü taşıyıp sahneye getirir. Cordelia ölümü anlatmaktadır. Durum ters yüz edildi mi, bizim için bir anlaşılabilirlik ve aşinalık kazanır: Ölüm tanrıçasıdır. Cordelia, Alman

mitolojisindeki Walküre'ler gibi ölen kahramanı savaş alanından taşıyıp götürür. O çok eski mit kılığına bürünen ezeli bilgelik, yaşlanmış Lear'e sevgiden el çekmesini, ölümü seçmesini, ölmenin zorunluğuyla uzlaşmasını salık vermektedir.

Sanatçı, üç kız kardeş arasındaki seçimi yaşlanmış ve ölmek üzere bulunan bir kimseye yaptırarak eski temayı yaklaştırır bize. İsteğin tersine dönüşümüyle enikonu kılık değiştiren mitos üzerinde bir çalışma uygular ve mitos'taki eski anlamı bize sezdirir. Bu sezgi de, belki temadaki üç kadının tarafımızdan yüzeysel ve alegorik bir yoruma kavuşturulması olanağını sağlar. Hani denebilir mi, üç kadın, erkeğin ister istemez kadınla sürdürdüğü üç ayrı ilişkiyi anlatmaktadır; doğurucu kadın, arkadaş kadın ve yok edici kadın olarak üç ayrı ilişkidir bu. Ya da anne imgesinin (imaj) yaşam içinde geçirdiği üç ayrı evre canlandırılır üç kadınla: Anne, anne örnek alınarak seçilmiş sevgili ve sonunda erkeğe yeniden kucak açan ve onu sinesine çekip alan toprak ana. Ne var ki Lear, başlangıçta annesinden gördüğü sevgiyi boşuna arar; yazgı tanrıçalarının yalnız üçüncüsü, o suskun ölüm tanrıçasıdır ki ona kollarını açacak, onu bağrına basacaktır.

NOTLAR

1 [Ortaçağ'a ilişkin bazı anlatıları içeren, kimin tarafından yazıldığı bilinmeyen bir kitap.]

2 Brandes (1896).

3 Stucken (1907, 655).

4 Estonya kralı Kalev'in oğlu olup doğaüstü güçlerle donatılmış Estonya ulusal kahramanı Kalewipoeg üstüne F. R. Fahlman (1798-1850) tarafından kaleme alınmaya başlanıp, F. R. Kerenzwald tarafından yazımı bitirilen ve Estonya ulusunun uyanışında büyük rol oynayan destan. (Ç.N.)

5 Özellikle Babilliler, Mısırlılar, Araplar, Yunanlılar ve Mayalar tarafından geliştirilip astral mitoloji kapsamına giren bir mitos. Güneşin, ayın, gezegenlerin ve takımyıldızların dünya olaylarını etkisi altında tutan tanrılar olduğu ya da daha önce yaptıkları işleri anımsatmak için gökyüzüne yerleştirildikleri inancı *astral mitoloji* diye nitelenmektedir. (Ç.N.)

6 Rank (1909, 8 vd.)

7 [S. Freud'un *Traumdeutung* (Düş Yorumu) (1900 a), VI bölüm.]

8 Truva Kralı Priamos'la Hakabe'nin oğlu. Annesi Paris'e gebeyken bir gece düşünde yanan bir meşale doğuracağını ve meşalenin tüm kenti ateşe boğacağını görür. Düşün gerçekleşeceğinden korkularak Paris doğar doğmaz İda Dağı'na bırakılır. Ama buradaki çobanlar Paris'i bulur, ona bakar, onu büyütürler. Paris, İda Dağı'ndayken

bir gün Olympos tanrıları, Peleus ve Thetis'in düğün şöleninde bir araya gelirler. Tanrıça Eris, üzerinde "en güzel kadına" yazılmış altın bir elmayı konuklar arasına atar. Hera, Athena ve Afrodit'ten her biri en güzel kadının kendisi olduğunu ileri sürer ve elmaya sahip çıkmak ister. Derken aralarında baş gösteren anlaşmazlığı çözümlemek üzere Paris'e gelir, onu kendilerine hakem yaparlar. Hera kendisini en güzelleri seçmesi durumunda Paris'e güç ve kudret, Athena savaş alanlarında şan ve şöhret, Afrodit ise dünyanın en güzel kadınını vaadeder. Paris, üç tanrıçadan en güzeli olarak Afrodit'i seçer. (Ç.N.)

9 Grimm Kardeşler'in *Halk Masalları*'nda yer alan, tüm Avrupa'ya yayılmış, oryantal kaynaklı bir masalın kahramanı; Almancada *Aschenbrödel* de denmekte olup İngilizcede *Sinderella* ismiyle geçer. (Ç.N.)

10 Lucius Apulejus (125-180); Romalı yazar, hatip ve filozof; fantastik-satirik nitelik taşıyan *Metamorphosen* (Değişimler) adındaki kitabıyla ün yaptı; tanınmış *Amor ve Psyche* masalı da bu kitap içinde yer almaktadır. (Ç.N.)

11 Bir kral kızıdır, olağanüstü güzelliği tanrıça Afrodit'in kıskançlığını uyandırır. Psyche'yi ortadan kaldırmak için Afrodit tarafından yollanan Amor (Eros) Psyche'ye gönlünü kaptırır, uyurken onu Zephyros'un yardımıyla kaçırarak masaldan bir saraya götürür. Ancak, sevgilisi Psyche'yi yalnızca gece karanlığında görmesine izin vardır. Psyche, merak edip Amor'un gerçek kimliğini öğrenir. Bunun üzerine, Amor, Psyche'yi terk etmek zorunda kalır. Bu kez Psyche Amor'un peşine düşer; onu aramadığı yer bırakmaz; bir ara Amor'un annesi Afrodit'in tapınağına uğrar. Afrodit Psyche'yi yanında alıkoyup bırakmaz, ona bir sürü çetin ve tehlikeli işler gördürür. Psyche'nin sabrını, Psyche ile Amor arasındaki sevginin büyüklüğünü gören Zeus, sonunda her iki sevgiliyi birbirine kavuşturur. (Ç.N.)

12 Dr. O. Rank, aradaki bu koşutluklara dikkatimi çekmek lütfunda bulunduğundan, burada kendisine teşekkürü borç bilirim. [Krş. Freud'un *Massenpyschologie* (Kitle Psikolojisi) (1921 c), XII bölümde buna ilişkin sözler.]

13 Cordelia'nın bir konuşmasından, perde 1, sahne 1.

14 ["La troisième, ah! la troisième...
La troisième ne dit rien,
Elle eut le prix tout de même..."
Offenbach'ın *La Belle Helène* (Güzel Helena) isimli operetinin Meilhac ve Halévy tarafından yazılmış librettosunda geçen sözler (perde, 1, sahne 7).]

15 Stekel'in *Sprache des Traumes* (Düş Dili) (1911, 351) isimli kitabında da ölüm simgeleri arasında gösterilmiştir. [Krş. Freud'un *Traumdeutung* (Düş Yorumu) (1900 a), VI bölüm.]

16 Donukluk ya da uçukluk. (Ç.N.)

17 Stekel, aynı yer.

18 Bkz. Reclam dizisinin 50. kitabı, c. 1 (Grimm, 1918, c. 1, 42)

19 Grimm, 1918, c. 1, 217 (Nr. 49).

20 Moira'lar, Hesiodos'ta Zeus ve Themis'in üç kızı olarak gösterilir. İsimleri Klotho, Lakhesis ve Atropos'tur. Klotho yaşam ipliğini örer; Lakhesis insanlara yazgılarını dağıtır, yaşam ipliğini kollayıp gözetir, yazgı boyunca kopmamasına çalışır; Atropos'un görevi ise, zamanı gelince yaşam ipliğini kesip koparmaktır. Başlangıçta herkesin kendine özgü bir Moira'sı olduğuna inanılmışken, sonradan bunlar kişileştirilerek sayıları üçe indirgenmiştir. Homer, gerek insanlar, gerek tanrılar için bir tek Moira'nın varlığından söz açar, bu Moira çok kez ölüm ya da felaket tanrıçası olarak

kendini gösterir. Yunanlardaki Moira'lara karşılık Romalılarda Parka'lar, Cermenlerde Norneler bulunmaktadır. (Ç.N.)

21 Aşağıdaki bilgiler Roscher'in (1884-1937) *Yunan ve Roma Mitolojisi Ansiklopedisi*'nden alınmıştır.

22 [İsimlerinin anlamı yaklaşık şöyledir: "Ne idi", "Nedir" ve "Ne olacak".]

23 J. Roscher (aynı yer), Preller-Robert'e göre (1894).

24 Apulejus'un Psyche'sinin de, başlangıçta ölümle ilişkisini anlatan çok sayıda karakter özelliği içerdiğini görürüz. Psyche'nin düğün şenliği bir cenaze töreni gibi düzenlenir, ardından Psyche yeraltı ülkesine, iner, orada ölümü andıran bir uykuya dalar (O. Rank).

İlkbahar tanrıçası ve "ölüm zevcesi" olarak Psyche'nin taşıdığı önem konusunda bkz. Zinzow (1881).

Bir başka Grimm masalı olan *Pınar Başındaki Kaz Çobanı*'nda da tıpkı *Külkedisi*'ndeki gibi üçüncü kız bazen güzel, bazen çirkin bir kılığa bürünür. Kuşkusuz bununla çifte karakter taşıdığı ima yollu anlatılmak istenir. Babası üçüncü kızı bir sınamadan geçirir; kız sınamayı başaramaz, evden kovulur. Başvurulan sınama *Kral Lear*'dekinin hemen hemen aynıdır; ablaları gibi o da babasını ne kadar sevdiğini açıklayacaktır, ama babasına olan sevgisini kıyaslamak için tuzdan başka bir şey bulamaz. (Dr. Hans Sachs'ın lütfedip bana ilettiği bilgi.)

MICHELANGELO'NUN MUSA'SI (1914)

Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi

Almanca baskılar:

1914 *Imago*, c. 3 (1), 15-36.
1924 Toplu Eserler, c. 10, 257-86.
1924 *Dichtung und Kunst* (Edebiyat ve Sanat), 29-58.
"Michelangelo'nun Musa İncelemesine Ek"
Fransızcaya Çeviri (ilk yayımlanış):
"Appendice"
1927 *Revue française de psychanalyse*, c. 1, 147-8. (Çeviren: Marie Bonaparte.)

Almanca Baskılar:
1927 *Imago*, c. 13 (4), 552-3.
1928 Toplu Yazılar, c. 11, 409-10.
1943 Bütün Eserler, c. 14, 321-2.

Michelangelo'nun *Musa* heykeline karşı Freud'un duyduğu ilginin başlangıcı çok gerilere kadar uzanır. 1901 Eylülü' nde, Roma'ya ilk gidişinin dördüncü gününde heykeli ilk kez görmüş, sonradan onu sık sık görmeye gitmiştir. Burada okuyuculara sunulan çalışmayı Freud daha 1912'de planlar ve 25 Eylül'de Roma'dan şöyle yazar karısına: "Ben... her gün St. Pietro in Vincoli Kilisesi'ne *Musa* heykelini görmeye gidiyorum, sanırım heykel üzerinde bir inceleme kaleme alacağım." (1960 a). Ne var ki, ancak 1913[1] sonbaharında sözünü ettiği çalışmayı kaleme almaya koyulur. Aradan pek çok yıl geçer, 12 Nisan 1933 tarihli bir mektupta söz konusu çalışmayla ilgili olarak dostu Edoardo Weiss'a şöyle yazar; "1913 Eylülü'nün yalnızlık içinde

geçen üç haftasında her allahın günü kiliseye gidip heykelin karşısına dikildim, inceledim onu, ölçüp biçtim, eskizini yaptım, sonunda *Musa* heykeline ilişkin çalışmamda ancak anonim (isimsiz) dile getirmeyi göze alabildiğim yorum çıktı ortaya. Ancak, çok sonraları analitik (ruhçözümsel) nitelik taşımayan çalışmayı kendi nüfusuma geçirdim" (1960 a). Çalışmayı yayımlatmadan önce uzun zaman duraklayışının ve sonunda anonim olarak yayımlatmaya karar vermesinin öyküsünü, okuyucular, Ernest Jones'in kaleme aldığı *Freud'un Yaşamöyküsü*'nün 2. cildinde okuyabilir (1962 a). Çalışma *Imago* dergisinde de anonim olarak çıktı ve ancak 1924'te Freud'un ismiyle yayımlanıp anonimliğinden kurtuldu.

Freud'un tarihsel bir kişilik olarak Musa'ya karşı duyduğu ilgi, bilindiği üzere, sağlığında yayımlanmış *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (Musa ve Tektanrılı Din) (1939 a.) yapıtında kendini açığa vurur.

Önce[2] şunu açıklayayım ki, sanat yapıtlarını değerlendirmede uzman değilim. Bir sanat yapıtındaki içeriğin beni biçimsel ve teknik özelliklerden daha çok ilgilendirdiğini sık sık gözlemişimdir. Oysa sanatçının eserini yaratırken hangi teknik araçlara başvurduğunu ve eserdeki çarpıcı güçlerden pek çoğunun ne tür kaynaklardan doğup çıktığını gereği gibi anlamaktan uzak bulunmaktayım. Bunu söylememin nedeni, şimdi girişeceğim deneme üzerinde bir yargıya varırken okuyucuların hoşgörüsüne sığınmak istememdir.

Ancak sanat yaratılarının beni enikonu etkilediğini de belirteyim; bu etkilemede edebi ve plastik yapıtlar başta gelir, ressamlıkla ilgili yaratılar ise ikinci sırada yer alır. Fırsat buldukça heykel ve resimler önünde uzun uzun dikilip üzerimde bıraktıkları izlenimlerin kökenlerini kendime göre kavramaya, etki mekanizmalarına akıl erdirmeye çalışmış, örneğin müzikteki gibi bunu başaramadım mı, hemen hiç haz duymamışımdır. Yaradılışımdaki ussal, belki de çözümlemeye (analiz) yönelik eğilim, bir eserin beni duygulandırması durumunda niçin duygulandığımı, eserde beni saran, beni etkileyen öğenin içyüzünü hep araştırmaya itmiştir beni.

Bu arada, özellikle pek güçlü ve çarpıcı kimi yaratıların kavrayış gücümüz için karanlık bölgeler oluşturduğu gibi bir çelişkinin varlığı dikkatimi çekmiştir. Söz konusu yaratılara hayranlık duyulmakta, büyüleyici güçleri hissedilmekte, ama neyi anlattıkları bir türlü bilenememektedir. Acaba bu, şimdiye kadar benim gibi daha başka kimselerin de dikkatini çekmiş midir? Bir sanat yaratısından kopup gelen alabildiğine yüce etkilerin, o yaratı karşısında kavrayıcı zekâmızın içine düştüğü çaresizlikten kaynaklandığını güzelbilimle (estetik) uğraşan biri çıkıp öne sürmüş müdür? Bu soruları kesinlikle yanıtlayacak

kadar literatür karıştırmış değilim. Ancak, sanat yaratılarının etkilemelerini bir koşula bağlamak benim için biraz güç.

Güçlük, büyük bir eseri övgü konusu yapan sanat uzmanları ya da hayranlarının, duygularını açığa vuracak söz bulamayışlarından ileri gelmiyor; çünkü büyük bir eseri övmeye yetecek sözü bir araya getirebilecek yetenekte kişilerdir bunlar. Ne var ki, sanatçının ortaya koyduğu bir şaheser karşısında genellikle herkes bir başka şey söyler, hiç kimse o şahesere hayranlıkla bakan sade seyirci ya da okuyucunun eline böyle bir hayranlık bilmecesini çözecek anahtarı tutuşturamaz. Kanımca, bir şaheserde bizi böylesine kıskıvrak yakalayıp bırakmayan güç sanatçının izlediği amaçtan başkası değildir; yeter ki sanatçı bu amacı yarattığı eserde dile getirebilsin ve bizi izlenen amaç doğrultusunda etkileyebilsin. Bu etkilemenin yalnız us üzerinde gerçekleşen bir etkileme olmadığını biliyorum; sanatçının istediği, eserini yaratışta itici güç rolü oynayan duyguları ve ruh durumunu bizde yeniden uyandırmaktır. Peki ama, sanatçının amacı niçin ruhsal yaşamın öbür gerçeklerinden biri gibi belirli sözlerle açığa vurulamıyor? Kim bilir, belki büyük sanat eserlerinde ancak psikanaliz aracılığıyla başarılabilecek bir iştir bu. Madem ki eser, sanatçının amaç ve duygularının bizi etkileyen bir dışavurumudur, o zaman böyle bir ruhsal çözümlemeye de konu edilebilmesi gerekir. Sanatçının güttüğü amacı ele geçirebilmek için, yaratısında önümüze çıkarılan "anlam" ve "içeriği" kavramak, yani onu "yorumlayabilmek" gerekir. Demek oluyor ki, büyük sanat eserleri bir yorumu zorunlu kılabilir ve ancak yorum sonucu eserin insanı öylesine yaman bir güçle etkilemesinde saklı neden açıklığa kavuşturulabilir. Ben öyle umuyorum ki, bir sanat yapıtı üzerinde uygulayacağımız ruhsal çözümlemenin başarıya ulaşması, eserin etkileyici gücünde bir zayıflamaya yol açmayacaktır.

Örneğin *Hamlet*'i, yazılmasının üzerinden üç yüz yılı aşkın bir süre geçmiş Shakespeare'in bu şaheserini düşünelim.[3] Literatürü gözden geçirdiğimiz zaman tragedyadaki etkileyici gücün kaynağını, ancak psikanalizin açığa çıkardığı, oyunun içeriğini Oidipus kompleksine bağlayarak bunu psikanalizin başardığı savına ister istemez katılmam gerekiyor.[4] Oysa daha ön-

celeri birbiriyle uzlaşmaz bir sürü değişik yoruma gidildiğini, oyunun başkişisiyle sanatçının oyunda güttüğü amaca ilişkin çok çeşitli düşüncelerin öne sürüldüğünü görmekteyiz. Shakespeare'in oyunda karşımıza çıkardığı Hamlet hasta biri midir? Yetersizlikle donatılmış biri mi? Yoksa gerçek dünyaya uyum sağlayamayan idealist bir insan mı? Şimdiye kadar bize hiçbir şey söylemeyen, eserin çarpıcı gücünü açıklamada başarısız kalan, büyüleyiciliğinin kökenini içerdiği düşüncelerin etkileyiciliğinde ve kullanılan dilin parlaklığında bizi aramaya zorlayan her türlü ilginçlikten yoksun hayli yorum yapılmıştır. Bütün bu değişik yorumların çokluğu, Hamlet'in etkileyici gücünü açıklayacak bir başka kaynak arama gereğinin hissedildiğini ortaya koymuyor mu?

O bilmecemsi ve üstün sanat yaratılarından biri de Michelangelo'nun elinden çıkan ve şimdi Roma'daki St. Pietro in Vincoli[5] Kilisesi'nde bulunan *Musa*'nın mermer heykelidir.[6] Bilindiği üzere heykel sanatçının güçlü Papa Julius II[7] için yapmayı düşündüğü devcileyin anıtkabirin bir parçasıydı. Bu eserle ilgili olarak örneğin "çağdaş heykeltraşlığın bir tacıdır" (Herman Grimm 1900, 189) gibi bir sözü ne zaman okusam kıvanç duyarım; çünkü şimdiye dek hiçbir heykel beni *Musa* heykeli kadar derinden etkilemiş değildir. Kaç kez o çirkin Corso Cavour'un dik merdivenlerini tırmanıp kilisenin bulunduğu ıssız alana çıktım. *Musa*'nın küçümser ve kızgın bakışları karşısında tutunmaya çalıştım; bazen gözlerini üzerlerine diktiği, hiçbir inanç tarafından alıkonulamayan, beklemeye ve güvenmeye yanaşmayan, puta tapmanın illüzyonuna yeniden kavuşur kavuşmaz bayram yapan ayaktakımından insanlar arasında ben kendim de varmışım gibi arkama bakmaksızın sıvışıp kilisenin loşluğundan dışarı attım kendimi. Ama bu heykele neden bilmecemsi diyorum? Heykelin Musa'yı canlandırdığı, elinde kutsal yasaları[8] içeren levhalarla[9] Yahudilerin bu kanun koyucusunu anlattığı kuşkusuzdur. Bu kadarı kesinlikle bilinmekte, ama bundan ötesi karanlıklara gömülmüş saklı yatmaktadır. Daha geçenlerde (1912) sanat tarihçisi Max Sauerlandt şu sözleri söyleyebilmiştir: "Bu Pan[10] başlı *Musa* gibi hiçbir sanat eseri üzerinde birbiriyle böylesine bağdaşmayan yargılar verilmiş değil-

dir. Bir kez Musa figürüne yönelik tanımlamalar baştan aşağı çelişkiyle doludur..." Ben bu incelememde, topu topu beş yıl geride kalan ve değişik görüşleri içeren bir araştırmadan yola koyularak önce Musa figürüne bakıştaki kuşkulu noktaları saptamaya çalışacağım; daha sonra, heykelin anlaşılması bakımından en önemli ve değerli açıklamanın bu görüşlerin arkasında saklı yattığını[11] kanıtlamam sanırım güçlük doğurmayacaktır.

I

Michelangelo, *Musa* heykelini oturur durumda yontmuştur; vücut ileriye yönelik, gözler ve gür sakalla donatılmış baş sola dönüktür; sağ ayak yere basmakta, topuk kısmından yukarı kalkık sol ayak ancak parmak uçlarıyla yere dokunmaktadır; levhaları tutan elin parmakları sakalla bir bağlantı içinde bulunmakta, sol el ise kucakta dinlenmektedir. Şimdilik daha ayrıntılı bir tanımlamaya gitmem, ilerde söyleyeceklerime bir tecavüz olur. Sanattan anlayanların heykele ilişkin tanımlamaları, bazen dikkati çekecek kadar yetersiz kalmaktadır. Anlaşılmayan şey, gereği gibi de algılanamamakta ya da yansıtılamamaktadır. H. Grimm (1900, 189) sağ kolun kanun levhalarını tuttuğunu, sağ elin ise sakala gömüldüğünü belirtir. W. Lübke de (1863, 666) aynı görüştedir: "Sağ el görkemle aşağılara dökülen sakala gömülmüştür..." Springer ise (1895, 33) şöyle der: "Bir elini (sol) Musa vücuduna bastırmakta, öbür elini, adeta kendisi fark etmeksizin, görkemle aşağılara uzanan sakalına gömmektedir." C. Justi ise (1900, 326) "Nasıl heyecan içindeki uygar bir insan saatinin zinciriyle oynarsa, sağ elin parmakları da tıpkı onun gibi sakalla oynamaktadır", diye açıklar. Musa'nın sakalıyla oynadığını Müntz de (1895, 391, dipnot) belirtir. H. Thode (1908, 205) sağ elin yere yaslanmış levhalar üzerinde sakin ve kararlı dinlendiğinden söz eder, Justi ve Boito'nun (1883) görüşüne katılmayarak, sağ elde heyecandan sakalla oynayış durumu görmez. "Elin durumu, Titan'ın[12] Musa'nın başını yana çevirmeden sakalı kavradığı durumdur." Jakob Burkhardt (1927, 624), ünlü sol elin gerçekte sakalı vücuda bastır-

maktan öte bir şey yapmadığını ileri sürer. Tanımlamalar birbirine uygunluk göstermediğine göre, heykeldeki ayrı ayrı çizgilere bakıştaki farklılık bizi şaşırtmayacaktır. Kanımca, Musa'nın yüz ifadesini, bu yüzde "öfke, acı ve küçümseme" karışımı gören, tehditkâr çatılmış kaşlarda gazabın, gözlerin bakışında acının, öne fırlamış alt dudak ve sarkık ağız köşelerinde bir aşağılamanın varlığını sezinleyen Thode'den (1908, 205) daha iyi tanımlayamayız. Ama heykelin başka hayranları Musa'nın yüz ifadesine başka gözlerle bakmıştır kuşkusuz. Örneğin, Dupaty bu konuda şöyle bir yargıya varır: *Ce front auguste semble n'être qu'un voile transparent, qui couvre à peine un esprit immense.*[13] Buna Karşılık Lübke (1863, 666-7) şöyle der: "Başta üstün bir zekâ ifadesini aramak boşuna çaba olacak, çatık kaşlı alında müthiş bir öfkenin dışavurumundan ve tüm heykeli saran dinamizmden başka bir şey saptanamayacaktır." Yüz ifadesinin yorumunda Guillaume'nin görüşü (1876 [96]) daha da değişiktir: Guillaume yüzde bir heyecan eseri saptamaz, "yalnızca mağrur bir sadelik, diri bir vakar, kaynağını inanç gücünden alan bir enerji bulur; Musa'nın bakışı geleceğe yöneliktir, kendi kavminin ilerde de varlığını sürdürdüğünü ve koyduğu yasaların ilerde de değişmeden kaldığını görür gibidir bu bakışıyla. Müntz de (1895, 391) yüz ifadesini benzer bir açıdan yorumlar; bakışların insan soyunun geleceğinin çok ötelerine uzandığını ve Musa'nın yalnızca kendisinde saklı tuttuğu gizlere yönelikliğini belirtir. Hatta Steinmann'a göre (1899, 169) Michelangelo'nun *Musa*'sı o katı kanun koyucu kişi değildir, Yehova[14] gazabıyla dolu o korkunç günah düşmanı karakterini bundan böyle taşımaz; Michelangelo'nun *Musa*'sına yaşlanma nedir bilmeyen bir kral rahip[15] olarak, takdislerde ve kehanetlerde bulunup alnında edebiyat parıltısını taşıyan ve kavmine veda üzre bulunan bir kişi gözüyle bakılabilir.

Öte yandan, Michelangelo'nun *Musa*'sı kendilerine bir şey söylemeyen ve bunu da açıkyüreklilikle dile getiren kimseler de çıkmıştır. Örneğin, *Quarterly Review* dergisinde 1858 ([c. 103, 469]) bir sanat eleştirmeni şöyle yazar: *There is an absence of meaning in the general conception, which precludes the idea of a selfsufficing whole...*[16]. Yine birçoklarının *Musa* heykelinde hayranlık du-

yulacak bir taraf bulamayışı, heykelin vücut yapısındaki hoyratlığı ve başın hayvan başına bezerliğinin kusur diye öne sürülüşü insanı şaşırtmaktadır.

Üstadın taşa oyduğu yazı gerçekten çok mu belirsiz ve kaypaktır ki, bu kadar değişik yorumlara olanak veriyor? Ancak, kesin bir yoruma ulaşılamamasını kolay açıklığa kavuşturacak bir başka soru burada ortaya çıkmaktadır: Acaba Michelangelo yonttuğu *Musa* heykelinde "zamanüstü bir karakter ve bir ruh durumunu" vermeyi mi amaçlamış, yoksa Musa'yı yaşamının alabildiğine önemli bir anında yakalayıp heykeli seyredeceklerin önüne çıkarmak mı istemiştir? Sanat uzmanlarından birçoğu sonuncu şık üzerinde karar kılmakta ve Michelangelo'nun bütün bir gelecek için taşa oyduğu an'a ilişkin sahneyi de saptamaktadır. Ve bu sahne, Musa'nın kanun levhalarını Tanrı'dan alarak Tur-u Sina'dan indiği ve Yahudilerin kendi yokluğunda altın bir buzağı yapıp çevresinde hora teperek sevinç çığlıkları attığına tanık olduğu andır. Bakışları doğrudan karşısındaki bu manzaraya yöneliktir Musa'nın; bu manzaradır ki, yüz hatlarına yansıyan duyguların içinde doğmasına, dev yapılı kişinin hemen alabildiğine güçlü bir eylem için sürüklenmesine yol açmıştır. Michelangelo işte bu son duraksamayı, fırtınadan önce yaşanan bu sessizlik anını seçip heykelde dile getirmiştir; bir an sonra Musa fırlayarak –zaten sol ayağını yerden kaldırmıştır-, levhaları yere çalacak ve döneklere karşı duyduğu gazabı açığa vuracaktır.

Ancak, bu yorumu paylaşanlar da ayrıntılarda birbirinden değişik görüşler öne sürmektedir: Örneğin Jak. Burkhardt (1927, 634) şöyle söyler: "Kavminin altın buzağıya taptığını gören Musa'nın fırlayıp kalkmak istediği an heykele geçirilmiştir. Zorlu bir eyleme hazırlık, heykelde kendini hissettirmektedir; öyle bir eylem ki, figürdeki fizik gücün büyüklüğü düşünülürse, insanda korkulu bir bekleyiş havası uyandırır."

W. Lübke (1863, 666) ise şöyle der: "Sanki Musa'nın çakmak çakmak gözleri o anda kavminin kepaze bir davranışa yeltenip altın buzağıya[17] taptığını görür gibidir; o güçlü beden bu manzarayla işte öylesine sarsılmış bir izlenim bırakır insanda. Dehşete kapılmış, harekete geçmeden kendisini bir süre daha

geride tutabilmek için sağ elini görkemle aşağılara dökülen sakalına gömmüştür; ancak bir an sonra, daha büyük bir acımasızlıkla ortalığı kasıp kavurmak için böyle bir dinginlik anını yaşar gibidir." Springer (1895, 33) Lübke'nin bu görüşünü paylaşır, ancak ileride de üzerinde duracağımız bir noktada ayrılır ondan: "İçi güç ve çabayla yanıp tutuşan Musa, yüreğindeki öfkeyi ancak zorlukla savaşarak alt eder... Dolayısıyla, kafasında ister istemez dramatik bir sahne canlanan seyirci, kavminin altından buzağıya taptığını görerek fırlayıp yerinden kalkmaya davrandığı andaki haliyle Musa'nın taşa oyulduğu izlenimine kapılır. Ancak, sanatçının gerçek amacına pek uygun düşmez bu izlenim; çünkü nihayet Musa'nın da üst yapıyı[18] süslemesi istenen oturur durumdaki öbür beş heykel gibi dekoratif rol oynaması planlanmıştır; ama yine de izlenim, Musa figüründeki yaşam zenginliğini ve Musa'nın bir kişilik sahibi olduğunu ortaya koyan parlak bir kanıttır."

Altın buzağı sahnesini pek benimsemeyen bazı sanat uzmanları da Musa'nın yerinden fırlayıp kalkmak ve eyleme geçmek üzere bulunduğu noktasında daha önce sözü edilen yorumları paylaşmaktadır. Herman Grimm (1900, 189) şöyle der: "Bir yücelik sarmıştır Musa'nın varlığını; sanki gökyüzündeki yıldırımların hazırda buyruğunu beklediği bilinci ve duygusu bu varlıkta kendini açığa vurmaktadır; ancak yıldırımları üzerlerine yağdırmadan kendini tutmak, yok edeceği düşmanlarının ona saldırmasını beklemek ister gibidir. Bir an sonra sıçrayıp kalkacakmışçasına yerinde oturmaktadır; başı gururla iki omzu arasından yukarı kalkıp sağ kolu kanun levhalarına yaslanmış, sağ elinin parmakları gür dalgalar halinde göğsüne dökülen sakalına gömülmüştür; açılmış burun kanatlarıyla solumaktadır; ağız öylesine oyulmuştur ki, dudaklarda sözcükler sanki titreşir gibidir."

Heaty Wilson (1876, 450) Musa'nın dikkatini belli bir şeyin kendi üzerine çektiğini, Musa'nın fırlayıp kalkmak üzere olduğunu, ama henüz bir duraksama anını yaşadığını belirtir; bakışlardaki öfke ve küçümseme karışımının ilerde yerini bir acımaya bırakabileceği izleniminin heykeli seyredenlerde uyandığını söyler. Wölfflin (1899, 72) "engellenmiş bir devinim'den söz açar. Engelleyici neden olarak da Musa'nın kendi

iradesini gösterir; bir atılımda bulunmadan, yani yerinden fırlayıp kalkmadan Musa'nın irade gücüyle kendini eylemden alıkoyduğu son anın heykelde dile getirildiğini belirtir.

C. Justi (1900, 326-7) hepsinden ağırlıklı olarak yorumunu altından buzağının Musa tarafından algılanması temeline dayandırır; heykelde genellikle dikkatten kaçmış kimi ayrıntılarla kendi görüşü arasında ilişkiler kurar. Her iki kanun levhasının gerçekten ilginç durumuna değinir, bunların taş zemin üzerine kayıp düşmek üzere olduğunu açıklar: Ya Musa içindeki kötü sezgilerin depreştiğini ele veren bir yüz ifadesiyle gürültünün geldiği yöne bakmaktadır ya da altın buzağıya tapınmanın dehşet verici manzarası bir darbe gibi üzerine inip onu serseme çevirmiş, tüm varlığı tiksinti ve acıyla sarsılarak olduğu yere çökmüştür.[19] Kırk gün, kırk gece dağda kalmış, yani yorgun düşmüştür. Karşılaşılan korkunç bir manzara, büyük bir bela, bir cürüm, hatta bir mutluluk bir anda algılanabilir gerçi; ama içyüzü, boyutları ve sonuçları pek kolay kavranamaz. Bir an eserini yok edilmiş görmüştür Musa, kavmi onu umutsuzluğa düşürmüştür. İşte bu an ruhunda baş gösteren çalkantı, bilmeden yaptığı ufak devinimlerde kendini açığa vurur: Sağ elinde tuttuğu iki levha kendilerini kurtararak taş zemin üzerine kayar, köşeleri üzerinde durur ve Musa da sağ koluyla onları göğsüne bastırır. Sağ el göğüs ve sakala uzanır; ancak, boyun sağa dönerken, sakalı sol tarafa çeker el; dolayısıyla bu zengin erkeksi süsteki simetriyi ortadan kaldırır. Uygar bir insan nasıl saatinin zinciriyle oynarsa, elin parmakları da sanki sakalla oynuyor gibidir. Sol el ise, giysinin karnı örten parçası üzerine gömülmüştür (Tevrat'ta bağırsaklara duyguların doğduğu yer diye bakılır). Ama sol ayak geriye çekilip sağ ayak ileriye atılmıştır; hemen fırlayıp kalkacak Musa, ruhsal güç duygudan iradeye sıçrayacak, sağ kol devinime geçecek, levhalar yere düşecek ve kanlar akıtılıp o yüz kızartıcı dönekliğin cezası kavme ödetilecektir...". "Henüz eylemsel gerilimi ele veren bir an yaşanmamakta, henüz ruhunda duyduğu acı Musa'nın elini kolunu bağlı tutmaktadır."

Fritz Knapp da (1906, XXXII) bunun pek benzeri bir görüşü öne sürer; ne var ki, Knapp'ın sözleri C. Justi'nin açıklaması-

nın giriş bölümüne daha önce yönelttiğimiz itiraza yer bırakmaz;[20] ayrıca C. Justi'nin levhaların durumuna şöyle bir değinip geçmesine karşılık, Fritz Knapp onları daha akla uygun bir biçimde ele alıp açıklığa kavuşturmaya çalışır; "Az önce Tanrısıyla bir tekbaşınalık içinde yaşayan Musa'nın dikkatini dünyevi sesler çeker kendine, bir gürültü işitir. Raksedilip horon tepilmekte ve şarkılar söylenmektedir; bu onu daldığı düşten uyandırır. Gözlerini ve başını seslerin geldiği yana çevirir. Dehşet, öfke ve vahşi tutkular tüm amansızlığıyla devcileyin bedenini sarar hemen, Kanun levhaları ellerinden kaymaya başlar. Gazaba gelen Musa, dönek kavminin kalabalığı içine o gök gürlemesini andıran sözlerini haykırmak için fırlayıp kalkar kalkmaz levhalar yere düşecek ve kırılıp parçalanacaktır... Sanatçı işte alabildiğine gerilim taşan bu anı seçip heykelinde dile getirmiştir..." Anlaşılıyor ki Fritz Knapp, *Musa* heykelinde bir eylemsel hazırlığı vurgulamakta, kendini kaptırdığı aşırı öfkeden ötürü Musa'nın başlangıçta eylemsel bir tutukluk içine yuvarlandığı görüşünü benimsemeye yanaşmamaktadır.

Justi ve Knapp'ın yorumlarının hayli çekici bir yanı bulunduğu kuşkusuzdur. Onlara bu çekiciliği kazandıran, söz konusu araştırmacıların *Musa* heykelinin yalnızca bütünü üzerinde durmakla yetinmeyip, tek tek ayrıntılara kadar inmeleridir; bütün'ün etkisiyle çarpılıp kalan pek çok sanat uzmanının gözünden kaçmış ayrıntılardır bunlar. Zaten ileriye çıkmış vücutta baş ve gözlerin kesinlikle yana çevrilişi, ilgili tarafta belli bir şeyin algılandığı ve algılanan şeyin sükûnet durumundaki Musa'nın dikkatini üzerine çektiği varsayımına pek uygun düşmektedir. Bir ayağın yerden kaldırılması, Musa'nın fırlayıp kalkmaya hazırlanmasından[21] başka türlü pek yorumlanamaz. Öte yandan, sıradan nesneler gibi rastgele bir yere yerleştirilemeyecek son derece kutsal levhaların pek acayip konumlarını açıklayacak en güzel neden, kendilerini taşıyan kimsenin kapıldığı aşırı öfke dolayısıyla bunların elden kaydığı ve yere düşmek üzere bulunduğudur. Böylece, heykelin Musa'nın yaşamındaki önemli bir anı canlandırdığını öğreniyor ve bu anı gözden kaçırmak gibi bir tehlikeye düşmekten kendimizi kurtarmış oluyoruz.

Ancak, Thode'nin iki sözü, bulguladığımızı sandığımız gerçekleri gerisin geri çekip elimizden almaktadır. Thode, levhalarda kendisinin bir kayma durumu görmediğini, bunların yerlerinde sımsıkı durduğunu belirtir. Sağ elin, bir uçları yere dayanmış levhalar üzerinde sakin ve sağlam dinlendiği kanısındadır. Biz de dikkatle bakınca, Thode'ye hiç duraksamaksızın hak vermekteyiz: Levhalar bulundukları yere sıkıca yerleştirilmiştir ve kayma tehlikesi ortada görülmemektedir. Sağ el onları desteklemekte ya da levhaların kendileri sağ ele destek olmaktadır. Thode'nin bu konuda söyledikleri, levhaların dikine konumunu açıklığa kavuşturamamakta, ama gerek Justi'nin gerek daha başka araştırıcıların yorumunda bu konumun yer alamayacağını göstermektedir (Thode, 1908, 205).

Thode'nin ikinci bir savı birincisinden daha kesin önem taşır. Şöyle der Thode: "Bu heykel, Papa Julius II'nin kabrini süsleyecek altı heykelden biridir ve oturur durumda yapılmıştır. Thode'nin savlarından ikisi de, *Musa* heykelinde Michelangelo'nun tarihsel bir anı saptadığı varsayımıyla bağdaşmamaktadır. Oturur durumda birbirinin yanında yer alacak altı heykelin birbirinden ayrı tipleri (*Vita activa*![22] *Vita contemplativa*![23]) canlandırılmasının istenmesi, tek tek tarihsel anların mermere geçirilmesini olanaksız kılmaktaydı. İkinci nokta, yani heykelin oturur durumda yapılması zorunluğu ise, Tur-u Sina'dan konaklama yerine iniş olayının karakteriyle çelişmektedir."

Thode'nin yukarıdaki itirazlarını benimsiyor, hatta onlara daha da bir güç kazandıracağımızı sanıyoruz. Musa'nın diğer beş (daha sonraki bir plana göre üç) heykelle anıtın kaidesini süslemesi öngörülmüştü ve Musa'nın en yakın benzerinin de ancak bir Paulus[24] olması gerekirdi. *Vita activa* ve *Vita contemplativa*'yı canlandıran öbür iki heykel için Lea ve Rahel[25] seçilmişti; bugün acınacak biçimde yıkıma uğramış anıtta hâlâ varlığını koruyan iki heykelin ikisi de ayakta yontulmuştur. Böyle bir heykel gurubunda yer alışı, Musa figürünün hemen yerinden fırlayacak, yolu tutup gidecek ve tek başına gürültü koparacak izlenimini uyandırdığı varsayımını olanaksız kılmaktadır. Bir kez öbür figürler böylesine gerilimli bir eylem hazırlığı içinde verilmediğine göre –doğrusu onlara bu açıdan bakılması pek akıl almaya-

cak bir şeydir-, heykel gurubu içinden özellikle bir tanesinin yerini ve arkadaşlarını bırakacağı, yani anıtın bütününde kendisi için belirlenen işlevi üstlenmekten kaçacağı izleniminin bizde uyandırılması hiç de uygun düşmezdi. Bu, ancak alabildiğine zorlamayla büyük sanatçıdan bekleyebileceğimiz bir tutarsızlık anlamına gelecek, heykel grubunda böylesine başını alıp gidecek bir figürün bulunuşu, tüm anıtın uyandırması istenen havayla düpedüz bağdaşmaz bir durum gösterecekti.

Demek oluyor ki, Musa figürünün yerinden fırlayıp kalkmayı düşündüğü ileri sürülemez. Onun da öbür figürlerle birlikte, Michelangelo'nun yapmayı planlayıp sonradan vazgeçtiği Papa'nın heykeli gibi yüce bir dinginlik içinde bulunması gerekir. Ancak o zaman da, heykele geçirilmiş haliyle Musa'ya, Tur-u Sina'dan inip kavmini doğru yoldan sapmış bulan ve yanında getirdiği kutsal levhaları kaldırıp atarak onların kırılıp parçalanmasına yol açan gazap dolu bir adam gözüyle bakılamaz. Ve gerçekten, St. Pietro in Vincoli'ye bir vakit her gidişimde heykelin karşısına oturup Musa'nın yerden kaldırılmış ayağı üzerinde yaylanıp fırlayacağını, levhaları elinden kaldırıp atacağını ve ruhundaki öfkeyi dışa vuracağını göreceğim diye bekleyişimi ve bu bekleyişimin beni uğrattığı düş kırıklıklarını anımsıyorum. Umduğum hiçbir vakit gerçekleşmediği gibi taştan figür karşımda giderek daha da katılaşıp, neredeyse insanı bunaltan kutsal bir sessizlik heykelden yavaş yavaş çevreye yayılmış, ben de ister istemez karşımda hep değişmeden kalacak bir varlığın canlandırıldığını, mermere oyulan Musa'nın dünya durdukça oracıkta öyle oturup kalarak bir gazap ifadesini hep yüzünde taşıyacağını sezmiştim.

Heykelin altın buzağı karşısında duyulmuş öfkenin dışa vurulmasından bir an öncesini canlandırdığı yorumundan el çekersek, *Musa*'da bir karakter tablosunu çizilmiş gören yorumlardan birini benimsemek hiç de güçlük doğurmayacak, Thode'nin keyfilikten en çok arınmış özellik taşıyıp figürdeki devinimlerin nedenlerini çözümlemeye yönelik yorumu bizi yadırgatmayacaktır: "Öbür heykellerindeki gibi bu heykelde de Michelangelo'nun amacı bir karakter tipini mermere oymaktı. *Musa* heykeliyle Michelangelo, Tanrının kendisine verdiği yasa

koyuculuk görevinin bilincinde olup kavminin anlayışsız direnişiyle karşılaşan ateşli bir önder tablosunu mermere işlemiştir. Böylesine bir eylem adamını tanımlayabilmek için, ondaki istemsel (iradi) enerjiyi açık seçik ortaya koymaktan başka yol yoktu; bu da başın döndürülüşünde, kasların gerilmesinde ve sol ayağın konumunda kendini belli eden ve görünürdeki dinginliği delip geçen bir devinimi göz önüne sermek demekti. Söz konusu dışavurumlar da, bizim bir Medici kilisesi olan Guilano'nun *vir activus*'unda gözlemlediğimiz dışavurumların aynıydı. Ayrıca, bu genel karakteristik özellikler, insanlığa yeni bir biçim veren Musa gibi bir dehanın kavmi karşısında içine düştüğü çatışmaya başvurularak daha bir açıklığa kavuşturulmaktadır; öfke, küçümseme, acı duyguları tipik bir şekilde açığa vurmaktadır kendilerini. Bu tipik dışavurumlardan yararlanılmaksızın böylesine üstün bir insan göz önüne serilemezdi. Michelangelo heykelde tarihsel bir kişiyi canlandırmamış, diretken ve azgın bir dünyaya söz geçiren yenilmez bir enerjiyle dolu bir karakter yaratmış, bunun için Tevrat'taki Musa'ya ilişkin betimlemelere, kendi iç yaşantılarına, Papa Julius'un kişiliğinden edindiği izlenimlere ve kiliseye karşı savaşan Savonarola'daki[25] kimi savaşçıl özelliklere başvurmuştur." (1908, 206)

Heykelin etkileme gücündeki başlıca gizin, Musa'nın içindeki çalkantıyla onun dış görünümünü egemenliği altında tutan dinginlik arasındaki karşıtlıkta saklı yattığına ilişkin Knackfuss'un söylediklerinde de (1900, 69), Thode'nin savlarına bir yakınlık saptayabiliriz.

Thode'nin açıklamasına karşı bir diyeceğim yok; ancak, bu sözlerde arayıp da bulamadığım bir şeyler sezer gibiyim. Kim bilir, belki Musa'nın içinde bulunduğu ruh durumuyla, dışta kendini açığa vuran "görünürdeki dinginlik " ve "içteki çalkantı" karşıtlığı arasında daha köklü bir ilişkinin kurulamayışıdır bu eksiklik.

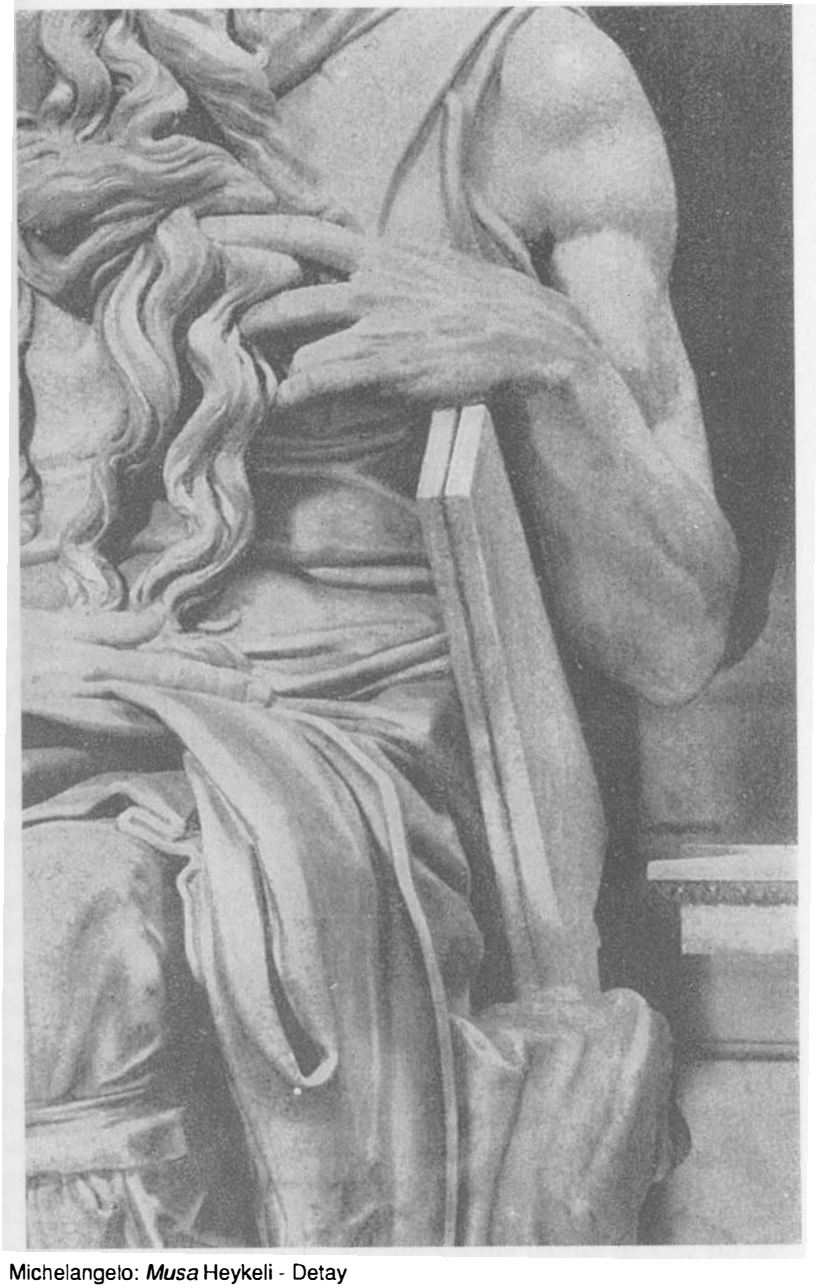
II

Daha psikanalizle uğraşmaya başlamamdan çok önce, ilk

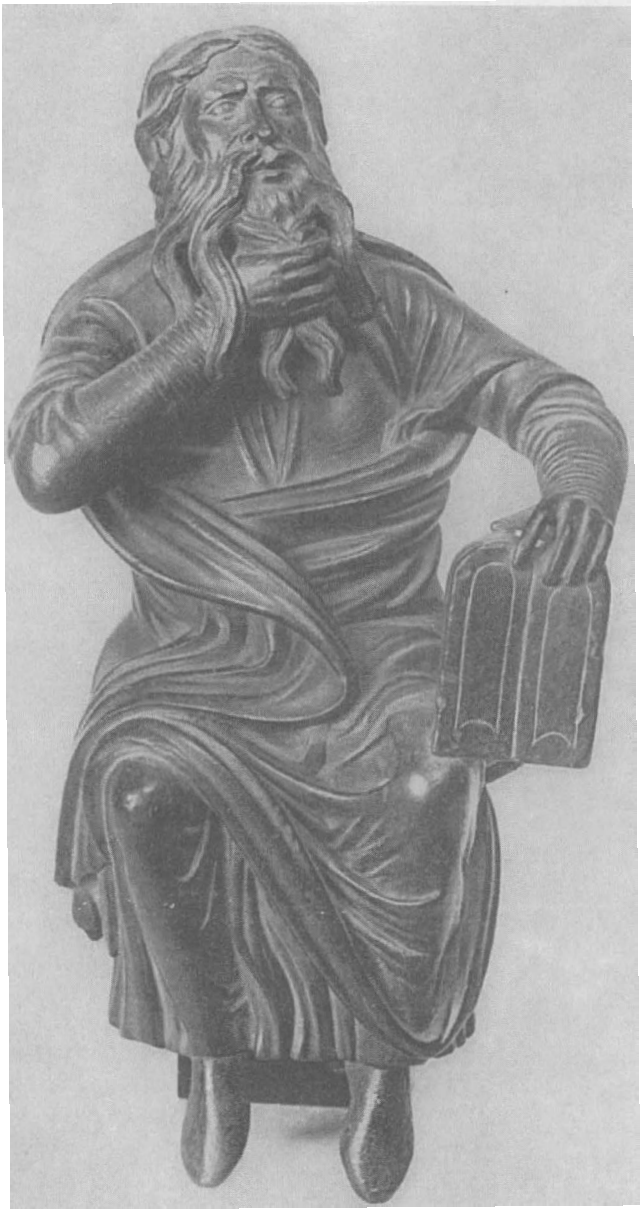
yazıları 1874-1876 yılları arasında Almanca yayımlanan İvan Lermolieff adındaki bir Rus sanat uzmanının Avrupa resim galerilerinde devrim yaptığını, kimi resimlerin şu ya da bu ressama mal edilişleri konusunda pek çok yanılgıyı ortaya çıkardığını, kopyaları asıllarından ayırmada izlenecek yolu kesinlikle saptadığını ve uğraşıları sonucu, sahipsiz kalmış pek çok resimden yola koyularak yeni pek çok ressam keşfettiğini duymuştum. Bunun için uygulanmasını önerdiği teknik, bir resmin bütün olarak bırakacağı izlenime ve enikonu belirgin özelliklerine bakılmayarak dikkatin daha çok karakteristik önem taşıyan ikincil (tâli) ayrıntılara yöneltilmesiydi. Örneğin tırnaklar, kulak memeleri, başı çevreleyen ermişlik halesi ve diğer gözden kaçmış nesneler bu tür ayrıntılardandı; çünkü bir resmi kopya edenler söz konusu ayrıntılara öykünmekte pek titiz davranmıyor, oysa her sanatçı onları kendine özgü bir biçimde resme geçiriyordu. Günlerden bir gün, Rusça takma ad İvan Lermolieff'in gerisinde Morelli diye bir İtalyan hekimin saklı yattığını öğrenince, enikonu ilgilendim konuyla. 1891'de İtalya'da bir senatörken dünyaya gözlerini yummuştu Morelli. Kanımca, psikanaliz tekniğine pek yakın bir teknikle çalışmıştı. Çünkü psikanaliz tekniği de, pek değer verilmeyen ya da dikkate alınmayan özelliklerin, adeta "refuse" diye nitelendirilecek döküntülerin gözlemlenmesinden yola koyularak gizli saklı birtakım gerçekleri ele geçirmeye çalışır.

Musa heykelinin iki yerinde ise, şimdiye kadar dikkate alınmak şöyle dursun, doğru dürüst tanımı bile yapılmamış ayrıntılara rastlamaktayız. Bunlar sağ elin ve iki levhanın konumuyla ilgilidir. Denebilir ki el kendine pek özgü, zorlamalı, açıklamayı gerektirir biçimde kanun levhalarıyla öfkeye kapılmış Musa'nın sakalı arasında aracılık yapar. Sağ elin parmaklarının sakala gömüldüğü, sakalın telleriyle oynadığı, serçe parmağın kenar kısmıyla da levhalara yaslandığı söylenmiştir. Ancak, öyle görülüyor ki, gerçeğe uygun düşmemektedir bu. Dolayısıyla, sağ eldeki parmakların ne yaptığını daha bir titizlikle gözden geçirmek ve parmakların kendisiyle ilişki kurduğu gür sakalı daha eksiksiz tanımlamak zahmete değer bir çaba olacaktır.[26]

Böyle bir çabanın bütün açıklığıyla ortaya koyacağı gibi, elin başparmağı saklı tutulmuştur. İşaret parmağı, yalnızca bu parmak sakalla gerçek bir ilişki içindedir; yumuşak sakalın o kadar içlerine gömülmektedir ki, sakal parmağın altında ve üst yukarısında, baş ve karın doğrultusunda kabararak normal sınırının hayli dışına taşmaktadır. Öbür üç parmak, küçük eklemlerden kaynaklanan bir bükülüşle döşe yaslanmakta, ön sağdaki sakal örgüsü bu üç parmak üzerinden aşıp ileriye geçmekte, bu parmaklara şöylece dokunmakta, üç parmak sakalın dokunuşundan kendini adeta kaçırmaktadır. Bu bakımdan sağ elin sakalla oynadığı ya da sakala derinlemesine gömüldüğü söylenemez. Doğru olan tek şey, işaret parmağının sakalın bir bölümüne bastırdığı ve bu bölümde derin bir oluk açtığıdır. Musa'nın bir tek parmakla sakalına bastırışı, kuşkusuz yadırgatıcı ve anlaşılması güç bir jesttir. Musa'nın büyük hayranlıklara konu edilmiş sakalı yanaklarından, üst dudağından ve çenesinden bir yığın örgü oluşturarak aşağılara dökülmekte, izlediği yollar bakımından örgüler birbirinden ayırt edilebilmektedir. Yanaktan kalkan en sağdaki sakal örgülerinden biri, sakala bastıran işaret parmağına doğru yürümekte, parmağın kenarı tarafından yolundan alıkonulmaktadır. Bu sakal örgüsünün işaret parmağıyla gizli tutulmuş başparmak arasından geçerek aşağılara uzandığı varsayımını benimseyebiliriz. Sağ kenarındaki sakal örgüsünü karşılayan sol kenardaki örgü adeta hiçbir engelle karşılaşmaksızın göğsün ta aşağılarına kadar inmektedir. Bu en uç sakal örgüsünden sakalın ortasına kadar gür sakal kitlesi, içe doğru alabildiğine dikkati çeken bir yazgıyla karşılaşmaktadır: Başın sola çevrilişini izleyecek durumda değildir bu kitle; dolayısıyla, ister istemez yumuşacık kabararak bir yay çizip dantel parçası gibi bir görünüm kazanmış ve sağ içteki sakal kitlelerinin üzerine kapanmıştır. Solda orta çizgiden ayrılan ve sol sakal yarımının ana bölümünü oluşturan bu kitlenin daha ileriye uzanması, işaret parmağının direnciyle önlenmiştir. Baş sola doğru kesin bir dönüş yapmasına karşın, sakal ana bölümüyle sağa savrulmuş, sağ işaret parmağının sakala bastırdığı yerde sakal örgülerinden bir anafor oluşmuştur; bu noktada soldan gelen sakal örgüleri sağdakileri örtmekte, her iki gruptaki örgüler ise güçlü işaret



Michelangelo: *Musa* Heykeli - Detay



Nicholas von Verdun'a ait olduğu sanılan *Musa* heykeli.

parmağınca baskı altında tutulmaktadır. Ancak, daha ilerde doğrultusundan saptırılan sakal örgüleri dikey bir yol izleyerek aşağılara inmekte, kucakta dinlenen açık sol el tarafından karşılanmaktadır.

Benim bu tanımlamamın kesin bir açıklık taşıdığını ileri sürmek gibi bir yanılgıya düşmek istemem; kim bilir, belki Michelangelo'nun kendisi sakalındaki düğümün çözümünü gerçekten bizim için zor bir duruma sokmuştur. Ama tüm kuşkuların üstünde bir gerçek varsa, sağ eldeki işaret parmağının baskısının en başta sol sakal yarımının örgüleriyle ilgili bulunduğu ve sakalın sağ yarımı üzerinden aşan bu etkileme sonucu sol sakal yarımını baş ve gözlerin sola çevrilişine katılmaktan alıkoyduğudur. Ancak, böyle bir düzenlemenin ne gibi bir anlam taşıdığı, varlığını hangi nedenlere borçlu olduğu sorulabilir. Başını ve bakışlarını sola çeviren Musa'yı yukardan dökülen sakal örgüsünü sıvazlayarak sağda tutacak gibi taşa yontmaya götüren amaç gerçekte heykeldeki hatları kollayış ve mekân kaygusu ise, söz konusu amacın bir parmağın bastırışıyla gerçekleştirilmek istenmesi pek tuhaf ve yersiz görünmektedir. Sakalı şu ya da bu nedenle sağa ya da sola kayan kim vardır ki, bir parmağıyla bastırarak onun bir yarımını öbür yarımı üzerinde tutmak düşüncesine kapılsın? Ama belki gerçekte pek önemsiz bu özellikler bir anlam taşımamakta, bizler de sanatçının hiç umursamadığı şeyler üzerinde kafa yormaktayız.

Ama biz yine de bu ayrıntıların bir anlam taşıdığını varsayarak incelememizi sürdüreceğiz. Bu durumda tek çözüm yolu kalıyor ki, tüm güçlükleri ortadan kaldıracak ve bizleri yeni bir anlamın sezgisine ulaştıracaktır. Musa figüründe soldaki sakal örgüleri sağ işaret parmağının baskısı altında bulunuyorsa, belki sağ elle sol sakal yarımı arasında bir an öncesi var olmuş çok daha sıkı bir ilişkinin kalıntısını göstermektedir bu. Belki bir an önce sağ el sakalı çok daha enerjik bir atılımla kavrayarak sol uca kadar ilerlemiş, sonra gerisin geri çekilip heykelde gördüğümüz konumu almış, ancak sakalın bir bölümü de bu arada elle beraber gelmiştir ve bir an öncesinde kalan devinime şimdi bir kanıt oluşturmaktadır? Sakalın yaptığı dantel de işte bu sağ elin geride bıraktığı yolu gösteren bir izdir.

Böylece sağ elin ileriye doğru bir devinimin arkasından geriye dönüp heykelde görülen konumu aldığı sonucuna varmış bulunuyoruz.

Bu varsayımı benimsememiz, bizi ister istemez bir başka varsayımı da benimsemeye zorlamaktadır. Hayal gücümüz, sakaldaki izin varlığını kanıtladığı az öncesinde kalmış devinimi içeren olayı bütünlemekte, bizi dinginlik durumundaki Musa'nın kavminin gürültüsü ve altından buzağının manzarasıyla irkildiği görüşünü kolaylıkla kabule götürmektedir. Olaydan önce Musa, gür sakalı aşağılara dökülerek ve başı ileriye dönük, sessiz sakin oturuyordu; ansızın bir gürültü geldi kulağına; başını ve gözlerini sükûnet durumunu bozan seslerin geldiği yöne çevirdi, karşılaştığı manzarayla işin içyüzünü kavradı. Birden öfke ve gazaba kaptırdı kendini; fırlayıp kalkmak, suçluları cezalandırmak, onları kırıp geçirmek isteğini duydu. Henüz asıl objesi üzerinde kendini açığa vuramamış gazap duygusu Musa'nın kendi kendisine yönelip bir jeste dönüştü. Eyleme geçmeye hazırlanmış sabırsız el ileri uzanarak başın dönüşünü izleyen sakala gömüldü; parmaklar yumuldu, başparmak ve avuç demir bir pençe gibi sıkmaya başladı sakalı; Michelangelo'nun öbür yontularını anımsatan bir güç ve şiddetin dışa vurumuydu bu. Ama derken nasıl ve niçin'ini henüz bilmediğimiz bir değişiklik başgösterdi, ileri doğru uzanıp sakala gömülen el hemen geriye çekildi, sakalı yine serbest bıraktı; geriye alınan el, sakalın sol başından bir bölümü de sağa doğru sürükleyip getirdi beraberinde; soldan gelen sakal telleri ise işaret parmağının baskısıyla sakalın sağ bölümü üzerinde tutulup alıkonuldu. Ancak, bir öncekinden kalkılarak anlaşılabilecek yeni konum da böylece heykele geçirildi.

Artık düşüncelerimizi toparlamanın zamanı gelmiş bulunuyor. Benimsediğimiz varsayıma göre, sağ el ilkin sakalın dışındaydı, sonra pek büyük bir heyecanın dürtüsüyle sola uzanıp sakalı kavradı, derken yine geriye çekildi, ama bu arada sakalın bir bölümünü de kendisiyle sürükleyip getirdi. Böyle bir varsayımla, sağ ele karşı, sanki bu eli istediğimiz gibi kullanabilirmişiz gibi davrandığımızı söylemeliyiz. Ancak, yapabilir miyiz böyle bir şeyi? Çünkü, serbest midir bu el? Kutsal levhaları tutmak ya da



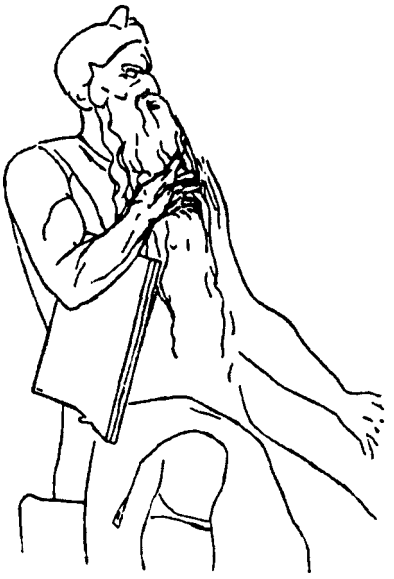
Şekil A



Şekil 1

taşımak gibi bir görev üstlenmiş değil midir? Üstlendiği önemli görev onun küçük çapta gezilere çıkmasını yasaklamıyor mu? Hem güçlü bir nedene karşı koyamayarak başlangıçtaki konumundan ayrıldıktan sonra, niçin geriye dönüp eski konumunu alıyor? Gerçekten çözümlenmesi gereken yeni ve güç sorunlardır bunlar. Sağ elin levhaların hizmetinde bulunduğu kuşkusuzdur. Öte yandan, ileri doğru hareket etmişken sağ eli yine geri dönmeye zorlayan bir nedenin de heykelde eksikliği hissedilmektedir. Peki, ya her iki güçlük birbirini çözüme kavuşturur da ancak bunun sonucu olarak boşluklara yer vermeyen akla yatkın bir süreç tüm çizgileriyle belirip ortaya çıkarsa? Ya özellikle levhalarda geçen bir olay, eldeki devinimleri açıklığa kavuştururs a?

Levhaları biraz titizlikle incelersek, şimdiye kadar üzerinde durulmadan geçilmiş kimi noktaların varlığını saptayabiliriz.[27] Elin levhalara yaslandığını, daha doğrusu levhaları desteklediğini daha önce belirtmiştik. Ayrıca, birbirine bitiştirilmiş dikdörtgen levhaların bir köşeleriyle yere dayandığı heykelde açıkça görülmektedir. Daha bir yakından bakınca, levhaların alt



Şekil 2



Şekil 3

kenarlarının öne doğru çapraz inen üst kenarlardan bir başka türlü yapıldığını anlarız. Üst kenar bir doğru çizgi izlemekte, oysa alt kenarın ön kısmında boynuzu andıran bir çıkıntı, seçilmektedir; özellikle bu çıkıntı, Musa'nın oturduğu taş zeminle levhaların bağlantısını sağlar. Viyana Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundaki alçıdan yapılmış büyük bir kopyada tümüyle yanlış yansıtılan bu ayrıntı ne gibi bir anlam taşımaktadır? Üzerindeki yazıya dikkat edersek, levhaların üst kenarlarının bu boynuzlarla belirlendiği kukusuzdur. Ancak, söz konusu dikdörtgen levhaların üst kenarları genel olarak bir bombe ya da bir çıkıntıyla donatılır. Buradan anlaşılıyor ki, levhalar baş aşağı durmaktadır. Oysa bu, kutsal nesnelere karşı yadırgatıcı bir konumdur. Levhalar tepe üstü oturtulmuştur, adeta bir uçları üzerinde denge durumunda tutulmaktadır. Ne gibi bir biçim kaygısı levhaların bu durumda yontulmasına yol açmıştır acaba? Yoksa bu da, sanatçının hiç üzerinde durmadığı ayrıntılardan biri midir?

Levhaların daha önceki bir devinim sonucu ilgili konumu aldığı, devinimin de sağ elin yer değiştirmesinden kaynaklandığı ve eli gerisingeri dönmeye zorladığı gibi bir düşünce akla gelebilir. Bu düşünceden yola koyularak el ve levhalardaki devinimler arasında şöyle bir ilişkinin varlığını saptayabiliriz: Başlangıçta Musa sükûnet halinde oturuyordu, levhalar sağ koltuğunda dikine bir konumda bulunmaktaydı. Sağ el levhaları alt kenarından kavramıştı ve boynuz biçimindeki çıkıntıyı bir tutamak noktası diye kullanıyordu. Levhaların neden tersine çevrildiğini, onları taşımada bu yoldan sağlanacak kolaylık dolaysız bize açıklamaktadır. Derken sükûnetin (dinginlik) gürültüyle bozulduğu an gelip çatar; Musa başını çevirmiş, karşısında daha önce sözü edilen sahneyi görmüş, ayağa fırlayıp kalkmasını sağlayacak bir konum almış, eli levhaları bırakarak sol yukarıya uzanıp sakala gömülmüş, adeta duyulan öfke sakaldan çıkarılmak istenmiştir. Bu durumda levhalar kola emanet edilmiş, kol da onları döş üzerine bastırmaya çalışmıştır. Ancak, sıkıca kavranamayan levhalar ön aşağı kaymaya başlamış, üst kenarlar yatay durumunu yitirerek tersine çevrilmiş, desteğini yitiren alt kenarlar ise ön uçlarıyla taş zemine yaklaşmıştır. Aradan bir an geçmeye görsün, levhalar ele yeni geçirdikleri destek noktasının çevresinde bir dönüş yapacak, daha önce üst kenarları oluşturan alt kenarlarıyla yere düşüp parçalanacaktır. "İşte bunu önlemek için" sağ el sakalı bırakarak gerisin geri eski yerine kaymış, ama sakalın bir bölümünü de istemeden kendisiyle çekip götürerek, son anda levhaları yakalamış, bundan böyle üst kenara dönüşen alt kenarlar da onlara desteklik yapmaya başlamıştır. Sakalın ve yalnızca bir köşeleri üzerine dikilen iki levhanın konumu böylece elin hızlı devinimine ve bunun haklı olarak yol açtığı sonuçlara dayanılarak açıklanabilmektedir. Bir an öncesinde kalan devinimin izleri ortadan silinmek istenirse, levhaların üst ön köşesini kaldırıp yine heykel düzeyine oturtmak gerekecektir ki, ön alt köşe (boynuzsu çıkıntıyla) zeminden uzaklaşıp bundan böyle yatay durumu almış levhaları alttan tutabilsin. Ben, bu yorumumu somut olarak açıklayabilmek için bir ressama üç kroki çizdirdim.

Üçüncü kroki, heykeli bugün bizim gördüğümüz konu-

muyla vermektedir. Yorumuma temel aldığım ön evreleri yansıtan ilk iki krokiden birincisi Musa'yı dinginlik durumunda göstermekte, ötekisi alabildiğine büyük bir gerilim anını, yerinden fırlayıp kalkma hazırlığını, elin levhalardan çekilişini ve levhaların aşağı kaymaya başlamasını anlatmaktadır. Kendisine başvurduğum ressam tarafından yapılan iki krokinin, eski sanat uzmanlarının doğruluktan uzak görüşlerine saygınlık kazandırdığı gözden kaçacak gibi değildir. Michelangelo'nun Condivi adında bir çağdaşı şöyle demişti: "İbranilerin önderi ve yol göstericisi Musa düşüncelere dalmış bir bilge kişi gibi oturmakta, sağ elinin altında kanun levhalarını tutmakta, sol eliyle yorgun ve tasalara gömülmüş bir kimse gibi çenesini alttan desteklemektedir." Ancak, Michelangelo'nun heykelinde böyle bir şey saptanacak gibi değildir; ama yorum ilk krokinin temel aldığı varsayımla adeta çakışmaktadır. W. Lübke de diğer gözlemciler gibi şöyle yazar: "Musa, bir sarsıntı geçirerek sağ elini görkemle yukarıdan aşağı dökülen sakalına gömmüştür...". Ne var ki, heykeldeki durum dikkate alınırsa, bu sözlerin doğru yanı yoktur, ancak ikinci krokiye uygun düşen sözlerdir. Daha önce belirttiğimiz gibi Justi ve Knapp levhaların kaymakta olduğunu ve düşüp kırılma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğunu açıklamıştır. Ama Thode, sağ elin levhaları sıkıca tutuğunu kanıtlayarak adı geçen uzmanların yanıldığını göstermiştir; ne var ki, Justi ile Knapp'ın yorumları heykelin kendisini değil, bizim orta evreyi canlandıran krokiyi temel alması durumunda bir yanılgının sözü edilemezdi kuşkusuz. Dolayısıyla, denebilir ki, söz konusu uzmanlar *Musa* heykelindeki yüz ifadesini bir kenara itmiş, kendileri de fark etmeden heykeldeki devinimsel öğeleri çözümlemeye koyulmuş, bizim daha bilinçli ve daha ayrıntılı biçimde saptadığımız gerçeklere ulaşmıştır.

III

Yanılmıyorsam şimdiye dek sürdürdüğümüz çabaların yemişlerini toplama zamanı gelmiştir. Heykelin etkisinde kalan pek çok kişinin, heykelde kavminin doğru yoldan saptığını ve

bir put yapıp çevresinde horon teptiğini gören Musa'daki tepkinin dile getirildiği gibi bir yorumu benimsediklerini daha önce belirtmiş, ancak bu yorumdan el çekilmesi gerektiğini de öne sürmüştük; çünkü yorum Musa'nın bir an sonra yerinden fırlayacağı, levhaları kırıp dökeceği, dönek kavminden öç almaya girişeceği gibi bir varsayımı içermekte, oysa bu varsayım, heykelin papa Julius II'nin kabrini süsleyecek anıtın bir parçasını oluşturacağı ve oturur durumdaki öbür üç ya da beş heykelin yanında yer alacağı düşüncesiyle çelişmekteydi. Ancak, şimdi daha önce vazgeçilmesi gerektiğini söylediğimiz yorumu yine benimseyebiliriz; çünkü, bizim anladığımız kadarıyla heykeldeki Musa yerinden fırlayıp kalkmayacak ve levhaları elinden kaldırıp atmayacaktır; Musa'da gözlemlediğimiz, ilerideki bir eyleme hazırlık değil, geçmişe karışmış bir olayın kalıntısıdır. Bir an kendini gazaba kaptıran Musa elindeki levhaları unutup yerinden fırlayacak ve dönekliğe sapanlardan öç alacak olmuş, ama derken içindeki ayartıyı yenmiştir; bundan böyle, öfkesini dizginlemiş durumda, yüreğinde küçümsemeyle karışık bir acı, oturup kalacaktır yerinde. Elindeki levhaları da kaldırıp atmayacak, levhalar taşlar üzerinde kırılıp dökülmeyecektir; çünkü zaten bu levhalar içindir ki Musa öfkesinin önüne geçmiş, onları kurtarmak için kızgınlığını tutup açığa vurmamıştır. Ne var ki kendini bir an gazaba kaptırışı, levhaları gereği gibi kollayamamasına, elini ister istemez onlardan çekmesine yol açmıştır. Dolayısıyla, levhalar aşağı kaymaya başlamış, yere düşerek kırılıp parçalanma tehlikesiyle yüz yüze gelmiştir. Bu durum Musa için bir uyarı oluşturmuş, ona görevini anımsatmış ve içinde uyanan gazap duygusuna doyum sağlamaktan kendisini alıkoymuştur. Musa, geriye çektiği eliyle kaymakta olan levhaları yakalayıp kurtarmış, düşmelerini önlemiştir. Ve bu konumunu ileride de korumuş, Michelangelo da Musa'yı söz konusu durumda kabrin bekçilerinden biri olarak heykele geçirmiştir.

Musa heykelinde yukarıdan aşağı üç ayrı evrenin varlığını saptayabiliriz. Yüzün mimiklerinde o anda Musa'nın ruhuna egemen duygular açığa vurur kendini, heykelin orta yerinde baskı altına alınmış öfkenin belirtileri seçilir, sanki kendini tut-

ma süreci yukardan başlayıp aşağılara doğru yürümüş gibi, ayak amaçlanan eyleme hazırlık durumunu hâlâ sürdürür. Ne var ki şimdiye dek sözünü etmediğimiz sol kolu da yorumumuzda gerekli yere oturtmak gerekiyor. Yumuşak bir jestle kucağa konmuş sol el, yukarıdan dökülen sakalı alt ucundan adeta sıvazlayarak tutmaktadır. Sol eldeki bu yumuşaklık, sanki bir an önce sağ elin sakalı kavrayışındaki hoyratlığı gidermek ister gibidir.

Ancak, yorumladığımız Musa figürüne, Tevrat'ta gerçekten gazaba gelerek levhaları elinden kaldırıp atan ve onların kırılıp parçalanmasına yol açan Musa gözüyle bakılamayacağı gibi bir itiraz tarafımıza yöneltilecek, heykeldeki Musa'nın Michelangelo'nun duygularından çıkmış apayrı bir Musa sayılması gerekeceği, sanatçının Tevrat'ta bir düzeltme işlemine kalkıştığı ve Musa gibi tanrısal kişinin karakterinde birtakım bozmacalara girişti̇ği söylenecektir. Peki ama, kutsal nesne ve kişilere küfür anlamına gelebilecek böyle bir davranışı Michelangelo'dan bekleyebilir miyiz?

Tevrat'taki altın buzağı sahnesinde Musa'nın davranışı şöyle anlatılır: (Bu yerleri Luther'in çevirisinden vermek gibi bir anakronizm'e saptığımdan ötürü okuyuculardan özür dilerim.) (II. Kitap, bölüm 32) "7) Ama Rab Musa'ya dedi ki: 'Haydi git, in dağdan aşağı, çünkü Mısır eli'nden çıkardığın kavmin işleri berbat etti. 8) Kendilerine izlemelerini buyurduğum yoldan çabuk saptılar. Madenden bir buzağı yapıp ona tapmaya koyuldular, ona sungular sundular ve dediler ki: İşte İsrailoğulları, seni Mısır'dan çıkaran tanrı budur. 9) Ve Rab Musa'ya şöyle söyledi: Görüyorum ki, bu kavim dik kafalıdır. 10) Bırak, onlara gazabımı göstereyim, onları helâk edeyim ve seni sonradan bir büyük kavim yapayım. 11) Ama Musa Rabbine yalvardı ve dedi ki: Yarabbi, ne diye ulu kudretin ve güçlü ellerinle Mısır'tan çıkardığın bu kavmi gazabına kurban etmeyi düşünürsün?... 14) Rab bu sözler üzerine Musa'nın kavmini helâk etmeye niyetlendiği için pişmanlık duydu. 15) Musa dönüp dağdan aşağı indi, elinde Tanrı'yla konuştuğuna kanıt olarak iki levha vardı ve levhaların iki yüzü de yazılıydı. 16) Ve levhaları Rabbin kendisi yapmış, üzerine yazıları kendisi yazmıştı. 17) Aşağıdaki kalabalığın bağrışmasını ve sevinç çığlıklarını işiten

Yuşa[28] Musa'ya dedi ki: Konaklama yerinden sanki birbirleriyle dövüş ederlermiş gibi sesler geliyor. 18) Musa şöyle cevap verdi: Bu bir dövüşte yenen ve yenilenlerin bağrışmasına benzemiyor. Bir zafer sonrasındaki raks ve horon tepmelerini andıran sesler duyuyorum. 19) Ama Musa konaklama yerine yaklaşıp buzağı ve onun çevresinde horon tepenleri görünce gazaba geldi, elindeki levhaları kaldırıp attı yere, onları dağın eteğinde kırıp parçaladı. 20) Sonra kavminin yaptığı madenden buzağıyı alarak ateşte eritti, toza dönüştürdü ve tozu alıp suya kattı ve suyu İsrailoğullarına içirdi. (...) 30) Sabahleyin kavmine dedi ki: Büyük bir günah işlediniz; Rab'bin yanına çıkayım da yalvarayım, belki sizi bağışlar. 31) Musa yeniden Rab'bin yanına çıktı ve onunla şöyle konuştu: Kavmimden olanlar büyük bir günah işledi, Yarabbi; kendilerine altından putlar yaptı. 32) Bağışla onların günahlarını; bunu yapmazsan, yazdığın kitaptan beni de çıkar. 33) Ama Rab, Musa'ya dedi ki: Nasıl? Ben, yalnız bana karşı suç işleyeni kitabımdan çıkarırım. 34) Şimdi git de kavmini al, söyleyeceğim yere götür. Unutma, meleğim senin önünden yürüyecek. Zamanı gelince, suç işleyenlere işledikleri suçun kefaretini ödeteceğim. 35) Böylece Rab altından buzağıyı yaptığı için Musa kavmini cezalandırdı; ama buzağıyı Harun[29] yapmıştı."

Çağdaş Tevrat araştırmacıları yukarıya çıkardığımız yerlerin çeşitli kaynaklardan beceriksizce devşirilip bir araya getirildiğini ele veren birtakım belirtiler saptamıştır. Bap. 8'de Rab Musaya kavminin dininden döndüğünü ve kendilerine buzağıdan bir put yaptığını bildirir. Bunun üzerine Musa günahkârları bağışlaması için Tanrı'ya yalvarır. Ama Bap. 18'de Yuşa ile konuşurken Musa bundan habersiz gibidir, puta tapınma sahnesini görünce birden gazaba kapılır (Bap. 19). Bap. 14'te günahkâr kavmini Tanrı'ya bağışlatmıştır, ama 31. ve bunu izleyen baplarda böyle bir bağışlamayı Tanrı'dan koparmak için yeniden dağa çıkar. Rabbine kavminin doğru yoldan saptığını açıklar ve kendisinden kavmine vereceği cezayı erteleyeceğine ilişkin bir güvence koparır. Bap. 35'te ise kavmin Tanrı tarafından cezalandırıldığı ima edilir, ancak cezanın içyüzü belirtilmez; oysa Bap. 20'den

30'a kadar Musa'nın kendisinin kavmini cezalandırmasından söz açılır. Bilindiği üzere, Tevrat'ta İsrailoğulları'nın Mısır'dan çıkışını anlatan tarihsel bölümdeki tutarsızlık ve çelişkiler daha da belirgindir. Rönesans insanları için Tevrat metnine karşı böyle eleştirel bir tutum takınmak elbette söz konusu değildi; bu dönemin insanları Tevrat'a ister istemez tutarlı bir metin gözüyle bakmak zorundaydı. Bu yüzden, özellikle plastik sanatlarla uğraşanlar için Tevrat sağlam bir kaynak oluşturamıyordu. Tevrat'ta Musa, kavminin doğru yoldan sapıp puta taptığını öğrenir. Tanrı katında hoşgörü ve bağışlamanın tarafını tutar, ama altın buzağı ve buzağı çevresinde horon tepenlerle karşılaşınca bu kez kendisi gazaba kapılır. Dolayısıyla, kendisini üzen şaşırtıcı görünüm karşısında Musa'nın tepkisini vermek isteyen sanatçının içsel nedenlerden ötürü Tevrat'taki metinden bağımsız davranmasına şaşmamak gerekir. Zaten önemsiz nedenlerden dolayı Kitab-ı Mukaddes'teki sözlerden bu tür sapmalar hiç de alışılmadık ve sanatçı için yasaklanmış bir davranış değildir. Parmigianino'nun[29] baba kentindeki ünlü bir tablosunda Musa'yı bir dağın tepesinde oturmuş, levhaları elinden fırlatıp atarken görürüz; oysa Kutsal Kitap'ta Musa'nın, levhaları dağın eteğinde elinden atarak kırıp parçaladığı açıkça yazılıdır. Tevrat metninde, Musa'yı oturur durumda tasarlamamıza zemin hazırlayacak bir açıklama bulamayız; dolayısıyla, oturur durumda mermere oyulması, heykelde Musa'nın yaşamında belli bir anı saptamak gibi bir amacın güdülmediği varsayımını benimseyenlere hak verdirecek gibidir.

Bizim yorumumuza göre, Michelangelo'nun Musa karakterinde yaptığı değişiklik, kuşkusuz kutsal metne karşı sadakatsizlikten daha büyük önem taşımaktadır. Tradisyonun (gelenek) bize sunduğu bilgilere bakarsak, Musa ansızın parlayıp kendini coşku fırtınalarına kaptıran bir kişidir. Bir İsrailliye kötü davranan Mısırlıyı işte böyle bir gazap anında öldürmüş, ardından kaçıp çöle sığınmıştır. Yine buna benzer duygusal bir patlama anında Tanrının kendi eliyle yazdığı yasaları içeren iki levhayı elinden kaldırıp atarak paramparça etmiştir. Geleneğin söz konusu karakter çizgilerini Musa'ya yakıştırmasında bir kasıt yoktur, vaktiyle yaşamış yüce bir kişiyi belirleyen özellikler-

dir bunlar. Gel gelelim Michelangelo, Papa'nın anıtkabrine mermerden bir başka Musa'yı oyarak oturtmuştur ve gerek tarihin, gerek tradisyonun benimsediği Musa'ya üstün bir Musa'dır bu. Michelangelo, kanun levhalarının kırılıp parçalanmasına yol açan nedeni değiştirmiş, levhaları Musa'nın kapıldığı gazabın kurbanı yapmayarak karşıt bir yol izlemiş, levhaların kırılabileceğini düşünerek Musa'nın yatıştığını, en azından hoyrat bir eyleme kalkışmak üzereyken levhaların onu bundan alıkoyduğunu anlatmıştır. Böylece Musa'nın heykeline yeni bir şey, insanüstü bir öğe katmış, bunun sonucu o devcileyin vücut ve vücuttaki güç fışkıran kaslar, insanın altından kalkabileceği en yüce ruhsal bir çabayı ele veren, kendini adadığı misyonu düşünerek içinde uyanmış bir hırsı alt ettiğini gösteren somut bir nesneye dönüşmüştür.

Artık Michelangelo'nun heykelinin yorumuna bir son verebiliriz sanırım. Sanatçının hangi nedenlerle bir Musa, hem de böylesine değişik bir *Musa* heykelini Papa Julius II'nin anıtkabri için yonttuğu sorusunu da ortaya atmak yerinde olacaktır. Araştırmacılardan pek çoğu, bu nedenleri papanın karakterinde ve sanatçının papayla ilişkisinde aramak gerektiğini görüş birliği içinde belirtmiştir. Büyük ve çetin işleri başarma açısından, ama hepsinden çok kişiliklerinin boyutlarındaki zenginlik bakımından Julius II ile Michelangelo arasında bir akrabalık bulunmaktaydı. Papa Julius II eylem adamıydı, güttüğü amaç iddialı nitelik taşıyor, İtalya'yı egemenliği altında birleştirmek, ancak yüzyıllar sonra birden çok kişinin ortak çalışmasıyla başarılabilecek bu misyonun tek başına üstesinden gelmek istiyordu; kendisine kaderin bağışladığı o kısa yaşam süresi ve hükümdarlık döneminde yalnızlıklar içinde yol alan biri, zorbalık taşan çare ve önlemlere başvuracak kadar sabırsız bir kişiydi. Michelangelo'yu da kendisi gibi görerek ona değer veriyor, ama ansızın kızıp parlamaları ve kaba davranışlarıyla çokluk sanatçıyı üzüyordu. Michelangelo, kendi çabalarında da hırçın bir havanın estiğinin bilincindeydi ve gerek kendisinin, gerek papanın bu yüzden ister istemez başarısızlıklarla yüz yüze geleceğini derinlere nüfuz eden bakışı ve düşünür yeteneğiyle sanırım önceden sezmişti. Dolayısıyla, papanın kabrinde yer alacak hey-

kel grubu içinde Musa'nın heykeline de yer vermiş, bunu ölmüş papayı suçlamak, ayrıca kendi kendisini de uyarmak için yapmış ve bir özeleştiriyle kendini kendi doğasının üzerine çekip çıkarmıştı.

IV

1863 yılında W. Watkiss Lloyd adındaki bir İngiliz, Michelangelo'nun *Musa*'sı için bir broşür kaleme aldı. 46 sayfalık bu broşürü ele geçirip okuduğumda, kapsadığı düşünce ve görüşler karışık duygular uyandırdı içimde. Büyük bir sorunu çözümlemeye yönelik çalışmalarda önemsiz görünen çocuksal etkenlerin genellikle ne büyük bir rol oynadığını kendi üzerimde görüp yaşamak bakımından elime yeni bir fırsat geçti. Benim bu konudaki uğraşlarımın pek çok değerli sonucunu Lloyd'un benden önce bulgulaması doğrusu üzdü beni; ancak, bu duyguyu yendikten sonra, vardığım sonuçların Lloyd'un kitabında hiç ummazken doğrulandığını görerek sevindim. Ne var ki, çok önemli bir noktada Lloyd'la görüşlerimizin birbirinden ayrıldığını belirtmeliyim.

Lloyd, *Musa* heykeline ilişkin yorumlardaki yanlışlığı sezmiş, Musa'nın yerinden fırlayıp kalkmak üzere bulunmadığını,[30] sağ elin sakala uzanmadığını, yalnız bu eldeki işaret parmağının henüz geri çekilip alınmayarak sakal üzerinde dinlendiğini[31] ilk kez saptamıştır. Daha da önemlisi, heykelde canlandırılan konumun, ancak daha öncesinde kalıp heykelde dile getirilemeyen bir konumla açıklanabileceğini, soldaki sakalın sağa çekilmesinin, sağ ve sol sakal yarımları arasında daha önce sıkı bir ilişkinin varlığını kanıtladığını görmüştür. Ancak, zorunlu olarak saptanan bu ilişkiyi açıklarken bir başka yol izler Lloyd; elin gidip sakal içine gömülmediğini, tersine sakalın elin yanında yer aldığını belirtir. Heykeldeki başın, Musa'yı rahatsız eden olaydan bir an önce ve şimdiki gibi kanun levhalarını tutan elin üstünde büsbütün sağa döndürüldüğünü ileri sürer. Lloyda'a göre kanun levhalarının avuç içinde yaptığı basınç sonucu eldeki parmaklar yukarıdan dökülen sakal altında açılmış

ve başın ansızın öbür yana çevrilmesiyle sakalın bir bölümü yerinden oynamayan el tarafından tutularak alıkonulmuş ve böylece yol izi (wake) olarak anlaşılması gereken sakal tellerinden bir dantelin doğmasına yol açılmıştır.

Sağ elle sol sakal yarımının daha önce birbirine yaklaşmış bulunabileceğini düşünmekten, Lloyd'u, bizim yorumun hemen yanından geçip gittiğini gösteren şu usavurum alıkoymuştur: Lloyd'a göre, ne denli büyük bir hırsa kapılırsa kapılsın, sakalını bir yana tutup çekmek için Musa sağ elini uzatamaz; çünkü bunu yapabilmesi için parmakların durumunun bambaşka bir görünüm taşıması gerekir; üstelik sağ elde bir devinim, yalnızca bu el tarafından tutulan levhaların yere düşmesine yol açacak, böyle bir durumda ise levhaları düşmekten kurtarmak için Musa'nın pek beceriksiz bir eylemde bulunuyor olması gerekecektir ki, bunu tasarlamak doğrusu Musa'nın kişiliğiyle bağdaşacak gibi değildir (*Unless clutched by a gesture so awkward, that to imagine it is profanation.*)

Yazarın neyi gözden kaçırdığını kolaylıkla anlamaktayız. Sakaldaki dikkati çekici durumu Lloyd geride kalmış bir devinimin belirtisi olarak doğru bir şekilde değerlendirmiş, ancak bu sonuçtan levhaların durumunda seçilip hayli zorlanmışlık izlenimi uyandıran ayrıntıları açıklamada yararlanmamıştır. Yalnızca sakaldaki belirtileri değerlendirip levhalardakileri bırakmış, levhaların durumunun başlangıçtaki duruma göre bir değişiklik geçirmediğini düşünmüştür. Dolayısıyla, dikkat çekmeyen kimi ayrıntıları değerlendirerek tüm heykelin ve heykeldeki güdülmüş amaçların şaşırtıcı bir açıklamasının ele geçirilmesini sağlayan bizimki gibi bir yoruma açılmış kapıyı kendi eliyle yine kendi yüzüne kapamıştır. Peki ama, ya her ikimiz de yanlış bir yol izlemişsek? Ya sanatçının pek üzerinde durmadığı, onun salt keyfî bir davranışla ya da bazı biçimsel kaygılarla heykele oyup gizli bir içerikle donatmayı düşünmediği ayrıntılara biz önemli bir gözle bakıyorsak? Ya biz de sanatçının ne bilerek ne de bilmeyerek yaratmak istediği bir şeyi yapıtında bulguladığına inanan o bir yığın yorumcunun yazgısını paylaşıyorsak? Bu konuda kesin bir şey söyleyemem. Michelangelo gibi eserlerinde pek çok düşünsel içeriği dile getirmek isteyen bir sanatçıya böyle naif bir belirsizliği acaba mal ede-

bilir miyiz ve bunu özellikle *Musa* heykelinde karşılaşılan dikkat çekici tuhaf özellikler için ileri sürebilir miyiz, bilmem. Nihayet şunu da ekleyelim ki, ortadaki belirsizliğin suçunu sanatçı ve yorumcu birlikte paylaşmak zorundadır. Michelangelo kendi yaratılarında pek sık olarak, sanatsal anlatım gücünün en uç noktasına kadar gitmiştir. Kimbilir, belki *Musa*'daki güçlü bir heyecan fırtınasını, fırtına sonrası dinginlik dönemindeki belirtilere dayanarak sezdirmek gibi bir amaç gütmüştür de bu amaca ulaşmada tam bir başarı elde edememiştir.

NOTLAR

1 Gerçekte 1912

2 [*Imago*'da anonim olarak ilk kez yayımlanışında incelemenin başlığına olasılıkla Freud'un kendisi tarafından şu not eklenmiştir: "Yazı işleri kurulu doğrusu istenirse program dışı bu katkıyı dergiye almazlık etmemişse, nedeni, kendisince tanınan yazarın psikanaliz çevrelerine yakınlığı, ayrıca düşünce tarzının psikanalitik düşünce tarzına belli bir benzerlik göstermesidir."]

3 Bir olasılıkla ilk kez 1602'de sahneye kondu.

4 [Krş. *Die Traumdeutung* (Düş Yorumu) (Freud, 1900 a), bölüm V.]

5 Roma'daki en eski kiliselerden. Yapımı 5. yüzyıla kadar uzanır. Halen burada saklanmakta olan Aziz Petrus'un zincirlerinin (lat. *vincula*) muhafazası için inşa edildiği söylenir. Sağ cemaat yerinde Michelangelo'nun ünlü *Musa* heykeli bulunmaktadır; aslında heykel Michelangelo'nun kırk yıl gibi uzun bir zaman üzerinde çalıştığı Papa Julius II'nin anıtkabri için yapılmıştır. (Ç.N.)

6 Henry Thode'ye göre (1908, 194) heykel 1512'de yapılmaya başlanmış, 1516'da bitirilmiştir.

7 Doğ. 1443, ölm. 1513; 1503'te papalığa seçildi; önceki adı Giuliano della Rovere; Rönesans çağının önemli papalarından ve seçkin devlet adamı; sanat ve sanatçıların koruyucusu; Bramonte, Raffael ve Michelangelo gibi sanatçıları teşvik ve himaye etti; 1506'da Perugias ve Blogno'yu, 1509'da Romagna'yı ele geçirip kilise topraklarına katarak yeniçağ kilise devletini kurdu; kutsal ordunun başında 1511'de Fransa'ya karşı savaştı, papalık merkezi Lateran'da 5. Lateran konsilini topladı; St. Peter Kilisesi'nin temelini attı. (Ç.N.)

8 On emir (evâmir-i aşare) kastedilmekte; Yunanca: Dekalog. Tanrının Tur-u Sina'da İsraillilere Musa aracılığıyla iki taş levha üzerinde yolladığı dinsel-ahlaksal on buyruk: 1. Benden başka tanrıya tapmayacaksın, 2. Ne gökteki tanrının tasvirini yapacak, ne yerdeki ve sudaki varlıklara ilişkin putlar yapıp onlara tapacaksın, 3. Tanrının adını kötüye kullanmayacaksın, 4. Haftanın 6 günü çalışacak, yedinci günü (Sabbat=Cumartesi günü) dinleneceksin; çünkü Tanrı yeri, göğü, denizi ve bunların üzerinde ve içindeki tüm varlıkları altı günde yarattı, yedinci gün dinlendi, 7. Zina yapmayacaksın, 8. Çalmayacaksın, 9. Hemcinslerine karşı yalan tanıklıkta bulunmayacaksın, 10. Hemcinsinin evine, karısına, kölesine, cariyesine, sığırına, eşeğine ve diğer tüm mülküne göz dikmeyeceksin. (Ç.N.)

9 Tevrat'ta anlatıldığına göre, Hz. Musa'ya Sina Dağı'nda Tanrı tarafından verilip İsrail kavminden uyması istenen On Buyruk'un yazılı olduğu iki taş levha. (Ç.N.)
10 Yunan mitolojisinde çoban tanrısı; Tanrı Hermes ile ağaç tanrısı Penelope'nin oğlu; keçi ayaklı, keçi boynuzlu, insan yüzlü, bütün vücudu baştan aşağı kıllarla örtülmüş olarak tanımlanır. Sıcak öğle saatlerinin sessizliğinde rahatsız edilip uykusundan uyandırıldı mı, korkunç bir şekilde haykırır, paniğe, yani Pan korkusuna kapılan tüm canlılar kendilerine saklanıp gizlenecek bir köşe ararmış. (Ç.N.)
11 Thode (1908).
12 Dev anlamına gelen Yunanca sözcük. Yunan mitolojisinde Olympos tanrılarının, dolayısıyla insan soyunun ataları gözüyle bakılan titanlar on iki tane olup evrende ilk egemenlik kuran tanrılardır. (Ç.N.)
13 Thode, c. 1, 197. –(Bir yücelikle donatılmış yüz, ölçülemeyecek kadar zengin bir zekânın önüne çekilmiş saydam bir tül izlenimi uyandırmaktadır. (Ç.N.)
14 Yahudilerde Tanrının adı. Doğrusu Yahwe ya da Yahve. Tevrat'ta kendisine itaat etmeyenleri şiddetle cezalandıran bir Tanrı olduğu anlatılır. (Ç.N.)
15 Yahudilerde dinsel hiyerarşinin başı, aynı zamanda yabancı egemenlik altında yaşadıkları dönemde Yahudilerin ve Yahudiliğin temsilcisi; örneğin, Makkab-i Simon İÖ 141'de Yahudilerce başrahipliğe, başkumandanlığa ve önderliğe getirilmiştir (Ç.N.)
16 "Heykelin genel tasarımında bir anlamsızlık görülmekte, bu da kendisine güvenen bir bütün karşısında bulunduğumuz izlenimini bize vermektedir". (Ç.N.)
17 Tevrat'ın ikinci kitabında anlatıldığına göre, Hz. Musa Sina Dağı'nda bulunuyorken, kardeşi Harun'un Musa'nın dininden dönen kavmin ısrarına karşı koyamayarak yapılmasına önayak olduğu buzağı, bereketi simgeleyen put. Sonradan Musa tarafından yine kırılıp parçalanmıştır. (Ç.N.)
18 Papa'nın anıtkabrinin üst kısmı.
19 Pelerinin Musa'nın bacaklarını sarışındaki titizliğin, C. Justi'nin yorumunun bu ilk bölümündeki tutarsızlığı ortaya koyduğunu belirtmeliyiz. Musa'nın, tüm beklentilerden uzak, sakin oturuyorken algıladığı bir olay dolayısıyla ansızın irkilmesinin heykelde dile getirildiğini benimsemek daha yerinde olacaktır.
20 [Krş. Dipnot 19.]
21 Medici Kilisesi'nde sükûnet durumunda oturan Guiliano'nun sol ayağının da benzer şekilde yerden kalkmış olmasına karşın.
22 Eylemselliği ön planda tutan aktif yaşam. (Ç.N.)
23 Düşünselliği ön planda tutan pasif yaşam. (Ç.N.)
24 Paulus (Saul), Güney Anadolu'nun Tarsus kentinde doğup Bünyamin soyundan gelen ve başlangıçta Hıristiyanların amansız bir düşmanıyken İÖ 33 yılında Kudüs önlerinde bir vizyonla İsa'nın havarisi konumuna yüceltilerek Hıristiyanların safına geçen Romalı komutan. Hıristiyanlığa geçişinden yaklaşık 15 yıl sonra harıl harıl bir misyonerlik etkinliğini gerçekleştirdi, bu arada Önasya ve Yunanistan'a üç büyük gezi yaptı, çok sayıda Hıristiyan cemaatinin kurulmasını sağladı ve 64 yılında Roma'da başı vurularak idam edildi. Kendisine Hıristiyanlığın ilk tanrıbilimcisi gözüyle bakılır (Ç.N.)
25 İbranice dişi koyun anlamına gelen Rahel, Tevrat'ta Laban'ın kızı olarak gösterilir. Hz. Yakup, Rahel'i Haran kenti önündeki çeşmenin başında tanır ve ona gönül verir. Ancak, Rahel'le evlenebilmesi için kayınbabası Laban'ın yanında yedi yıl çalışacaktır. Ama kayınbabası sözünde durmaz, yedi yıl sonra Rahel'in yerine ondan daha büyük, onun kadar güzel olmayan kızı Lea'yı Yakup'a verir. Rahel'e kavuşması için Yakup'un bir yedi yıl daha Laban'ın yanında çalışması gerekmektedir. Yakup,

Lea'yla evlenir ve yedi yıl daha kayınbabasının yanında çalışıp asıl sevdiği Rahel'i de elde eder. Yakup, Rahel'i her bakımdan Lea'ya üstün tutar; ama Rahel'in hiç çocuğu olmadığı, oysa kendisi bir yığın çocuk doğurduğu için Lea günün birinde Yakup'un sevgisini kazanacağını ummaktadır. Çocuğu olmadığına üzülen Rahel kendi yerine çocuk doğurması için hizmetçisi Bilha'yı kocası Yakup'a ortaklık verir ve Bilha Yakup'a Dan ve Naftali adında iki çocuk doğurur. Sonunda Rahel'in de bir oğlu olur, adını Yusuf koyarlar. Derken Rahel'le Yakup Laban'ın evinden kaçarlar. Rahel babasının putlarını da yanına alır ve Yakup daha sonra bunları toprağa gömer. Bet El'den Ephrat'a giderlerken yolda Rahel'in sancısı tutar, ikinci oğlu Bünyamin'i doğururken ölür ve bir çam ağacının altına gömülür. (Ç.N.)

26 Bkz. Ek bölüm.

27 Bkz. Şekil A'daki ayrıntılar.

28 Efraim soyundan Nuh'un oğlu olup Musa'nın ölümünden sonra İsraillilerin başına geçen ve onları Tanrının kendilerine vaadettiği Kenan Eli'ne götüren, pek çok mucizesiyle tanınmış, Tevrat'ta Musa'nın beş kitabından sonraki altıncı kitabın sahibi olarak bilinen Yahudi peygamberi. (Ç.N.)

29 Francesco Mazzola Parmiginanino (1503, 1540); ünlü İtalyan ressamı. (Ç.N.)

30 *But he is not rising or preparing to rise; the bust is fully uprihgt, not thrown forward for the alteration of balance preparatory for such a movement...* (S 10).
"Ama Musa yerinden kalkmamakta ya da kalkmaya hazırlanmamaktadır; göğüs tamamen dik durmakta, yerinden fırlayıp kalkmak gibi bir devinimin gerektirdiği denge değişikliğini sağlamak için ileriye doğru çıkmış bir durum göstermemektedir."

31 *Such a description is altogether erroeous; the fillets of the beard are detained by the right hand*, but they *are not held, nor grasped, enclosed or taken hold of. They are even detained but momentarily –momentarily engaged, they are on the point of being free for disengagement.*
"Böyle bir tanımlama tümüyle yanlıştır; sakal lüleleri sağ el tarafından alıkonulmuştur, ama sağ el onları tutmuş ya da kavramış değildir. Üstelik sağ elin sakalı alıkoyması yalnızca bir an içindir, salıverilmek üzere bekler bir görünümleri vardır lülelerin."

Michelangelo'nun *Musa*'sı Üzerine İncelemeye Ek (1927)

Michelangelo'nun *Musa* heykelini konu alan incelememin 1914'te *Imago* dergisinde anonim olarak yayımlanmasından yıllar sonra, E. Jones'in bir lütufkârlığı sonucu *Burlington Magazine for Connoisseurs*'in bir sayısı (Sayı: 217, c. 38, Nisan 1921) elime geçti ve beni *Musa* heykeline ilişkin olarak daha önce yaptığım yorum üzerine yeniden eğilmek zorunda bıraktı. Söz konusu dergide (s. 157-66) H. P. Mitchell'in on ikinci yüzyılda yapılıp Oxford-Ashmolean Müzesi'nde bulunan iki bronz heykele ilişkin bir yazısı yer alıyordu; o dönemin Nicholas von Verdun adında seçkin bir sanatçısına mal edilen yaratılardı bunlar. Yine aynı sanatçıdan kalan daha başka kimi yapıtlar bugün Tournay, Arras ve Klosterneuburg kentlerinin müzelerinde sergilenmekte, Köln'deki Üç Ermiş Kral'a[1] ait kutsal emanetlerin saklandığı mahfazaya Verdun'un şaheseri gözüyle bakılmaktadır. Mitchell'in yazısında ele aldığı iki bronz heykelden 23 santimetre boyundaki biri Musa'yı canlandırmakta, heykeldeki figürün eline tutuşturulan kanun levhaları bu konuda hiç kuşkuya yer bırakmamaktadır. Verdun'un *Musa*'sı oturur konumda mermere oyulmuş, üzerine yer yer katlar kıvrımlar yapan bir pelerin geçirilmiştir; yüzde aşırı bir ruhsal çalkantının yansısı okunmaktadır, belki de bir tasanın dışavurumudur bu. Sağ el, çeneden sarkan uzun sakalı kavramaktadır; elin ayası ve başparmağı ise sakalın tellerini bir kıskaç gibi yakalamakta, benim yorumumda yer alan üç şemadan ikincisindeki devinimi, yani Michelange-

lo'nun *Musa*'sında dondurulup mermere geçirildiğini gördüğümüz konumun ön basamağı diye nitelediğim devinimi gerçekleştirmektedir.

Bu ekle birlikte sunulan bronz heykelin resmine şöyle bir bakmak, aralarında üç yüz yılı aşkın bir zaman süresi bulunan Verdun ve Michelangelo'nun *Musa* yontularını birbirinden ayıran temel özelliğin saptanmasını sağlayacaktır. Loren'li sanatçının (Verdun) *Musa*'sı kanun levhalarını sol eliyle üst kenarlarından tutmakta, onları dizlerine dayamaktadır; levhalar öbür yana geçirildi de sağ kola teslim edildi mi, heykelini yontarken Michelangelo'nun kendisine çıkış noktası yaptığı konumu ele geçiririz. Benim sakala el atışla ilgili yorumun benimsenirse, Verdun'un 1180 yılında yarattığı bronz heykelin Musa'nın ruhunda esen fırtınadan bir anı, St. Pietro in Vincoli Kilisesi'ndeki Michelangelo'nun heykelinin ise fırtınadan sonraki dinginliği yansıttığı görülecektir.

Öyle sanıyorum ki, bu ek yazıda Vurdun'un heykelleriyle ilgili olarak yaptığım açıklama, 1914'te yayımlanan Musa yorumumdaki gerçeklik olasılığını artırmaktadır. Nicholas von Verdun'un *Musa*'sıyla İtalyan Rönesansı ustalarından Michelangelo'nun *Musa*'sı arasındaki boşluğu, belki günün birinde bir sanat uzmanı çıkıp iki heykel arasındaki sürede yaratılmış daha başka Musa'ların varlığını saptayarak dolduracaktır.

NOT

1 Hazreti İsa'nın doğumunu haber alarak ona saygı gösterisinde bulunmak üzere Ortadoğu'nun değişik ülkelerinden yanlarında çeşitli armağanlarla yola çıkıp Bethlehem'e (Kudüs) gelen üç bilge. Ortaçağ'ın başında kendilerine kral gözüyle bakılmış, daha sonra da ermişlik aşamasına yüceltilmişlerdir. (Ç.N.)

PSİKANALİZ ÇALIŞMALARINDAN BİRKAÇ KARAKTER TİPİ (1916)

Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi

Almanca baskılar:

1916 *Imago*, c. 4 (6), 317-36.
1918 Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre (Nevrozlar öğretisine ilişkin kısa yazılar topluluğu), c. 4, 521-52. (2. baskı 1922)
1924 Toplu Yazılar, c. 10, 287-314.
1924 *Dichtung und Kunst* (Edebiyat ve Sanat), 59-86.
1925 Almanak 1926, 21-6 (yalnızca 1. bölüm).
1935 *Psikanalitik Pedagoji*, c. 9, 193-4 (yalnızca 3. bölüm)
1946 Toplu Eserler, c. 10, 364-91.

Bu üç çalışma 1916 yılında yayımlanmış *Imago* dergilerinin son sayısında çıktı. Aralarında en kısaları olmasına karşın üçüncü inceleme, suç psikolojisi kapsamına giren sorunları yepyeni bir ışık altında göz önüne sermesinden dolayı, Freud'un tıpsal nitelik taşımayan yazılarından herhangi biri gibi büyük bir yankı uyandırdı.

Bir nevrozluyu ruhçözümsel tedaviden geçiren hekim ilk planda asla hastanın karakterini göz önünde tutmaz. Onun bilip öğrenmek istediği, daha çok, hastadaki belirtilerin taşıdığı anlam, bunların arkasına gizlenerek kendilerine doyum sağlamaya çalışan içtepiler ve içtepilerden kalkarak hastadaki belirtilere götüren gizemsel (esrarengiz) yolun geride bıraktığı duraklardır. Ne var ki, ruhçözümsel tedavide uyguladığı yöntem çok geçmeden hekimi, o bilip öğrenme tutkusuna daha başka objeleri konu almak zorunda bırakır. Hastadaki karşı koymalar tarafından çalışmalarının engellenmek istendiğini görür ve karşı koymaların hastanın karakterindeki kimi özelliklerden kaynaklandığını anlar. Ve tedavi sürecinin ilgili döneminde hastanın karakteri hekimin dikkatini ilk planda üzerine çekmeye başlar.

Hekimin tedaviye yönelik çabalarına direten, hastanın kendisinde varlığını saklamayıp çevresinin de ona mal ettiği karakter özellikleri değildir yalnız. Kendisinde bulunan özelliklerin o zamana kadar ki pek büyük sayılmayan gücü, tedavi sürecinde şiddetini giderek artırarak önceden sezilmedik boyutlara ulaşır ya da hastada öyle davranışlarla kendini açığa vurur ki, öbür yaşamsal ilişkiler çerçevesinde bunlar şimdiye dek asla görülmemiştir. İşte bu yazıda söz konusu şaşırtıcı özelliklerden birkaçını tanımlamaya ve kökenlerini saptamaya çalışacağız.

I
İstisnalar

Ruh çözümsel tedavi, hastayı, belli bir hazza kısa sürede ve dolaysız ulaşmak için çaba harcamaktan vazgeçirmek gibi bir ödevle hep karşı karşıya bulur kendini. Gerçekte hastanın tümüyle bir hazdan el çekmesi isteniyor değildir, zaten böyle bir şey kimseden beklenemez; dinler bile dünya nimetlerine sırt çevirmeleri yolunda müminlerine yönelttiği isteği, öbür dünyada bu dünyadakiyle kıyaslanamayacak kadar büyük ve üstün bir hazzın kendilerine bağışlanacağı sözverisine dayandırır. Hayır, hastadan bütün beklenen, tatsız bir durumu kesinlikle ardından sürükleyip getirecek doyumlara yönelmemesidir; hasta yalnızca bir süre kendini belli bir doyumdan yoksun bırakacak, dolaysız elde edilecek hazzı erteleyip daha güvenilir bir hazla değiştirmesini öğrenecektir. Başka bir deyişle, hekimin yönetimi altında "haz ilkesinden gerçeklik ilkesine", yani erişkini çocuktan ayıran bu ilkeye götürecek adımı atacaktır. Hastayı böyle bir eğitimden geçirme sürecinde, hekimin durumu hastadan daha iyi görüp kavraması tedavide kesin rol oynamaz, çünkü hastaya onun kendi usunun söyleyebileceğinden daha çoğunu söyleyebilecek durumda değildir. Ancak, bir şeyi bilmekle onu bir başkasının ağzından işitmek aynı tutulamaz. İşte hekim, tedavi sürecinde böyle bir etkileme gücüyle donatılmış bir başkası rolünü üstlenir, bir insanın diğer bir insan üzerindeki etkisinden yararlanır. Psikanalizin, başlangıçtaki duygu ve düşüncenin yumuşatılıp hafifletilmiş biçimi sayılan yerdeş ürünü kaldırıp yerine ona kaynaklık eden gerçek duygu ve düşünceyi geçirme çabasında "sevginin" çeşitli bileşenlerinden

(komponent) birini kullanır; hastayı yeniden eğitirken, belki sadece, onun kendisine gelmeden aldığı ilk eğitimi mümkün kılmış bir yolu izler. Yaşamsal zorunlukların yanı sıra insanı eğiten büyük bir gücü içerir sevgi; henüz olgunlaşmamış birey, yakınlarından gördüğü sevgiyle gerçek'in zorunluklarını dikkate almayı, dolayısıyla bunlara aykırı davranmanın başına saracağı belalardan yakasını kurtarmayı öğrenir. Belli bir hazzın doyumundan şimdilik el çekip bir özveriyi üstlenmesi, sonunda daha iyi bir duruma kavuşmak için bir süre acı ve sakıntıya göğüs germesi ya da sadece herkes için geçerli bir yükümlülüğe boyun eğmesi istenen hastalar arasından öyleleri çıkar ki, birtakım özel nedenler öne sürerek kendilerinden bekleneni yapmaya bir türlü yanaşmaz. Zaten şimdiye kadar yeterince acılara ve yoksunluklara katlandıklarını, daha çok acı ve yoksunluktan haklı olarak uzak kalmak istediklerini, çünkü sıradışı (müstesna) kişiler olduklarını ve öyle de kalmayı düşündüklerini açıklarlar. Bir ara böyle bir hastayla karşılaşmıştım; özel bir yazgının kendisini kollayıp gözettiği ve kendisinden istenen çileli özverilere katlanmaktan onu esirgeyeceği kanısı ruhuna yerleşmişti. Böylesine güçlü ve kesin kanıların yersizliğini göstermek üzere hekimin hasta karşısında ileri süreceği nedenler bir başarı sağlayamaz, hekimin kişisel etki gücü de başlangıçta yine sonuçsuz kalır; bu durumda, hastadaki olumsuz önyargıyı besleyen kaynakları araştırıp bulmaktan başka yapılacak şey yoktur.

Kuşkusuz herkes, ben sıradışı bir kişiyim deyip ortaya çıkarak kendisine birtakım ayrıcalıklar tanınmasını isteyebilir. Ne var ki, bir kimse gerçekten böyle biri olduğunu söylüyor ve öyle de davranıyorsa, bunun için pek özel bir nedenin varlığı gerekir. Bazen birden çok neden ortaya sürebilir hasta; ben, ele aldığım böylesi vakalarda *önceki yaşantılardan* kaynaklanan ortak bir özelliğin varlığını saptamış bulunuyorum: Hastalardaki nevrozlar, çocukluktaki bir yaşantıdan ya da kendilerine suçsuz yere reva görülmüş saydıkları, kişiliklerine haksız yere vurulmuş bir darbe gözüyle baktıkları bir haksızlıktan doğup çıkmaktaydı. Bu haksızlıktan yola koyularak kendilerine tanınmasını istedikleri ayrıcalıklar ve böyle bir tutumun yol açtığı tatsız durum, ilerde nevrozun patlak vermesini doğuran çatışmaları

güçlendirmede hayli büyük rol oynuyordu. Bir bayan hastam, ilerki yaşamı için belirlediği amaçlara ulaşmasını engelleyen ıstırap verici organik bir rahatsızlığın doğuştan kendisinde varlığını öğrenir öğrenmez, böyle bir yola sapmıştı. Sonradan edinilmiş gözüyle baktığı süre sabırla rahatsızlığına katlanmış, ama kalıtımsal nitelik taşıyıp doğarken onu beraberinde getirdiğini anlar anlamaz isyankâr bir tutum takınmıştı. Kendisini özel bir yazgının kollayıp gözettiğine inanan erkek hastam ise, bebekken dadısından kaptığı bir enfeksiyonun kurbanı olmuş, bir vakit kendisine yapılan bu haksızlığın giderilmesi isteğinden yaşam boyu bir kazazedeye bağlanan maaş gibi yararlanıp durmuştu. Genç adamın üzerinde uygulanıp silik anı kalıntılarına ve hastalık belirtilerinin değerlendirilmesine dayanan psikanalizin vardığı sonuçta yanılmadığı, delikanlının ailesi tarafından bize sunulan açıklamalarla da doğrulanmıştır.

Anlaşılması güçlük doğurmayacak nedenlerden ötürü bu ve benzeri hastalık öyküleri konusunda daha çok bilgi veremeyeceğim. Ayrıca, ele aldığımız durumu, hastalıklarla sürdürülmüş uzun çocukluk yıllarından sonra ortaya çıkan karakter anomalileriyle karşılaştırmayacak, çileli bir geçmişin bütün bir ulusun tutum ve davranışında yol açacağı bozukluklarla da arada benzerlikler kurmaya girişmeyeceğim. Ancak, en büyük ozanlardan biri tarafından yaratılıp sıradışı (müstesna) bir kişi olduğuna ilişkin kanısı sonradan uğradığı bir haksızlığa sıkı sıkıya bağlı bulunan ve bu haksızlıktan kaynaklanan bir oyun kahramanına da değinmeden geçemeyeceğim.

Shakespeare'in Richard III oyunundaki giriş monologunda, sonradan kral olacak Gloucester Dükü Richard şöyle der:

Ama ben ne gönül oyunları için yaradılmışım,
Ne oynaşmak için aynalarla
Kaba, görkemli güzelliklerden soyutlanmış
Havada uçuşan periler önünde boynu bükük.

.....

Güzel bir vücudun kendisinden esirgendiği ben
Doğa'nın yakışıklı bir bedeni kendisine çok gördüğü
Çirkin, bakımsız, zamansız yollanmış dünyaya
Yaşamak için yollanmış, vakitsiz, yarım
Ve öylesine kötürüm ve yüzüne bakılmaz,
Topallasam, köpekler havlar peşimden

.....

Mademki kısaltamam bu uzun günleri
Eğleyerek gönlümü, dalarak sevi oyunlarına,
Verdim kararımı, kötü kişi olacağım
Düşman kesileceğim dünya hazlarına.

Belki bu monolog, konumuzla tümüyle ilişkisiz bir izlenim bırakacaktır üzerimizde. Monologuyla Richard yalnızca şunları söylemek ister gibidir: Bu boşa geçen zaman beni sıkıyor; eğlenmek, hoş vakit geçirmek istiyorum, ama çirkinim, kimseleri sevemem, eğlendiremem gönlümü; madem öyle ben de kötü kalpli biri gibi davranacağım, dolaplar çevirecek, cinayetler işleyecek, gönlümün dilediğini yapacağım. Arka planda ciddi bir motivasyon bulunmasa, Gloucester Dükü'nün ilerisi için tasarladığı kötü eylemlerini dayandırmak istediği neden, seyircide kendisine karşı en ufak bir ilginin uyanmasına olanak vermeyecek niteliktedir. Arka planda böyle ciddi bir motivasyon bulunmadı mı, oyunun psikolojik bakımdan varlığı tehlikeye düşer; sanatçı kahramanına karşı sempati duymamızı sağlayacak gizli bir arka planı oyununda yaratmak zorundadır; çünkü ancak o zaman içimizden bir itiraz yükselmeksizin kahramanın yürekliliğini ve becerisini hayranlıkla izleyebiliriz. Söz konusu sempati ise, kahramanla aramızda kurulacak bir anlayış ve yaşantı birliğinden kaynaklanabilir.

Bu yüzden, Richard'ın monologu kanımca her şeyi açıklığa kavuşturmaktadır; Richard, söylemek istediklerini imalarla geçiştirmekte, imaları genişletip açma işini ise bize bırakmaktadır. İmaları bütünlersek, Richard'ın ileride sergilemeyi düşündüğü davranışı dayandırmak istediği nedenin bayağılını

yitirdiğini görürüz. Vücudundaki çirkinlikten uzun boylu ve acı acı söz açışını yerli yerine oturtabilir, kötü yürekli kimse için bile sempati duymamızı sağlayacak bir ortaklığın kahramanla aramızda doğduğunu açıkça gözlemleyebiliriz. O zaman şöyle söylediğini anlarız Richard'ın: Doğa, insanların sevgisini kazanacak güzel bir vücuttan yoksun bırakıp bana ağır bir haksızlıkta bulundu, yaşamın bu haksızlığı gidermesi gerekiyor; bana olan borcunu kendim alacağım elinden; sıradışı biri gözüyle bakılmak, başkalarını davranışlarında engelleyebilecek sakıncaları umursamamak hakkım benim; hatta adaletsiz davranabilirim, çünkü bana da adaletsiz davranıldı. –Bu durumda bizim de Richard gibi olabileceğimize ve zaten küçük çapta öyle olduğumuza ilişkin bir duygu uyanır içimizde. Doğumsal hastalıklardan ve çocuklukta geçirilen rahatsızlıklardan ötürü doğa ve yazgıya haklı olarak atıp tutabileceğimize inanır, bensevimize karşı erken yaşta yapılmış haksızlıkların giderilmesini isteriz. Ne diye doğa bizi Balder'in[1] altın bukleleriyle donatmamış, Siegfried'in[2] gücünü, bir dahinin geniş alnını, bir aristokratın soylu yüzünü bize bağışlamamıştır? Neden gözlerimizi bir sarayda dünyaya açmamışız da halktan bir kişinin yoksul kulübesinde doğmuşuz? Şimdi kendilerine imrendiğimiz başkaları gibi biz de güzel ve soylu olmayı istemez miydik sanki!

Davranışının temelinde yatan nedenleri kahramanın boşboğazlığa kaçarak eksiksiz açığa vurmasını önlemek, oyun ekonomisini ilgilendiren ve sanatçının üstesinden gelmesi gereken ince bir hünerdir. Bu hünere başvuran sanatçı, yapıtında dile getirdiği nedenleri bütünlemeye zorlar bizi, ussal etkinliğimizi oyalar, eleştirisel düşünceye sapmaktan onu alıkoyar ve bizi kahramanla özdeşleşme içinde tutar. Oysa acemi bir sanatçı, söyleyeceklerinin tümünü bilinçli bir dışavurumla göz önüne serer, dolayısıyla bizim özgür ve soğuk düşünsel etkinliğimizin karşısında bulur kendini, bu da amaçlanan yanılsamada (ilüzyon) istenilen yoğunluğun sağlanmasını olanaksız kılar. İstisnalar konusundan uzaklaşmadan önce kendilerine ayrıcalıklar tanınarak yaşamın sayısız yükümlülüğünden kurtarılmalarını isteyen kadınların bu isteğinin de yine aynı nedenden kaynaklan-

dığını belirtmeliyim. Psikanaliz çalışmalarının ortaya koyduğu gibi, kadınlar daha çocuklukta kendilerine haksızlık yapıldığı, biraz haklarının yenip arka plana itildikleri kanısını içlerinde yaşatırlar; pek çok kızın annesine karşı duyduğu öfke, kendisini erkek değil, kız olarak dünyaya getirdiği suçlamasının bir sonucudur.

NOTLAR

1 Balder (Baldr, Baldır). Cermenlerin ışık tanrısı Odin (Votan) ile tanrıça Frigg'in oğlu. (Ç.N.)

2 Almanların *Niebelungenlied* destanının başkahramanı (Ç.N.)

II
Başarıda Yıkılanlar

Ruh çözümü (psikanaliz) alanındaki uğraşılar bize şu kuralı armağan etmiştir: İnsanlar, *frustrasyon*'dan (doyumsal yoksunluk) ötürü nevrozlara yakalanır. Frustrasyon'la anlatılmak istenen, sevisel isteklerin doyumlarından el çekişlerdir. Doğrusu, bu kuralı anlamak için dolambaçlı uzun bir yol izlemek gerekiyor. Çünkü bir nevrozun doğabilmesi, sevi istekleriyle özyaşamı ayakta tutmaya yönelik içgüdülerin dışavurumu olan ve insanın kendi varlığıyla ilgili ideallerini içeren "ben" arasında bir çatışmayı zorunlu kılmaktadır. Böyle hastalandırıcı bir çatışma ise, ben tarafından çoktan aşılarak lanetlenmiş, yani bütün bir gelecek için yasaklanmış amaçlara "ben"in tekrar yönelmesiyle ortaya çıkar. Libido ise, "ben" tarafından benimsenebilecek ideal bir doyum olanağı elinden alındığı vakit böyle bir yola sapar ancak. Bu yüzden, doyumsal yoksunluk (frustrasyon), gerçek bir doyumdan el çekmek zorunluğu, nevrozun biricik olmasa bile başta gelen koşuludur. Ancak, hekim bazı durumlarda, hayli derinlere kök salmış ve uzun süre ruhta beslenegelmiş bir isteğin gerçekleşmesinin de nevroza yol açabileceğini görür; oysa, daha önce söylenenler dikkate alındı mı, insanı enikonu şaşırtan, hatta aklını karıştıran bir olaydır bu. Sanki eriştikleri mutluluğu kimi insanlar kaldıramaz; çünkü elde edilen başarıyla yakalanılan hastalık arasında neden ve sonuç bakımından bir ilişkinin varlığı kuşkusuzdur. Örneğin, bir kadın hastamda böyle bir durumla karşılaşmıştım; hastamda gördüklerimi bir örnek olarak burada okuyuculara sunacağım:

Hastam iyi bir aileden geliyordu ve iyi bir eğitim görmüştü; daha bir genç kızken içindeki yaşam tutkusunu dizginleyemeyerek baba evinden ayrılmış, serüven peşinde ordan oraya dolaşmaya başlamıştı. Derken bir sanatçıyla tanışmış, kadındaki çekiciliğe takdirle yaklaşan sanatçı şimdiye dek aşağılanıp horlanan hastamdaki inceliği sezerek onu evine almış ve kendine vefakâr bir hayat arkadaşı yapmıştı. Öyle ki, sonunda mutluluğunun bir tek eksik yanı kalmıştı hastamın: Sanatçıyla sürdürdüğü karı koca yaşamının halk arasındaki geçerli törelere uyularak resmi belgelerle onaylanması. Sanatçı, uzun yıllar birlikte yaşadığı kadınla kendi ailesi arasında bir dostluk ve yakınlığın kurulmasını sağlamış, dolayısıyla hastamla evlenmekte artık bir sakınca görmemişti. İşte bunun üzerinedir ki, hastamda bir bocalama kendini açığa vurmuş, evlilik sözleşmesi gerçekleşir gerçekleşmez bir hanımefendi aşamasına yükseleceği evi ihmal etmeye koyulmuş, kendisini aralarına almaya rıza gösteren sanatçı kocasının akrabalarınca izlendiği duygusu ruhunda filizlenmiş, anlamsız bir kıskançlığa kapılarak kocasıyla bundan böyle cinsel ilişkide bulunmaktan kaçınmış, kocasının sanatsal çalışmalarını engellemiş ve çok geçmeden de ağır bir ruhsal hastalığa yakalanmıştı.

Tarafımdan yapılan bir başka gözlem, alabildiğine saygın bir kişiyle ilgilidir. Akademik düzeyde bir öğretim görevlisidir bu kişi; kendisine bilim dünyasının kapısını aralayan hocasının yanında çalışmakta, ileride hocasının yerini almak gibi doğal bir isteği yıllar yılı gönlünde barındırmaktadır. Derken hocası görevinden ayrılır ve meslektaşları adama gelip hocasının yerini alacak kişi olarak kendisinin seçildiğini duyururlar; bunun üzerine hastamda bir bocalama baş gösterir, işine eskisi gibi sarılmaz, seçildiği yere kendisini layık bulmadığını açıklar, bir melankoli içine sürüklenir ve melankoli ileriki yıllarda hastamı her türlü etkinlikten alıkoyar.

Ele aldığımız iki vaka her ne kadar birbirinden değişikse de, ikisinde de ortak bir özelliğin varlığı dikkati çeker: Hastalık ruhta beslenen bir isteğin gerçekleşmesi üzerine ortaya çıkmakta ve isteğin gerçekleşmesinin sağladığı hazzı yeniden yok etmektedir. İçgüdüsel isteklerden zorunlu olarak el çekişin

(frustrasyon) nevroza yol açtığı kuralıyla bu tür gözlemler arasındaki çelişki, çözüme kavuşturulamayacak gibi değildir; frustrasyonu bir dış, bir de iç diye ikiye ayırmak, bu çelişkiyi ortadan kaldırmaya yetecektir. Libido'nun kendisine doyum sağlamakta yararlandığı gerçek objenin elden çıkıp gidişi bir dış yoksunluktur ve buna bir iç yoksunluk gelip katılmadığı süre etkili olamaz, yani hastalandırıcı nitelik taşımaz. Bu iç yoksunluğun da "ben"dir kaynağı, libido'nun ele geçirmek istediği objeleri çekip çekip elinden alır. Ancak bunun üzerinedir ki, bir çatışma durumuyla karşılaşılır, bir nevrozun doğup ortaya çıkma,. yani bilinçdışına itilmiş içerikler üzerinden geçerek dolambaçlı yoldan yerdeş doyum sağlama olasılığı baş gösterir. Tüm vakalarda bu iç frustrasyon karşımıza çıkar; ancak, dıştaki gerçek frustrasyon tarafından zorunlu ortam hazırlanmadıkça da etkin duruma geçmez. Ne var ki, insanların başarı yüzünden hastalandığı kimi vakalarda iç frustrasyon tek başına etkinlik kazanabilmekte, hatta dış frustrasyon yerini içte beslenen isteğin gerçekleşmesine bıraktıktan sonra kendini açığa vurmaktadır. İlk bakışta burada bir tuhaflık göze çarpar gibidir. Ama biraz düşününce anlarız ki, hiç de öyle acayip bir durum söz konusu değildir: "Ben", düşlemden öteye geçmediği ve gerçekleşme şansından uzak bulunduğu süre bir isteğe zararsız gözüyle bakar, hoşgörüyle davranabilir ona; gel gelelim, söz konusu istek gerçekleşmeye yüz tuttuğu, gerçekleşme tehlikesi başgösterdiği zaman amansızlıkla ona karşı koyar. Çok iyi bildiğimiz nevroz oluşumunda objeye yönelik libido yüklemindeki iç artışlar, o zamana kadar pek önemsenmeyip varlığına göz yumulan düşlemleri korkunç düşmanlar düzeyine indirger. Ne var ki, bizim sözünü ettiğimiz vakalarda çatışmanın patlak vermesine dış gerçek'teki bir değişikliğin yol açtığı anlaşılmaktadır.

Ruhçözümsel (psikanalitik) çalışmalar, kişinin realitede gerçekleşecek mutlu değişimden kendine hanidir beklediği yararı sağlamasını "vicdansal güçler"in önlediğini göstermektedir. Hiç ummadığımız yerde karşımıza çıkarak bizi şaşırtan bu yargılayıcı ve cezalandırıcı güçlerin içyüzü ve kaynağını araştırıp saptamak çetin bir iştir. Yılmadan uğraşıp elde edeceğim diye savaştığı ba-

şarıya ulaşır ulaşmaz yıkılıp giden kişilerden biri de Shakespeare'in Lady Macbeth'idir.[1] Başarının gerçekleşmesinden önce bir bocalamaya, iç çatışmayı ele veren bir belirtiye rastlanmaz kendisinde; o zamana kadar erişmek istediği bir tek amaç vardır: El birliğiyle gerçekleştirecekleri eylem karşısında açgözlü, ama yufka yürekli kocasının duraksamalarını ortadan kaldırmak. Cinayet tasarısını uygulayabilmek için kadınlığını bile elden çıkarmaya hazırdır Lady Macbeth. Ama cinayet sonunda varılacak açgözlü amaca sahip çıkmak gerektiği vakit, bu kadınlığın omuzlarına ne çetin bir yük yükleyeceğini hiç hesaba katmaz:

"Siz ey cinayet düşüncelerine kulak kabartan ruhlar
Durmayın gelin, soyun beni, arıtın kadınlığımdan!

"Siz ey canilere yardım elini uzatanlar
Memelerimden çekip alın sütümü
İçlerine nefret ağularını akıtın."
(Perde I, sahne 5)

"Ben de süt verdim bu memelerden
Ben de bilirim sevilir ne çok
Emzirdiğimiz bir çocuk
Ama yavrucağız yüzüme gülerken ah
Çekip uzaklaştırdım göğsümden
Beynini dağıtmak istedim ve dişsiz ağzını
Çünkü seninle bir kez içtim o andı."
(Perde I, sahne 7)

Cinayetten önce yalnızca bir tek kez hafif bir ürperti içini yalayıp geçer Lady Macbeth'in:

"Benzemeyeydi babama öyle uzanmış uyurken
Bitirirdim işini çoktan, geberip giderdi erken."
(Perde II, sahne 2)

Sonunda Duncan'ı öldürerek kraliçe tahtına oturur Lady Macbeth. Ama düş kırıklığı gibi, bıkkınlık gibi bir duygu ru-

hunda kaçamak yollu sesini duyurur aralıksız, hangi kaynaktan çıkıp geldiği kestirilecek gibi değildir.

"İstek gerçekleşmesin, ele geçen
Bir hiç yalnızca ve hep yalan
Mutluluk hani, hani o güven
Bir kişiyi ortadan kaldırıp
Korkularda yaşamak sürekli,
Öldürülenin yerinde olmak
Daha çok güven verirdi belli."
(Perde III, Sahne 2)

Ama Lady Macbeth dayanır. Bu sözleri izleyen şölen sahnesinde soğukkanlılığını hiç yitirmez, kocasının zihnindeki dağınıklığı saklayıp gizlemeye çalışır, bir bahane bulup konukları evlerine yollar. Sonra uzun süre görünmez oyunda. Ancak beşinci perdenin birinci sahnesinde yeniden karşımıza çıkar: bu arada bir uyurgezere dönüşmüş, cinayet gecesinin izlenimlerine takılıp kalmıştır (fiksasyon). Eskisi gibi kocasını yüreklendirip moralini güçlendirmeye çalışır:

"Ne ayıp, kocacığım, ne ayıp
Hem asker, hem böyle ürkek çekingen
Bilen bilsin, korkmak niye
Hesap istemek kimin haddine
Bizde bu güç, bu saltanat varken."

Sık sık kapı vuruluyormuş gibi bir ses işitir, kocasının cinayetten sonra korkup ürkmesine yol açan kapı vuruluşunu anımsayıştır bu. Beri yandan, "artık geriye döndürülemeyecek" cinayeti işlenmemiş duruma sokmak için çalışıp durur. "Kana bulanmış" gördüğü ve "kan kokuyor" sandığı ellerini yıkar sürekli; ancak, tüm çabalarının sonuçsuz kaldığının bilincindedir. İlkin pişmanlık nedir bilmez görünen Lady Macberth'i, sonunda pişmanlık duyguları adeta yıkıp çökertmiş gibidir. Bu arada karısının başlangıçtaki katı ve amansız tutumunu benimseyen Kral Macbeth, onun ölümü üzerine yalnızca şöyle der:

"İlerde de ölebilirdi hiç kuşkusuz,
Böyle zamansız işitilmezdi bu haber."
(Perde V, sahne 5)

Burada kendi kendimize şöyle bir soru yöneltebiliriz: Acaba Lady Macbeth'in sanki en sert madenden yoğrulmuş karakterini nedir yıkıp çökerten? Eğer yalnızca düş kırıklığıysa, işlenmiş cinayetin kendini açığa vuran öbür yüzüyse bu,[2] Kral Macbeth'in de başlangıçtaki kadınsı incelik taşıyan yumuşak ruh yaşamının sertleşerek enikonu gerildiği ve varlığını uzun süre koruyamayacak bir kıvama ulaştığı sonucunu çıkarabilir miyiz? Yoksa söz konusu çöküntüyü beşeri (insani) açıdan bize yaklaştıracak başka nedenler var da, bunları araştırıp saptamamızın yerinde bir davranış sayılması mı gerekmektedir? Bu bakımdan kesin bir yargıya varılacak gibi değildir bence. Shakespeare'in *Macbeth*'i, İskoç Kralı James'in İngiltere tahtına çıkışı dolayısıyla yazılmış bir oyundur. Önceden hazır konu Shakespeare dışında pek çok yazar tarafından işlenmişti ve belki Shakespeare, oyununu kaleme alırken, kendisinden önce aynı konu üzerine eğilmiş yazarların yapıtlarından o zamanlardaki geleneğe uyarak yararlanmış bulunuyordu. Lady Macbeth temasıyla İngiltere'nin içinde yaşadığı durum arasında dikkati çekici koşutluklar vardı. Bir söylentiye göre çocuk doğuracak yetenekten bütünüyle yoksun olan ve James'in doğum haberini öğrenir öğrenmez ansızın bir çığlık atarak kendisini "kurumuş bir ağaç"[3] diye niteleyen Bakire Elisabeth,[4] kendi çocukları bulunmadığından İskoç Kralını İngiltere tahtına varis diye belirlemek zorunda kalmıştı. Oysa James,[5] Elisabeth'in bir kan akrabası, aynı zamanda konuğu Maria'nın[6] oğluydu ve Elisabeth siyasal nedenlerle düşmanlık duyduğu Maria'yı istemeyerek öldürtmüştü.

Jacop I'in tahta çıkışı, kısırlığın lanetlenmesi ve sürüp giden kuşakların kutsanışının açığa vuruluşuydu. İşte Shakespeare'nin Macbeth'indeki gelişim de aynı karşıtlık üzerine kurulmuştu. Yazgı tanrıçaları Macbeth'e kral olacağını, Banquo'ya ise krallık tacının sonradan kendi çocuklarına geçeceğini bildirir. Macbeth yazgı tanrıçalarının bu kararına başkaldırır, kendi

açgözlü isteğinin doyumuyla yetinmez, aynı zamanda bir kral sülalesi kurmayı amaçlar, başkalarının işine yarasın diye cinayet işlemek gibi bir duruma düşmeyi istemez. Shakespeare'nin oyununa yalnızca bir açgözlülük tragedyası diye bakıldı mı, bu nokta gözden kaçırılır ister istemez; Macbeth'in dünya durdukça yaşamayacağı ortadadır; dolayısıyla, kehanetin kendi aleyhindeki bölümünü geçersiz kılmak için tek bir yol vardır: Öldükten sonra yerine bırakabileceği çocuklar edinmek. Öyle görülüyor ki, Macbeth güçlü kuvvetli karısından bekler bu çocukları:

"Doğuracağın çocuklar oğlan olsun
Yoğrulsun korkusuz iliklerinde
Erkek çocukların mayası."
(Perde I, sahne 7)

Ancak, umudu suya düşen Macbeth'in kadere çaresiz boyun eğmesi gerekeceği de yine ortadadır; buna yanaşmadı mı davranışı amacını yitirecek, çöküp gitmeye mahkûm olan, ama daha önce ele geçirebileceği her şeyi yok etmek isteyen ve bu arada gözü hiçbir şey görmeyen bir kişinin ortalığı kasıp kavuran davranışına dönüşecektir. İşte Macbeth'in böyle bir gelişim sürecini gerçekleştirdiği gözler önüne serilir oyunda. Tragedyanın doruğunda Macbeth'teki değişikliğin anahtarını elimize tutuşturan ve şimdiye dek değişik yorumlara konu yapılan Macduff'un o pek dokunaklı sözlerini işitiriz:

"Onun çocukları yok!"
(Perde IV, sahne 3)

Elbet bunun anlamı şöyledir: Benim çocuklarımı öldürebildiyse, bunu ancak kendi çocukları olmadığından yapabildi. Ama başka pek çok içeriği de kendisinde barındırabilir bu sözler; her şeyden önce gerek Macbeth'i doğasının çok ötesine sürüp atan, gerek katı yürekli kadını o biricik güçsüz noktasından yakalayan alabildiğine derinlerde saklı nedeni içerebilir. Ancak, Macduff'un sözlerinin oluşturduğu tepe noktasından bakıp

gözlerimizi çevrede gezdirdik mi, tüm oyunun baba ve çocuk ilişkisiyle örüldüğünü anlarız. İyi yürekli Duncan'ın öldürülmesinin baba katlinden pek geri kalır yanı yoktur; Banquos olayında Macbeth babayı öldürmüş, ancak oğlunu elinden kaçırmıştır. Macduff'ta ise babalarını elinden kaçırdığı için çocukları öldürür. Ama kehanetine başvurulan yazgı tanrıçaları, başında taç, kanlar içinde bir çocuğu Macbeth'in karşısına çıkarırlar; daha önceki zırhlı baş, kuşkusuz, Macbeth'in kendisidir. Ancak geri planda Macduff'un öcünü alacak kişinin karanlık ve kasvetli silueti belirir, kuşaklara egemen yasalar dışında kalır bu kişi, çünkü bir anne normal yoldan onu doğurmamış, sezaryenle ana karnından çıkarılmıştır. Bu durumda, özlediği çocuklara kavuşamayışının, kuşakların kutsallığına karşı Macbeth tarafından işlenen cinayetin kefareti niteliğini taşıması ve çocukların elinden babalarını, babanın elinden çocuklarını aldığı için Macbeth'in baba olamaması nedeniyle Lady Macbeth'in cinayet perilerine seslenip kendisini kadınlığından soyutlamalarını istemesi, *Talion Yasası* üzerine kurulmuş sanatsal adalete tümüyle uygun düşer. Kanımca, Lady Macbeth'in hastalığına ve cinayetten sonra kapıldığı pişmanlığa, kısırlığa karşı bir tepki gözüyle bakabiliriz. Kısırlığı, doğa yasaları karşısındaki çaresizliğine inandırır Lady Macbeth'i; öte yandan, cinayetin sağladığı en büyük kazanıma, hatalı davranışı yüzünden sahip çıkamadığını ona anımsatır.

Shakespeare'in oyunun konusunu aldığı Holinshed'in[7] *Kronik*'inde (1577) Lady Macbeth'in açgözlü bir kişi olarak yalnızca bir kez adı geçer, kraliçe tahtına oturmak için kocasını kışkırtıp cinayete sürüklediği anlatılır. Ancak, daha sonra Lady Macbeth'in başına gelenlerden ve karakterinde kendini açığa vuran değişiklikten hiç söz edilmez. Buna karşılık, öyle görülüyor ki, Holinshed'in *Kronik*'inde de karakterindeki başkalaşım sonucu Macbeth'in eli kanlı zalim bir kişiye dönüşmesi, tıpkı Shakespeare'in oyununda bizim tarafımızdan saptanan nedenlere dayandırılır. Çünkü Holinshed'de Macbeth'in Duncan'ı öldürerek krallık tahtına oturmasıyla sonraki kötü eylemleri arasında on yıllık bir süre vardır ve bu süre içinde Macbeth'in sert, ama adil bir kral olarak ülkeyi yönettiği belirtilir. On yıl

sonundadır ki, Banquo'yla ilgili kehanetin tıpkı kendi geleceğiyle ilgili kehanet gibi gerçekleşebileceğine ilişkin o kahredici tasanın etkisiyle Macbeth değişir, ancak bunun üzerine öldürtür Banquo'yu ve tıpkı Shakespeare'deki gibi bir cinayetten diğerine sürüklenir. Holinshed'de çocuksuz kalışının Macbeth'i bu yola ittiği açıkça söz konusu edilmez; ancak, Holinshed'in *Kronik*'i böyle akla yakın bir nedenin benimsenmesini sağlayacak gerekli zaman ve mekânı içerir. Oysa Shakespeare'de durum değişiktir; soluk kesici bir hızla akıp gider olaylar; oyundaki kişilerin sözlerine bakılırsa, her şey bir hafta gibi bir zamana sıkıştırılır.[8] Olayların akışındaki hızlı tempo, Macbeth'in karakterindeki değişiklik için saptadığımız nedenleri bir temelden yoksun bırakmaktadır. Çocuk sahibi olacağı umudunun sürekli boşa çıkmasının kadını yıkılışa, erkeği ise inatçı bir çılgınlığa sürüklemesine yetecek zaman geçmez Shakespeare'de. Tragedya kapsamına yerleştirilmiş ince ilişkilerin çocuksuzluk temasında düğümlenmesi, oyunlarda aranan zaman birliği kuralıyla çelişir; çünkü ilgili kural, karakter gelişiminin iç nedenlerden ayrı nedenlere dayandırılmasına izin vermez.

Ne var ki, açgözlü ve çekingen Macbeth'i bu kısa sürede sınır tanımaz gözü dönmüş bir kişiye dönüştüren cinayet kışkırtıcısı taş yürekli Lady Macbeth'i ise pişmanlık yükü altında ezilir bir hasta durumuna sokan nedenler, kanımca kestirilecek gibi değildir. Bize kadar ulaşmış metinde bu konuda gereken sağlamlığı bulamayışımızın, sanatçının oyunda güttüğü gizli amacı bilemeyişimizin, geleneksel konuyla anlatılmak istenen özdeki açıklıktan yoksunluğun bir araya gelerek oluşturduğu üç katlı karanlık üzerindeki örtüyü aralamaktan ister istemez el çekmemiz gerekiyor. Tragedyanın seyirci üzerindeki o pek güçlü etkisi dikkate alınarak bizimkisi gibi araştırmalara girişmenin anlamsızlığı konusunda ileri sürülen savların yersizliği açıktır. Gerçi sanatçı anlatım ustalığıyla enikonu etkileyebilir bizi, hatta bu arada usavurum gücümüzü çalışmaz duruma sokabilir, ancak, daha sonra psikolojik mekanizmadan yola koyulup söz konusu etkiyi kavramaya çalışmaktan bizi alıkoyamaz. Kaldı ki, olup bitenlerin herkesçe akla yakın karşılanmasını gözden çıkararak oyunun dramatik gücünde artış sağlayabili-

yorsa, olayların gerçekleşmesi için gerekli doğal zaman süresinin sanatçı tarafından istenildiği gibi kısaltılabileceği savını da haklı bulamayacağım. Çünkü böyle bir gözden çıkarış, ancak yapıtta sergilenen olayların olasılığını tehlikeye düşürmesi durumunda[9] hoş görülebilir; ama olaylar arasındaki nedensellik (kozalite) ilişkisini yok etmeye yöneldi mi, asla bağışlanamaz. Beri yandan, olup biten olaylar, oyun kişilerinin sözlerinden kesinlikle anlaşıldığı gibi, birkaç günlük bir zamana sıkıştırılmış gösterilecekken belirsizlik içinde bırakılsaydı, dramatik etki yine gücünden bir şey yitirmezdi.

Macbeth gibi bir sorunu çözümlemeden bırakmak benim için o denli güç ki, yeni bir çıkış yolu diye bakabileceğimiz bir görüşü burada açığa vurmadan yapamayacağım. Geçenlerde Ludwig Jekels, Shakespeare üzerindeki bir incelemesinde[10] sanatçının oyunlarında uyguladığı tekniğin bir bölümünü ele geçirdiğini ileri sürdü. Jekels'in bu konuda söylediklerini, kanımca *Macbeth* üzerinde uygulayabiliriz. Jekels'e göre Shakespeare, bir karakteri çokluk iki ayrı kişi arasında üleştirir, dolayısıyla iki kişiden her biri tek tek ele alınıp kavranamaz, bunun için her ikisini bütünlük sağlayacak gibi bir araya getirmek gerekir. Madem öyle, söz konusu savın Macbeth ve karısı için de geçerlik taşıması gerekir. O zaman, kendisini bütünleyen kocası Macbeth dikkate alınmaksızın Lady Macbeth'i bağımsız bir kişi gibi görmek ve ondaki değişikliğin nedenlerini araştırmak bizi bir sonuca götürmeyecektir. Jekels'in görüşlerinin Macbeth oyununa uygulanması üzerinde daha çok duracak değilim; ancak, oyunda Jekels'i destekleyen bir noktayı belirtmeden geçemeyeceğim: Cinayet gecesi Macbeth'in ruhuna saçılan korku tohumlarının yeşerip filizlenerek boy atması Macbeth'in kendinde değil, karısı Lady Macbeth'te gerçekleşir.[11] Cinayetten önce hançer halüsinasyonu Kral Macbeth'te açığa vurur kendini; oysa ilerde nevroza yakalanacak olan, karısı Lady Macbeth'tir. Cinayetten sonra Macbeth şöyle bağrıldığını işitmiştir şatoda: "Bundan böyle uyumayın; Macbeth uykuyu katlediyor, dolayısıyla kendisi de uyuyamayacak artık!" Ne var ki, biz ilerde Kral Macbeth'in uyumadığını belirten bir söz işitmez, Kraliçe Macbeth'in uyurgezere dönüştüğünü, geceleri yataktan kal-

kıp sağda solda dolaşarak suçunu açığa vurduğunu öğreniriz; kana bulanmış gördüğü elleriyle sağda solda çaresizlik içinde dikilir Lady Macbeth ve deniz tanrısının tüm suları bir araya gelse elindeki lekeyi yuyup arıtamayacağını belirtir. Oysa bir vakitler şu sözlerle kendini avutmuştur: Biraz su, yuyup arıtır kan izini. Ama cinayet işlendikten sonra yıkar yıkar da, yine kan izlerini elinden temizleyemez. "Arabistan'ın tüm misk ve amberi bir araya gelse, yine pis kokuyu gideremez bu elden." (Perde V, sahne 1) Böylece, vicdanında depreşen korkuyla Kral Macbeth'in uğramaktan ürktüğü akıbete kraliçenin kendisi uğrar: Kraliçe Macbeth, cinayetten hemen sonra pişmanlığa kapılır, kral ise tüm bocalamaları silip atar üzerinden, diretip kafa tutan bir karaktere bürünür. İkisi iki yandan işledikleri cinayete karşı bütün tepki olanaklarını harcayıp tüketir; sanki bir tek ruhsal kişiliğin uzlaşmaz parçaları, belki bir tek modelin kopyalarıdırlar.

Böylece, başarının nasıl olup kendisini hasta düşürerek yakıma sürüklediği sorusunu, Shakespeare'in tragedyasında Lady Macbeth açısından yanıtlandırılmamış buluyoruz; ama psikolojik bakımdan hesap verme yükümlülüğünü tüm gerekleriyle yerine getirmeyi seven bir başka büyük oyun yazarının[12] yapıtı, bu konuda bizi daha çok umutlandırır görünmektedir.

Rebekka Gamvik bir ebenin kızıdır; kendisini evlatlık edinmiş babası Dr. West tarafından, dinsel bir ahlak anlayışının yaşam zevklerinin boynuna geçirdiği zincirlere küçümsemeyle bakan bir özgür düşünür (Freidenker) olarak yetiştirilmiştir. Derken Dr. West ölür, kız da eski ailelerden birinin Rosmersholm'daki malikânesinde başını sokacak bir yer bulur. Ailenin bireyleri, zevk denen şeyi katı bir görev anlayışı uğrunda gözden çıkarmış, gülmek nedir bilmeyen kişilerdir. Rosmersholm'da, Rahip Johannes Rosmer ile onun hastalıklı ve çocuğu olmayan eşi Beate oturmaktadır. Rebekka, evin soylu efendisine karşı çılgınca ve dizginlenemeyen bir sevgi besler; izlediği yolda Bayan Rosmer'i kendisine engel görüp ortadan kaldırmayı kafasına koyar; tasarısını gerçekleştirmek için hiçbir düşüncenin önüne duramadığı "atak ve özgür" iradesini kullanır. Ne yapıp yapıp bir tıp kitabıyla tanışmasını sağlar Bayan Ros-

mer'in; kitapta dünyaya çocuk getirmek evliliğin biricik amacı diye gösterilmektedir. Bunu okuyan Bayan Rosmer, Bay Rosmer'le evliliklerinin yasallığı konusunda kuşkuya kapılır. Bay Rosmer'e okuma ve düşünmelerinde arkadaşlık eden Rebekka, kocasının o zamana kadarki inancından ayrılıp özgür düşünürler arasına karışacağını Bayan Rosmer'e sezdirir. Böylece kocasının ahlak yönünden güvenilirliğine inancını sarsar; beri yandan, Bay Rosmer'le yasak ilişkisinin meyvesini de ele güne karşı gizlemek için yakında evden ayrılacağını kadının önünde üstü kapalı açığa vurur. Sonunda kana susamış plan başarıya ulaşır: Bayan Rosmer melankolide alır soluğu, akli dengesini yitirir; değersizliğine ilişkin olarak ruhunda filizlenen duygunun itisiyle, ayrıca sevdiği kocasının mutluluğunun önüne durmamak için kendini değirmen üzerinden çaya atarak canına kıyar.

Bunun üzerine, Bayan Rebekka ile Bay Rosmer yıllar yılı Rosmersholm'da tek başlarına yaşarlar; Rebekka'yla aralarındaki ilişkiye Bay Rosmer düpedüz manevi ve düşünsel bir ilişki gözüyle bakar. Ama ilk dedikodu gölgeleri dışarıdan bu ilişki üzerine düşmeye ve eşinin canına kıymasına yol açan nedenler konusunda rahatsız edici bazı kuşkular ruhunda kıpırdanmaya başlar başlamaz, Rebbeka'dan karısı olmasını, ilk eşinin yerini almasını ister; böylece üzücü bir geçmişin karşısına diri ve canlı bir gerçekle çıkacaktır. (Perde II) Öneriyi işiten Rebekka ilk anda sevincinden ne yapacağını bilemez, ama bir an sonra bunun gerçekleşemeyeceğini, Bay Rosmer üzerine daha çok düşerse kendisinin de "Beate gibi davranacağını" açıklar. Bay Rosmer evlenme önerisinin Rebekka tarafından geri çevrilmesine bir anlam veremez; hele niyet ve amaçları konusunda Bay Rosmer'den daha çok şey bildiğimiz Rebekka'nın tutumunun bizler için hiç anlaşılacak yanı yoktur. Ancak, evlenme önerisine verdiği hayır yanıtının ciddiliğinden kuşkulanmamız için de ortada bir neden bulunmaz. Peki, özgür ve atak iradesiyle tasarılarının gerçekleşmesine götüren yolu hiçbir şeyi umursamaksızın açıp temizleyen bu serüven düşkünü kadın, çabalarının olgunlaştırıp karşısına çıkardığı başarı meyvesini koparmaya ne diye yanaşmaz? Bunu dördüncü perdede Rebekka'nın kendisi açıklar: "İşte işin korkunç yanı; dünyadaki tüm mutlulukların

bol keseden bana sunulduğu şu an öyle birine döndüm ki, geçmişim, erişti̇ğim mutluluğa el uzatmaktan beni alıkoyuyor." Demek oluyor ki, aradan geçen zaman bir başka kişi yapmıştır Rebekka'yı; vicdanında bir tedirginlik başgöstermiş, mutluluğu kendisine haram eden bir suçluluk bilinci ruhunda yuvalanmıştır.

Peki, Rebekka'nın vicdanının sesini yükseltmesine yol açan nedir? Bu konuda onun kendi sözlerine kulak verelim, bakalım dediklerine tümüyle inanabilecek miyiz: "Rosmer ailesindeki hayat görüşü, en azından senin hayata bakışın benim kendi irademe de sıçradı, onu hasta yaptı, daha önce benim için hiç geçerliği bulunmayan yasalardan yararlanarak onu köle durumuna soktu. Seninle bir arada yaşayışım ve senin kişiliğin bir soyluluk kazandırdı duygularıma."

Bu soylulaştırıcı etki Bay Rosmer'le tek başına yaşama olanağını elde eder etmez Rebekka'da duyurmuştur sesini: "Düşüncelerini hiç saklamadan bana açtığın, gönlünde uyanan pek yumuşak ve ince duyguları tümüyle bana ilettiğin o sessizlik ve yalnızlık anlarında bu büyük değişiklik içimde gerçekleşti."

Az önce Rebekka, bu değişikliğin bir başka yönünden yakınır: "Rosmersholm varlığımdaki gücü çekip aldı benden, cesur irademi felce uğrattı, bir paçavraya çevirdi onu. Hiçbir şeyden yılmayarak her şeyi göze alabileceğim zamanlar gerilerde kaldı. Bir girişimde bulunacak gücü yitirdim ben, Rosmer!"

Bu sözlerden sonra Rebekka, Bay Rosmer'in ve kendisi tarafından saf dışı bırakılmış Bayan Rosmer'in kardeşi Bay Kroll'un önünde işlediği cinayeti açığa vurur. Ibsen, ustalıklı bir incelik taşıyan ufak fırça vuruşlarıyla Rebekka'nın yalan söylemediğini, ama büsbütün açık yürekli de davranmadığını ortaya koyar. Nasıl ki Rebekka, önyargılardan düpedüz bağımsızlığına karşın kendini olduğundan bir yaş küçük gösterebilmişse, iki erkek önünde yaptığı açıklamada da bazı gizleyip kaçırmalara başvurur ve ancak okul müdürü Kroll'un üstüne düşmesi üzerine itirafının kimi önemli noktaları bir bütünlük kazanır. Bizce Rebekka, eriştiği mutluluktan vazgeçmesinin nedenini gizleyebilmek kaygısıyla, gizlediği bir başka şeyi ele verir? Elbet Rebekka'nın söylediklerine inanmamak, Rosmers-

holm'daki havanın ve ince ruhlu Bay Rosmer'le düşüp kalkmasının ona duyarlık kazandırdığını ve eylem gücünü felce uğrattığını kuşkuyla karşılamamız için bir neden yoktur elimizde. Rebekka, yaptığı açıklamada kendisinin bilip hissettiklerini dile getirir. Ama dile getirdiklerinin, ruhunda geçenlerin tümünü içermesi gerekmez; ayrıca, ruhunda geçen tüm olaylar üzerinde hesap verecek gücü mutlaka gösterebilmesi gerekir diye bir şey söylenemez. Bay Rosmer'in Rebekka üzerindeki etkisi belki bir örtüdür de, bu örtünün gerisinde bir başka etki saklı yatmaktadır. Ve gerçekten oyunda dikkati çeken bir özellik, böyle bir etkinin varlığını kanıtlar.

Söz konusu itirafın ardından, oyunun bitimindeki son konuşmada Bay Rosmer yeniden Rebekka'ya evlenme önerisinde bulunur, sevgisinden onun suçunu bağışlar. Bu ikinci öneriyi Rebekka yanıtlaması gerektiği gibi yanıtlamaz, düpedüz aldatmacaya kaçar, zavallı Beate'ye yaptığı kötülükten ötürü ruhunda uyanan suçluluk duygusunu hiçbir bağışlamanın silip atamayacağını açıklamaz da, böyle özgür düşünen bir kadında bize yabancı gelen, asla onun kendisine yöneltemeyeceği bir özsuçlamaya başvurur: "Ah, dostum! Sakın bir daha söz açma bundan! Olamaz, yapamam! Şunu bil ki, kötü bir geçmişim var." Bununla Rebekka, geçmişte bir başka erkekle düşüp kalktığını üstü kapalı anlatmak ister. İşte bu ilişki Rebekka'ya, özgür olup hiç kimseye hesap vermek zorunda bulunmadığı bir zamanda, Bay Rosmer'le evlenmesinin önüne duran bir engel, Bayan Rosmer'e karşı işlediği cinayetten daha güçlü bir engel görünür.

Bay Rosmer, Rebakka'nın sözünü ettiği kötü geçmişe ilişkin bir şey duymak istemez. Oyunda gizli kalmasına ve ancak üstü kapalı değinmelerden çıkarılması gerekmesine karşın, bu geçmişin içyüzünü kestirebiliriz. Üstü kapalı değinmeler oyunun içine öylesine ustalıklı yerleştirilmiştir ki, bunların yanlış anlaşılması diye bir şey söz konusu olamaz.

Bay Rosmer'in ilk evlenme önerisini geriye çevirişiyle sonraki itirafı arasında Rebekka'nın geleceği için kesin önem taşıyan bir olay yer alır; bir ara kendisini ziyaret eden Bay Kroll, gayri meşru bir çocuk yani, Dr. West'in kızı olduğunu, annesinin ölümünden sonra Dr. West tarafından evlatlık edinildiğini

söyleyerek Rebekka'yı küçük düşürmek ister. Kin ve nefret Kroll'un sezgisini bilemiş, ona bir kesinlik kazandırmıştır; ama kanısınca, Rebekka'ya açıkladığı yeni bir şey değildir. "Sanırım siz de bunları çok iyi biliyorsunuz. Yoksa Dr. West'in sizi evlatlık edinmesine ses çıkarmamanız tuhaf kaçardı doğrusu." –"Ve Dr. West annenizin ölümünden sonra sizi yanına aldı, size hoyrat davrandı, ama yine de onun yanından ayrılmadınız. Ölümünden sonra size bir kuruş bile bırakmayacağını da biliyordunuz. Nitekim miras olarak topu topu bir sandık dolusu kitap geçti elinize. Öyleyken katlanıp Dr. West'in yanında kaldınız, kaprislerine boyun eğdiniz, son anına kadar baktınız ona."– "Dolayısıyla, onun için yaptıklarınız, ancak bir kız evladın doğal içgüdüsüyle açıklanabilir. Bunun dışındaki davranışınıza ise, evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelmenizin sonucu diye bakıyorum."

Ama Kroll yanılıyordu, Dr. West'in kızı olduğundan büsbütün habersiz yaşamıştı Rebekka. Geçmiş yaşamına ilişkin üstü kapalı değinmelerle, Kroll'un, gerçekte kendisinin saklayıp açığa vurmadığı bir başka şeyden söz açtığını sanmıştı. Derken onun neyi anlatmak istediğini kavramış, bir süre serinkanlılığını korumuş, Kroll'un kafasında yaptığı hesaba, kendisinin daha önceki bir konuşmada yaşını söylerken başvurduğu bir yalanı temel aldığına inanmış ve gerçeği gizleyip itirazda bulunmuştu. Ancak Kroll, itirazı zafer kazanmış bir edayla geri çevirmişti: "Belki! Ama hesap yine de doğru olabilir. Çünkü sizin malikânede çalışmaya başlamanızdan bir yıl önce Dr. West, bir ara Rosmer ailesini ziyarete gelmişti." İşte Kroll'un bu açıklaması üzerine çileden çıkar Rebekka: "Yalan söylüyorsunuz!" der, ileri geri gezinip ellerini oğuşturur. "Olamaz! Sizin niyetiniz böyle bir şeyi benim kafama sokmak, buna inandırmak beni. Dünyada doğru değil! Dünyada doğru değil!" Rebekka işittiği sözlere öylesine içerlemiştir ki, Kroll onun dikkatini az önce yaptığı açıklama üzerine bir türlü çekmeyi başaramaz. Bay Kroll: "Ama canım, niçin bu kadar kızıyorsunuz allahaşkına? Beni bayağı korkutuyorsunuz. Ne diyeceğimi, ne düşüneceğimi şaşırdım." Rebekka: "Bir şey demenizin de, bir şey düşünmenizin de gereği yok!"

Kroll: "Peki o zaman açıkladığım şeyin, sözünü ettiğim olasılığın sizi neden bu kadar sinirlendirdiğini söyler misiniz?"

Rebekka (kendini yine toparlamıştır): "Pek basit, Sayın Kroll! Evlilik dışı bir çocuk gözüyle bakılmaya hiç istekli değilim çünkü." Rebekka'nın davranışındaki bilmecenin tek çözümü vardır: Dr. West'in kızı olma ihtimali Rebekka için darbelerin en büyüğüdür; çünkü bu adam yalnızca üvey babası değil, aynı zamanda sevgilisi olmuştur. Bay Kroll konuşmaya başlayınca Rebakka sanmıştır ki, üvey babası Dr. West'le bu sevi ilişkisi ima edilmek isteniyor; böyle bir ilişkinin gerçekten varlığını, davranışlarında özgürlük ilkesini benimsemiş biri olduğunu ileri sürerek hiç çekinmeden doğrulayabilirdi. Ancak, böyle bir şeyi ima etmek gibi bir niyet, Bay Kroll'dan uzaktı; nasıl ki Dr. West'in babası olduğundan Rebekka'nın hiç haberi yoksa, Bay Kroll da Rebekka ile Dr. West arasındaki sevi ilişkisinden büsbütün habersizdi. Kendisini karısı olmaya layık görmekten onu alıkoyan bir geçmişi bulunduğunu ileri sürerek Bay Rosmer'in son evlenme önerisini geri çevirirken de, Rebekka'nın kafasında bu sevi ilişkisi vardı kuşkusuz. Belki Bay Rosmer isteseydi, ona da içinde sakladığı sırrın ancak bir yarısını açıklar, daha ağır basan öbür yarısını sükûtla geçiştirirdi.

Dolayısıyla, Rebekka'nın bu geçmişini evlenmesi için, işlediği ağır cinayetten daha büyük bir engel gördüğünü öğrenmiş bulunuyoruz.

Öz babasını sevdiğini öğrenir öğrenmez, aşırı bir güçle ruhunda kendini açığa vuran suçluluk duygusuna boyun eğer Rebekka. Bay Rosmer ve Bay Kroll'un önünde, kendisini bir katil olarak damgalayan itirafta bulunur; izlediği yolda karşılaştığı engeli cinayete başvurarak ortadan temizleyip ulaştığı mutluluktan kesinlikle el çeker ve bir gezi hazırlığına koyulur. Ama kavuştuğu başarı karşısında tutunamayıp yıkılmasına yol açan suçluluk bilincinin gerçek nedeni de gizli kalır içinde. Söz konusu nedenin Rosmersholm'daki havayla ve Bay Rosmer'in o inceltip soylulaştırıcı etkisiyle hiçbir bağlantısı bulunmadığını daha önce gördük. Bizi buraya kadar izleyen okuyucular, kimi kuşkulara haklılık kazandıracak bir itirazı öne sürmekten geri kalmayacaktır: Rosmer'in ilk evlenme önerisinin Rebekka tara-

fından geri çevrilmesi, Bay Kroll'un ikinci ziyaretinden, yani Rebekka'nın evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelişinin açığa çıkmasından, sanatçıyı doğru anlamışsak, Rebekka'nın geçmişte kendi öz babasıyla bir yasaksevi ilişkisini sürdürdüğünü anlamasından öncesine rastlar. Öte yandan, evlenme önerisinin geri çevrilmesi kesin ve ciddi nitelik taşır. Yani Rebekka'yı çabalarının ürünü olan mutluluktan el çekmeye zorlayan suçluluk bilincinin etkin duruma geçişi, işlenmiş yasaksevi suçunun öğrenilmesinden çok öncesine rastlamaktadır. Bir kez bunu böylece bildik mi, yasakseviye suçluluk bilincinin kaynağı gözüyle belki de hiç bakamayacağımızı düşünebiliriz.

Şimdiye kadar Rebekka'yı, sanatçı Ibsen'in eleştirici us tarafından yönetilen hayal gücünün yarattığı oyun kahramanı değil de, sanki yaşayan biri gibi ele aldık. Şimdi yine aynı yolu izleyerek okuyucuların aklına gelebileceğinden söz açtığımız itirazı yanıtlamaya çalışabiliriz. İtiraz yerindedir, geçmişte sürdürdüğü yasaksevi ilişkisini öğrenmeden önce vicdan dediğimiz şey Rebekka'da biraz sesini duyurmaya başlamıştı. Ondaki bu değişmenin nedeni olarak, Rebekka'nın bir yandan değerini benimseyip öte yandan yakınma konusu yaptığı etkiyi ileri sürebiliriz. Ama bu, bizi ikinci bir nedenin varlığını benimsemekten alıkoyamaz. Bay Kroll'un açıklaması karşısında davranışı, bu açıklamaya hemen bir itirafla tepki göstermesi, kavuştuğu mutluluğa el uzatmaktan kendisini alıkoyan daha güçlü ve kesin bir başka nedenin ancak şimdi Rebekka'da etkin duruma geçtiği konusunda hiç kuşkuya yer bırakmamaktadır. Yani Rebekka olayının birden çok nedene dayandırıldığını, yüzeydeki nedenin gerisinde, derinlerde bir başka nedenin daha yattığını görmekteyiz. Sanatsal ekonomi olayın sanatçı tarafından bu biçimde ele alınıp işlenmesini gerektirmiş, arka plandaki daha köklü nedenin saklı kalmasını, seyirci ve okuyucuların kolay algılamasından uzakta tutulmasını zorunlu kılmıştır; çünkü söz konusu neden açıkça sergilendi mi, seyircilerin ruhunda alabildiğine tatsız duygular uyanacak, bu duyguların yol açacağı sert tepkiler ise oyundan beklenen etkiyi tehlikeye sokacaktır. Ancak, ön planda okuyucu karşısına çıkarılan nedenin arka planda saklı tutulan nedenle ilişkisiz gösterilmeyip bu nedenden kaynaklandığının

belirtilmesini ve arka plandaki nedenin yumuşatılmış bir biçimi olduğunun açığa vurulmasını sanatçıdan istemek hakkımızdır. Sanatçının bilinçli sanatsal kompozisyonunun mantıksal olarak bilinçsiz önkoşullardan kaynaklandığına inanabilirsek, onun sözü edilen gereği yerine getirdiğini kanıtlamaya çalışabiliriz.

Rebekka'daki suçluluk bilinci yasaksevisel özsuçlamalardan kaynaklanır ve Bay Kroll'un bu yasaksevi ilişkisini güçlü bir çözümleyişle Rebekka'nın bilinç düzeyine çıkarmasından önceki bir tarihe rastlar. Sanatçı tarafından üstü kapalı anlatılan geçmişini bütünlemek istersek diyebiliriz ki, annesiyle Dr. West arasındaki mahrem ilişkiyi Rebekka'nın sezmediği düşünülemez; ayrıca, Dr. West'in yanında annesinin yerini almasının kendisini enikonu etkilemiş olması gerekir. Öte yandan, Oidipus kompleksini yenememiştir Rebekka; kendisi bilincine varmasa bile bu komplekse özgü düşlem (fantazya), Dr. West'le bir yasaksevi ilişkisini sürdürmeye başlamasıyla gerçekleşme aşamasına ulaşır. Rosmersholm'a geldiği zaman ilk yasaksevi yaşantısı Rebekka'yı içten içe zorlamış, başlangıçta kendi katkısı olmadan gerçekleşen bir durumu yeniden diriltmek için enerjik girişimlerde bulunmaya, kadın ve anne diye baktığı Bayan Rosmer'i saf dışı bırakıp koca ve baba diye baktığı Bay Rosmer'in yanında onun yerini almaya itmiştir. Rebekka, iradesi dışında bir gücün kendisini nasıl adım adım Beate'yi ortadan kaldırmaya sürüklediğini, inandırıcı ve kesin bir dille açığa vurur bir yerde: "Ama sanıyor musunuz, serinkanlı düşünüp taşınarak yaptım her şeyi? O vakitler, şimdi karşınızda dikilip bu açıklamalarda bulunan kimse değildim. Hem sanırım insanda iki çeşit irade vardır. Beate'yi temizlemek istiyordum yolumdan, bir çaresini bulup tasarımı gerçekleştirecektim. Ama işin bu noktaya ulaşabileceğini hiç aklımdan geçirmiyor, bir ayartının beni ileriye doğru yılmadan atmaya zorladığı her adımda sanki içimden bir sesin şöyle haykırdığını işitiyordum: Dur! Bir adım bile atayım deme artık! Ama kendimi alıkoyamıyordum. Bir adımcık, bir adımcık daha, hep bir adımcık daha, küçük küçük adımlar –işte böyle olup bitti her şey. Zaten bu tür olaylar böyle gerçekleşir hep." Yukarıdaki sözler kendini bağışlatma değil, gerçek bir hesap veriştir. Rosmersholm'da başına gelenler Bay Ros-

mer'e gönlünü kaptırışı ve Bayan Rosmer'e düşmanlığı Oidipus kompleksinin bir ürünü, annesi ve Dr. West'e karşı ilişkisinin bir iç zorlamanın sonucu ruhunda yeniden dirilişidir.

Dolayısıyla, Bay Rosmer'in ilk evlenme önerisine Rebekka'ya hayır dedirten suçluluk duygusu, Bay Kroll'un açıklamasından sonra itiraf zorunda kaldığı o daha büyük suçluluk duygusundan gerçekte farklı değildir. Ne var ki, Rebekka nasıl Dr. West'in etkisi altında dinsel ahlakı hor gören bir "özgür düşünür"e dönüşmüşse, Bay Rosmer'e karşı duyduğu yeni sevgi onu vicdanlı ve soylu bir insan aşamasına yüceltmiştir. Kendi ruhunda geçenlere ilişkin ancak bu kadar bilgisi vardır Rebekka'nın; dolayısıyla, Bay Rosmer'in üzerindeki etkisini, karakterinde baş gösteren değişikliğin kendisince bilinmeyen nedeni diye ileri sürmekte haklıdır.

Hizmetçi, eşlikçi, mürebbiye göreviyle bir aile yanında çalışan bir kızın ne kadar sık ya da ne kadar düzenli olarak gündüz düşleri (fantazya) kurduğunu ve düşlerin içeriğini Oidipus kompleksinden aldığını, yani evin hanımını şu ya da bu yoldan saf dışı bırakarak evin beyinin onu kendisine eş yaptığını düşlediğini, ruhçözümsel yöntemle hasta tedavi eden tüm hekimler bilir. İşte *Rosmersholm*, kızlardaki bu gündüz düşlerini ele alan kendi türündeki sanat yapıtlarının en büyüklerinden biridir. Kurduğu gündüz düşünden önce kahramanın geçmişinde bu düşe düpedüz kaynaklık eden gerçek bir yaşantının yer alışı[13], Ibsen'in oyununa trajik bir nitelik kazandırmaktadır.

Sanat alanında uzun süre eğleştikten sonra şimdi yine hekimlerin psikanaliz alanındaki deneyimlerine dönecek, ama bunu her iki alanda tam bir uygunluğun varlığını kanıtlamak için yapacağız. Psikanaliz alanındaki uğraşların ortaya koyduğuna göre, normal olarak frustrasyon değil de, başarı karşısında bireyi hastalandıran vicdansal güçler sıkı sıkıya Oidipus kompleksine ve anne baba ilişkisine bağlıdır; belki suçluluk bilincinde de genellikle başka türlü değildir durum.[14]

NOTLAR

1 Shakespeare'in *Macbeth* isimli oyununda Kral Macbeth'in karısı. Macbeth, Duncan I'i öldürüp İskoçya Kralı oldu (1040-57). Daha sonra Duncan'ın oğlu Malcolm III tarafından Lumphanon dolayındaki savaşta yenilgiye uğratıldı ve savaşta öldü, saltanatı sona erdi. (Ç.N.)

2 Schiller'in *Braut von Messina* (Messinalı Gelin) isimli oyununu (Perde IV, sahne 5) anıştırma:

İşlenmeden başkadır yüzü eylemin
Ve işlendikten sonra bir başka.

3 Krş. (Perde II, sahne 1):

"Kısır bir altın taç giydirdiler
Kuru bir asa tutuşturdular elime
Yerimi alacak bir oğuldan yoksunum
Kayıp gidecek ilerde başka ellere."

4 Elisabeth I (1533-1603); Heinrich VIII ile Anna Boleyn'in kızı; 1558'de İngiltere Kraliçesi oldu, bir karışıklık döneminden sonra İngiltere'yi huzur ve barışa kavuşturdu. Anglikan Kilisesi'ni yeniden devletin resmi kilisesi yaptı; İngiltere'deki Katoliklere karşı akıllıca bir politika izledi, ülkesini Papadan ve İspanya'dan bağımsız kılmaya çalıştı, İskoçya Kraliçesi Maria Stuart'ı 1587'de idam ettirdi, İngiltere'yi büyük bir devlet konumuna getirdi. (Ç.N.)

5 James Jacob (1560-1625); Maria Stuart ile Lort Darnley'in oğlu. (Ç.N.)

6 Maria Stuart (1542-1587); İskoçya Kraliçesi; 1558'de Fransa kralı Franz II ile evlendi, bu evlilik 1560'a kadar sürdü. Katolik bir temele dayanan ve İskoçya-Fransa çıkarlarını gözeten tutumu, kendisini İngiltere Kraliçesi Elisabeth'le çatışma durumuna sürükledi. Ülkesinde Katolikliği egemen kılmak için verdiği uğraşlar başarısız kaldı. Lort Darnley'le evliliği mutsuzlukla sonuçlandı. Kocasının öldürülmesinden sonra kaçıp İngiltere'ye sığındı; burada aleyhindeki bir komploya katıldığı gerekçesiyle Kraliçe Elisabeth tarafından 1587'de ölüme yollandı. (Ç.N.)

7 Raphael Holinshed (d. ? – ö. 1580); İngiliz tarihçisi; İngiltere, İskoçya ve İrlanda'ya ilişkin kronikler (tarihi yapıtlar) kaleme aldı, İngiltere'de Elisabeth I döneminde yetişmiş oyun yazarlarının, özellikle Shakespeare'in sık sık başvurduğu önemli kaynak kitaplarının yazarı. (Ç.N.)

8 Darmstetter (1881, LXXV).

9 Richard III'ün kendisi tarafından öldürülen kralın tabutu önünde Anna'ya evlenme önerisinde bulunması gibi.

10 [Bu inceleme öyle görülüyor ki yayımlanmış olarak elde bulunmuyor. Yazar daha sonraları kaleme aldığı *Macbeth* üzerindeki incelemesinde (1917) bu kurama pek değinmez. Bu tarihten sonra yazdığı *Güldürünün Psikolojisi* isimli incelemesinde (1926) Jekels bir kez daha aynı konuya döner ama pek fazla durmaz üzerinde.]

11 Krş. Darmstetter, adı geçen eser.

12 Ibsen, Henrich (1828-1906); Norveç yazarı; özellikle tiyatro alanında kaleme aldığı yapıtlarıyla kendine dünya çapında ün yaptı; Freud tarafından inceleme konusu yapılan *Rosmersholm* adındaki oyununu 1886'da kaleme aldı, oyun 5 Mayıs 1887'de ilk kez Berlin'de sahneye kondu. (N.Ç.)

13 O. Rank *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage* (Edebiyat ve Söylencede Yasaksevi Teması) (1912) isimli o çok zengin içerikli yapıtında, *Rosmersholm*'de bir yasaksevi

temasının yer aldığını, bizim burada uyguladığımız yönteme başvurarak saptanmıştır.

14 [Freud bundan neredeyse yirmi yıl sonra Romain Rolland'a yazıp Atina'da Akropolis'i ziyaretini anlattığı (1936 a) içtenlikli mektubunda, söz konusu ziyaret sırasında ruhunda uyanan *too good to be true* (gerçek olamayacak kadar mükemmel) duygusunu bu çalışmada analizden geçirdiği durumla kıyaslamıştır.]

III
Suçluluk Bilincinden Suç İşleyenler

Çocukluklarına, özellikle önbuluğ dönemine ilişkin açıklamalarında, sonradan pek dürüst insanlara dönüşmüş bazı kişiler bir vakit işledikleri hırsızlık, dolandırıcılık, hatta kundakçılık gibi yasak eylemlere giriştiklerini belirtmişlerdir. Önbuluğ döneminde bireydeki ahlaksal engellemelerin güçsüzlüğünün bilindiğini düşünerek söz konusu yasak eylemler üzerinde ilkin pek durmamış, onları daha önemli ilişkiler örgüsü içerisine yerleştirmeye çalışmamıştım. Ama derken söz konusu dönemi geride barakan ve halen tedavim altında bulunan kimi hastalarımda daha belirgin ve üzerinde durulmaya daha elverişli bir biçimde karşıma çıkmaları, bu vakaları inceden inceye gözden geçirmeye itti beni. Ruhçözümsel uğraşlar sonucu şaşırtıcı bir durumla yüz yüze geldim: Kimi hastalarımın söz konusu suçları işlemesinin başlıca nedeni, onların yasak olması ve kendilerine ruhsal bir rahatlama sağlamasıydı. Bu gibi kişiler kaynağı bilinmeyen bir suçluluk bilincinin ağırlığı altında eziliyor, bir suç işler işlemez üzerlerindeki ağırlık hafifliyor, suçluluk bilinci en azından belli bir eyleme dayandırılıyordu.

Ne kadar çelişik görünürse görünsün, suçluluk bilincinin suçtan önce varlığını, suçluluk bilincinin işlenen suçtan değil, tersine suçun suçluluk bilincinden kaynaklandığını ileri sürmeden duramayacağım. Söz konusu kişileri, haklı olarak, suçluluk bilincinin dürtüsüyle suç işleyenler diye niteleyebiliriz. Suçluluk duygusunun suçtan önce varlığını kuşkusuz böylesi kişilerde gözlemlediğim daha başka pek çok dışavuruma ve eyleme dayanarak kanıtlanmış bulunmaktayım.

Ancak, böyle acayip bir durumun varlığını saptamakla yetinmez bilimsel çalışma, şu iki soruyu da yanıtlamak zorunluluğunu duyar. Birincisi: Acaba suçtan önceki o karanlık suçluluk duygusu hangi kaynaktan çıkıp geliyor? İkincisi: İnsanların işlediği suçlarda böyle bir kaynağın büyük katkısı yok mudur? İlk sorunun ele alınıp incelenmesi, genel olarak insandaki suçluluk duygusunun kaynağı konusunda bizi aydınlatmıştır.

Ruhçözümsel (psikanalitik) araştırmacılar bu karanlık suçluluk duygusunun Oidipus kompleksinden kaynaklandığını, bu duyguya babayı öldürmek ve anneyle cinsel ilişki kurmak gibi suç sayılan iki büyük isteğe karşı tepki gözüyle bakılması gerektiğini ortaya koymuştur. Söz konusu isteklerden kaynaklanan suçluluk duygusunun fiksasyonu için işlenen suçlar, eza içinde kıvranan hastalara bir rahatlama sağlamaktadır. Babayı öldürmenin ve anneyle yasaksevi ilişkisi kurmanın insanlar tarafından işlenen iki temel suçu oluşturduğunu, ilkellerde bunlara suç sayılıp cezalandırılan biricik eylemler gözüyle bakıldığını anımsatmak isteriz. Ayrıca, araştırma ve incelemelerimizin bizi, eskilerden kalıtım yoluyla gelerek insanda ruhsal güç niteliğiyle kendini açığa vuran vicdanın Oidipus kompleksinden kaynaklandığı varsayımına bizi hayli yaklaştırdığını yine belirtmeliyiz.

Daha önce ortaya attığımız ikinci sorunun yanıtı, ruhçözümsel çalışmaların dışına taşmaktadır. Karşısındakileri kışkırtıp cezalandırılmalarını sağlamak amacıyla birtakım yaramazlıklarda bulunduğunu, cezalandırılmalarının kendilerini yatıştırıp rahatlattığını çocuklar üzerinde açık seçik gözlemleyebilmekteyiz. Başvurduğumuz ruhçözümsel araştırmalar, sıklıkla bizi bir suçluluk duygusunun izi üzerine çıkarmakta, bu duygunun suçluları ceza peşinde koşturduğunu ortaya koymaktadır. Bir suçluluk duygusunun dürtüsünü hissetmeksizin suç işleyenleri, kendilerinde ahlaksal engelleme diye bir şeyin gelişmediği suçluları, topluma karşı savaş açan ve belli eylemlere başvurmakta kendilerini haklı görenleri kuşkusuz söz konusu suçlular arasına katmamak gerekiyor. Ama öbür suçluların, ceza hükümleri gerçekte kendileri düşünülerek yasalara konmuş bu kişilerin çoğunluğu için bizim suçluluk nedeni pekâlâ söz konusu olabi-

lir; dolayısıyla, bu nedenin suçlu psikolojisinde şimdiye kadar karanlık kalmış kimi noktaları açıklığa kavuşturup cezayı yeni bir ruhbilimsel temele oturtabileceğini düşünebiliriz.

Bu konuda sürdürdüğüm çalışmaları gören bir dostum, suçluluk duygusunun dürtüsüyle pek çok kimsenin suç işlediğinin Nietzsche tarafından da bilindiğine dikkatimi çekmiştir. Bir suçluluk duygusunun önceden varlığına ve bu duygunun ussallaştırılmasını (rasyonalizasyon) sağlamak için kimi eylemlere başvurulduğuna ilişkin sözler, Zarathustra'nın "Benzi Uçuk Suçlu" üzerindeki konuşmalarında* karşımıza çıkmaktadır. Suç işleyenlerden ne kadarının bu *benzi uçuk*'lar arasında bulunduğunu saptamayı ilerideki bilimsel inceleme ve araştırmalara bırakacağız.

* [1924 öncesi baskılarda "karanlık konuşmaların". *Küçük Hans*'ta (1909 b), "öğrenim baskısı" c. 8, 41, daha sonra *Kurt Adam*'da (1918 b), aynı yer, 147, suçluluk duygusunun suç oluşturan bir eylemin nedeni olabileceği düşüncesinin dile getirildiği görülür. Her ne kadar ikinci çalışma buradaki denemeden daha sonra yayımlanmışsa da, yazılışı büyük bölümüyle bundan bir yıl öncesine rastlamaktadır.]

ŞİİR VE GERÇEK'TE BİR ÇOCUKLUK ANISI (1917)

Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi

Almanca baskılar:

1917 *Imago*, c. 5 (2), 49-57.
1918 Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre (Nevrozlar öğretisine ilişkin kısa yazılar topluluğu), c. 4, 564-77 (2. basım 1922).
1924 Toplu Yazılar, c. 10, 357-68.
1924 *Şiir ve Sanat*, 87-98.
1947 Toplu Eserler, c. 12, 15-26.

Bu inceleme, Freud'un biri 13 Aralık 1916'da, öbürü 18 Nisan 1917'de olmak üzere Viyana Psikanaliz Derneği'nde yaptığı iki konuşmaya dayanıyor. İncelemenin asıl kaleme alınışı, 1917'de Freud'un Tatra'daki yaz tatilinden dönüşü sırasında trende gerçekleşmiştir. O zamanki savaş koşulları nedeniyle *Imago* dergisi pek düzensiz çıktığı için incelemenin yayımlandığı tarih kesinlikle belli değildir. İncelemede varılan sonuçların bir özeti; Freud'un 1919 yılında "Leonardo da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı" isimli incelemesinin II. bölümüne eklediği bir notta bulunmaktadır.

"İnsan, çocukluğunun ilk dönemindeki yaşantıları anımsamak istediği zaman, kendi başından geçenleri başkalarından duyup işittikleriyle karıştırır çok kez."[1] Bu sözleri Goethe, altmış yaşında kaleme almaya başladığı özyaşamöyküsünün ilk sayfalarından birinde söyler. Daha önce 28 Ağustos 1749'da saat on ikiyi vururken gerçekleşen doğum olayı konusunda kimi açıklamalarda bulunur: kutlu yıldızlar altında dünyaya gelmiş, bu da kuşkusuz hayatta kalmasına olanak vermiştir; çünkü "ölü" doğmuş, ancak hayli çabalar sonucu gözlerini dünyaya açması ve yeryüzünün ışığını görmesi sağlanabilmiştir. Bunu belirttikten sonra, sanatçı, doğduğu evi ve evdeki çocukların –kendisiyle küçük kız kardeşinin– en çok severek vakit geçirdiği odayı kısaca anlatır. Ancak, bunun dışında, "ilk çocukluk dönemi" içerisine (doğumdan dört yaşına kadarki süre) yerleştirilebilecek olup belleğinden silinip gitmeksizin varlığını korumuş yalnızca tek bir anıdan söz açar yaşamöyküsünde.

Bu anı konusunda şöyle der: "... ve karşımızda oturan Ochsenstein ailesindeki üç kardeş, ölen muhtarın geride bıraktığı bu üç oğlu beni pek sever, benimle ilgilenir, çeşitli yollardan bana takılırdı."

"Genellikle ağırbaşlı, bu yalnız kardeşlerin kışkırtıp bana yaptırdığı çeşitli muziplikleri, bizimkiler seve seve anlatırdı. Ben söz konusu muzipliklerden sadece bir tanesini aktaracağım. Bir ara kentte çanak çömlek gibi öteberilerin satıldığı pazar kurulmuş, evimizin mutfağı söz konusu eşyalarla donatılmış, biz çocuklara da oynamamız için bunların minyatürleri alınmıştı. Güzel bir ikindi vaktiydi, evin koyu bir sessizliğe gömüldüğü bir sıra ben balkonda (daha önce sözünü ettiğim sokağa bakan odanın balkonunda) minyatür tabak ve fincanlarımla oynuyordum. Bir ara canım sıkıldı, tabaklardan birini kaldırıp sokağa attım. Tabak yolda öylesine neşeli sesler çıkararak tuzla buz oldu ki, sevindim. Bunun beni ne çok keyiflendirdiğini, hatta kıvancımdan ellerimi çırptığımı görünce karşıdan Ochsenstein kardeşler seslendi: "Bir tane daha, haydi bir tane daha!" Ben de hiç duraksamadan bir tencereyi kaptığım gibi sokağa fırlattım; ama onlar yine seslendi: "Bir tane daha, haydi bir tane daha!" Bunun üzerine ne kadar tabak, çanak, tava, sürahi varsa teker

teker sokağa savurdum. Ochsenstein kardeşler yaptığım işten ötürü takdirlerini esirgemiyor, ben de onları memnun ettiğim için sevincimden uçuyordum. Gel gelelim, sokağa ata ata oyuncak eşyalarım tükendi, ama karşımızdaki üç kardeş hâlâ bağırıyordu: "Bir tane daha, haydi bir tane daha!" Ben de doğru mutfağa seğirttim, seramikten çanak ve tabakları alıp geldim, onların yolda parçalanıp dağılması insanı daha da neşelendiriyordu. Bu yüzden, odayla mutfak arasında mekik dokudum; rafa dizilmiş tabaklardan boyumun erişebildiklerini bir bir getirip sokağa fırlattım. Üç kardeş bir türlü doymak bilmediğinden, kap kacak adına mutfaktan taşıyıp getirebildiklerimin hepsini aynı yokoluşun kurbanı yapıyordum. Derken evdekilerden biri gelerek durdurdu beni. Ama iş işten geçmişti. Bir sürü kap kacağın kırılıp dökülüşü hoş bir şey oluşturmuştu; özellikle muzip üç kardeş olayı ömürleri boyu anımsayıp neşelendi."

Psikanaliz öncesi dönemlerde üzerinde durulmadan okunabilmekteydi bu satırlar; ancak okuyucularda söz konusu metne karşı ruhçözümsel (psikanalitik) bir tutum giderek sesini duyurmaya başladı. Çünkü ilk çocukluk yıllarına ilişkin anımsamalar konusunda belli görüşler, belli varsayımlar belirmişti ve bunların genel geçerliği öne sürülmekteydi. Çocukluk yaşamının kapsamına giren ne gibi ayrıntıların, çocuktaki o genel unutma sürecinden yakayı sıyırabileceği sorunu atlanıp geçilecek ya da önemsiz bir şey görülmüyor, bellekte varlığını sürdüren yaşantıya tüm çocukluk döneminin en önemli olayı diye bakılacağı tezi savunuluyordu; söz konusu önem bir yaşantıda ya yaşandığı zaman bulunuyor ya da ilerki yaşantıların etkisiyle sonradan gelip ona katılıyordu. Ne var ki, bu çeşit çocukluk anılarının taşıdığı büyük önem, ancak seyrek durumlarda açık seçik algılanabilmekteydi. Çokluk ilgili anılar umursanmaya değmez, hatta tümüyle değersiz görülüyor, unutma olayına nasıl özellikle bunların karşı koyabildiği ve unutmaların elinden nasıl özellikle bunların kurtulmayı başardığı ilk bakışta bilinemiyordu. Öte yandan, anıları bir anı hazinesi olarak yıllar yılı belleğinde saklamış kişi de, onların kendisine anlatıldığı yabancı kişi gibi bu konuda bir değer yargısına varabilmekten uzaktı. Anıların taşıdığı önemi saptayabilmek için belli bir yorum çaba-

sı gerekmekteydi; bu gibi çalışmaların ortaya koyduğuna göre, anılar ya zamanla gerçek içeriğini bir başka içerikle değiştiriyor ya da önemi gözden kaçmayacak başka yaşantılarla ilişki kurup onlar için paravana anılar rolünü üstleniyordu.

Bir yaşamöyküsü ruhçözümsel yorumlara konu yapılarak, ilk çocukluk dönemine ilişkin anıların önemi açıklığa kavuşturulabilir. Hatta genel olarak psikanalizden geçirilen kişinin ilk anlattığı, yaşamsal itiraflarına başlarken açığa vurduğu anının en önemli anı niteliğini taşıyıp ruhsal yaşamının gizli çekmecelerini açacak anahtarı kendisinde sakladığı görülür.[2] Ancak, *Şiir ve Gerçek*'te anlatılan çocukluk anısı kendisinden beklediklerimizin pek azını vermekte, hastalarımızda ruhçözümsel yoruma başvururken izlediğimiz yol ve uyguladığımız teknikler bu anıda kuşkusuz başarısız kalmaktadır. Anıdaki olayın kendisi, ilerki yaşamın önemli yaşantılarıyla bir ilişkinin ele geçirilebilmesini sağlamaz gibi gözükmemektedir. Yabancı etkiler altında evdeki mutfağın talan edilmesi, elbet Goethe'nin zengin yaşamından bize anlattığı diğer olayları süslemeye elverişli bir dekor değildir. Tam bir masumiyet havası ve sonraki yaşantılarla ilişkisizlik Goethe'nin çocukluk anısında egemen öğe kimliğiyle karşımıza çıkmakta, bu da bizi psikanalizden beklentilerimizde aşırılığa kaçmamak ya da bunları uygunsuz yerde öne sürmemek kuralından ayrılmamaya zorlamaktadır.

Dolayısıyla, Goethe'nin çocukluğuna ilişkin anının oluşturduğu küçük sorunu hanidir zihnimden uzaklaştırmıştım ki, rastlantı karşıma bir hasta çıkardı; belleğinde Goethe'ninkine benzer bir çocukluk anısı hayli saydam bir ilişkiler örgüsü içinde yaşıyordu. Hastam yirmi yedi yaşında oldukça kültürlü ve yetenekli bir adamdı; günlük yaşamında annesiyle sürekli çatışıyordu ve çatışma, yaşamının tüm kesimlerine öylesine bir güçle yuvalanmıştı ki, adamdaki sevi gücü ve bağımsız yaşama yeteneği bundan hayli zarar görmüştü. Çatışmanın başı çocukluğun çok gerilerine, denebilir ki dört yaşına kadar uzanmaktaydı. Daha önce ise adam çelimsiz bir vücutla hastalıktan baş alamadığı bir yaşam sürmüş, ama sonradan belleği bu kötü zaman dilimini arıtıp aydınlatarak adeta cennete dönüştürmüştü; çünkü o dönemde annesinin sınırsız sevgisini elinde tut-

muş, bu sevgiyi kimseyle paylaşmak zorunda kalmamıştı. Ancak, dört yaşını bitirdiğinde, bugün hâlâ hayatta olan bir erkek kardeşi dünyaya gelmiş, yaşamındaki bu rahatsız edici olaya tepki gösterip dikbaşlı ve söz dinlemez bir çocuğa dönüşmüştü; boyuna annesini kışkırtıp kendisine sert davranmaya zorlamış, o gün bugün de bir türlü kendini toparlayamamıştı.

Tedavisine başladığımda hastam kendisinden sonra doğmuş kardeşine karşı duyduğu ve kardeşi daha süt çocukluğu döneminde beşikte yatıyorken onu öldürme girişimiyle kendini belli eden kıskançlığı çoktan unutmuş bulunuyordu. Hastamın bir psikanaliste bu kadar geç başvurmasının başlıca nedeni, söylediğine göre, dindar annesinin tutumuydu. Hastam, kendisinden küçük kardeşine pek büyük bir kollayışla davranmaktaydı; ancak, av köpeği ya da özenle baktığı kuşlar gibi sevgisini esirgemediği hayvanlara bazen durup dururken fena halde işkence etmesini, küçük kardeşine karşı bir vakit duyduğu düşmanca dürtülerin yankıları saymak gerekiyordu.

İşte bu hastam, nefret ettiği küçük kardeşini öldürmeye kalkıştığı dönemde, bir ara eline geçirdiği bütün kap kacağı sayfiyedeki evlerinin penceresinden kaldırıp sokağa attığını açıklamıştı. Yani Goethe'nin *Şiir ve Gerçek*'te anlattıklarına tıpatıp uyan bir davranıştı bu. Şurasını da belirteyim ki, hastam yabancı uyrukluydu ve Goethe'nin özyaşamöyküsünü asla okumuş değildi.

Aradaki benzerlik ister istemez beni, Goethe'nin çocukluk anısını, hastamın açıklamalarının yadsınmaz biçimde gösterdiği doğrultuda yorumlamaya götürdü. Ancak, böyle bir yaklaşım için zorunlu koşullar, acaba Goethe'nin yaşamında da saptanabilir miydi? Gerçi Goethe'nin kendisi çocukluğundaki davranıştan Ochsenstein ailesini sorumlu tutar; ama anlattıklarından çıkardığımıza göre, Ochsenstein kardeşlerin bütün yaptığı, bir kez başladığı işi sürdürmeye kendisini kışkırtmak olmuştur. Böyle bir davranışa ise bir dış nedenin etkisiyle değil, içten gelen bir dürtüyle kalkışılmıştır. Söz konusu muzipliğe yeltenmesinin nedenini şöyle açıklar Goethe: "Bir ara oynamaktan canım sıkıldı." Bu sözü, anılarını kaleme aldığında ve sanırım bundan da uzun yıllar önce çocuk-

luktaki davranışını açıklayacak gerçek nedeni ozanın anımsayamadığını gösteren bir itiraf diye zorluk çekmeden yorumlayabiliriz.

Bilindiği üzere, Goethe ile kız kardeşi Cornelia, ailenin hastalıklara karşı pek dayanıksız çocukları arasında hayatta kalmış iki kardeştir ve kardeşlerin en büyükleridir. Dr. Hanns Sachs lütfedip Goethe'nin erken yaşta ölen kardeşlerine ilişkin aşağıdaki tarihleri bana iletmiş bulunuyor:

Goethe'nin kardeşleri:

Hermann Jacob; vaftiz tarihi: 27 Kasım 1752, pazartesi; altı yıl bir hafta yaşadı, 13 Şubat 1759'da toprağa verildi.

Katharina Elisabetha; vaftiz tarihi: 9 Eylül 1754, pazartesi; bir yıl dört ay yaşadı.

Johanna Maria; vaftiz tarihi: 29 Mart 1757, salı; iki yıl dört ay yaşadı, 11 Ağustos 1759'da toprağa verildi. (Goethe, pek güzel ve sevimli bir kız diye över bu kardeşini.)

George Adolph; vaftiz tarihi: 15 Haziran 1760; 18 Şubat 1761'de altı aylıkken toprağa verildi.

Kız kardeşi Cornelia Friederica Christiana, Goethe bir yıl üç aylıkken doğmuştu. Arada fazla bir yaş farkının olmayışından ötürü, bu kız kardeşin Goethe tarafından kıskanılması neredeyse olanak dışıdır. Bilindiği üzere, içlerinde çeşitli tutkuların depreşmeye başladığı çocuklar, aile içinde uzun süredir bir arada yaşayageldikleri kardeşlerine karşı hiç de o kadar düşmanca duygular beslemez, antipatilerini yeni doğacak kardeşleri üzerine yöneltirler. Öte yandan kardeşi Cornelia'nın doğumunda ya da ondan kısa bir süre sonra Goethe'nin yaşça pek küçüklüğü, yorumlamaya çalıştığımız olayla bağdaştırılacak gibi değildir.

İlk erkek kardeşi Hermann Jacop doğduğunda Goethe üç yaşını bitirmiş, dördünden de üç ay almıştı. Yaklaşık iki yıl sonra, aşağı yukarı beş yaşındayken ikinci kız kardeşi dünyaya geldi. Her iki yaş da evdeki kap kacağın pencereden sokağa atılma tarihi için söz konusu olabilir. Üç yıl üç aylık yaşa belki bu konuda öncelik tanımamız gerekiyor; ayrıca, bu yaşın çocukluktaki olayın gerçekleştiği tarih olarak belirlenmesi, tedavi ettiğim

hastamın durumuyla Goethe'nin durumu arasında daha rahat bir koşutluk kurmamızı sağlayacaktır; çünkü hastam da kardeşinin doğumunda aşağı yukarı üç yaşını doldurmuştu, üç ay sonra da dördünü bitirecekti.

Dolayısıyla, yorumumuzda üzerine eğileceğimiz Hermann Jacob'un, sonradan dünyaya gelmiş kız kardeşler gibi Goethe'ye ayrılmış çocuk odasındaki konukluğu pek geçici sayılmazdı; ağabeyi Goethe'nin anılarında bu kardeşten tek söz edilmemesi şaşılmayacak gibi değildir.[3] Goethe neredeyse on yaşını doldurmak üzereyken, Herman Jacob yedi yaşının içinde ölmüştü. Bu konuya ilişkin notlarını yararlanmam için bana sunma inceliğini gösteren Dr. Ed Hitschmann şöyle söyler:

"Küçük Goethe de kardeşlerinin birinin ölümünden hiç üzüntü duymamıştır." Bettina Brentano'nun annesinden duyup anlattığına bakarsak, kardeşi Hermann Jacob'un ölümünde Goethe'nin hiç ağlamadığı gibi, annesinin ağlamasına ve kız kardeşlerinin sızlanmalarına adeta içerlediği annesinin dikkatini çekmiş, annesi hırçın Goethe'ye: 'Sen kardeşini sevmiyor muydun bakayım?' diye sorunca Goethe odasına koşmuş, yatağının altından çıkardığı bir yığın kâğıtla dönüp gelmiş, kâğıtlara ise birtakım dersler ve öyküler çiziktirilmiş ve Goethe kardeşine öğretmek için onları kâğıtlara çiziktirdiğini açıklamış. Buradan anlaşılıyor ki, büyük kardeş küçük kardeş karşısında baba rolünü oynamak ve kendisinden üstün olduğunu küçük kardeşe göstermek istemişti.

Demek oluyor ki, burada kap kacağın pencereden atılması simgesel, daha doğrusu *majik* (sihirsel) bir eylem niteliği taşımakta, çocuğun (gerek Goethe'nin, gerek hastamın) rahatını kaçırıyor gördüğü kardeşini ortadan kaldırmak isteğine güçlü bir dışavurum sağlamaktadır. Kap kacağın sokakta şangırtıyla parçalanmasından çocuğun haz duyduğu kuşkusuzdur. Bir eylem de haz sağlıyorsa, haz sağlayıcı özelliği, kişiyi onu başka amaçlar uğrunda yinelemekten alıkoymadığı gibi, hatta buna ayartıcı bir rol oynar. Ancak, çocukluktaki bu tür muzipliklerin erişkinlerin belleğinde varlığını sürekli korumasını sağlayan etkenin, kap kacağın kırılmasından çıkan şangırtılı sesler olduğunu da sanmıyoruz. Bir başka nedeni de işin içine katarak söz ko-

nusu davranışı daha karmaşık duruma sokmaktan doğrusu kaçınamayacağız. Kap kacağı kırıp parçalayan çocuk, bununla kötü bir iş yaptığını elbet bilir. Bunu bilmek onu davranışından vazgeçiremiyorsa, nedeni, sanırız anne ve babaya karşı duyulan öfkedir, yani çocuk anne ve babasının üzerinde kötü bir izlenim bırakmak istemektedir. Kırılabilecek eşya yalnızca evin içinde kaldırılıp yere atılsaydı, kırmaktan ve kırılan şeyden duyulan haz yine kuşkusuz gerçekleşebilirdi. Dolayısıyla, ilgili nesnelerin pencereden dışarı atılması, ayrıca bir açıklamayı gerektirmektedir. Gel gelelim, "dışarı", majik davranışın küçümsenmeyecek bir parçasını oluşturuyor görünmekte ve ilgili davranıştaki gizli bir niyetten kaynaklanıyora benzemektedir. Yeni doğan kardeşin "evden uzaklaştırılması" amaçlanmakta, bunun pencere yoluyla eve girdiğinin düşünülmesinden ileri gelmektedir. Böyle olunca, Goethe'nin küçüklükteki davranışının, leyleğin kendisine bir kardeşçik getirdiğini söylediğimiz bir çocuğun: "Alıp götürsün geri! Alıp götürsün geri!" sözleriyle açığa vurduğu tepkiye tıpatıp benzer bir tepki sayılacağı anlaşılacaktır.[4]

Bununla birlikte, açıklamamızın her türlü iç sağlamlıktan yoksunluğu bir yana, çocuksal bir eylemin yorumunu bir tek benzer olaya dayandırmanın doğru sayılamayacağını gizlemek istemiyorum. Dolayısıyla, *Şiir ve Gerçek*'teki küçük sahne'ye ilişkin düşüncelerimi yıllar boyu açığa vurmadım, saklı tuttum. Derken günün birinde bir hasta çıktı karşıma, üzerinde uyguladığım psikanaliz tedavisinde sözcüğü sözcüğüne aşağıdaki cümleleri konuşmaya başladı.

"Sekiz, dokuz kardeşin en büyüğüydüm.[5] İlk anılarımdan biri şöyle: Bir gece pijamasıyla yatağımda oturan babam, kardeşimin dünyaya geldiğini gülerek bana haber verdi. O sıra dört yaşımı sürüyordum ve üç ay sonra dördümü bitirip beşe basacaktım. Benden sonra dünyaya gelen ilk erkek kardeşimle aramdaki yaş farkı işte bu kadardı. Anımsadığım bir başka şey de şu: Bundan kısa bir süre sonra (bir yıl önce miydi yoksa)[6] evdeki çeşitli eşyaları, fırçaları (tek bir fırçaydı belki) ayakkabıları ve diğer kimi öteberileri kaldırıp pencereden sokağa attım. Çocukluğumun ilk yıllarına ilişkin bir şey daha var anımsadığım: İki yaşındayken Salzkammergut'a bir gezi yaptık; anne ve ba-

bamla Linz'de bir otelde geceledik. O gece huysuzluğum öylesine üzerimdeydi ve öylesine bağırıp çağırıyordum ki, babam dayanamayarak beni dövdü."

Hastamın bu sözleri karşısında tüm kuşkularım silinip gitti. psikanaliz tedavisinde iki ayrı yaşantı hemen art arda, adeta bir solukta dile getiriliyorsa, aradaki yakınlığı iki olay arasındaki bir ilişkiyle açıklamamız gerekmektedir.

Sanki hastam şöyle söylemişti bana: "Bir oğlan kardeşimin dünyaya geldiğini öğrenmiştim, bu yüzden o nesneleri kısa bir süre sonra fırlatıp sokağa attım." Fırçaların, ayakkabıların vb. kaldırılıp sokağa atılmasının bir kardeşin doğumuna tepki olarak kendini açığa vurduğu görülmektedir. Fırlatılıp atılan nesnelerin bu kez tabak, fincan vb. şeyler değil, başka öteberiler oluşu da hastamın isteğine uygun düşmekteydi; belki hastamın o anda ele geçirebildiği nesnelerdi bunlar. Pencereden sokağa atılmaları olayın önemli yanıydı; kırılıp parçalanmalarından ve bu arada çıkardıkları şangırtıdan duyulan haz ile "cezanın üzerinde infaz edildiği nesneler" değişebilmekte, bunların çeşitliliği bir önem taşımamaktaydı.

Kuşkusuz en ilki olmakla beraber hastamın çocukluğundaki küçük anı dizisinin en sonuna kayan anıyla da kardeşin doğumu arasında bir ilişki kurmak gerekiyor. Böyle bir ilişkiyi kurmanın güçlüğü yoktur. İki yaşındaki çocuğun otelde niçin öyle huysuzlandığı bizce açıktır. Çocuk, anne ve babasını yatakta bir arada yatarken görmeye katlanamamıştır. Öyle anlaşılıyor ki, çıkılan gezide çocuk ayrı bir odada yatırılmamış, söz konusu sahneye tanık olması önlenememiştir. İşte daha o zaman bizim küçük kıskanç hastamızın ruhunda kadınlara karşı duyulan içerleme ilerki yıllarda da kaybolmayarak varlığını sürdürmüş, bu ise hastamızın cinsel gelişiminde bozukluğa yol açmıştır.

Bu iki vakadan sonra Psikanaliz Derneği'nde bir konuşma yaptım; söz konusu olayların küçük çocuklarda sık görülmesi gerekeceğine ilişkin düşüncemi açığa vurmam üzerine, Bayan Dr. U. Hug-Hellmuth bana aynı konuda iki gözlemini yolladı; gözlemleri aşağıda okuyucuya sunuyorum:

I

Küçük Hans yaklaşık üç buçuk yaşındaydı, "durup dururken" bir alışkanlık edinmişti, hoşlanmadığı şeyleri kaldırıp pencereden sokağa atıyordu. Ama attığı öteberiler arasında kendisine asla bir zararı dokunmayan ve kendisini hiç ilgilendirmeyen şeyler de bulunmaktaydı.

Babasının doğum gününde ise –o zaman üç yaşını doldurmuş, dördünden de dört buçuk ay almıştı– göz açıp kapamadan mutfaktan odaya sürükleyip getirdiği ağır bir oklavayı üçüncü kattaki evin penceresinden sokağa fırlatmıştı. Birkaç gün sonra da havan tokmağını atmış, ardından babasının bir çift ağır dağcı ayakkabısını sandıktan çıkararak öbür nesnelerin yanına yollamıştı.[7]

Derken annesi gebeliğinin yedinci ya da sekizinci ayında düşük yapmış, bunun üzerine çocuk "sanki başka biri olup çıkmış, uslanmış, sessiz sevecen" bir durum almıştı. Gebeliğin beşinci ya da altıncı ayında annesine ikide bir şöyle demişti: "Anne, sıçrayıp karnına atlayayım mı senin?" ya da: "Anne, karnını göçerteyim mi?" Düşükten kısa bir süre önce, ekim ayında ise şöyle söylemişti: "İlle bir kardeşim olacaksa, İsa çocuğa benzesin bari."

II

On dokuz yaşındaki genç bir bayan, kendiliğinden çocukluğunun ilk yıllarına ilişkin aşağıdaki anıyı dile getirmiştir: "Bir gün işi azıtmış, yemek odasında masanın altına girmiştim; her an sürünüp dışarı çıkmaya hazır bekliyordum. Masanın üzerinde içi kahve dolu fincanım duruyordu –Fincandaki desen bugün bile açık seçik aklımda-, büyükannem odaya girer girmez pencereden fırlatıp atmak istemiştim.

Çünkü kimse benimle ilgilenmemişti; bu arada kahvenin üzerinde her vakit beni fena halde tiksindirmiş, bugün de hâlâ tiksindiren ince bir tabaka oluşmuştu.

O gün çekilmez bir kıza dönüştüğümü bugün bile hâlâ an-

latıp dururlar; öğleyin babamın sevdiği bardağı masadan kaldırıp yere atmıştım; gün boyu pek çok kez giysimi pisletmiş, sabahtan akşama dek somurtup durmuştum. Kızgınlığımdan bir bebeğimi de didik didik etmiştim."

"O gün benden iki buçuk yaş küçük bir erkek kardeşim dünyaya gelmişti, dolayısıyla hiç kimsenin benimle ilgilenecek vakti yoktu."

Her iki gözlemdeki olay bir açıklamayı zorunlu kılmayacak kadar açıktı. İki olay da psikanalize başvurulmayı gerektirmeksizin bir gerçeği doğrulamaktadır: Geleceği beklenen ya da ansızın ortaya çıkıveren bir rakibin çocukta uyandırdığı kızgınlık, evdeki eşyaları pencereden kaldırılıp sokağa atmalarla ya da huysuzluk ve yok etme gibi diğer eylemlerle kendine dışavurum sağlamaktadır. Birinci gözlemdeki "ağır eşyalar", anlaşılan yeni kardeş henüz ortada görünmediği süre çocuğun öfkesinin yöneldiği anneyi simgelemektedir. Üç buçuk yaşındaki çocuk annesinin gebeliğinin bilincindedir ve annesinin karnında bir çocuk barındırdığından kuşkusu yoktur. Burada *küçük Hans*'ı[8] ve onun gereğinden çok yük yüklenmiş arabalardan duyduğu aşırı korkuyu[9] anımsamamak elde değildir. İkinci gözlemde çocuğun iki buçuk yaş gibi erken bir çocukluk döneminde bulunuşu dikkati çeker.

Burada Goethe'nin çocukluk anısına döner de, başka çocuklara ilişkin gözlemlerden sağladığımız bulguları *Şiir ve Gerçek*'te dile getirilen anının yerine koyarsak, başka türlü ele geçiremediğimiz kusursuz bir ilişkinin doğup ortaya çıktığını görür, söz konusu anıda Goethe'nin şöyle söylediğini işitir gibi oluruz: "Şanslı bir çocukmuşum. Dünyaya ölü gelmeme karşılık kader yine öldürmedi, hayat bağışladı bana ve benden sonra doğan oğlan kardeşimin canını aldı ki, ben annemin sevgisini kendisiyle paylaşmak zorunda kalmayayım." *Şiir ve Gerçek*'teki anının arkasından ilk çocukluk yıllarında ölen ve o zamana kadar evin bir başka odasında sessiz bir hayalet gibi güleryüzle yaşamını sürdüren bir büyükannenin ölümünden söz edilmesi de yine aynı ilişki kapsamına girmektedir.

Daha önce bir başka yerde belirttim[10]: Annenin sevgisini hiç tartışmasız tekellerinde tutan kişiler, yaşam boyu ele geçir-

me duygusunu ve seyrek olmayarak gerçekten kişiyi başarıya ulaştırdığını gördüğümüz güven duygusunu içlerinde taşırlar. Dolayısıyla, "bendeki güç, annemle aramdaki ilişkiden almaktadır kaynağını" gibi bir sözü haklı olarak Goethe özyaşamöyküsünün başına koyabilirdi.

NOTLAR

1 [1914'te Insel Yayınevi'nden çıkmış baskıdan yapılan Goethe-alıntılarında (*Goethe'nin Eserleri*, Yayımlayan: Erich Schmidh, c. 5, s. 4) bazı düzeltmelere başvurulmuştur.]

2 [Krş. *Rattenmann*'da (1900 d) vaka takdiminin başında yer alan dipnot.]

3 (Ek 1924) İncelemenin önceki baskılarında ileri sürüp yanlışlığını zamanla anladığım bu savı şimdi geri almam gerekiyor. *Şiir ve Gerçek*'te bundan böyle hiç adı geçmez dediğim küçük kardeşten birinci kitabın ilerideki bir yerinde söz açılmaktadır; küçük kardeşini de "hayli acı ve ıstıraplara sürükleyen çocukluktaki o baş belası hastalıkları anımsayan Goethe, Herman Jacob'a ilişkin olarak şöyle der: "Narin yaradılışta biriydi, sessiz ve inatçıydı, aramızda hiç doğru dürüst bir ilişki kurulamadı. Ve çocuk yaştayken öldü kendisi."

4 [Bkz. *Düş Yorumu* (1900 a), bölüm V (D).]

5 Belirgin bir dikkatsizlik hatası; küçük kardeşini ortadan kaldırma konusunda Goethe'nin ruhunda yaşayan eğilimin söz konusu hataya yol açtığı yadsınacak gibi değildir. (Krş. Ferenzi, *Analiz Sürecinde Geçici Semptom Oluşumu Üzerine*, 1912.)

6 Açıklamasının bu önemli noktasına karşı yöneltilip bir karşı koymanın dışavurumu olan kuşkudan, hasta, daha sonra kendiliğinden el çekmiştir.

7 "Bunun için hep de ağır nesneleri seçmekteydi."

8 'Beş Yaşındaki Bir Oğlanda Görülen Bir Fobinin Analizi' (1900 b), *Öğrenim Baskısı*, c. 8, 81 ve 109.

9 Gereğinden çok eşya yüklenmiş arabaların gebeliğin bir simgesi olabileceğini elli yaşını geçkin bir bayan da bir süre önce onaylamıştı. Henüz doğru dürüst konuşamayan bir çocukken ev eşyasıyla yüklü bir araba sokaktan geçmeye görsün, babasını heyecanla elinden tutup pencereye götürdüğünü kendisine sonradan sık sık anlatmışlardı. Ev konusundaki anımsamalarına dayanarak, kendisinin o vakitler iki buçuk yaşını bitireli çok bir zaman olmadığını saptayabilmekteyiz. Hastam bu yaştayken bir oğlan kardeşi dünyaya gelmiş, bireylerin sayısındaki artış dolayısıyla aile bir başka eve taşınmak zorunda kalmıştı. Yaklaşık küçük kardeşin doğumundan başlayarak, küçük kız, uykuya dalmadan her seferinde sanki kocaman bir şey üzerine üzerine geliyormuş gibi bir korkuya kapılmış ve bu korkuyla "elleri işte öylesine irileşmişti."

10 1911'de *Düş Yorumu*'nun (1900 a) VI. Bölümünde E paragrafının sonuna eklenmiş dipnot.

DOSTOYEVSKİ VE BABA KATLİ (1928 [1927])

Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi

Almanca Baskılar:

1928 Karamazof Kardeşler'in İlk Şekli, Yayımlayan: R. Fülöp Miller ve F. Eckstein, Münih, s. XI-XXXVI.
1929 Almanak 1930, 9-31.
1934 Toplu Yazılar, c. 12, 7-26.
1948 Toplu Eserler, c. 14, 399-418.

Dostoyevski'nin Moeller van den Bruck tarafından baskıya hazırlanan bütün eserlerinin yayımlanmasından birkaç yıl sonra, 1925'ten başlayarak Fülöp-Miller ve Eckstein Bütün Eserler'e ek ciltler hazırlamaya koyulmuştu. Bütün Eserler gibi aynı donanım içerisinde hazırlanan söz konusu ciltlerde çeşitli kaynaklardan devşirilip yazarın kişilik ve sanatına açıklık getirmeye elverişli ölüm sonrası (posthum) yazılar, bitirilmeden kalmış taslaklar ve diğer malzeme bir araya toplanmaktaydı. Ciltlerden birinin de *Karamazof Kardeşler*'e ilişkin taslaklar ve eskizlere, ayrıca romanın doğuşunu hazırlayan kaynaklar üzerindeki incelemelere ayrılması planlanmıştı. Ek ciltlerin hazırlayıcıları, gerek romanın, gerek yazarın psikolojisine ilişkin olarak Freud'un bir yazı kaleme almasını çok istemişler, anlaşıldığına göre daha 1926 yılının başında kendisinden böyle bir ricada bulunmuşlardı. Ne var ki, Freud ancak Temmuz ayının sonuna doğru istenen yazıyı kaleme almaya başlamıştı. Ancak, araya giren daha ivedi işler Freud'un dikkatini kendi üzerine çekmiş ve öyle görülüyor ki, Freud konuya karşı ilgisini kaybetmişti. Bunun başlıca nedeni de Ernest Jones'in (c. 3, 1962 b, 173) açıkladığına gö-

re, Freud'un eline bir kitabın geçmesi (Neufeld, 1923) ve bir dipnotta (dipnot 18) belki de fazlasıyla alçakgönüllü davranarak belirttiği gibi, kendisinin kaleme alacağı yazıda açığa vurmayı düşündüğü düşünce ve görüşlerin büyük çoğunluğunu kitapta dile getirilmiş bulmasıydı. Freud'un söz konusu yazı üzerinde ne zaman yeniden çalışmaya koyulduğunu kesinlikle saptamak olanaksız. Jones'in (aynı eser) varsayımına göre, yazı 1927 yılının başında bitirilmişti. Ancak, bu bize pek olası görünmüyor, çünkü denemenin ikinci yarısında sözü edilen Stefan Zweig'in nuveli 1927'den önce henüz yayımlanmamıştı. Kesin olan bir şey varsa, Freud'un denemesiyle başlayan ek cildin 1928'de basılmış olmasıdır.

Deneme açıkça birbirinden ayrılan iki bölümden oluşuyor. İlk bölümde Dostoyevski'nin karakteri, mazoşizmi, suçluluk duygusu, 'epileptoid' (epilepsi benzeri) nöbetleri ve Oidipus kompleksindeki çelişik tutumu ele alınmakta, ikinci bölümde ise özel bir sorun olan kumar tutkusu üzerinde durularak bu tutkunun oluşumu üzerine ışık düşüren Stefan Zweig'ın nuvelinin içeriği verilmektedir. İlk bakışta her iki bölüm arasında sıkı bir bağ göze çarpmakta. Denemeye ilişkin eleştirisine yanıt olarak Freud'un Reik'a yolladığı bir mektupta bu konuda bir açıklama yer alıyor (Krş. Reik, 1929, Freud 1930 f [1929]). Freud denemenin mimarisinin pek sağlam olmayışından dolayı Reik'tan özür diler mektubunda, denemeyi yayımlanacağı yer dolayısıyla gönülsüz kaleme aldığını belirtir. Deneme başka yerde yayımlanmış olsa, Dostoyevski'deki nevroz gibi bir hastalık tablosunda cinsel özdoyuruya (onanie) karşı savaşımın önemli rol oynadığını, sanatçıdaki kumar tutkusunun da bunun bir kanıtı sayılacağını saptamadan geçemeyecek olduğunu açıklar. Böylece Zweig'ın nuveliyle arada gereken ilişki kurulmakta ve Freud için Dostoyevski/Zweig ilişkisinin değil, daha çok masturbasyon ile nevroz arasındaki ilişkinin önem taşıdığı kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Freud, Reik'a yolladığı mektupta Dostoyevski'yi pek fazla sevmediğini itiraf eder, nevrozluları konu alan psikanaliz çalışmalarında zaten yeterince sabır gösterdiğini belirtir. Ne var ki Dostoyevski'yi yazar olarak alabildiğine üstün bir payeyle donattığı kuşkusuzdur.

Sanatçı, nevrozlu, ahlakçı ve suçlu olmak üzere dört ayrı cephesi bulunan, zengin bir kişilik yapısıyla karşımıza çıkar Dostoyevski. Acaba bu karmaşık yapıyı açıklığa kavuşturmak için nasıl bir yol izlemeli?

En az kuşkuyla bakılacak yönü sanatçılığıdır Dostoyevski'nin, bu bakımdan Shakespeare'i hiç de aratmayacak biridir. *Karamazof Kardeşler* şimdiye dek yazılmış romanların en güçlüsü, "Büyük Engizitör" epizodu dünya edebiyatının şimdiye dek ortaya koyduğu yaratıların en üstünüdür ve ne denli övülse azdır. Ama ne yazık ki, psikanaliz sanat sorununu çözümlemede yetersiz kalmaktadır.

Psikanalizin Dostoyevski'de hepsinden çok açıklığa kavuşturabileceği, ahlaksal yöndür. Ahlak bakımından Dostoyevski'yi yüce bir yere oturtmaya kalkıp, ancak en koyu ahlaksızlıklardan gelen kimselerin ahlaklılığın doruğuna ulaşabileceğini buna neden göstermek, gerçeği görmezden gelmek olacaktır.

Çünkü bir ayartıya kendini kaptırdıktan sonra değil, ayartı daha içte kıpırdanmaya başlar başlamaz ona tepki gösterip karşı koyabilen kişi ahlaklıdır yalnız. Vakit vakit ahlakdışı eylemlere girişip sonradan pişmanlık duyarak, pek yüce ahlak kurallarını kendine amaç edinen ve davranışlarını bu kurallara uydurmaya çalışanlar, işin pek kolayına kaçmakla suçlanacak kişilerdir. Ahlaklılığın başlıca gereği sayılan gönül tokluğunu (feragat) boşlamışlardır bunlar; oysa toplumun pratikteki çıkarı, bireyin ahlak kurallarına uygun yaşamasını zorunlu kılmaktadır. Kim bu kurallara yan çizerse, kavimler göçündeki barbarlara benzer; o barbarlar ki, önce cana kıyıp sonra tövbe ve istiğfarda bulunmuş, zamanla tövbe ve istiğfar cana kıymalara düpedüz olanak sağlayan bir araca dönüşmüştü. Korkunç İvan'ın[1] davranışı da buna bir örnektir; hatta denebilir ki, ahlakdışı davranışların ardından

ahlak kurallarıyla uzlaşma çabası Rus insanının karakterinin belirleyici bir özelliğidir. Dostoyevski'nin de ahlaklılık uğrundaki çaba ve uğraşılarının sonucunun pek yüz ağartıcı olduğu söylenemez. Bireysel-içgüdüsel istekleri toplumsal yaşamın gerekleriyle bağdaştırmaya yönelik alabildiğine çetin boğuşmaların ardından tersyüz eder Dostoyevski; gerek dünyevi, gerek ruhani otoriteye boyun eğer. Çar'a[2] ve tüm Hıristiyanların Tanrısına karşı aşırı saygıda ve bağnaz bir Rus milliyetçiliğinde soluğu alır; oysa bu, kendisiyle boy ölçüşemeyecek pek çok kimsenin daha az çaba harcayarak ulaştığı bir konumdur. Büyük sanatçının güçsüz yanı da işte burada yatar; Dostoyevski insanların öğretmeni ve kurtarıcısı aşamasına yücelme fırsatını elden kaçırmış, onların cellatları arasında yer almıştır. İnsanlığın gelecekteki uygarlığı, bu bakımdan kendisine pek şükran borcu duymayacaktır. Ancak biz, söz konusu başarısızlığa onu bir nevrozun sürüklediğini kanıtlayabileceğimizi sanıyoruz. Zekâ düzeyi ve insanları sevme gücü düşünülürse, Dosytoveski'nin gerçekte havarilere özgü bir yaşam yolunu izlemesi beklenebilirdi.

Dostoyevski'ye ahlaksız, hatta suçlu biri gözüyle bakmak, pek çok kişinin sert direnişiyle karşılaşacaktır. Hani suçlunun tek yanlı değerlendirilmesine karşı bir tepki niteliği taşıması gerekmez bunun. Biraz kurcaladık mı, tepkinin gerçek nedenini hemen ele geçirebiliriz; suçluyu belirleyen iki özellik söz konusudur; sınırsız bir bencillik ve güçlü bir yıkım içgüdüsü. Her iki özelliğin dışavurumunu sağlayan ortak bir koşul var ki, o da sevgisizlik, (insani) objelere duygusal açıdan yaklaşım yetersizliğidir. Oysa Dostoyevski'de hemen buna ters bir durumun varlığı gelir akla: Sevilmeye karşı büyük bir gereksinim ve alabildiğine büyük bir sevme gücü. Öyle bir güç ki, aşırı ölçüde iyi yürekliliği içeren eylemlerle kendini açığa vurur; kin ve öç alma duygularına haklı olarak kapılabileceği durumlarda, örneğin kendisine ihanet eden ilk karısıyla aşığı karşısında bile sanatçıyı sevmeye ve yardım elini uzatmaya götürür. Peki, o zaman Dostoyevski'yi suçlular arasına katmaya bizi götüren nedir? Yanıt: Bir kez yapıtları için zorba, cani, bencil tiplerin özellikle yer aldığı konular seçmesi; böyle bir tutum, söz konusu tiplerdeki eğilimleri Dostoveyski'nin kendi ruhunda da barındırdığını ka-

nıtlar. İkincisi: Kumar tutkusu ve henüz buluğa ermemiş bir kızın iğfali gibi sanatçının özgeçmişinde kimi olayların varlığı (itiraf)[3]. Sanatçıyı suça kolay sürükleyebilecek pek güçlü yıkım içgüdüsünün daha çok ben'e (dış yerine içe) yönelik karakter taşıdığının, mazoşizm ve suçluluk duygusu kılığında kendini açığa vurduğunun saptanmasıyla ortadaki çelişki silinip gider. Ama Dostoyevski'nin kişiliği, çabuk kızıp parlamasında, başkalarına acı çektirmekten zevk duyup sevdiklerine bile hoşgörüsüz davranmasında, ayrıca yazar olarak okurlarına karşı tutumunda kendini belli eden yeterince sadistik karakter özelliğini de içermekten geri kalmaz. Yani Dostoyevski'deki sadizm dar planda dışa, geniş planda ise içe yöneliktir, yani bir mazoşisttir sanatçı, alabildiğine yumuşak, alabildiğine iyi kalpli, alabildiğine yardımsever bir insandır.

Biri niceliksel, ikisi niteliksel olmak üzere Dostoyevski'nin karmaşık kişiliğinde üç etkenin rol oynadığını saptayabilmekteyiz; olağanüstü duygusallık, kendisini ister istemez bir sadomazoşizm ya da suça yatkınlıkla donatan sapık bir içgüdü, çözümleme konusu yapılamayan bir sanatçı yeteneği. Bu üç etken, nevroza yol açmaksızın da pekâlâ varlığını sürdürebilir kişide; nitekim bir nevrozu bulunmayan salt mazoşistlere rastlayabilmekteyiz. İçgüdüsel isteklerle bunlara karşı çıkan engeller (artı bireyin yüceltim [sublimasyon] olanakları) arasındaki güç dağılımını göz önünde tutarsak, Dostoyevski'yi içgüdüsel karakter'deki kimseler sınıfına sokabiliriz. Gel gelelim, bir nevrozun varlığı durumu biraz karıştırmaktadır; önce de söylediğimiz gibi, söz konusu koşulların ille bir nevroza yol açması gerekmez. Ancak, ben'in üstesinden gelmesi gereken güçlük ne denli çetinse, bir nevrozun gelişme olasılığı da o denli büyüktür. Zaten nevroz, ben'in çeşitli güçler arasında bir bireşimi (sentez) gerçekleştiremediğini, bunu yapmaya çalışırken bütünselliğini yitirdiğini gösterir.

Peki, Dostoyevski'de bir nevrozun varlığını bize açık seçik gösteren kanıtlar nelerdir? Bizzat Dostoyevski kendisini saralı olarak tanıtmış, bilinç kayıpları, kasılmalar ve ruhsal çöküntülerle (depresyon) seyreden ağır nöbetlerden dolayı başkalarınca da öyle tanınmıştır. Doğrusu bu sara (epilepsi) nöbetlerinin sa-

natçıdaki bir nevrozun belirtisi (semptom) olması hiç de düşünülemeyecek gibi değildir; böyle bir durumda da Dostoyevski'deki saranın isteri sarası diye nitelendirilmesi, yani ağır isteri vakası sınıfına sokulması gerekecektir. Ancak, iki nedenden ötürü bu konuda bir kesinliğe varamamaktayız. Bir kez, Dostoyevski'deki saranın anamnezine ilişkin olarak elimizde bulunan bilgiler noksan ve güvenilirlikten yoksundur. İkincisi, sara benzeri nöbetlerle kendini açığa vuran sayrısal (patolojik) durumları nasıl anlamak gerekeceği henüz açıklığa kavuşmuş değildir.

Önce ikinci nedeni alalım ele. Saranın ne tür bir hastalık sayılacağını ayrıntılarıyla burada yinelemenin gereği yoktur; çünkü bu, bize pek bir yarar sağlamayacaktır. Ancak, şu kadarını belirtebiliriz ki, hastalık klinik açıdan eskiden beri bilinen *Morbus sacer*[4] tablosuna uygunluk göstermekte, yani durup dururken kendini açığa vurup ne vakit ortaya çıkacağı kestirilemeyen kasılma nöbetleriyle seyrederek hastada ansızın kızıp parlama ve saldırganlık yönünde bir karakter değişikliğine yol açmakta, ayrıca ussal yetileri (akli melekeler) zayıflatmaktadır. Ama bazen bu tablo bütünüyle dağılma göstererek belirsiz bir nitelik kazanabilmektedir. Ne var ki dilini ısırmalar ve idrarını kaçırmalarla ağır bir tablo halinde baş gösteren, sık aralarla yineleyerek hastayı ciddi sakatlanmalarla karşı karşıya bırakan *Status epilepticus*[5] tablosuna uygun nöbetler, zamanla yerlerini kısa süreli bilinç bulanıklıkları (konfüzyon) ve yine kısa süreli baş dönmeleriyle hafif bir seyir izleyen nöbetlere bırakabilmekte, sanki bilinçdışının bir direktifiyle hastanın kendisine yabancı birtakım eylemlere kalkıştığı kısa süreli nöbetlerle yer değiştirebilmektedir. Normalde ne hikmetse bedensel bir kökene dayanan bu nöbetler, ilk kez ortaya çıkışlarını düpedüz ruhsal bir etkene (korku) borçlu bulunabilmekte ya da ileride ruhsal emosyonlara tepki kılığında kendilerini açığa vurabilmektedir. Vakaların büyük çoğunluğunda ussal (akli) yetilerdeki güçsüzleşme hastalığın alabildiğine belirgin özelliğini oluşturmasına karşın, hiç değilse bir vakada hastalığın pek üstün entelektüel başarıları asla kösteklemediği görülmüştür (Helmholtz).[6] Aynı durumun saptandığı ileri sürülen diğer pek çok vakada ise durum kesinlikten yoksundur ya da Dostoyevski'de-

ki gibi kuşkuyu davet eder nitelik taşımaktadır. Öte yandan, sarada duygusal küntlük ve gelişim bozukluklarıyla karşılaşılabilmekte; her ne kadar hastalık tablosunun zorunlu bir parçası değilse de, çokluk somut bir budalalık ve beyinde alabildiğine ciddi hasarlar yine saraya eşlik edebilmektedir. Ancak, kusursuz bir ruhsal gelişimi geride bırakanlarda ve bundan daha sık olarak çokluk yeterince denetim altında tutulamayan aşırı duygusallıkla donatılmış kişilerde sara nöbetlerinin tüm çeşitlerini gözlemleyebilmekteyiz. Dolayısıyla, klinik bakımdan bütünlük içeren bir "sara" tablosunun varlığı üzerinde diretilemeyeceği savının şaşılacak yanı yoktur. Sara nöbetlerine özgü belirtilerin birbirine benzerliği, bunlara (işlevsel) fonksiyonel yoldan yaklaşımı zorunlu kılmaktadır; sanki anormal içgüdü boşalımını sağlayan bir mekanizma organizmada önceden hazır beklemekte, gerek dokusal ve toksik kökenli ağır hasarlar sonucu beyinde ortaya çıkan fonksiyon bozuklukları, gerek ruhsal ekonominin doğru dürüst denetim altında tutulamayarak ruhsal enerjinin aşırı tüketimi gibi birbirinden büsbütün değişik koşullarda işlemeye başlamaktadır. Her iki durumda da temeldeki içgüdü boşalım mekanizmalarının özdeş nitelik taşıdığını sezebilmekteyiz. Aynı mekanizmanın gerçekte toksik nedenler sonucu ortaya çıkan cinsel eylemlerde de rol oynadığını düşünebiliriz; zaten çok eskiden hekimler cinsel ilişkiyi küçük bir sara nöbeti diye nitelemişler, yani cinsel eylemlere saradaki uyarı boşalımının hafif şekli ve adaptasyonu gözüyle bakılacağını anlamışlardı.[7]

"Sara tepkisi" diyebileceğimiz bu ortak mekanizmaya, ruhsal açıdan üstesinden gelinemeyen emosyon (duygu ve heyecan) kitlelerini bedensel (somatik) yoldan boşalıma kavuşturmak görevi üstlenmiş nevrozlarda da başvurulmaktadır. Böylece sara nöbeti isterinin bir belirtisi olarak da karşımıza çıkabilmekte, tıpkı normal cinsel eylemler gibi isteri tarafından benimsenerek bir değiştirme (modifikasyon) işleminden geçirilmektedir. Dolayısıyla, sarayı "organik" ve "emosyonel" diye ikiye ayırmanın pek haklı bir davranış sayılması gerekiyor. Böyle bir ayrımın pratikte taşıyacağı anlam şudur: "Organik saralı" beyin hastası, "emosyonel" saralı ise bir nevrozludur. Organik

kökenli sarada ruhsal yaşam, kendisine yabancı bir dış bozukluğun etkisi altındadır; emosyonel sara ise, kendisi bozulmuş ruhsal yaşamın bir dışavurumudur.

Dostoyevski'deki saranın ikinci gruba girme olasılığı alabildiğine büyükse de, durum kesinlikle kanıtlanacak gibi değildir. Çünkü bunun için nöbetlerin ilk ortaya çıkışıyla sonradan gösterdiği dalgalanmaların sanatçının ruhsal yaşamındaki hangi olaylardan kaynaklandığının saptanması gerekir. Nöbetlere ilişkin bildirimler bize fazla bir şey öğretmemekte, nöbetlerle yaşantılar arasındaki ilişki konusunda ise elimizde çokluk birbiriyle çelişen kırık dökük açıklamalar bulunmaktadır. Çocukluğunun hayli gerilerine dek uzanan ve başlangıçta hafif belirtilerle seyreden nöbetlerin, sanatçının o sekizindeyken yaşadığı sarsıcı olaydan, yani babasının katledilmesinin ardından[8] sara karakteri kazandığı, çeşitli varsayımlar içinde en akla yatkınıdır.[9] Yazar Sibirya'da sürgündeyken nöbetlerin bütünüyle ortadan kalktığı kanıtlanabilseydi, bu doğrusu hiç de yadırgatmazdı bizi; gel gelelim, eldeki kimi veriler bununla çelişir gözükmektedir.[10] *Karamazof Kardeşler*'deki baba katliyle Dostoyevski'nin kendi babasının akıbeti arasındaki yoksanamayacak ilişki, birden çok yaşamöykücünün (biyograf) gözünden kaçmamış, "modern bir psikolojik ekol"den söz açılmaya başlanmıştır. Psikanaliz-modern psikolojik akımla anlatılmak istenen budur çünkü– babasının katlini Dostoyevski için alabildiğine güçlü bir travma, sanatçının buna karşı tepkisini ise ondaki nevrozun belkemiği sayar.

Ancak, böyle bir görüşü psikanalizin öğretilerine dayandırmaya kalkarsam, söz konusu bilimin terminolojisine ve öğretilerine yabancı olanlar bundan bir şey anlamayacaktır.

Ne var ki, incelememizde kendisinden yola koyulabileceğimiz güvenilir bir çıkış noktası bulunuyor elimizde. Saranın kendini ilk kez açığa vurmasından epey önce, daha çocukluk yıllarında Dostoyevski'de karşılaşılan nöbetlerin ne anlam taşıdığını bilmekteyiz. Nöbetler ölümü simgeliyor, ölüm korkusuyla başlıyor, letarjik (atıl) uykulardan oluşuyordu. Henüz çocukken hastalık ansızın nedensiz melankoli nöbetleriyle sanatçı üzerine çullanıyor, sonradan dostu Solovyov'a anlattığı gibi

hemen ölecekmişçesine bir duygunun ruhunda uyanmasına yol açıyor ve gerçekten de bu duyguyu, bildiğimiz ölüme tıpatıp benzeyen bir durum izliyordu... Kardeşi Andree'nin açıkladığına göre, Dostoyevski daha çocukluk yıllarında geceleyin yattığı zaman başkalarında öldüğü izlenimini uyandırabilecek bir uykuya dalacağından korkar, böyle durumda kendisini gömmeden beş gün beklemelerini kâğıt parçacıkları üzerine yazarak sağa sola bırakırdı. (Fülöp-Miller ve Eckstein, 1925, LX.)

Söz konusu ölüm nöbetlerinin taşıdığı anlam ve güttüğü amaç bizce bilinmektedir: Bir ölüyle, yani gerçekten ölmüş bir kimseyle ya da canlı, ama ölmesi istenen biriyle özdeşleşmeyi dile getirirler. Yaşayan, ama ölmesi istenen biriyle özdeşleşmenin önemi, gerçekten ölmüş biriyle özdeşleşmeden daha büyüktür. Ölüm nöbetleri, bu tür özdeşleşmede bir özcezalandırı (kendi kendini cezalandırma) yerini tutar; insan bir başkasının ölmesini istemiş, derken bu kimsenin yerini alarak kendisi ölmüştür. Psikanaliz açısından ölümü istenen bu kişi oğlan çocuğu için genellikle baba, isterik sara nöbeti ise nefret ettiği babasının ölümünü istediği için oğlanın kendi üzerinde uyguladığı cezadır.

Herkesçe bilinen görüşe göre, baba katli tek kişi kadar tüm insanlığın işlediği ilk ve temel suçtur,[11] suçluluk duygusunun başlıca kaynağıdır kuşkusuz. Ne var ki, söz konusu duyguyu doğuran daha başka kaynakların da bulunup bulunmadığını bilmiyoruz; araştırmacılar suç ve ceza gereksiniminin dayandığı ruhsal nedeni henüz ele geçirememiştir. Pekâlâ birden çok olabilir bu neden. Psikolojik durumun karmaşıklığı, konunun açıklığa kavuşturulmasını zorunlu kılmaktadır. Oğlan çocuğu babasıyla psikanaliz dilinde ambivalent (çelişik) sözcüğüyle anlatılan bir ilişki içinde yaşar. Bir yandan, kendisine rakip saydığı babasını ortadan kaldırmayı amaçlayan bir kin ve nefret besler içinde; öte yandan, yine babasına karşı belli bir sevgiye her vakit ruhunda yer verir, her iki tutum da bir araya gelerek baba özdeşleşmesini doğurur. Gerek hayranlık duyduğu babasına öykünme arzusu, gerek kendisine rakip gördüğü babasını ortadan kaldırmayı amaçlaması, oğlanın kafasında babasının yerini alma düşüncesini uyandırır. Ama derken bu gelişim süreci güçlü bir

engelle karşılaşır; oğlan, kendisine rakip gördüğü babasını yok etme çabasının babası tarafından iğdiş eylemiyle cezalandırılabileceği korkusunu günün birinde gönlünde yaşatmaya başlar. İğdiş edileceğinden ürkerek, yani erkekliğini koruyabilmek için babasını ortadan kaldırıp annesini ele geçirme isteğinden vazgeçer. Gel gelelim, söz konusu isteğin bilinçdışında varlığını sürdürmesi de suçluluk duygusunun temelini oluşturur. Öyle sanıyoruz ki, buraya kadar anlattıklarımız normal bir süreç, Oidipus kompleksini ilerde bekleyen doğal bir akıbettir; ancak, önemli bir noktayı da söylediklerimize eklemeden geçemeyeceğiz

Bizim çiftcinsellik dediğimiz bünyesel özellik oğlanda gelişmiş bulunuyorsa, bir başka durum ortaya çıkabilir. İğdiş eylemine konu edilip erkekliğini yitirebileceği korkusu, oğlanı kadınsallık yönünde bir kaçışa zorlar: Kendisini annesinin yerine koyar, babasının karşısında, annesinin sevi objesi olarak oynadığı rolü üstlenmeye eğilim gösterir. Ne var ki, iğdiş korkusu, oğlanın sorunu bu yoldan da çözüme kavuşturmasına olanak vermez; çünkü babasının kendisini bir kadın gibi sevmesini istiyorsa, yine üzerinde uygulanacak bir iğdiş eylemine boyun eğmesi gerekeceği kanısına varır. Dolayısıyla, hem babasına karşı kin ve nefretini, hem ona olan sevgisini bilinçdışına iter. Ancak, iki duygunun da geriye itimleri arasında psikolojik bakımdan bir ayrım vardır: Oğlan babasına karşı duyduğu nefretten bir dış tehlikenin dürtüsü, yani iğdiş korkusuyla el çeker; oysa babasına karşı beslediği sevgiyi öz varlığından kaynaklanan içgüdüsel bir tehlike sayar. Gerçekte bu iç tehlikenin de kaynağı yine söz konusu tehlike, yani iğdiş korkusudur.

Babaya karşı beslediği nefret ve kini tatsız duruma sokan, onların çocukta uyandırdığı korkudur; gerek cezalandırılma, gerek baba tarafından sevilmenin koşulu olarak iğdiş korkunç bir eylemdir. Baba nefretinin bilinçdışına itilmesine yol açan iki etkenden birincisinin, yani doğrudan cezalandırılma ve iğdiş korkusunun normal sayılması gerekir; ancak, öbür etkenden, yani baba karşısında takınılacak kadınsal tutumun sonucundan ürkmedir ki, iğdiş korkusuna hastalık ölçüsünde güçlülük kazandırır. Böylece, bünyesel bakımdan belirgin bir çiftcinselliğin

varlığı, nevrozu doğuran ya da onu pekiştirip sağlamlaştıran neden rolünü oynar. Dostoyevski'de varlığı kuşkusuz benimsenecek böyle bir çiftcinsellik tek varoluş biçimine, yani gizli (latent) bir eşcinsellik kılığına bürünerek etkinliğini sürdürür; erkeklerle dostluklara verdiği önemde, sevi yaşamının karşısına çıkardığı rakiplerine karşı duyduğu o tuhaf yakınlıkta, eserlerindeki pek çok örneğin ortaya koyduğu gibi, bazı durumları seziş ve kavrayışta gösterdiği ve ancak gizli eşcinsellikten kaynaklanabilecek üstün yetenekte bu çiftcinsellik kendini açığa vurur.

Babaya karşı duyulan nefret ve sevgiyle onların iğdiş korkusu altında geçirdiği değişimlere ilişkin bu açıklamalar, psikanalize yabancı okurlara iç açıcı gelmez de inandırıcılıktan yoksun görünürse, üzülürüm doğrusu. Ama ne yapayım ki, gerçek böyledir. Bir kez iğdiş kompleksi diye bir şeyin varlığını kimsenin pek benimsemeye yanaşmayacağına inanmaktayım. Ancak, şurasını kesinlikle belirteyim ki, psikanaliz alanındaki çalışmalar, özellikle söz konusu kompleksin bireydeki varlığını tüm kuşkuların ötesinde kanıtlamış ve bütün nevrozların anahtarını bu komplekste aramak gerektiğini ortaya koymuştur. Dolayısıyla, Dostoyevski'deki sara nöbetlerini incelerken de bu anahtara başvuracağız. Gelgelelim, bilincimiz, bilinçsiz ruh yaşamımızı egemenliği altında tutan öğelere pek yabancıdır. Şimdiye dek anlattıklarımızla, Oidipus kompleksindeki baba nefretinin bilinçdışına itilmesinden doğan sonuçları tümüyle sayıp dökmüş olmaktan uzak bulunuyoruz. Ancak, daha önce söylediklerimize şu noktayı da eklemek isteriz: Baba özdeşleşmesi, ne yapıp yapıp oğlanın ruhunda sürekli bir yer ele geçirmekte, oğlan tarafından giderek kendi ben'i içerisine aktarılmakta ve bu ben'e karşıtlık içinde, ondan bağımsız bir parça olarak varlığını sürdürmektedir. İşte "ben" kapsamına alınan bu özdeşleşmeye "üst-ben" adını vermekte, onu anne ve baba etkisinin mirasçısı görüp alabildiğine önemli işlevlerin kaynağı saymaktayız.

Baba sert, zorba, zalim biriyse, üst-ben söz konusu özellikleri kendisinden devralır ve bu üst-ben'in ben'le ilişkisinde oğlanın özellikle bilinçdışına itmeye çalıştığı edilgenliğin yeniden

dirilip ortaya çıktığı görülür. Ben, sadist karakter kazanan üst-ben karşısında mazoşizm'e kayar, yani kadınsal-edilgen bir konuma sürüklenir. Ben'de büyük bir cezalandırılma gereksinimi baş gösterir ve bu gereksinimin giderilmesi kısmen yazgıdan beklenir, üst-ben'in ben'e karşı hoyrat davranışından kendine doyum sağlar. Her ceza nihayet bir iğdiş eyleminin yerini tutar ve bu niteliğiyle babaya karşı eskiden takınılan edilgen konumun gerçekleşmesi anlamını taşır. Nitekim, yazgının kendisi de baba projeksiyonundan (babayı dışa yansıtım) başka bir şey değildir.

Vicdanın oluşumunu hazırlayan normal olaylar da, burada anlattığımız anormal olaylardakine benzer bir seyir izler. Normal ve anormal olayları henüz birbirinden ayırmayı başarabilmiş değiliz. Cinsellikteki edilgen bileşenin (komponent) akıbetinde en büyük rolü, bilinçdışına itilmiş kadınsallığın oynadığı görülmektedir. Ayrıca, kendisinden hep korkulagelmiş babanın gerçekten bir zorba karakteri taşıyıp taşımaması, ikincil (tali) bir etken olarak önemli sayılması gerekir. Bunun doğruluğunu Dostoyevski'de görmekte, sanatçıda etkin alabildiğine güçlü suçluluk duygusunu ve mazoşist yaşam biçimini, cinsellikteki çok güçlü kadınsal bileşenin varlığına bağlamaktayız. Dolayısıyla, Dostoyevski'yi çiftcinselliğe karşı özellikle belirgin bir eğilimi ruhunda barındırmış ve pek sert bir baba bağımlılığına karşı büyük bir direnişle karşı koyabilmiş biri olarak tanımlayabiliriz. Bu çiftcinsellik özelliğini de, sanatçıda daha önce saptadığımız bileşenler arasına katmaktayız. Böylece kendini daha erken yaşta açığa vurmaya başlamış "ölüm benzeri nöbetlere" üst-ben'in ceza olarak ben tarafından gerçekleştirilmesine izin verdiği baba özdeşleşmesi gözüyle bakabiliriz. "Sen bir zaman babanı öldürmek, kendin baba olmak istemiştin, işte şimdi böyle bir babasın, ama ölü bir baba" anlamını taşımaktadır özdeşleşme. Bu da, isteri belirtilerinin bilinen mekanizmasından başka bir şey değildir. Ve ölüm benzeri nöbetlerde duyulan "işte baban seni öldürüyor" duygusu da yine isteri mekanizmasının kapsamına girer. Ben açısından "ölüm nöbetleri", bir yandan içte beliren erkeklik isteğinin hayalde doyuma kavuşturulmasıdır; öte yandan, mazoşist bir doyum niteliği taşır. Üst-ben

içinse, cezalandırma isteğinin gerçeklemesi, yani sadistik bir doyumdur. Beni ile üst-ben, her ikisi bir araya gelerek baba rolünü oğlanın ruhunda oynayıp dururlar. Genellikle oğul ile baba arasındaki ilişki, ben ile üst-ben arasındaki ilişkiye dönüşür, ama bu yeni ilişkide eski içerik yitip gitmeyerek sürdürür varlığını, sanki aynı olay ikinci bir kez sahneye konur.

Gerçek (realite) kendilerine artık gereken besini sağlayamaz olunca, Oidipus kompleksinden kaynaklanan bu çeşit çocuksal (infantil) tepkiler silinip gider. Gel gelelim, babasının karakteri Dostoyevski'nin belleğinde hiç değişmeden kalmış, hatta yıldan yıla bu karaktere daha başka çirkin kimi özellikler eklenmiş, dolayısıyla babadan nefret ve kötü babaya karşı duyulan ölüm isteği ilerki yıllarda da varlığını sürdürmüştür. Ancak, realitenin bilinçdışına itilmiş bu tür istekleri gerçekleştirmesinin sakıncalı durumlar yaratacağı ortadadır. Hayalde yaşatılan şey gerçeğe dönüşmüş, içteki isteğe karşı tüm savunu önlemleri bundan böyle güçlendirilmiş, Dostoyevski'deki ölüm nöbetleri giderek sara niteliği kazanmıştır. Nöbetlerin ilerde de cezalandırıcı baba özdeşleşmesi anlamını taşıdığına kuşku yoktur; ancak ilerde söz konusu nöbetler bizzat babanın ölümü gibi dehşet verici bir özellik kazanmıştır! Bu nöbetlerin başka ne gibi öğeleri, özellikle ne gibi cinsel içerikleri kendisinde barındırdığını ise bilmemekteyiz.

Bir nokta dikkat çekicidir: Nöbetlerin *aura* diye nitelenen hazırlık evresinde alabildiğine yüce bir mutluluk anı yaşar Dostoyevski. Belki babasının ölüm haberi kendisine ulaştığı zaman duyduğu zafer ve kurtulmuşluk duygusunun fiksasyonunu içeren bu anıyı yine öylesine acımasız bir ceza izler. Bu kıvanç ve yasın, bu sevinç ve hüznün birbirini izlemesini, babalarını öldüren ilk kardeşler topluluğunda da saptamış ve 'totem yemeği'nde onu yeniden karşımızda bulmuştuk.[12] Dostoyevski sürgün edildiği Sibirya'da gerçekten sara nöbetlerinden kurtulsaydı, bu ondaki nöbetlerin bir ceza anlamı taşıdığını gösterir, yani ceza bir başka yoldan uygulandığı için sara nöbetlerine gerek kalmazdı. Ancak, Sibirya'da nöbetlerin arkasının kesildiği kanıtlanamamaktadır. Cezanın, Dostoyevski'nin ruhsal ekonomisi için gerekliliğini Sibirya'da da korumasıdır ki, sanatçının bu se-

falet ve düşkünlük yıllarını atlatıp ayakta kalmasını sağlamıştır. Dostoyevski siyasal suçlu olarak haksız yere cezaya çarptırılmıştı, bunu kendisi de kuşkusuz biliyordu. Ama yine de çar babacığının verdiği o hak edilmemiş cezayı, gerçek babasına karşı işlediği suçtan ötürü hak edilmiş cezanın yerine geçirip benimsedi. Kendi kendini cezalandırma yoluna gitmeyerek baba yerini tutan çar tarafından cezalandırılmayı uygun buldu. Dostoyevski'nin bu davranışı, toplumca verilen cezaların psikolojik açıdan yerindeliğini bir ölçüde kanıtlamaktadır. Suçlulardan pek çoğunun, suçlarından ötürü cezalandırılmayı kendiliklerinden istediği doğrudur. Bu gibilerinin üst-ben'leri böyle bir cezalandırılmayı arar, söz konusu yolu izleyerek kendi kendilerini cezalandırma (özcezalandırı) gibi bir işi üstlenmekten yakalarını kurtarırlar.[13]

İsteri belirtilerindeki o karmaşık anlam değişimini bilenler, Dostoyevski'deki sara nöbetlerinin neden böyle kısaca ele alınıp daha ayrıntılı olarak inceleme konusu yapılmadığını anlayacaktır.[14] Nöbetlerin sonradan gelip üstlerini örten tüm katmanlar altında Dostoyevski'de ilk anlamlarını olduğu gibi koruduğunu bilmek bizler için yeterlidir. Dostoyevski, çocukken babasını öldürme isteğini duymanın vicdanı için oluşturduğu yükten asla yakasını kurtaramamış, bu yük baba ilişkisinin egemen rol oynadığı devlet otoritesi ve Tanrı inancı gibi diğer iki alanda da davranışını enikonu etkilemiştir. Devlet otoritesi bakımından, Dostoyevski, sara nöbetlerinin ikide bir sahnelediği öldürme oyununu bir ara gerçekten üzerinde uygulayan çar babacığına tam bir boyun eğişte soluğu almış, yani işlediği suçtan dolayı kefaret gereksinimi bu konuda üstünlüğü ele geçirmiştir. Dinsel bakımdan ise sanatçı daha özgür davranabilmiş, güvenilir görünen kaynaklara bakılırsa yaşamının son anına dek dindarlıkla tanrıtanımazlık arasında bocalayıp durmuştur. Güçlü zekâsı, dindarlığın karşısına çıkardığı düşünsel sorunlardan hiçbirini görmezden gelmesine fırsat vermemiştir. Dünya tarihinin izlediği gelişimi bireysel planda yineleyen Dostoyevski, İsa idealinde bir çıkış yoluna kavuşup suçluluk duygusundan kurtulabileceğini ummuş, çektiği çilelerden İsa rolünü oynamada yararlanabileceği hayaline kapılmıştı. Genellikle dinsel alan-

da özgürlüğe ulaşamamış ve tutuculukta karar kılmışsa, nedeni, dinsellik duygusunun temelinde yatıp tüm insanlar için söz konusu oğul suçunun Dostoyevski'de birey üstü büyüklük kazanması, güçlü zekâsına karşın Dostoyevski'nin bu büyüklükle baş edememesidir. Böyle bir yargıya varmakla, çözümlememizde yan tutmazlığı bırakıp belli bir dünya görüşünü temel alan bir yan tutarlılığa saparak sanatçıyı değerlendirdiğimiz suçlamasının tarafımıza yöneltileceğini bilmiyor değiliz. Belki tutucu biri, Büyük Engizitörün'ün safında yer alacak ve Dostoyevski üzerinde bir başka yargıya varacaktır. Bize yöneltilecek suçlamanın haksızlığını ileri sürmemiz olanaksızdır. Ancak, böyle bir suçlamadaki sertliği yumuşatmak için şu kadarını söyleyelim ki, sanatçının izlediği doğrultuyu belirleyen, anlaşıldığına göre ruhunda barındırdığı nevrozdan kaynaklanan düşünsel engellemedir.

Dünya edebiyatının değerini hiç yitirmeyecek üç başyapıtı olan Sophokles'in *Kral Oidipus*'u, Shakespeare'in *Hamlet*'i ve Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşleri*'nde aynı konunun, baba katli motifinin işlenmesi pek rastlantı sayılamaz. Yapıtların her üçünde de öldürme eyleminin nedeni, yani kadın çevresinde dönen cinsel rekabet göz önüne serilir. Ama bu sergilemenin, konusunu Yunan söylencesinden alan *Kral Oidipus*'ta hepsinden açık yüreklilikle yapıldığı görülür. Burada öldürme eylemini gerçekleştiren kahramanın kendisidir henüz. Ancak, yumuşatma ve örtüp gizleme tekniklerine başvurmaksızın konu üzerine sanatsal açıdan üzerine eğilmek olanak dışıdır. Analizde amaçladığımız babayı öldürme isteğinin çıplak ve yalın itirafı, ruhçözümsel (psikanalitik) ön çalışmalar yapılmaksızın hastaların katlanabileceği bir şey değildir. Yunan Sophokles'in oyununda kahramanın babasını öldürmesindeki bilinçsiz neden akıl erdirilemeyen bir yazgının zorunluğu olarak gerçeğe yansıtılmakta, eylem bütünüyle alıkonularak o kaçınılmaz yumuşatma işlemi bu yoldan ustaca gerçekleştirilmektedir. Kahramanın öldürme eyleminde önceden tasarlanmışlık ve görünürde kadın etkisi yoktur; ancak, babayı simgeleyen canavar üzerinde aynı eylemi bir kez daha yineleyip kraliçe olan annesini ele geçirebildiği anlatılarak gerek babayı öldürme amacı, gerek öldürme

eyleminde kadının rolü açığa vurulur. İşlediği suç ortaya çıkarılıp gözü önüne serildikten sonra kahraman, yazgının zorlaması gibi bir nedene başvurarak suçu üzerinden atmaya kalkmaz; benimsenir suç, tam anlamıyla bilinçli işlenmiş bir suç gibi cezalandırılır; bu haksız gibi görünmesine karşın psikolojik bakımdan düpedüz yerinde bir davranıştır. Shakespeare'in oyununda ise dolaylı bir yol izlenir; oyunda babasını öldüren kahramanın kendisi değil, bir başkasıdır ve bu başkası için eylem baba katli anlamını taşımaz. Dolayısıyla, kadın uğruna gerçekleştirilen ve ahlak duygularını inciten eylemin perdelenip gizlenmesine de gerek görülmez. Öte yandan bir başkası tarafından işlenen suçun üzerindeki etkisi okuyucuya sunularak Hamlet'in ruhundaki Oidipus kompleksi adeta yansıtılmış bir ışık altında verilmeye çalışılır. Gerçekleştirilmiş eylemin öcünü alması gereken Hamlet, ne tuhafsa bunu başaracak gücü bir türlü kendinde bulamaz. Ama bizler, Hamlet'in elini kolunu bağlayan nedenin suçluluk duygusu olduğunu biliriz: Kahramandaki suçluluk duygusu nevrotik olaylara tümüyle uygun düşen bir yol izler ve öc alma ödevini yerine getirecek güçten yoksunluğunu kahramanın algılamasıyla açığa vurulur. Kahramanın işlenen suçu birey üstü bir gözle gördüğünü ele veren belirtilerle karşılaşılır oyunda. Hamlet'in başkalarına karşı duyduğu aşağılama, kendisine karşı duyduğundan daha az değildir: "Herkese layık olduğu gibi davranınız. Sonra kim feleğin sillelerinden güvenlik içindedir?"[15] Bu konuda *Karamazof Kardeşler*'de bir adım daha ileri gidilir; Dostoyevski'de cinayeti işleyen kahramanın kendisi değil, bir başkasıdır; ama kahraman gibi öldürülen babanın oğludur bu başkası, yani kahramanın kardeşlerinden Dimitri'dir ve işlediği cinayette cinsel rekabetin rol oynadığı romanda açıkça belirtilir. Ayrıca, Dostoyevski, babasını öldüren bu kardeşe kendi hastalığını, yani sarayı yakıştırır; sanki bununla "benim içimdeki saralı ve nevrozlu kişi baba katilidir" gibi bir itirafta bulunmak ister. Derken romanda, mahkeme önünde yaptığı savunmada o ünlü alaylı sözler çıkar kahramanın ağzından, ruhbilimin iki uçlu bir değnek olduğu söylenir. Bu da alabildiğine önemli bir ifşadır, çünkü Dostoyevski'nin görüşünün pek derinlerde saklı yatan anlamını ele geçirebil-

mek için kahramanın sözlerini tersine çevirmeye elverecektir. Buna göre, alayı hak eden ruhbilim değil, adli makamlarca yürütülen kovuşturma ve soruşturmalardır. Cinayeti şu ya da bu kimse işlemiş, fark etmez nihayet; ruhbilim için önemli olan, kimin bu cinayeti işlemek istediği ve kimin işlenen cinayeti hoş gördüğüdür; dolayısıyla, romanın kontrast figür olarak okuyucu karşısına çıkardığı Alyoşa dışında kardeşlerin tümü, içgüdülerince yönetilip yaşamın tadını çıkarmaktan başka şey düşünmeyen kardeş, şüpheci kinizmin savunuculuğunu yapan kardeş ve cinayeti işleyen saralı kardeş, her üçü aynı ölçüde suçludur. *Karamazof Kadeşler*'de Dostoyevski için hayli karakteristik bir sahne vardır. Staretz, Dimitri'yle yaptığı bir konuşma sırasında babasını öldürmeye karşı bir eğilimin kardeşinin ruhunda yaşadığını görmüştür; bu, onu Dimitri'nin ayaklarına kapanmaya götürür. Söz konusu davranış, bir hayranlığın dışavurumu sayılamaz; Ermiş Staretz'in caniyi aşağılama ya da ondan nefret etme ayartısına karşı durabilmek için Dimitri'nin ayaklarına kapandığı gibi bir anlamı içerir. Romandaki katile karşı Dostoyevski'nin beslediği sempati gerçekten sınırsızdır, talihsiz katilin hak ettiği acıma sınırını çok aşar bu sempati, eski çağın saralılara ve akıl hastalarına karşı tutumundaki o kutsal çekingenliği anımsatır. Katil, Dostoyevski için, normalde başkalarının taşıyacağı suçu kendisi üstlenmiş bir kurtarıcı gibidir. O, cinayeti işledikten sonra, artık başkalarının aynı eylemi gerçekleştirmesi diye bir şey söz konusu olamaz, bundan böyle yapılacak şey caniye teşekkür etmektir; çünkü o öldürmese, öldürme eylemini bizzat gerçekleştirme zorunluğu doğacaktır. Caniye karşı Dostoyevski'nin tutumu yalnızca iyi yüreklilikten kaynaklanan bir acıma değildir; cinayeti işlemeye yönelik aynı dürtü üzerinde kurulmuş bir özdeşleşmeden, biraz yerinden kaydırılmış bir benseviden (narsizm) kaynaklanır. Bunu söylemekle, söz konusu iyiliksever tutumdaki ahlaksal değeri yoksaymak istiyor değiliz. Kim bilir, belki insanların birbirlerine gösterdiği iyilikseverliğin temelinde yukarıda sözü edilen mekanizma yatmaktadır; öyle bir mekanizma ki, suçluluk bilincinin egemenliği altındaki Dostoyevski'nin suçluya karşı aşırı yakınlığında bu mekanizmayı pek kolay görebilmekteyiz. Özdeş-

leşmeden doğan bu sempatinin Dostoyevski'deki konu seçimini kesinlikle etkilediği kuşkusuzdur. Ancak, Dostoyevski yapıtlarında ilkin adi suçlular –çıkar için suç işlemiş kişiler– siyasal ve dinsel nedenlerle suça yönelen insanlar üzerine eğilmiş, yaşamının son döneminde ise gerçek suçluya, baba katiline dönmüş ve bu katili paravana yapıp kendi itiraflarını sanatsal yoldan dile getirmiştir.

Yayımlanan ölüm sonrası yazıları ve karısının tuttuğu günlük, Dostoyevski'nin yaşamının bir bölümünü, yani Paris'te kumar tutkusuna yakalandığı dönemi tümüyle açıklığa kavuşturur niteliktedir (Fülöp-Miller ve Eckstein, 1926). Herkesin ortaklaşa benimsediği gibi yadsınması olanaksız sayrısal (patolojik) bir tutku nöbetidir bu. Kuşkusuz, söz konusu tuhaf ve çirkin davranışı dolayısıyla Dostoyevski gerekli ussallaştırmalara (rasyonalizasyon) başvurmamış değildi. Nevrozlularda sık rastlandığı gibi, suçluluk duygusu borç yükünde kendine yerdeş bir ürün sağlamıştı; Dostoyevski'ye göre, kumar oynamaktan amacı, kazanacağı parayla Rusya'ya dönme olanağını ele geçirmek, kendisini hapse tıktırmalarına fırsat bırakmadan oradaki alacaklılarına borcunu ödemekti. Ama bu bir bahaneydi yalnızca; nitekim sanatçı da bunu görecek kadar keskin zekâlı ve bunu itiraf edecek kadar dürüsttü, asıl önem taşıyan şeyin oyunun kendisi olduğunu biliyordu: *le jeu pour le jeu.*[16] İçgüdüsel ve anlamsız davranışının tüm ayrıntıları, bunu ve bunun ötesinde daha pek çok gerçeği kanıtlamaktaydı. Oyuna oturdu mu, üzerindeki bütün parayı kaybetmeden rahat edemiyordu; oyun kendi kendini cezalandırmasını sağlayan bir araca dönüşmüştü. Artık kumar oynamayacağı, falan ya da filan gün oyuna oturmayacağı konusunda genç eşine sayısız kez söz vermiş, ama eşinin açıkladığına göre hemen hiçbir vakit sözünü tutmamıştı. Kumardaki kayıplarıyla gerek kendisini, gerek eşini alabildiğine büyük bir yoksulluk içine sürüklemek, onun için bir ikinci sayrısal (patolojik) doyum kaynağıydı; çünkü bu, karısının önünde kendini paylayıp azarlamasına, kendini küçük düşürmesine ve kendisi gibi böyle iflah olmaz biriyle evlendiği için karısında pişmanlık duygusu uyandırmasına olanak veriyor, söz konusu davranışının vicdanında sağladığı rahatlamayla ertesi gün yine kumar masa-

sına oturuyordu. Genç eşi Dostoyevski'nin bu dönem dönem yinelenen davranışına zamanla alışmış, çünkü gerçekte tek kurtuluş umudu gözüyle baktığı kocasının sanat çalışmalarının ellerindeki avuçlarındakini kaybedip neleri var, neleri yok rehine yatırdıktan sonra her zamankinden verimli bir düzeye ulaştığını sezmişti. Ancak iki durum arasındaki ilişkinin içyüzünü kavrayabilmekten kuşkusuz uzaktı. Dostoyevski'nin kendi kendine verdiği cezalarla içindeki suçluluk gereksinimi doyuma kavuşuyor, bunun sonucunda sanat çalışmalarını aksatan engel gevşeyerek yazar başarı yolunda yeniden birkaç adım atmayı kendine çok görmüyordu.[17]

Hayli geride kalmış çocukluk yaşamından bir parçanın kumar saplantısında nasıl kendisine yeniden dışavurum sağladığını, genç bir sanatçının öyküsüne dayanarak kolayca saptayabilmekteyiz. *Drei Meister* (Üç Usta) (1920) isimli yapıtındaki üç incelemeden birini Dostoyevski'ye ayıran Stefan Zweig'in üç nuvelden oluşan *Die Verwirrung der Gefühle* (Duygu Karmaşası) (1927) isimli kitabında (Bir Kadının Yirmi Dört Saati) başlıklı bir öykü bulunmaktadır. Zweig adı geçen küçük şaheserinde kadının ne sorumsuz bir yaratık olduğunu ve beklenmedik bir yaşantının kendisini ne şaşırtıcı aşırılıklara sürükleyebileceğini sergilemeye çalışır. Ancak, öykünün anlatmak istediği bundan öte bir şeydir; ruhçözümsel (psikanalitik) bir incelemeden geçirildiğinde görülür ki, bağışlatıcı eğilimi dışında öykü bambaşka bir içeriği dile getirmekte, tüm insanlara, daha doğrusu tüm erkeklere özgü bir durumu anlatmaktadır. Böyle ruhçözümsel bir inceleme de öykü için o kadar gereklidir ki, buna başvurmamak olacak gibi değildir. Dostum olan sanatçıya yorumumu açıklayıp bu konuda ne düşündüğünü sorduğum zaman, bana böyle bir yorumun bilgi ve amacına düpedüz yabancı bulunduğunu, ancak öyküdeki gizli içeriğe dikkati çekmesi adeta düşünülmüş kim ayrıntıların da öykünün örgüsünde yer aldığının yoksanamayacağını söylemesi, sanatsal yaratıcılığın içyüzü için karakteristiktir. Zweig'ın öyküsünde yaşlıca kibar bir bayan, sanatçıya, yirmi yılı aşkın bir süre önce başından geçmiş bir olayı anlatır. Kadın, kendisini artık gereksinmeyen iki erkek evladın annesidir, erkenden dul kalmıştır ve bundan böyle hayattan ar-

tık fazla bir şey beklememektedir. Kırk iki yaşındayken rastgele çıktığı gezilerin birinde Monaco Gazinosu'nun salonuna düşer yolu, burada ilginç izlenimler edinir, çok geçmeden iki el çarpar gözüne, ellerin görünümüyle sanki büyülenir; eller, şanssız bir oyuncunun tüm duygularını sarsıcı bir içtenlik ve yoğunlukla açığa vurur gibidir. Yakışıklı bir delikanlının elleridir bunlar. Sanatçı, adeta kendisi farkına varmaksızın delikanlıyı kadının iki oğluyla yaşıt gösterir öyküsünde. Şansız delikanlı bütün parasını oyunda yitirir, alabildiğine derin bir üzüntüye kaptırır kendini, salondan çıkıp gider, belki gazinonun parkında umutsuz yaşamına son verecektir. Nedeni bilinmeyen bir yakınlık, kadını delikanlının arkasından gitmeye ve onu kurtarmak için elinden geleni yapmaya zorlar. Ama delikanlı gazinoda eğleşen bir sürü sırnaşık sürtükten biri gözüyle bakar kadına, onu kendinden uzaklaştırmak ister. Kadın ise delikanlının yanından ayrılmaz, sanki pek doğal bir davranış gibi ilkin oteldeki odasını, sonra da yatağını onunla paylaşmaktan kendini alıkoyamaz. Bu birden gerçekleşen sevi gecesinin sabahında kadın, yatışmış görünen delikanlıdan artık kumar oynamayacağı konusunda kesin söz alır; memleketine dönmesine yetecek kadar para verir ona, istasyona gelip kendisini uğurlayacağını söyler. Ne var ki, delikanlıya ansızın büyük bir sevgi duyar içinde, onu elinde tutmak için her şeyini gözden çıkarmayı kafasına soyar. Hayır, istasyona veda için uğramayacak, trene binip delikanlıyla birlikte gidecektir. Gel gelelim, kimi terslikler girer araya, treni kaçırır; elinden uçup giden delikanlıya karşı özlem duygusuyla bir kez daha gazinonun oyun salonuna dönüp gelir ve gönlünde sevgi ateşini tutuşturan o iki eli yeniden karşısında bularak dehşete kapılır; sözünü tutmayan delikanlı yine kumar masasının başına oturmuştur. Kadın verdiği sözü kendisine anımsatır, ama içi kumar tutkusuyla yanıp tutuşan delikanlı kadına çekilip gitmesini söyler, kendisini satın almak için verdiği parayı yüzüne fırlatır. Kadın utancından yerin dibine geçer, salondan kaçıp uzaklaşmaktan başka yapacak bir şey bulamaz ve ilerde öğrenir ki, başaramadığı bir işe girişmiş ve delikanlı da intihar etmiştir.

Ustalıklı bir anlatımın eseri olup motivasyonunda boşluklar

içermeyen bu öykünün, tek başına yaşam gücünü elinde bulundurduğu ve okuyucuları enikonu etkileyeceği kuşkusuzdur. Ancak, psikanalizin ortaya koyduğuna göre, insanlarda bilinçli olarak anımsanabilen buluğ dönemindeki bir düşlemden (fantazya) doğmuştur öykü. Cinsel özdoyurunun (masturbasyon) sakıncalarından kurtulabilmek için, delikanlının, annesi tarafından elinden tutulup cinsel yaşam içine sokulmasına ilişkin olarak kafasında yaşattığı düşlemdir bu. Bir kurtuluş temasını konu alan pek çok sanat yapıtı, aynı düşlemden kaynaklanır. O kötü "masturbasyon" alışkanlığının yerine kumar tutkusu geçmiştir, ellerin devinimindeki tutkusallığın vurgulanması böyle bir durumun varlığını ortaya kor. Gerçekten de oyun tutkusu eski masturbasyon saplantısının yerdeşidir, çünkü çocuk odasında çocuğun ellerinin cinsellik organı üzerindeki gezinimi, "oynamak" sözcüğünden başka bir sözcükle nitelendirilemez. Masturbasyondaki o karşı durulmaz ayartının, bir daha yapmamak konusunda verilip hiçbir vakit uyulmayan o kutsal kararların, insanın aklını başından alan o hazzın ve insanın kendi kendini mahvettiği (intihar) konusunda duyulan vicdan rahatsızlığının yerdeş üründe de varlığını bütünüyle koruduğu görülmektedir. Zweig'ın öyküsü oğlun değil, annenin ağzından anlatılır gerçi. "Masturbasyonun beni ne gibi tehlikelere attığını annem bileydi, kuşkusuz içimdeki tüm sevisel gereksinimleri kendi vücudunda doyurmama izin verir ve beni tehlikelerden korurdu" gibi bir düşünce oğlun duygularını okşayacaktır. Zweig'ın öyküsünde delikanlının anneyle fahişeyi eş tutuşu, aynı düşlem (fantazya) kapsamına girer. Böyle bir eşleştirme, delikanlının kendisine yaklaşamadığı annesini kolay ele geçirilebilir bir varlığa dönüştürmektedir; düşlemin yol açtığı vicdan azabı ise öykünün kötü bir sonla sonlanmasında açığa vurur kendini. Ayrıca, sanatçının öykü içindeki ön plana dayanarak nasıl arka planda saklı psikanalitik anlamı perdelemeye çalıştığını gözlemek, doğrusu ilginçtir; çünkü öyküdeki kadının sevi yaşamında içtepilerin ansızın ve bilmecemsi biçimde tüm egemenliği ellerine geçirişi inandırıcılıktan hayli uzaktır. Oysa konuya ruhçözümsel bir yaklaşım o vakte dek tüm sevilerden yüz çevirmiş yaşayan kadının şaşırtıcı davranışını açıklamaya yete-

cek nedenleri aydınlığa çıkarır. Yitirdiği kocasının anısına sadakatle bağlı kalan kadın, kendisine yöneltilecek sevisel isteklere karşı bir zırhla donanmıştır, bu bakımdan oğlun düşleminde haksız bir taraf yoktur; ama ruhundaki sevi gereksinimini farkına varmaksızın oğlu üzerine aktarmaktan anne olarak kendini alıkoyamamış ve bu noktada bir açık kapının bulunması onu kaderin ağına düşürmüştür. Oyun tutkusu, kendini bu tutkudan koparma çabaları ve özcezalandırıcı, eski bir masturbasyon saplantısının yinelenmesi sayılacağına göre, söz konusu tutkunun Dostoyevski'nin yaşamında alabildiğine büyük bir yeri elinde bulundurmasına şaşmamak gerekiyor. Hiçbir ağır nevroz vakası yoktur ki, erken yaşam yıllarında ve buluğ döneminde kendi kendine cinsel doyum sağlama çabası oluşumunda rol oynamasın; böyle bir doyumu baskılama çabası ile baba korkusu arasındaki ilişki genellikle o denli iyi bilinmektedir ki, söz konusu ilişkinin yalnızca adını anmak yetecektir burada.[18]

NOTLAR

1 IV. Ivan (d. 1530, ö. 1584; Vassilis IV'ün oğlu; 1553'te Rus Çarı oldu, babasının ölümünde üç yaşındaydı; 1547'de Rus Çarı olarak taç giydi; Rus devletine sınırsız bir otokratik devlet karakteri kazandırdı, Batı Avrupa ile Rusya arasındaki bağları sıkılaştırdı, 1552'de Kazan ve Astragan'ı ele geçirdi; Batı'ya açılma politikası Livonya savaşıyla (1558-82) başarısızlığa uğradı; Boyarlara karşı kanlı bir terörizme girişti, ama Moskova'nın Tatarlar tarafından 1571'de geçici bir süre ele geçirilmesini önleyemedi; 1582'de Sibirya'yı egemenliği altına almak için ilk adımı attı. Gaddar bir Rus çarı olmasıyla ün saldı, bir kızgınlık anında kendi oğlunu öldürdü. (Ç.N.)

2 Çar Nikola I'e karşı ayaklanmayı planlayan gizli bir örgütün çalışmalarına katıldığı gerekçesiyle tutuklanıp 22 Aralık 1849'da idam cezasına çarptırılan Dostoyevski'nin hayatı son anda bağışlanarak cezası dört yıl Sibirya'daki Omsk kentinde sürgüne, ardından da dört yıl Semipalatinsk'teki sınır birliğinde er olarak askerlik hizmetine çevrildi. Sürgün cezasını çeken Dostoyevski, dört yıllık bir askerlik hizmetinin daha ilk yılında Marya Dimitriyevna İsayeva adındaki bir kadına gönlünü kaptırdı. Kadının kocası küçük bir memurdu, kadın ise otuz yaşında, hâlâ çekiciliğini koruyan, hareketli, isterik bir kadındı. Dostoyevski için kadının ilgisini üzerine çekmek güç olmadı, ama kadının Dostoyevski'ye gerçek anlamda bir sevgi duyduğu yoktu. Kadının kocasının 1855'te Semipalatinsk'e yaklaşık 900 kilometre uzaklıktaki Kuznezk kentine atanması, Marya'ya şiddetle tutkun Dostoyevski'yi büyük bir umutsuzluğa sürükledi. Ama üç ay sonra kadının kocası öldü ve Dostoyevski dul kalan kadına evlenme önerisinde bulundu. Ne var ki, kadın bu arada kendine genç bir sevgili bulmuştu, yeni sevgilisinden daha yoksul durumda olup hiçbir rütbesi bulunmayan bir

erle evlenmek istemedi. Ancak, Dostoyevski'nin bir dostu, aynı zamanda sanatçının bir hayranı olan Baron A. E. Wrangel'in aracılığıyla Dostoyevski'nin erlikten subaylığa terfi ettirilmesi üzerine evlenmeyi kabul etti, ama genç sevgilisi öğretmenle ilişkisini kesmeye de bir türlü yanaşmadı. Karısı Marya'nın öğretmenle ilişkisini bilen Dostoyevski durumu sineye çekti, hatta adamla bir dostluk ilişkisi içinde yaşadı. (Ç.N.)

3 Bunun için bkz.: Fülöp-Miller ve Eckstein (1926). –Stefan Zweig 1920'de şöyle yazar: "Burjuva ahlakının önüne çıkardığı duvarlar onu yolundan alıkoyamamıştır; hayatında yasal sınırı ne ölçüde aştığını, yarattığı kahramanların suça yönelik dürtülerinden ne kadarının kendisinde eyleme dönüştüğünü kimse söyleyemez." Dostoyevski'yle kahramanları arasındaki mahrem ilişkiler konusunda bkz.: 1925'te Eckstein'la birlikte yayımladıkları *Dostoyevski am Roulette* (Rulet Başında Dostoyevski) isimli kitabın girişinde Rene Fülöp-Miller'in açıklamaları; söz konusu açıklamalar Nikolai Strachoff'un (1921) düşüncelerine dayanmaktadır. [Buluğa ermemiş bir kızın ırzına geçme temasını Dostoyevski'nin birçok yerde ele alıp işlediği görülür; sanatçının ölümünden sonra yayımlanan *Stavrogin'in İtirafları* ve *Büyük Bir Günahkârın Yaşamı* adlı yapıtlar bunlar arasındadır.]

4 Kutsal hastalık. Eskiçağ ve Ortaçağ'da epilepsiye (sara) verilen isim. (Ç.N.)

5 Nöbetlerin bir saatten daha az tekrarlandığı ve hastanın nöbetler arasında bilincine yeniden kavuşmasına olanak vermeyen sara durumu. Bu deyimle daha çok *grand mal* nöbetleri anlatılır. Status epilepticus'ta nöbetler 5-15 dakikalık aralarla yinelenir. (Ç.N.)

6 Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtz (1821-1894); ünlü Alman fizikçisi ve fizyologu. (Ç.N.)

7 [Krş.: Freud'un *Allgemeines über den hysterischen Anfall* (1909 a) "İsteri Nöbeti Üzerine Genel Bilgiler" isimli daha önceki çalışması.]

8 Dostoyevski'nin doktor olan babası, karısının ölümünden sonra, 1834'te Tula eyaletinden satın aldığı malikânesine çekildi, burada kendini içkiye verdi, sefih bir hayat yaşamaya, malikânesinde çalışanlara zalimce davranmaya başladı. Sonunda kendisine her türlü gaddarlığı reva gördüğü canlar tarafından 1839 yılında feci şekilde öldürüldü. (Ç.N.)

9 Bunun için Krş.: René Fülöp-Miller (1924) [Ayrıca krş.: Kızı Aimée Dotoyevski'nin 1920'de yayımlanan babasının yaşamöyküsünde söyledikleri.] Sanatçının çocukluğunda "korkunç, unutulmayacak azap dolu" bir olayın geçtiğine ve Dostoyevski'nin hastalığının ilk belirtilerinin bu olaya bağlanması gerektiğine ilişkin açıklama özellikle ilginçtir. (1881'de *Novoye Vremya* gazetesine Suvorin'in yazdığı bir yazı; alıntı, Fülöp Miller ve Eckstein'ın 1925'te yayımlanan *Rulet Masasında Dostoyevski* kitabından aktarılmıştır). Ayrıca bkz.: Orest Miller (1921, 140): "Fyodor Mihailoviç Dostoyevski'nin hastalığı konusunda tarafından yapılmış sözlü bir açıklama, sanatçının ilk çocukluk dönemiyle ilgili bulunmakta, açıklamada Dostoyevski'nin hastalığıyla anne ve babasının aile yaşamındaki trajik bir olay arasında ilişki kurulmaktadır. Dostoyevski'ye pek yakın bir kişi tarafından yapılmış olmasına karşın başka hiçbir yerde bunu doğrulayacak bir bilgiye rastlamadığım için açıklamayı burada ayrıntılarıyla veremeyeceğim." Yaşamöykücüler ve nevroz alanında çalışan araştırmacılar, söz konusu açıklamayı gizli tuttuğu için yazara kuşkusuz teşekkür borçlu olmayacaktır.

10 Bu konudaki açıklamalardan pek çoğunun, bunlar arasında Dostoyevski'nin kendi verdiği bilginin ortaya koyduğuna göre, hastalık ancak sanatçı Sibirya'da sürgün hayatı yaşarken kesinlikle sara karakteri kazanmıştır. Ne yazık ki, nevrozluların kendi

özyaşamöykülerindeki açıklamalarına güvenilir gözüyle bakmaktan bizi alıkoyan yı terince neden bulunmaktadır. Deneyimlerin kanıtladığı gibi, nevrozluların belle geçmiş olayları anımsarken, hoşlarına gitmeyen nedensel ilişki örgülerini koparı parçalamak ister, bunun için birtakım bozmacalara (tahrif) başvurur.

11 Bkz. Yazarın *Totem ve Tabu* adlı yapıtı (1912-13).

12 [Bkz. *Totem ve Tabu* (1912-13), dördüncü deneme, 5. paragraf.]

13 [Krş.: *Die Verbrecher aus Schuldbewusstsein* (Suçluluk Bilincinden Suç İşleyenler); Fr ud'un *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit* (Psikanaliz ve Birkaç K rakter Tipi) başlıklı incelemesinin (1916 d) üçüncü bölümü.]

14 Bkz. *Totem ve Tabu*. Nöbetlerinin anlam ve içeriği konusunda en güzel bilgiyi, b sara nöbetinin ardından aşırı duyarlığa kapılıyor ve bir ruh çöküntüsü içine yuvarl nıyorsa, bunun kendisini bir suçlu gibi görmesinden, bilmediği bir suça bulandığı büyük bir cürüm işlediği duygusuna kapılmasından kaynaklandığını dostu Stra hoff'a açıklamakla Dostoyevski'nin kendisi vermiştir (Fülöp-Miller, 1924, 1188). B tür özsuçlamalara, psikanaliz, kendini suçlayanın *ruhsal realite*'yi bir bakıma kavrad ğının kanıtı gözüyle bakar ve bilinmeyen suçu hastanın bilincine sunmaya çalışır.

15 [Hamlet, perde II, sahne 2.]

16 Mektuplarının birinde: "Önemli olan, oyunun kendisiydi," diye yazar Dostoyevsk "Kuşkusuz en başta para gerekliydi bana, ama size yemin ederim ki para kazanma tutkusu diye bir şeyden söz açılamazdı."

17 Bütün parasını kaybetmeden, tamamen mahvolmuş durumda ortada kalakalmad kumar masasından hiç kalktığı olmazdı. Ancak felaketin bütünüyle üzerine çulla masından sonra şeytan ruhundan uzaklaşır, yerini yaratıcı dehaya bırakırdı. (Fülö Miller ve Eckstein, 1925, LXXXVI.)

18 Burada açığa vurulan görüşlerden çoğu, Jolan Neufeld'in 1923'te yayımlanan *Dost yevski, Psikanalizinin Taslağı* (Imago Kitapları, sayı IV) isimli eserinde de bulunma tadır.

· W. JENSEN'İN GRADİVA'SINDA HEZEYAN VE DÜŞLER (1907 [1906])

Baskıya Hazırlayanların Öndeyişi

Almanca Baskılar

1907 Leipzig ve Viyana; Heller. 81 s. (*Schriften zur angewandten Seelenkunde*, fasikül 1) 1908. Aynı iç kapak yazısı ve değişik bir gömlekle Deuticke Yayınevi'nde yeni baskı, Leipzig ve Viyana.

1912 2. baskı, Leipzig ve Viyana; Deuticke Yayınevi, 87 s. ("EK" ile birlikte).

1924 Aynı yayınevinde değiştirilmemiş 3. baskı.

1925 Toplu Yazılar, c. 9, 273-367.

1941 Toplu Eserler, c. 7, 31-125.

Düş Yorumu'nun (1900 a) V. bölümünün D paragrafında yer alan *Kral Oidipus* ve *Hamlet* konularındaki incelemeler bir yana bırakılırsa, Freud'un bir edebiyat yapıtıyla ilgili olarak yayımlattığı ilk çözümlemedir bu. Ne var ki, Freud daha önce C. F. Meyer'in *Die Richterin* (Yargıç Hanım) nuveline ilişkin kısa bir çözümlemeyi kaleme almış ve bunu 20 Haziran 1898'de bir mektupla birlikte Flies'e yollamıştı (Freud, 1950 a, 91 nolu mektup).

Ernest Jones'ten öğrendiğimize göre (1962 a, 402), Jensen'in nuvaline* Freud'un dikkatini çeken Jung olmuş ve Freud denemeyi özellikle Jung'un hatırı için kaleme almıştı. Olay, her iki araştırmacının birbirini şahsen tanımasından pek çok ay önce 1906 yazında gerçekleşmiş, dolayısıyla deneme her ikisi arasında

* Wilhelm Jensen (1837-1911), Raabe'nin dostu olan Kuzey Almanyalı yazar; özellikle tarihsel romanlar ve öyküler yazdı. Freud *Selbstdarstellung* (Özyaşam Öyküsü) kitabının (1925 d) VI. bölümünde *Gradiva*'dan biraz küçümser bir dille söz açar, "aslında pek değerli sayılmayacak bir nuvel" olduğunu belirtir.

beş, altı yıl süren bir dostluğun habercisi olmuştu. Freud denemeyi 1907'de yayımlattı ve bundan kısa bir süre sonra kitaptan bir nüshayı Jensen'e yolladı. Bu da Freud ile Jensen arasında kısa bir mektuplaşmanın doğmasını sağladı, kitabın ikinci baskısında yer alan Ek'te de bu mektuplaşmaya işaret edilmektedir. Mektuplaşma sırasında Jensen'in 13 ve 25 Mayıs ve 14 Aralık 1907 tarihlerinde olmak üzere Freud'a yolladığı üç kısa mektup sonradan *Pyschoanalytische Bewegung* (Psikanaliz Akımı), (c. 1 [1929], 207-11) basıldı. Mektuplarda alabildiğine dostça bir hava eser, Freud tarafından nuvelinin çözümlenmesinin Jensen'in gururunu okşadığı izlenimine kapılmamak elde değildir. W. Jensen, Freud'un yorumunu benimsemiş görünür. Örneğin, incelemenin IV. bölümünde açıklandığı gibi Freud' un kuramlarını tanıyıp tanımadığı (anlaşılan Jung tarafından) sorulduğunda biraz ters bir yanıt verdiğini anımsamadığını kesinlikle belirtir.

Derin anlamı dışında Freud'u nuvelde cezbeden, özellikle anlatı konusu yapılan olayın geçtiği kent olmuştu. Pompei öteden beri Freud'u ilgilendirmekteydi; Fliess'e yazdığı mektuplarda sık sık kentin ismi geçer (Freud, 1950 a); pek çok yıl sonra da 1902 Eylülü'nde Pompei'ye giderek burasını kendi gözleriyle görür. Freud'u her şeyden önce büyüleyen, Pompei'nin yazgısı (lavlar, küller altında kalışı ve sonradan yapılan kazılarda yerin altından tekrar çıkarılışı) ve aşinası olduğu ruhsal olayların (bilinçdışına itilip üstlerinin örtülüşü ve çözümleme sonucunda yeniden ortaya çıkarılışı) arasındaki benzerlik olmuştur. Jensen'in kendisi de ima yollu bu benzerliğe değinir (Bkz. V. bölüm). Freud, gerek denemenin bu bölümünde, gerek sonradan diğer bağlamlarda söz konusu benzerliği ayrıntılı biçimde büyük bir hazla saptamaya çalışır.

Freud'un denemesini okurken, denemenin eserlerinin kronolojisindeki yerini göz önünde tutmak gerekmektedir. Freud' un ilk psikanalitik çalışmalarından biridir deneme: "*Dora*" vakasının (1905 e) ve *Cinsellik Üzerine Üç İnceleme*'nin (1905 d) ilk kez yayımlanmasından yalnızca bir yıl sonra basılmıştır. *Gradiva* yorumu içinde Freud'un düş öğretisinin bir özeti, ayrıca nevrozlar kuramının ve psikanalizin sağaltıcı etkisinin yarı popüler anlatımlarından belki ilki de yer almaktadır.

I. Bölüm

Düşlerde saklı başlıca bilmecelerin bu inceleme yazarının çabalarıyla[1] çözüme kavuşturulduğuna kesin gözüyle bakan kişilerden oluşan bir çevrede, günlerden bir gün, şimdiye kadar asla düşlenmemiş, yazarlar tarafından kotarılıp uydurularak bir anlatı bağlamında kendilerine yer verilmiş düşlere karşı bir ilgi uyandı. Bu çeşit düşlerin incelemeden geçirilmesi önerisi gereksiz bulunabilir, tuhaf gelebilir insana; ama bir bakıma öneriyi haklı görmemek elde değildir. Düşlerin anlamlı ve yorumlanabilir oluşumlar sayılacağı hiç de herkesçe kabul edilmez çünkü. Gerek bilim çevreleri, gerek aydınların büyük çoğunluğu kendilerinden bir düşü yorumlamaları istenmesin, bir gülümsemeyle karşılarlar bunu; yalnızca batıl inançlara bağlı, bu bakımdan eski çağların kanılarını sürdüren halk kesimidir ki, düşlerin "yorumlanabilirliği" düşüncesinden el çekmeye yanaşmaz ve *Düş Yorumu*'nun yazarı da o katı bilim çevrelerinin itirazlarına karşın eskilerin ve batıl inanç taraftarlarının safında yer alma cesaretini göstermiştir. Ne var ki, insanların öteden beri bütün yasaklanmış yollara başvurarak keşfetmeye çalıştığı geleceğin düşlerde kendini açığa vurduğu inancını da benimsemeye pek yanaşmaz biridir. Ama düşün gelecekle ilişkisini de tümüyle yadsımaz; çünkü zahmetli bir çeviri çalışmasını tamamladıktan sonra, düşlerin, onları görenlerin belli isteklerini "gerçekleşmiş" olarak gösterdiğini anlamıştır, isteklerin de genellikle en çok geleceğe yönelikliğini kim inkâr edebilir?

Az önce dedim ki, düş bir isteğin gerçekleşimidir. Çetin bir kitabı doğru dürüst okuyup inceleme zahmetinden kaçmayan,

kendisini yormamak için sadakat ve doğru'nun bir yana itilip karmaşık bir sorunun kolay ve basit bir yoldan kendisine buyur edilmesini istemeyen kimse, *Düş Yorumu*'nda benim bu cümlemin uzun boylu kanıtını arayıp bulacaktır; o zamana kadar düş ile istek gerçekleşiminin eşitlenmesine karşı içinden yükselecek itirazları lütfen bir kenara bırakın.

Ama bu konuyu çok daha ileride ele alacağız. Henüz saptamamız gereken şey, bir düşün anlamını her zaman bir istek gerçekleşiminin oluşturup oluşturmadığı, aynı şekilde sıklıkla korkulu bir bekleyişin, bir niyetin, bir düşüncenin vb.nin de düş oluşumunda aynı rolü oynayıp oynayamayacağı değildir. Belki ilk başta çözümlememiz gereken sorun, düşün genel olarak bir anlam taşıyıp taşımadığı, düşe ruhsal bir olay niteliğinin mal edilip edilemeyeceğidir. Bilim bu soruyu hayır diye yanıtlamakta, düş görmeyi arkasında bir anlam, önem, niyet gibi bir şeyin aranmaması gereken fizyolojik bir olay saymaktadır. Bilimsel kanıya göre, uyku sırasında bedensel uyarılar ruhsal enstrüman üzerinde söz sahibi olmakta, dolayısıyla tutarlılıktan yoksun bazen bu, bazen şu düşünce ve tasarımların bilinç alanında boy göstermesini sağlamaktadır; düşlerin eşitleneceği bir şey varsa, ruhsal yaşamın dışavurumsal devinimleri değil, yalnızca çırpınışlarıdır.

Düşlerin önem ve değerine ilişkin tartışmada, yazarlar, batıl inanç sahibi halk kesimi ve *Düş Yorumu* yazarı gibi eskilerin safında yer almaktadır. Çünkü hayal güçlerinin yarattığı kişilere düş gördüren yazarlar her gün yaşanan bir gerçeği dikkate alır, insanların düşünce ve duygularının uykuda da onların yakasını bırakmadığı gerçeğine uygun davranır, kahramanlarının ruh durumlarını onların gördükleri düşlerle sergilemekten başka bir amaç gütmezler. Yazarlar bu konuda en değerli müttefiklerimizdir, yargıları bizler için hayli önem taşır, çünkü gökyüzüyle yeryüzü arasında bizim okul bilgeliklerimizin hayalinden bile geçiremeyeceği kadar çok şey bilirler. Hele psikoloji konusunda biz sıradan kişilerin haydi haydi ilerisinde bulunurlar, çünkü bizim henüz bilimin hizmetine sokamadığımız kuyulardan, kaynaklardan çekip alırlar bilgilerini. Ne var ki, düşlerin anlamlı nitelik taşıdığına ilişkin inançları da tam bir kesinlik taşımak-

tan uzaktır. Sıkı bir eleştiri, ne düşlerin psişik bir anlam taşıdığını benimsediklerini, ne de böyle bir şeyi yadsıdıklarını saptayacak, sadece uyku durumundaki ruhun, uyanık yaşamın uzantıları olarak kendisinde güçlerini yitirmeksizin varlığını sürdüren uyarıların etkisi altında gerçekleştirdiği titreşimleri göstermekle yetindiklerini ortaya koyacaktır.

Ne var ki, bu da yazarların düşü yapıtlarında nasıl kullandığına ilişkin merakımızı herhangi bir şekilde azaltmayacaktır. Yapacağımız inceleme düşlerin içyüzü konusunda bize yeni bir şey öğretmese bile, yazarlardaki üretim sürecinin doğasına ilişkin az buçuk bilgi edinmemize olanak verecektir. Gerçek düşlerin kendileri bir kez denetim altına alınamayan, kurallardan bağımsız oluşumlardır, bunların özgür kopyaları olan düşler ise haydi haydi bu niteliği taşıyacaktır. Gel gelelim, ruh yaşamına bizim varlığını benimsemeye eğilim gösterdiğimizden daha az özgürlük ve keyfilik egemendir, hatta belki ruh yaşamında özgürlük ve keyfiliğin hiç sözü bile edilemez. Bizim dış dünyada rastlantı dediğimiz şey, bilindiği üzere birtakım yasalardan kaynaklanır; bizim ruh yaşamında keyfilik diye nitelediğimiz şey de –günümüzde ancak belli belirsiz sezilen– yasalara dayanır. Şimdi geçelim bizim incelemeye.

Bizim bu inceleme için iki yol söz konusudur. Bir tanesi özel bir durumu ele almak, bir yazarın belli bir yapıtındaki düş yaratılarını enine boyuna araştırmak, ötekisi düşlerin kullanımıyla ilgili olarak değişik yazarlarda ele geçireceğimiz örnekleri bir araya toplayıp bunları birbiriyle karşılaştırmaktır. İkincisi, birincisinden çok daha sağlıklı bir yol gibi gözükmektedir, belki de biricik doğru yoldur, çünkü "yazar" sözcüğünün oluşturacağı yapay birlik kavramına başvurmamızın doğuracağı sakıncalardan hemen kurtarır bizi. Söz konusu birlik öylesine değişik değerde yazarlardan oluşur ki, aralarında bizim insan ruhunun büyük sarrafları olarak el üstünde tuttuğumuz kişiler yer alır. Ama yine de bu sayfaları, birinci yolu izleyecek incelemenin verileri dolduracaktır. Başta sözü edilen çevrede öyle olmuştu ki, bu çevreye mensup kişilerden biri[2] en son zevkle okuduğu bir yapıtın pek çok düşü içerdiğini anımsamış, bu düşlerin adeta aşina bir yüz ifadesiyle bakışlarını üzerinde hissetmiş, bunlar

da onda *Düş Yorumu*'nda izlenen yöntemi söz konusu düşler üzerinde de uygulama düşüncesini uyandırmıştı. Bu kişinin itiraf ettiğine göre, yapıtın konusu ve yeri duyduğu hazda başlıca rolü oynamış, çünkü olay Pompei'de geçiyormuş ve anlatının kahramanı yaşam kıvancını klasik geçmişin kalıntılarına değişen ve sonra tuhaf, ama tümüyle kusursuz denecek dolambaçlı bir yoldan gerisin geri yaşama döndürülen genç bir arkeolog imiş. Bu gerçekten sanatsal konunun işlenişinde okuyucunun içinde türlü türlü aşina ve anlatılanlara uygun düşen duygular uyanıyormuş. Yapıt da Wilhelm Jensen'in *Gradiva* isimli küçük nuveliymiş, yazarın kendisi "Pompei Fantezisi" diye niteliyormuş yapıtını.

Böyle olunca doğrusu bütün okuyucularımdan bu incelemeyi ellerinden bırakıp bir süre 1903'te yayımlanan *Gradiva*'ya yönelmelerini rica etmem gerekiyor, bu bana ileride okuyucuların önbilgilerine dayanarak incelememi daha rahat sürdürebilmemi sağlayacak. Ancak, *Gradiva*'yı okumuş olanlara anlatının içeriğini kısa bir özet halinde anımsatmak isterim. Şuna güveniyorum ki, bu kişilerin bellekleri özette yitip gidecek güzelliği yeniden diriltecektir.

Norbert Hanold adında genç bir arkeolog Roma'daki bir antik eserler müzesinde bir rölyef keşfeder; rölyefteki resim onu öylesine cezbeder ki, alçıdan seçkin bir kopyasını ele geçirmek kendisini sevinçlere boğar. Almanya'nın bir üniversite kentindeki çalışma odasına rölyefi asıp üzerinde incelemelerde bulunur. Resim yetişkin bir kızı yürür durumda göstermektedir; kız pililerle donatılmış giysisini eliyle biraz yukarı kaldırmıştır, sandallı ayakları gözükür. Ayaklardan biri zemin üzerinde durmaktadır; bu ayağın arkasından gelen öbür ayak yukarı kalkmış, yalnızca parmak uçlarıyla yere dokunur, taban kısmıyla ökçe neredeyse dikey bir durum almıştır. Kabartma resimde yansıtılan bu etkileyici, bu pek alımlı yürüyüş belki de resmi yapan sanatçıyı cezbetmiş, aradan bunca yüzyıl geçtikten sonra şimdi de bizim genç arkeologu büyülemiştir.

Kabartma resme kahramanımızın duyduğu ilgi anlatının psikolojik temelini oluşturur. Söz konusu ilgi kolay açıklanır gibi değildir. "Doğrusu istenirse, arkeoloji doçenti Norbert Ha-

nold'un resimde öyle pek dikkate değer bir şey bulduğu söylenemezdi." (*Gradiva*, s. 3). "Rölyefte ilgisini çeken şeyin ne olduğunu kestiremiyor, ancak resmin onu kendisine çeken bir şey içerdiğini ve bu büyüleyici etkinin ilk andan beri değişmeden varlığını sürdürdüğünü görüyordu." Ne var ki, Hanold'un hayal gücü resimle oyalanmaktan vazgeçmez bir türlü. Genç arkeolog resimde "bugüne özgü" bir şeyler bulur, sanki onu yapan sanatçı yürür durumdaki genç kızı sokaktaki "yaşamın içinden" alıp resme geçirmiştir. Norbert Hanold, rölyefteki kıza "Gradiva", "ileriye doğru yürüyen kız" ismini verir, kuşkusuz soylu bir ailenin kızı olduğunu geçirir kafasından, belki Ceres'in[3] hizmetinde çalışan patrisyen sınıfına mensup bir Aedilis'in[4] kızıdır da tanrıçanın tapınağına gitmektedir. Ama sonradan kızın yürüyüşündeki dinginlik ve sessizliği bir büyük kentin gürültü ve patırtısı kapsamına almayı uygun görmez, kızın yerinin Pompei olduğu ve kazı çalışmalarının Pompei'de gün ışığına çıkardığı o kendine özgü kaldırım taşları üzerinde yürüdüğü sanısı yerleşir ruhuna; öyle taşlar ki, yağışlı havalarda yolun bir yakasından öbür yakasına ayaklar ıslanmadan geçilmesini sağlar, ayrıca araba tekerleklerinin aradan geçmesine izin verir. Bay Hanold kızın yüz biçimini Yunanların yüz biçimine benzetir, kızın Elen soyundan geldiğine inanır kesinlikle; eskiçağa ilişkin bütün bilgisi yavaş yavaş rölyefte canlandırılan kıza ilişkin şu ya da bu hayallerin hizmetine koşulur.

Ama derken sözde bilimsel bir sorun yapışır yakasına ve kendisinden çözüm bekler. Acaba sanatçı, Gradiva'nın yürüyüşünü yaşamdakine uygun olarak resme aktarabilmiş midir? Bu konuda nazik bir yargının verilmesi söz konusudur. Genç arkeolog ise o anda böyle bir yargıyı verecek durumda değildir; Gradiva'nın yürüyüşünde saklı "gerçek"i ararken, "konuyu açıklığa kavuşturmak üzere bizzat yaşamın içinde gözlemler yapması" gerektiğine karar verir. (*G.* s. 9) Bu da onu tümüyle kendisine yabancı bir girişimde bulunmaya zorlar. "Kadın ve kızlar şimdiye kadar Hanold için mermerden yontulmuş, tunçtan dökülmüş heykellerden bir kavramdı, onların çağdaş temsilcilerine en ufak bir önem vermemişti." Bay Hanold sosyete içinde yaşamı her zaman baştan savılmaz bir işkence olarak görür, top-

luluklarda bir araya geldiği genç bayanları gözü pek görmez, konuşmalarını kulağı işitmez pek; öyle ki, sonradan kendileriyle karşılaştığında selamsız sabahsız önlerinden geçip gider, bu da kadınların nazarında onu kuşkusuz pek de saygın denemeyecek biri konumuna sürükler. Gel gelelim, şimdi kendisi için belirlediği bilimsel ödev onu kuru, ama daha çok yağışlı havalarda sokaktaki kadın ve kızların gözle görülebilen ayaklarını izlemeye zorlar; bu arada kimilerinin kızgın, kimilerinin ise cesaretlendirip umutlandıran bakışlarıyla karşılaşır: "Ne var ki, bir ayakta bir ötekisindeki gibi aradığını bulamamıştı." (*G.* s. 19) Titizlikle sürdürdüğü araştırmaların sonunda Gradiva'nın yürüyüşüne gerçek yaşamda rastlanamayacağı kanısına varır, bu da onu üzüp canını sıkar.

Arası çok geçmeden hayli korkunç bir düş görür; düş onu Vezüv Yanardağının lav püskürdüğü eski Pompei'ye götürüp bırakır, kentin yokoluşunun tanığı yapar. "Jüpiter tapınağının yanı başındaki pazar meydanının (forum) kenarında dikilirken, biraz uzakta Gradiva'yı gördü ansızın; o zamana kadar Gradiva'nın burada olabileceği aklının ucundan geçmemişti, ama şimdi bu düşünce birden kafasında çakmış, buna da doğal bir şey gözüyle bakmıştı; öyle ya, Pompei'nin sakinlerindendi Gradiva, kendi baba kentinde yaşıyordu ve "Hanold'un böyle bir şey sezmemesine karşın onunla aynı çağda" yaşamaktaydı." (*G.* s. 12) Gradiva'yı bekleyen korkunç felaket karşısında Hanold bağırarak onu uyarmak ister, serinkanlılıkla yürümekte olan Gradiva sesi işitince başını çevirip kendisine bakar, ama sonra hiç istifini bozmadan yoluna devam ederek tapınağın[5] revakına gelir, burada merdivene oturup başını bir basamağın üzerine yatırır, yüzü giderek sararıp solarak sanki beyaz bir mermere dönüşür. Gradiva'nın peşinden seğirten Hanold kızı, yüzünde sakin bir ifade, geniş basamağın üzerine uzanmış uyur durumda bulur, derken Gradiva'nın vücudu havadan yağan küller altında gömülüp kalır.

Hanold uyandığında, canını kurtarmaya çalışan Pompei sakinlerinin karmakarışık bağrışmasını ve hırçınlaşmış denizin dalgalarının boğuk gümbürtülerini duyar gibidir hâlâ. Ne var ki, ayılıp kendine gelerek söz konusu sesleri gürültülü bir bü-

yük kentin insanı uykusundan eden yaşam belirtileri olarak algılamasından sonra da uzun süre, düşte gördüklerinin gerçekliğine olan inancını yitirmez. Neredeyse iki bin yıl önce Pompei'nin yeryüzünden silinip gidişine tanık olduğu düşüncesini nihayet kafasından uzaklaştırırsa da, Gradiva'nın Pompei'de yaşayıp 79 yılında lavların altında gömüldüğü, gerçek bir kanı olarak içinde varlığını sürdürür. Düşün etkisiyle Gradiva'ya ilişkin hayalleri öylesine bir kılığa bürünür ki, Hanold az önce şimdi yitirilmiş biri gibi Gradiva'nın yasını tutmaya başlar.

Kafasında söz konusu düşüncelerle pencereden dışarı sarkar sarkmaz bir kanarya dikkatini çeker, karşı evin açık duran bir penceresinde şakıyıp durmaktadır. Belli ki gördüğü düşten henüz tümüyle ayılıp kendine gelememiş Hanold ansızın irkilir: Yoldan geçenler arasında Gradiva'ya benzeyen birini görür gibi olmuş, birinin tıpkı Gradiva gibi yürüdüğünü algılamıştır. Apar topar koşup sokakta alır soluğu, gördüğü kişinin peşinden seğirtip ona yetişmek ister; ne var ki, sokaktan gelip geçenlerin, üzerindeki yakışıksız sabah kıyafetinden dolayı kendisiyle gülüp alay etmeleri üzerine çok geçmeden çaresiz dönüp eve gelir. Odasında yine karşı evdeki kanaryaya gider aklı, kendisini kanaryanın durumuyla kıyaslar: O da kanarya gibi bir kafes içindedir, ama kendisinin kafesinden çıkıp gitmesi daha kolaydır. Adeta gördüğü düşün sürüp giden etkisiyle, belki yumuşak bahar havasının da katkısıyla İtalya'ya bir bahar gezisi yapmaya karar verir, böyle bir gezi için bilimsel bir bahanenin bulunması fazla zamana bakmaz, oysa "gezi kararı Hanold'un içindeki belirsiz bir duygudan kaynaklanmıştır." (*G.* s. 24) Sağlam nedenlere oturtulmadığı dikkati çeken bu gezide bir an durup kahramanımızın gerek kişiliğini, gerek eylemlerini daha bir yakından gözden geçirmek yerinde olacaktır. Hanold'u henüz anlayamamakta, davranışlarını budalaca bulmaktayız.

Onun bu kendine özgü budalalığının hangi yolu izleyerek insanlıkla bağdaşır bir davranışa dönüşeceğini ve böylelikle bizde sempati duyguları uyandırabileceğini henüz sezinleyemiyoruz. Bizi böyle bir belirsizlik içinde bırakması yazarın hakkıdır kuşkusuz. Kendisine beslediğimiz güveni, henüz böyle bir şeyi hak etmemesine aldırmayarak kahraman için hazırda bulundur-

duğumuz sempatiyi şimdilik dilinin güzelliği ve esinlerinin anlamlılığıyla ödüllendirir. Kahramanıyla ilgili olarak bize ayrıca verdiği bilgiye göre, bir kez aile geleneğinin kendisini arkeolojiyle uğraşmaya yazgılı kıldığı kahramanı, ilerideki yalnız ve bağımsız yaşamında kendini tümüyle bu bilime vermiş, yaşama ve yaşamın hazlarına kesinlikle sırt çevirmiştir. Mermer ve bronza gerçek anlamda yaşayan, insan yaşamının amaç ve değerini açığa vuran biricik nesne gözüyle bakmaktadır. Ne var ki, doğa lütfedip kendisini eksik ve kusurlarının giderilmesinde bilimsellikten düpedüz uzak bir özellikle donatmıştır, bu da yalnızca düşlerde değil, çokluk uyanıkken de sesini duyurabilen alabildiğine canlı ve oynak bir hayal gücüdür. Hayal gücü düşünme yeteneğinden bu kadar farklılık gösteren kişi bir şair ya da nevrozlu biri olmaya yazgılıdır aslında, bu dünya dışında bir başka ülkenin sakinlerindendir. Günün birinde ilgisinin, kendine özgü yürüyüşüyle bir kızı canlandıran bir kabartma resme takılıp kalması, kızı hayalleriyle sarıp sarmalaması, ona bir isim, bir soy yakıştırıp kafasından yarattığı bu kişiyi 1800 yıldan fazla bir zaman önce lavlar altında kalmış Pompei'ye götürüp yerleştirmesi, nihayet gördüğü bir kâbusun ardından Gradiva adındaki kızın varlığı ve Pompei'de yokoluşu hayalini, davranışlarını etkisi altında tutan bir hezeyana dönüştürmesi de buradan kaynaklanmaktadır. Gerçekten yaşayan bir kişide karşılaşacağımız bu hayal ürünlerinin bize tuhaf ve saydamlıktan uzak görüneceği kuşkusuzdur. Norbert Hanold yazarın yarattığı bir kişi olduğu için, yazarın kendisine çekingenliği elden bırakmayarak bir soru yöneltecek, Norbert Hanold'un hayal gücünün acaba kendi istemi dışında başka güçler tarafından mı belirlendiğini anlamaya çalışacağız.

Kendisinden ayrıldığımızda, kahramanımız bir kanarya kuşunun şakımasının etkisiyle İtalya'ya bir gezi yapmaya karar vermiş görünüyordu ve anlaşıldığı kadarıyla nedenini açıkça kestiremediği bir karardı bu. Daha sonra yazardan öğreniyoruz ki, kahramanımız gezinin hedef ve konusunda da kesin bir şey bilmemektedir. İçteki bir tedirginlik ve doyumsuzluk kendisini Roma'dan Napoli'ye, oradan da daha ileriye taşıyıp götürür. Bir ara balayına çıkmış bir kalabalığın ortasında bulur kendini. O

sevecen "canım" ve "cicim" sözcükleri kafasını ister istemez kurcalar; söz konusu çiftlerin konuşmalarına ve davranışlarına akıl erdirebilmekten tümüyle uzaktır. Bütün aptallıklar içinde "evlenmenin kuşkusuz en büyük, en akıl almaz ve en baş köşede yer alan aptallık olduğu" sonucuna varır. "Ve onların İtalya'ya yaptıkları anlamsız balayı gezisi adeta bu aptallığın üzerine tüy dikmekteydi." (*G.* s. 27) Roma'da böyle sevecen bir çift tarafından uykusunda rahatsız edilen Hanold soluğu kaçmakta alır, Napoli'ye atar kendini; ne var ki, bu kez orada yeni "canımlar" ve "cicimler" ile karşılaşır. Konuşmalardan söz konusu çifte kumruların büyük çoğunluğunun Pompei'nin yıkıntıları arasında vakit geçirmek gibi bir niyetleri olmadığını, Napoli'den Capri'ye uçmayı düşündüklerini öğrenince, onların yapamadıklarını kendisi yapmaya karar verir ve "böyle bir şeyi hiç ummazken, böyle bir şey hiç aklında yokken" geziye çıkışından bir, iki gün sonra kendini Pompei'de bulur.

Gel gelelim aradığı huzura Pompei'de de kavuşamaz. Daha önce ruhunu sıkan, duygularını inciten evli çiftlerin oynadığı rolü bu kez konakladığı pansiyondaki sinekler üstlenir. Bay Hanold, sineklerde mutlaka kötü'nün ve gereksiz'in somut dışavurumunu görür daha çok. İki yönden kaynaklanan işkence bir araya gelip bir birlik oluşturur; bazı sinek çiftleri kendisine balayına çıkmış evlileri anımsatır; olasıdır ki sinekler aralarında "benim biricik August'um" ve "benim canım Grete'm" diye seslenip dururlar birbirlerine. "Ruhundaki hoşnutsuzluğa yalnız çevresindeki nesnelerin yol açmayıp bunun biraz da kendi içinden kaynaklandığını" sonunda ister istemez kendi kendine itiraf eder (G. s. 42). "İçyüzünü kestiremediği bir şeyin eksikliğini çektiğini, bu yüzden keyifsiz durumda olduğunu" duyumsar.

Ertesi sabah *Ingresso*'dan geçerek Pompei'ye yönelir; rehberine yol verdikten sonra plansız programsız kenti gezip dolaşır; bir süre önce gördüğü düşte Pompei'nin lavlar altında kalışına tanık olduğunu ne tuhafsa anımsamaz. Derken eskilerin hayalet saati gözüyle baktığı "yakıp kavurucu, kutsal"[6] saatte kendisinden başka ziyaretçilerin ortalıktan çekilip yıkıntıların ıssız ve güneşte pırıl pırıl, önünde serilmiş durduğu bir zaman-

da, içinde beliren bir güç geçmişin derinliklerine gömülmüş yaşama çekip götürür onu, ama bunda bilim herhangi bir rol oynamaz. "Bilimden öğrenilen şey, dirimsellikten yoksun arkeolojik düşünce ve görüşlerdi. Bilimin konuştuğu dil ise, filolojik araştırmalar konusu ölü bir dildi. Bunların, ruh deyin, gönül deyin, yürek deyin, böyle bir şeyle nesnelerin kavranmasına herhangi bir katkısı yoktu; böyle bir kavrayışı arzulayan kişinin tek canlı varlık olarak bir başına kızgın öğle sessizliğinde Pompei'deki geçmişin kalıntıları arasında dikilmesi, maddi gözlerden başka gözlerle görüp maddi kulaklardan başka kulaklarla işitmesi gerekirdi. O zaman... ölüler uykusundan uyanacak, Pompei yeniden yaşama başlayacaktı." (*G.* s. 55)

Bay Hanold geçmişi böyle hayal gücüyle diriltirken, ansızın kabartma resimdeki tanınmayacak gibi olmayan Gradiva'nın bir evden çıkıp hafif ve çevik adımlarla lavların oluşturduğu taşlar üzerinde yürüyüp yolun karşı yakasına geçtiğini algılar; Gradiva'nın Apollo tapınağının basamaklarına adeta uyumak için uzanıp yattığını gördüğü düşteki gibidir tıpkı. "Ve bu anımsamayla birlikte bir şey daha bilincinde boy gösterir: İçindeki dürtüden haberi olmaksızın kalkıp İtalya'ya yollanmış, Roma'da ve Napoli'de kalmayarak yola devam edip Pompei'ye gelmişse, orada Gradiva'nın izini ele geçirmek için bunu yapmıştı. Hem de kelimenin gerçek anlamıyla, çünkü Gradiva'nın özel yürüyüş biçiminde ayak parmaklarının küller içinde ister istemez başkalarınınkinden ayrı bir iz bırakması gerektiğine inanıyordu." (*G.* s. 58)

Yazarın şimdiye kadar bizi içinde tuttuğu gerilim, anlatının bu yerinde bir an tatsız biçimde aklımızı karıştıracak düzeye ulaşır. Yalnızca kahramanın besbelli dengesini yitirmiş olması değildir nedeni; biz de şimdiye kadar taştan bir rölyef ve daha sonra bir hayal ürünü olan Gradiva karşısında ne düşüneceğimizi bilemeyiz. Hezeyan içindeki kahramanımızın bir sanrısı mıdır bu, "gerçek" bir hayalet midir, yoksa etiyle kanıyla bir insan mı? Böyle bir sıralama yapmak için hayaletlere inanmamız gerekli değildir. Yapıtını "Bir Fantezi" diye niteleyen yazarın kendisi, bizi nesnel bilimin yasalarının egemen olduğu dünyamızda mı bırakmak istiyor, yoksa bizi alıp bir başka hayal dün-

yasına mı götürmek istiyor, henüz açıklanmamıştır. *Hamlet* ve *Macbhet* örneğinin kanıtladığı gibi, hiç duraksamadan yazarın peşine takılıp böyle bir hayal dünyasından içeri ayak atmaya hazırız. Yazarın böyle bir niyeti varsa, hayal gücü zengin arkeologumuzun hezeyanını bir başka ölçütle ölçmemiz gerekmektedir. Evet, dış görünümünde antik kabartma resmin tıpkısı bir kişinin gerçekteki varlığının ne denli olasılık dışı sayılacağını düşünürsek, bizim yukarıdaki sıralamanın kapsamı daralıp bir seçeneğe dönüşür: Sanrı ya da öğle hayaleti. Çok geçmeden anlatıdaki ufak bir özellik ilk olasılığı kapı dışarı eder: Hiç kımıldamaksızın güneşte uzanmış yatan kocaman bir kertenkele, Gradiva'nın yaklaşan ayak sesleri karşısında yolu örten lav plakaları üzerinde kıvrıla kıvrıla uzaklaşır. Demek oluyor ki, bir sanrı söz konusu değildir; kahramanımızın duyularıyla algılayamayacağı bir şeyden söz açılmaz. Peki ama, bir hayalet bir kertenkeleyi ürkütebilir mi?

Meleager'in evi'nin önünde Gradiva gözden kaybolur. Hanold'un hezeyanı bu durumda öyle bir kılığa bürünür ki, öğle vaktinin hayaletler saatinde çevresindeki bütün Pompei'nin yeniden dirilip yaşamaya başladığına ve Gradiva'nın da yeniden hayata dönüp 79 yılının uğursuz Ağustos gününden önce oturduğu evden içeri girdiğine inanması biz şaşırtmaz. Eve belki ismini vermiş mülk sahibinin nasıl biri olduğuna ve Gradiva'nın ev sahibiyle ilişkisi üzerine zekice varsayımlar Hanold'un kafasında filizlenir birden ve arkeoloji biliminin bundan böyle tümüyle hayal gücünün hizmetine girdiğini açığa vurur. Evden içeri ayak atan Hanold, ansızın Gradiva'yı sarı sütunlardan ikisinin arasındaki alçak basamaklarda oturuyor bulur. "Dizleri üzerinde beyaz bir şey yayılmış duruyordu, ama Hanold ne olduğunu seçememişti bunun; bir papirüse benziyordu...". Hanold, en son varsayımlarından yola koyularak Gradiva'ya Yunanca seslenir, bir hayalet olarak acaba konuşmasına izin var mıdır diye bekler duraksayarak. Gradiva'dan bir yanıt gelmeyince bu kez Latince hitap eder kendisine. Bunun üzerine Gradiva'nın gülümseyen dudaklarından şu sözler dökülür: "Benimle konuşmak istiyorsanız, Almanca konuşmalısınız!"

Bizler, biz okuyucular için ne utanılacak bir durumdur!

Görüldüğü kadarıyla yazar bizimle alay edip eğlenmiştir; Pompei güneşinin yakıp kavurucu parıltısıyla bizi de bir hezeyanın kucağına atmış, böylece gerçek öğle güneşinde yanıp kavrulan zavallı kahramanımızı daha yumuşak bir yargılamadan geçirmemizi sağlamak istemiştir. Kısa süren bir bocalamadan sıyrılıp çıkarız ve artık biliriz ki, Gradiva gerçek bir Alman kızıdır, bu da işte bizim olasılık dışı görüp yadsıyacağımız bir şeydir. Bundan böyle serinkanlı bir üstünlük duygusu içinde eğleşir, Alman kızla onun rölyefteki görüntüsü arasında nasıl bir bağlantının söz konusu olduğunu ve genç arkeologumuzun Gradiva'nın gerçek kişiliğine ilişkin hayallere nasıl ulaştığını yazardan duyup öğrenmeyi bekleriz.

Ne var ki, kahramanımız hezeyanından bizim kadar çabuk sıyrılamaz, çünkü "inanç mutlu kılıyorsa, Norbert Hanold dört bir yanda sayılamayacak kadar çok akla aykırılıkları sineye çekiyordu," der yazar. (*G.* s. 140) Kaldı ki hezeyanın kökleri belki de onun içinde yer almaktaydı, bizim kendilerine ilişkin hiçbir şey bilmediğimiz, bizlerde var olmayan köklerdi bunlar. Hanold'un gerçeğe döndürülebilmesi için kuşkusuz iyi bir sağaltımdan geçirilmesi gerekmekteydi. Şimdilik kahramanımızın elinden gelebilecek tek şey, hezeyanını az önceki mucizevi yaşantıya uydurmaktı. Pompei yok olduğunda kendisi de bu dünyadan göçüp gitmiş Gradiva, Hanold için o kısa süreli hayaletler saatinde yaşama geri dönen öğle hayaletinden başka bir şey olamazdı. Peki ama, Gradiva'nın Almanca yanıtından sonra ne diye "Biliyordum böyle bir sesin olduğunu!" der Hanold. Yalnız biz değil, kızın kendisi de bu soruyu ister istemez yöneltir arkeologumuza, o da çaresiz itiraf eder: Gradiva'nın sesini şimdiye kadar hiç işitmemiş, ama bir zaman gördüğü düşte tapınağın basamaklarına uzanıp yatmış Gradiva'ya seslendiği zaman böyle bir sesi işiteceğini beklemiştir. Derken yine düşteki gibi basamaklar üzerine uzanıp yatmasını ister Gradiva'dan, ama Gradiva birden doğrulup kalkar, tuhaf tuhaf bakar Hanold'a, birkaç adım atıp avlunun sütunları arasında gözden kaybolur; az önce güzelim bir kelebek birkaç kez çevresinde uçup dolanmıştır. Kahramanımız kelebeğe Hades'in[7] bir habercisi gözüyle bakar, öğle vaktinin hayaletlere ayrılan saati geride kaldığı için

ölü Gradiva'yı ölüler ülkesine dönmeye çağırmak için yollandığına inanır. Sütunlar arasında kaybolan Gradiva'nın ardından: "Yarın öğle saatinde yine gelecek misin buraya?" diye seslenir. Artık akla uygun yorumlar yapabilecek konumda olan bizlerde öyle bir izlenim uyanır ki, adeta genç kız kendisine demin yöneltilen isteği yakışıksız bulmuş, Hanold'un düşü konusunda hiçbir şey bilmediğinden böyle bir istekle kendisini aşağılanmış görerek çekip gitmiştir. Hanold'un gördüğü düşle ilişki kurmasının bir ürünü olan istekteki erotik havayı acaba ince duyarlığıyla sezmiş midir Gradiva?

Gradiva'nın gözden kayboluşundan sonra kahramanımız ilkin Diomède Oteli'nde yemekte hazır bulunan konukları, daha sonra da Suisse Oteli'ndekileri süzer, gözden geçirir. Pompei'de bildiği bu iki otel vardır ve Gradiva ile en uzak bir benzerliği paylaşan birinin bu otellerde kalmadığına kanaat getirir. Gradiva'ya söz konusu iki otelden birinde rastlayabileceği beklentisini saçma olarak bir kenara itmesi gerekir doğal olarak. Beri yandan, Vezüv'ün sıcak toprağında üretilen şarap, gündüzkü sersemliğinin güçlenmesine katkıda bulunmuştur.

Ertesi gün kahramanımızın kesinlikle yapacağı şey, öğle saatinde yine Meleager'in Evi'nde olmaktır. Bu zamanı bekleyen kahramanımız izlemesi gereken yolu bırakarak eski kent surları üzerinden dolaşıp Pompei'ye gelir. Çana benzeyen beyaz çiçeklerle donanmış bir Asphodelos'u[8] ölüler ülkesinin çiçeği olarak yeterince anlamlı bulup koparıp ve yanına alıp götürür. Öğle saatini beklerken, arkeoloji dünyanın en boş ve en önemsiz bir bilim kolu gibi görünür gözüne, çünkü ilgisi artık bir başka konuya yönelmiştir, "aynı zamanda hem ölü, hem yalnızca öğle saatinde bile olsa yaşayan Gradiva gibi birinin nasıl bir vücuda sahip olduğu sorunu kafasını kurcalamaya başlamıştı." (*G.* s. 80) Belki aradan ancak uzun zaman geçtikten sonra yeryüzüne yine dönmesine izin verileceğini düşünerek bugün Gradiva'ya rastlayamayacağı korkusu sarar içini; onun sütunların arasında yeniden görünmesine hayal gücünün kendisine oynadığı bir oyun gözüyle bakar, ağzından dokunaklı şu sözler dökülür: "Oh, keşke gerçekten var olsan, keşke yaşasaydın!" Ne var ki, bu kez fazlasıyla kuşkulu bir tavır sergilemiştir, çünkü karşısındaki hayalin bir se-

si vardır, beyaz çiçeği kendisi için mi getirdiğini sorar Hanold'a, yine şaşırıp kalan Hanold'u uzun bir söyleşinin içine çekip alır. Yaşayan bir kişi olarak kendileri için ilginç nitelik kazanmış biz okuyuculara, bir gün önce Gradiva'nın bakışındaki içerleme ve yadsımanın yerini şimdi bir merak ve bilme isteği aldığını duyurur yazar. Gerçekten de Hanold'un ağzını arar Gradiva; onu dünkü sözlerini açıklamaya davet ederek, uyurken ne zaman yanı başında dikildiğini öğrenmek ister, daha önce gördüğü düşü dinler Hanold'un ağzından, düşte baba kenti Pompei'yle yok olup gittiğini işitir. Sonra kabartma resme ve resimde arkeolog Hanold'u büyülemiş ayak konumuna ilişkin bilgi sahibi olur. Bunun üzerine yürüyüş biçimini Hanold'un önünde sergilemekten kaçınmaz; kabartma resimdeki Gradiva'yla arasındaki tek ayrım, ayaklarında sandal yerine ince deriden kum rengi açık renk iskarpinlerin varlığıdır, bunun da zamana uyum sağlama kaygısından kaynaklandığını açıklar. Besbelli Hanold'un hezeyanıyla ilgilenir, tüm boyutlarıyla bunu öğrenir Hanold'un ağzından, hiç itirazda bulunmaz. Öyle görülüyor ki, tek bir defa içinde beliren bir duygunun dürtüsüyle rolü dışına çıkar: Aklı kabartma resme takılmış Hanold ilk bakışta kendisini tanıdığını ileri sürünce, henüz kabartma resim konusunda bir şey bilmediğinden Hanold'un sözlerini yanlış anlar. Ama çabuk toparlar kendisini ve bizde öyle bir izlenim uyanır ki, sanki sözlerinden bazısı iki anlamlıdır, hezeyanla ilişkili anlamı dışında gerçek ve hal'e özgü bir anlamı da içermektedir; Hanold'un sokakta Gradiva yürüyüşünü saptayamamış olmasına üzüldüğünü belirtmesi buna bir örnektir. "Ah, ne yazık, o zaman belki bu uzun yolculuğu yapman, buraya gelmen gerekmeyecekti." (*G.* s. 89) Hanold'un kabartma resme "Gradiva" ismini verdiğini öğrenmesi üzerine gerçek isminin Zoë olduğunu açıklar. "İsim güzel yakışıyor sana, ama bende acı bir alay izlenimi bırakıyor, çünkü Zoë'nin anlamı yaşam demektir." "İnsan bir şeyi değiştiremiyorsa, boyun eğip onu kabullenmesi gerekir", diye yanıtlar Gradiva. "Ve ben hanidir ölü olmaya alıştım," diye ekler. Yarın öğle saatinde yine aynı yere geleceğine söz vererek Hanold'dan ayrılır, daha önce rica edip ölüm çiçeğini ondan almıştır. "Benden daha iyi konumdaki kişilere ilkbaharda güller verilir, ama senin elinden alacağım unut-

ma çiçeği benim için en uygunudur." (*G.* s. 90) Onca zaman ölü olarak kalan, ancak kısa süreler için yaşama dönen biri için hüzün en yakışan şeydir kuşkusuz.

Artık işin içyüzünü kavramaya başladığımızı söyleyebiliriz. Gönlümüzde bir umut yeşeriyor. Şahsında Gradiva'nın yeniden canlandığı genç Alman kız Hanold'un hezeyanı üzerine alabildiğine ciddilikle eğiliyorsa, bunu bir olasılıkla kahramanımızı hezeyanından kurtarmak amacıyla yapmaktadır. Bunun için de izlediği yöntemden bir başkası söz konusu olamaz; Hanold'un hezeyanına itirazlarla karşı çıkmak, hezeyanı sağaltım olağanının önünü tıkayacaktır. Buna benzer gerçek bir hezeyanın ciddi olarak sağaltımında da (tedavi) yapılacak tek şey, ilkin bulunduğu zemin üzerinde dikilerek hezeyanın mimarisini adamakıllı inceleyip araştırmaktır. Zoë bunun üstesinden gelebilecek biriyse, kahramanımızın hezeyanı gibi bir hezeyanın nasıl sağaltılacağını elbet anlatının akışı içinde göreceğiz demektir. Ayrıca, öğrenmeyi can ve gönülden dilediğimiz bir başka şey de, böyle bir hezeyanın nasıl doğup ortaya çıktığıdır. Hezeyanın sağaltım ve oluşum sürecinin birbiriyle örtüşmesi, hezeyan özellikle yok olurken oluşum sürecinin de açıklığa kavuşması her ne kadar yadırgatıcı bir izlenim uyandırsa da, örnekleri yok değildir. Elbet, böyle bir sağaltımın gerçekleştirilmesi durumunda bizim hastalığın "alışılmış" bir sevi olayıyla sonlanacağını önceden sezebiliriz kuşkusuz. Ne var ki, hezeyanın sağaltımında sevgide saklı gücü de küçümsememek gerekir; nitekim Gradiva'nın resminin kahramanımızı büyülemesi de, geçmişe ve cansız bir nesneye yönelikliğine karşın tastamam bir tutkunluk değil midir?

Gradiva'nın gözden kayboluşundan sonra bir kez daha uzaktan, yıkıntılar üzerinde giden bir kuşun adeta gülen çığlığı yankılanır. Tek başına geride kalan Hanold'un gözü ansızın beyaz bir şeye ilişir, bir papirüs değildir bu, bir eskiz defteridir, Pompei'ye ilişkin çeşitli temaların karakalem resimleri yer alır içinde. Hani diyebiliriz ki, küçük defteri unutuşu Gradiva'nın ertesi gün yine aynı yere geleceği konusunda bir güvencedir; Çünkü bize göre, gizli bir neden ya da gizli bir amaç olmadan hiçbir şey unutulmaz.

Günün geri kalan saatlerinde Hanold pek çok ilginç keşif ve saptamalarda bulunur; ne var ki, bunları bir araya getirip bir bütün oluşturmayı savsaklar. Gradiva'nın içerisine girip gözden kaybolduğu revakın duvarında bugün bir aralık çarpar güzüne, ama aralık olağanüstü ince ve narin bir kimsenin geçmesine izin verecek genişliktedir. Zoë-Gradiva'nın yerin içine gömülüp kaybolmadığını düşünür Hanold, böyle bir şeyi mantığa aykırı bulur, daha önce buna inanabildiği için utanç duyar. Gradiva'nın bu aralıktan geçerek mezarına döndüğünü benimser. Mezarlık Yolu'nun sonunda Villa Diomedes'in önünde belli belirsiz bir gölge fark eder gibi olursa da, gölge silinip gider derken. Bir önceki gün olduğu gibi sersem bir halde, kafasında aynı sorular, Pompei'nin çevresinde dolanıp durur. Zoë-Gradiva nasıl bir vücudun sahibidir, eline dokunduğunda insan bir şey hisseder mi, hissetmez mi sorusu kurcalar zihnini. Tuhaf bir içgüdüyle bunu denemek, anlamak ister. Beri yandan, aynı derecede büyük bir ürkeklik, böyle bir şeyin düşüncesini bile kafasından uzaklaştırmaya zorlar kendisini. Güneşte yanan bir yamaçta yaşlıca bir baya rastlar; yanındaki donanımdan bir zoolog ya da botanikçiye benzemekte, bir şeyi yakalamaya çalışmaktadır. Adama dönerek şöyle der: "Siz de *faraglionensis*'lerle ilgileniyor musunuz? Doğrusu pek tahmin etmezdim; ama onların yalnızca Capri'deki faraglion'larda değil, pekâlâ karada da bulunabileceğini hiç de olasılık dışı görmüyorum. Meslektaşım Eimer'in[9] önerdiği yönteme gerçekten diyecek yok; bu yöntemi uygulayarak pek çok kez başarılı sonuçlar aldım. Lütfen, hiç kıpırdamayınız şimdi-." (*G.* s. 96) Adam susar ansızın, uzunca bir ottan yaptığı ilmiği kayadaki bir yarığın önüne tutar, yarıktan bir kertenkelenin mavimsi mavimsi parıldayan başı görünmektedir. Hanold lacertis avcısının yanından ayrılır, insanların bu kadar aptal ve tuhaf amaçlar peşinde kalkıp uzun bir yolu geride bırakarak Pompei'ye gelmeleri pek inanılacak gibi değildir; ne var ki, bu eleştiri kapsamına kendisini de almaya yanaşmaz, Pompei'nin külleri üzerinde Gradiva'nın ayak izlerini ele geçirme niyetine bu eleştiride yer vermez kuşkusuz. Beri yandan, rastladığı bayın yüzü kendisine yabancı gelmemiştir, iki otelden birinde bir ara şöylece görmüş gibidir bu yüzü; üstelik

adam sanki tanıdık biriyle konuşur gibi kendisiyle konuşmuştur. Uzun uzun dolaşırken bir yan sokak, Hanold'u o zamana kadar gözünden kaçmış bir otelin önüne çıkarır. Pompei'deki üçüncü oteldir bu, ismi de *Albergo*[10] *del Sole*'dir. Otelin o sıra işi olmayan sahibi fırsattan yararlanarak otelini salık verir Hanold'a, otelindeki kazılarda çıkarılmış değerli eşyaların övgüsünü yapar. O kaçınılmaz felaketi sezerek birbirlerini kollarıyla sımsıkı saran ve bu durumda ölümü bekleyen genç sevgili çiftini forum[11] bölgesindeki kazılarda çıkardıklarında kendisinin de orada hazır bulunduğunu ileri sürer. Hanold bu genç çift olayını daha önce de duymuş, hayal gücü zengin bir kimsenin uydurduğu bir söylence gözüyle bakıp omuz silkmiştir; ama bugün otel sahibinin anlattıklarını inandırıcı bulur; otel sahibi, kızın kalıntıları arasında kendi huzurunda küller altından çıkarılan üstü yeşil pasla kaplı bir broşu getirip gösterince daha da büyür inancı. Fazla duraksamadan broşu para verip alır. Albergo'dan ayrılırken otelin açık duran bir penceresinde beyaz çiçeklerle donanmış bir asphedolos'un sarktığını fark eder, bu mezar çiçeğinin görünümü satın aldığı broşun orijinalliğinin onaylanışı izlenimini uyandırır üzerinde.

Ne var ki, broşla içinde yeni bir hezeyan filizlenir ya da daha doğrusu eski hezeyanı biraz daha ileriye götürür, bu da öyle görülüyor ki yeni başlamış sağaltım çalışması hesabına iyi bir işaret değildir. Forum'un hemen yakınında genç bir sevgili çifti kazı sırasında birbirine sımsıkı sarılmış olarak küller altından çıkarılmıştır; kendisi ise, Apollo tapınağının yakınındaki aynı yerde Gradiva'yı uyumak üzere yatarken görmüştür düşünde. Gerçekte Gradiva forum'dan daha ileriye kadar yürüyüp bir başkasıyla buluşmuş ve onunla birlikte ölmüş olamaz mı? Bu varsayım bizim belki kıskançlıkla eş tutacağımız eza verici bir duygunun Hanold'un yüreğinde uyanmasına yol açar. Hanold, aklına gelen olasılığın kesin nitelik taşımadığını düşünerek söz konusu duyguyu yatıştırmaya çalışır, akşam yemeğini Otel Diomède'de yiyebilecek kadar kendini yeniden toparlar. Aralarında belli bir benzerlik seçilen, dolayısıyla saçlarının değişik rengine karşın kardeş gözüyle bakılabilecek iki yeni müşteri, bir erkekle bir kız yemekte dikkatini çeker. Tüm gezi boyu karşı-

sına çıkıp üzerinde sempatik izlenim bırakan ilk kimselerdir bunlar. Kızın giysisine iliştirilmiş kırmızı Sorrentin gülü Hanold'un içinde bir anı uyandırır, ama anının içeriğini anımsayamaz. Sonunda kalkıp yatmaya gider ve uykusunda bir düş görür; tuhaf denecek kadar ipe sapa gelmez bir düştür, ama besbelli gündüzki yaşantılardan kotarılıp bir araya getirilmiştir. "Bir yerde Gradiva oturmuş, ottan bir ilmik yapıyordu, bununla kertenkele yakalayacaktı ve şöyle diyordu kendisine: 'Lütfen kıpırdamayınız hiç –benim meslektaşımın hakkı varmış, bu yönteme diyecek yok ve başarıyla uygulamış kendisi.'" Bu düşe karşı kendini savunur Hanold, daha uykudayken gördüğü düşün düpedüz saçmalığını ileri sürer. Derken kertenkeleyi gagasında taşıyıp götüren bir kuşun, gülen kısa çığlığı yankılanır ve kuşun yardımıyla düşten yakasını kurtarır.

Hanold bütün bu kâbustan dinç ve sağlam bir kafayla uyanır daha çok. Dün genç bayanın göğsünde gördüğüne benzer çiçeklerle bir gül fidanı, geceleyin birinin ilkbaharda bir başkasına verilecek çiçeğin gül olması gerektiğini söylediğini anımsatır ona. Kendini tutamayarak birkaç gül koparır, güllerden kaynaklanan bir etki kafasının içinde bir rahatlama sağlar. İnsanlardan ürküp çekinmesini üzerinden silkip atmış durumda, normal yoldan Pompei'ye gelir, yanında güller, broş ve eskiz defteri vardır, Gradiva'ya ilişkin çeşitli sorunlar zihnini kurcalamaktadır. Eski hezeyanında yer yer çatlaklar belirmiş, içinde bir kuşku boy vermiştir: Gradiva'nın yalnız öğle saatlerinde değil, belki başka zamanlar da yeraltından çıkıp Pompei'ye geleceğini düşünür. Hezeyanının ağırlık noktası, ona son olarak katılan parça üzerine kaymıştır şimdi ve bunun yol açtığı kıskançlık bin türlü kılığa girerek rahatını kaçırır. Gradiva'nın yalnızca kendisine görünmesini, başkalarının onu görememesini dileyecek olur adeta, böyle bir durumda ona sadece kendisi kesinlikle sahip olacaktır. Öğle saatini bekleyerek oralarda gezip dolaşırken sürpriz bir karşılaşmayı yaşar. *Casa del fauno*'da gördüğü iki gence rastlar, bir köşeye çekilmişler, gözlerden ırak olduklarını sanarak birbirlerine sarılmış, dudak dudağa vermişlerdir. Söz konusu kişilerin dün akşamki sevimli çift olduğunu görmek şaşırtır Hanold'u. Ne var ki, şimdiki davranışları, kucakla-

şıp öpüşmeleri fazlasıyla uzun sürer, onların iki kardeş sayılamayacaklarını açığa vurur; bu duruma göre bir sevgili çifti, belki de evli bir çift, yani yeni bir "August" ve "Grete" söz konusudur. Ne tuhafsa bu manzara Hanold'un içinde hoşnutluktan başka bir duygu uyandırmaz, sanki gizli bir ayinin huzurunu bozuyormuş gibi ürküp çekinir, göze görünmemeye çalışarak uzaklaşır oradan. Uzun süredir eksikliğini çektiği bir saygı duygusu yeniden gelip ruhuna yerleşmiştir.

Meleager'in evi'nin önüne gelince, Gradiva'ya sanki yanında bir başkasıyla rastlayacakmış korkusu bir kez daha alabildiğine bir güçle üzerine çullanır ki, Gradiva görünür görünmez kendisini selamlamadan şu soruyu yöneltir: "Yalnız mısın?" Gülleri kendisi için koparıp getirdiğini Gradiva'nın yardımıyla güçlükle anımsar, son hezeyanını açıklar Gradiva'ya, kendisini forum'da bir başka erkekle sarmaş dolaş konumda küller altından çıkardıklarını söyler; üstü yeşil pasla kaplı broş da onun, yani Gradiva'nındır. Zoë-Gradiva, alaya kaçarak broşu yoksa güneşte mi bulduğunu sorar. Güneşte –*sole* sözcüğü kullanılır bunun için– böyle şeylerin kotarıldığını ekler. Başının döndüğünü söyleyen Hanold'a pek zengin sayılmayacak yemeğini kendisiyle paylaşmasını önerir, bu ona iyi gelecektir. Saman kâğıdına sarılı ekmeğin yarısını Hanold'a uzatır, yarısını da iştahlı iştahlı kendisi yer. Bu arada dudaklarının arasında inci gibi dişleri ışıl ışıl parıldar, ekmeğin kabuğunu ısırırken hafif bir çıtırtı duyulur. Zoë'nin: "Bana öyle geliyor ki, sanki iki bin yıl önce de bir ara seninle böyle oturup yemek yemişiz. Böyle bir şeyi anımsamıyor musun?" (*G.* s. 118) sözlerine nasıl bir yanıt bulup vereceğini bilemez Hanold. Ne var ki, yediği şeylerle kafası biraz çalışmaya başlamıştır; beri yandan Gradiva'nın hal'de yaşayan biri olduğuna ilişkin sözleri Hanold üzerindeki etkisini göstermekte gecikmez. Mantık duyurur sesini ve Gradiva'nın yalnız öğle vakti görünen bir hayalet olduğuna ilişkin Hanold'daki bütün hezeyanını sallantılı duruma sokar. Buna karşı itirazda bulunarak Gradiva'nın daha demin iki bin yıl önce kahvaltısını Hanold'la paylaştığını söylediği ileri sürülebilir kuşkusuz. Bu çelişkili durumda bir karara varabilmek için bir deney Hanold'un imdadına koşar, kurnazlıkla ve yeniden kavuştuğu bir

cesaretle gerçekleştirir deneyi. Gradiva'nın sol eli uzun parmaklarıyla dizleri üzerinde sakin durmaktadır; derken daha önce arsız ve işe yaramaz yaratıklar olarak görüp fena halde içerlediği sineklerden biri bu elin üzerine konar. O anda Hanold'un eli de ansızın havaya kalkar, hafif denemeyecek bir güçle sineğin ve elin üzerine pattadan iner.

Bu atak deney Hanold için iki sonuç doğurur; bir kez elinin, hiç kuşkuya yer bırakmayacak gibi gerçek, canlı ve sıcak bir insan eline dokunduğuna kanaat getirip sevinir. İkincisi, kendisini oturduğu merdivenin basamağı üzerinden korkuyla ayağa fırlatan bir paylamadır, çünkü şaşkınlığından kurtulan Gradiva'nın ağzından şu sözler çıkar: "Anlaşılan aklını kaçırdın sen, Norbert Hanold!" Bilindiği üzere ismiyle seslenilmek uyuyan birini ya da bir uyurgezeri ayıltıp kendisine getirmek için en iyi yoldur. Pompei'de kimseye söylemediği ismini Gradiva'nın ağzından işitmesinin Hanold'un üzerindeki etkisini ne yazık ki gözlemleyemeyiz. Çünkü bu kritik anda *Casa del fauno*'da rastladığı o sevimli çift görünür ve genç kız hoş bir sürprizle karşılaşmış gibi şöyle der: "Zoë! Sen de mi buradasın? Sen de mi balayına çıktın? Oysa bana bir kelime yazmadın bu konuda!" Gradiva'nın gerçekten yaşadığına ilişkin bu yeni kanıt karşısında Hanold kaçıp oradan uzaklaşmakta alır soluğu.

Önemli sağaltım çalışmasının aksamasına yol açan bu beklenmedik ziyaretin Zoë için de hoş bir sürpriz oluşturduğu söylenemez. Ne var ki, çok geçmeden kendini toparlar, verdiği ustalıklı yanıtla kız arkadaşını, ama daha çok bizleri durum konusunda bilgilendirir ve genç çifti savar başından. ●nları kutlar, ama kendisinin balayı gezisine çıkmadığını belirtir. "Az önce buradan giden genç bayın anladığım kadarıyla tuhaf bir saplantısı var, kafasının içinde bir sineğin vızıldadığına inanıyor. Eh, hepimizin kafasında kuşkusuz bir böcek vardır. Ben de işte işim gereği böcekbilimden anlarım biraz, dolayısıyla bu gibi durumlarda insanlara az buçuk yardımım dokunabilir. Babam ile *Sole*'de kalıyoruz; ansızın aklına esti buraya gelmek, tek başıma Pompei'de oyalanır, birtakım isteklerle karşısına çıkmazsam, beni de yanına alıp buraya getireceğini açıkladı. Ben de, başımın çaresine bakıp burada kendim için ilginç bir şey keşfede-

ceğimi söyledim. Kuşkusuz böyle bir keşif yapacağımı, demek istediğim burada sana rastlayacağımı da aklımın ucundan geçirmezdim." (*G.* s. 124) Ama şimdi yemekte babasına eşlik etmek üzere hemen *Sole*'ye dönmesi gerekmektedir Zoë'nin. Böylece kendisini bize zoolog ve kertenkele avcısı yaşlı bayın kızı olarak tanıttıktan, bir yığın iki anlamlı sözcüklerle sağaltım amacını ve diğer gizli niyetlerini açığa vurduktan sonra uzaklaşır. Ama babasının kendisini beklediğini söylediği *Sole*'ye yollanmaz; Villa Diomedes'in çevresinde bir gölgenin kendi kabrini aradığı ve anıt mezarlardan birinin altında gözden kaybolduğu izlenimine kapılmıştır; her seferinde ayağını neredeyse dikey olarak yere basıp adımlarını Gömütlük Sokağı'na yöneltir. Bir utanç duygusuna kapılıp aklı karışan Hanold kaçıp buraya gelmiştir; Meleager evi'nin avlusunu çeviren revakın sütunları arasında durmadan gidip gelmekte, kafa yorup sorunun kalan bölümünü çözümlemeye çalışmaktadır. Kesinlikle şunu anlamıştır ki o zamana kadar az çok ete kemiğe bürünmüş olarak yeniden yaşamaya başlamış Pompeili genç bir kızla düşüp kalktığına inanmakla akılsızlık etmiştir. Bu kaçıklığını açık seçik anlaması da, sağlıklı mantığa dönüş yolunda hiç tartışmasız çok önemli bir ileri adım oluşturur. Beri yandan, başkalarının kendileri gibi bir beden sahibi biriyle konuşur gibi konuştuğu bu yaşayan kimse Gradiva idi ve onun ismini biliyordu bu Gradiva. Hanold'un yeni ayılıp kendine gelmiş mantığı bu bilmeceyi çözecek denli güçlü değildir henüz. Ayrıca, bu çetin ödevin üstesinden gelmesini sağlayacak bir duygu dinginliğine de sahip değildir pek, çünkü iki bin yıl önce Villa Diomedes'te başkalarıyla lavlar altında kalmış olsa, bunu canına minnet bilecek durumdadır, çünkü o zaman Zoë-Gradiva'yla bir daha karşılaşmayacağını düşünür.

Bu arada Gradiva'yı yeniden görmek üzere duyduğu şiddetli bir özlem, henüz ruhunda varlığını sürdüren kaçma eğiliminin son kalıntısıyla boğuşmaya başlamıştır.

Revakın dört köşesinden birini kıvrılır kıvrılmaz ansızın sıçrayıp geriye çekilir. Bir duvar yıkıntısının üzerinde Villa Diomedes'te lavlar altında kalarak ölüp gitmiş kızlardan biri oturmaktadır. Ne var ki, delilik ülkesine açılan kapı çok geçmeden

kapanır yüzüne; hayır, gördüğü kişi Gradiva'dır, besbelli sağaltımın son kalan parçasını tamamlayıp ona armağan etmek üzere çıkıp gelmiştir arkasından. Zoë-Gradiva, kendisini görür görmez, Hanold'un sergilediği içgüdüsel davranışı pek doğru olarak oradan kaçıp uzaklaşma girişimi olarak değerlendirir, ona bir yere gidemeyeceğini açıklar, çünkü dışarıda şakır şakır korkunç bir sağanak boşanmıştır. Acımasızlıkla davranan Zoë-Gradiva sınava bir soruyla başlar, elindeki sinekten ne istediğini sorar Hanold'a. Hanold, Gradiva'yla konuşmasında belli bir kişilik zamirini kullanmayı göze alamaz; ama daha üstün bir cesaretle davranarak Gradiva'ya şu kesin soruyu yöneltir:

"Benim –birinin dediği gibi– kafam karıştı biraz, özür dilerim, ele –nasıl böyle davranabildiğimi bilemiyorum doğrusu– ancak, elin sahibinin benim mantıksız davranışımdan dolayı ismimi söyleyerek beni paylamasını da kafam almıyor." (*G.* s.134)

"Henüz bu kadarını anlayacak duruma gelmedin, Norbert Hanold. Ne var ki, bu beni şaşırtmıyor; çünkü hanidir buna alıştım sayende. Böyle bir şeyi bir kez daha yaşamak için Pompei'ye kalkıp gelmem gereksizdi, rahat yüz mil kadar daha yakın bir uzaklıktan böyle olduğunu kanıtlayabilirdin bana."

Hâlâ bir şey anlamamış Hanold'a bir açıklamada daha bulunarak konuşmasını şöyle sürdürür Gradiva: "Yüz mil daha yakından; senin kaldığın evin karşısında, biraz yanda, köşedeki evde. Penceresinde bir kafes asılı, içinde bir kanarya var."

Kanarya sözcüğü çok uzaklardan bir anı gibi gelir kulağa; ötüşü Hanold'un İtalya'ya gezi kararını almasına yol açan kuştur bu. "Zooloji profesörü babam Richard Bertgang'ın evi."

Anlaşıldığına göre, Zoë-Gradiva bir komşusudur Hanold'un, öyle olduğu için de Hanold'u tanımıştır ve ismini bilmektedir. Ne var ki, bu sığ çözüm beklentilerimize karşılık vermez, bir düş kırıklığına uğrayacağımız korkusunu yaşatır bize.

Norbert Hanold'un henüz düşünce bağımsızlığını yeniden kazanmasından söz açılamaz, çünkü Gradiva'nın söylediklerini yineleyerek şöyle der: "O zaman siz –siz Froylayn Zoë Bertgang olmalısınız? Ama hiç ona benzemiyorsunuz..."

Froylayn Bertgang'ın yanıtı, her ikisinin arasında komşu-

luk dışında başka ilişkilerin de bir zaman var olduğunu ortaya koyar. Bir yolunu bulup o içli dışlı "sen" sözcüğünü konuşma sırasında kullanmayı başarır Bayan Bertgang; aynı sözcüğü Hanold öğle hayaletiyle konuşurken doğallıkla kullanmış, ama yaşayan Gradiva karşısında bundan el çekmiştir. Ne var ki, Bayan Bertgang bir kez kazanılmış bu hakka sahip çıkar: "Birbirimizle konuşurken "siz" demeyi daha uygun buluyorsanız, ben de öyle yapabilirim; ama bana sorarsanız "sen" sözcüğü daha doğal çıkıyor ağzımdan. Her Allahın günü iki arkadaş olarak sağda solda koşup durduğumuz, ara sıra değişiklik olsun diye itişip kakıştığımız günlerde dış görünüşüm şimdikinden bir başka türlü müydü, bilemeyeceğim artık."

Anlaşılan her ikisi çocuklukta bir arkadaşlık ilişkisi içinde yaşamışlar, belki de çocuksu bir sevgi duymuşlardır birbirlerine, "sen" sözcüğünün kullanımındaki haklılık da buradan kaynaklanmaktadır. Hani bu çözüm de, ilk tahmin edilen çözüm gibi bir sığlığı içeriyor değil midir? Ama yine de durumu enine boyuna kavramamıza önemli katkıda bulunur, çocukluktaki ilişki, ikisinin arasında şimdi olup bitenlere ilişkin bir sürü ayrıntıyı hiç beklenmedik şekilde anlamamızı sağlar. Hanold'un Zoë-Gradiva'nın eline indirip de karşısındakinin bedenselliği sorununu deneysel yoldan kesin çözüme kavuşturmaya yönelik o kusursuz gerekçeye dayandırdığı şaplak, aynı zamanda Zoë'nin çocukluktaki arkadaşlıklarıyla ilgili sözlerinde dile getirdiği itişip kakışma dürtüsünün Hanold'un içinde yeniden hayata gözlerini açmasıyla tuhaf bir benzerliği içermiyor mu? Beri yandan, Zoë'nin arkeologumuza yönelttiği soru, iki bin yıl öncesinde de yemeklerini yine öyle paylaştıklarını anımsayıp anımsamadığını sorması, bu anlaşılmaz gibi görünen soru da, tarihsel geçmişin yerine kişisel geçmişi koyduk mu, anıları kızda canlı olarak varlığını sürdüren, genç erkekte ise unutulmuş görünen çocukluğu alıp geçirdik mi, bir anlam kazanmıyor mu? Genç arkeologun Gradiva'sına ilişkin hayallerin, bellekten çıkıp gitmiş çocukluk anılarının uzantıları olduğunu ansızın sezer gibi olmuyor muyuz? Bu durumda söz konusu hayallerin Hanold'un imgeleminin keyfi ürünleri olmadığını, tersine çocukluk izlenimlerinin Hanold'un aklından çıkıp giden, ama bilinç-

dışında hâlâ varlığını sürdüren içeriklerden kaynaklandığını anlıyoruz. Salt varsayımlarla da olsa bu hayallerin kökenini bir bir kanıtlayacak durumda görüyoruz kendimizi. Örneğin, kahramanımızın Gradiva'yı Yunan soyundan gelen biri saymasını, onu saygın bir adamın, belki de Ceres'in hizmetine bakan rahibin kızı olarak kafasında tasarlamasını, kızın Yunanca ismi Zoë'yi ve onun bir zooloji profesörünün kızı olduğunu bilmesiyle açıklayabiliriz pekâlâ. Hanold'un hayalleri bir değişim sürecinden geçmiş anılarsa, Zoë'nin sözlerinde bu hayallerin kaynaklarına ilişkin ipuçlarını ele geçirebileceğimizi umabiliriz. Şimdi kulak verelim Zoé'nin bundan böyle anlattıklarına; daha önce bize Hanold'la çocukluktaki sıkı fıkı arkadaşlığından söz açmıştı, şimdi ise çocukluktaki bu ilişkinin ileride nasıl bir gelişim sürecini geride bıraktığının öyküsünü dinleriz kendisinden.

"O vakitler, bize bilmem neden yeniyetme dedikleri zamana kadar, ne yalan söyleyeyim, işte öylesine bağlıydım size, dünyada sizden daha çok sevip hoşlanacağım bir arkadaş bulamayacağımı sanırdım. Bir annem yoktu çünkü, kız kardeşim, erkek kardeşim de yoktu; babam alkol içinde saklanan bir kör yılana benden kat kat fazla ilgi gösterirdi. Eh, insan, kızlar da bunun içinde tabii, bir şeye sahip olmak istiyor; öyle bir şey ki, onunla ilgili düşünceleri yaşatsın kafasında. Benim için de o zamanlar sizdiniz bu; ne var ki, siz arkeolojiye kendinizi verdikten sonra, anladım ki sen –özür dilerim, ama sizin yeni hitap tarzınızı tatsız buluyorum ve şimdi dile getireceğim şeye de pek uygun düşmüyor– demek istediğim, sen çekilmez biri olup çıktın; öyle biri ki, en azından beni görecek gözü yoktu artık kafasında, ağzında benimle konuşacak dili yoktu, bende yaşayıp duran çocukluğumuzdaki dostluğa ilişkin anılar çıkıp gitmişti aklından. Eskisinden değişik görünmemin nedeni de işte bu, çünkü daha bu kış bir ara olduğu gibi zaman zaman bir toplulukta bir araya gelsek, beni hiç görmüyordun, hele sesini hiç işitemiyordum artık, zaten benim için bir sevecenliği içermiyordu sesin, çünkü herkesle aynı tonda konuşuyordun. Senin için varlığımla yokluğum birdi, eskiden sık sık çekiştirdiğim o sarı saçlarınla işte öylesine sıkıcı, fosilleşmiş, ağzından dirhemle laf çıkan birine dönüşmüştün, içi doldurulmuş bir kakaduydun

adeta, beri yandan yüce dağları ben yarattım der gibi bir halin vardı, tıpkı –evet, tıpkı kazılarda yerin altından çıkarılmış tufan öncesinin devcileyin kuşu *Archäopteryx*'e[12] benziyordun. Ne var ki, beni burada, Pompei'deki kazılarda çıkarılıp yeniden diriltilmiş bir kişi gözüyle görecek kadar olağanüstü bir hayal gücünü kafanın içinde barındıracağını da doğrusu tahmin etmezdim. Bir ara hiç beklemediğim bir anda önümde dikildiğini görüp de hayal gücünün ne inanılmaz bir kuruntuyu beyninin içine yerleştirdiğini anlayıncaya kadar hayli zorlandım ilkin. Ama bunu eğlenceli buldum derken, çılgın bir şey olmasına karşın beni pek zevklendirdi. Çünkü, dediğim gibi, sende böyle bir kuruntuyla karşılaşacağımı hiç aklımdan geçirmemiştim."

Böylece Bayan Zoë çocukluktaki Hanold'la arkadaşlıklarının aradan geçen yıllarda nasıl bir kılığa büründüğünü yeterince açık seçik anlatır bize. Söz konusu arkadaşlık kendisinde zamanla bir tutkunluğa dönüşmüştür, çünkü bir kız olarak kalbini kendisine armağan edecek bir kimseye sahip olması gerekmektedir. Akıllılık ve saydamlığın simgesi olan Bayan Zoë, sözleriyle ruh yaşamını da büyük bir açıklıkla göz önüne serer. Sevgisini ilkin babaya yöneltmesi normal bir kız için genel bir kuralsa, ailede babasından başka kimseyi bulamayan Zoë buna dünden hazırdır. Gel gelelim, babası hiç dönüp bakmaz yüzüne, bütün ilgisi bilimsel çalışmalar üzerinde yoğunlaşır. Bu durumda bir başkasını arayan Zoë de alabildiğine bir içtenlikle çocukluk arkadaşı Hanold'a bağlanır. Hanold'un gözlerinin de kendisini görmemesi sevgisini olumsuz yönde etkilemez, daha da güçlendirir onu; çünkü Hanold da babası gibi biri olup çıkmış, babası gibi Hanold'u da bilimsel çalışmalar soğurup emerek kendi içine almış, yaşam ve Zoë'den uzaklaştırmıştır. Böylece sadakatsizlikte sadık biri gibi davranma, sevgilisinde babasına yeniden kavuşma, aynı duyguyla her ikisini kucaklama, bir başka deyişle her ikisini özdeş kimseler olarak duyumsama olanağını ele geçirmiştir. Peki, kolayca haksız görünecek bu küçük psikolojik çözümlemeyi yapma hakkını nereden almaktayız? Son derece karakteristik tek bir ayrıntıyla yazarın kendisi bu hakkı bize vermektedir: Zoë çocukluk arkadaşının ileride geçirdiği o pek kasvetli değişimden söz açarken onu paylayarak bir Archä-

opteryx'e, hayvanbilim arkeolojisi kapsamına giren o canavar kuşa benzetir, böylece her ikisini özdeşleştirmesini sağlayacak tek bir somut isim bulur, aynı sözcükle gerek sevgilisine, gerek babasına karşı kızgınlığını dile getirir. Archäopteryx, adeta sevgilisinin aptallığı düşüncesinin babasının aptallığı düşüncesiyle kavuştuğu bir uzlaşma tasarımını ya da ortak bir tasarımı oluşturur.

Genç Hanold'da ise durum değişikti. Arkeoloji kendisini sultasına almış, mermerden ve bronzdan kadınlar dışında bir başka şeyle ilgilenmesine fırsat vermemişti. Çocukluktaki arkadaşlık güçlenip bir tutkuya dönüşmediği bir yana, ortadan silinip gitmiş, bu arkadaşlığa ilişkin anılar öylesine köklü şekilde unutulmuştu ki, bir topluluk içinde Zoë'ye rastlayan Hanold onu tanıyamamış ve ona dönüp bakmamıştı. Gerçi, bundan sonra olup bitenlere topluca bir göz atarsak, arkeologumuzdaki çocukluk anılarının karşılaştığı akıbeti niteleyecek "unutulma" sözcüğünün psikolojik bakımdan yerinde bir sözcük sayılacağından kuşku duyabiliriz. Bir çeşit unutma vardır, belirleyici özelliği, sanki bir iç direnç yeniden diriltilmesine karşı duruyormuş gibi unutulanın ancak güçlükle anımsanabilmesidir. Bu tür bir unutmayı psikopatolojide "bilinçdışına itim" diye nitelemekteyiz. Öyle görülüyor ki, yazarımız anlatısında böyle bir unutma olayını karşımıza çıkarmaktadır. Ancak, bir anının unutulmasının onun ruh yaşamındaki anısal izinin yok oluşuna neden olup olmadığını genelde bilmemekteyiz; ne var ki, "bilinçdışına itim" konusunda şunu kesinlikle ileri sürebiliriz ki, anının yokoluşu bellekten silinip gidişiyle örtüşmemektedir. Bilinçdışına itilen içerik genelde anı kimliğiyle bilinçte kolay kolay boy gösteremezse de, başarı ve etki gücünden hiçbir şey yitirmez, günün birinde bir dış etkiyle psişik sonuçlar doğurabilir, söz konusu anının geçirdiği dönüşümle ortaya çıkan ürünlerdir bunlar, başka türlü anlaşılabilmeleri olanaklı değildir. Norbert Hanold'un Gradiva konusundaki hayallerinin çocuklukta Zoë ile arkadaşlığına ilişkin bilinçdışına itilmiş anılardan kaynaklandığını daha önce görür gibi olmuştuk. Bilinçdışına itilmiş izlenimler bir insanın erotik duygularını içeriyor da söz konusu kişinin sevi yaşamı bilinçdışına itimden olumsuz yönde

etkilenmişse, bilinçdışına itilmiş nesnenin özel bir yasaya uygun olarak dönüp gelmesini beklememiz gerekir. Bu durumda belki başlangıçta iç çatışmaları değil, dış etkilerle kovup atma olayını ima eden eski Latince söz haklıdır. *Naturam furca expellas, semper redibit.*[13] Ama her şeyi açığa vurmayan bu söz, yalnızca bilinçdışına itilen doğa parçasının dönüp gelişini anlatmakta, bu dönüp gelişteki alabildiğine ilginçliği, bunun sinsice işlenen bir ihanet gibi gerçekleştiğini belirtmemektedir. Özellikle bilinçdışına itim'de araç olarak seçilen nesne –Latince sözdeki *furca*[14] örneğin– dönüp gelen nesnenin taşıyıcı rolünü oynar; biliçdışına itim işlevini gören aracın içinde ve arkasında bilinçdışına itilmiş nesne sonunda zaferi kazanmış olarak duyurur sesini. Félicien Rops'un ünlü bir gravürü, üzerinde şimdiye kadar gereği gibi durulmamış, oysa incelenip araştırılmaya hayli gereksinim gösteren bu gerçeği pek çok açıklamadan daha belirgin ortaya koyar, bunun için örnek olarak ermiş ve tövbekârların yaşamındaki bir "bilinçdışına itim" olayına başvurur: Çileci keşişlerden biri, dünyanın ayartı ve iğvalarından haça gerilmiş İsa'ya sığınmıştır. Gravürde haç belli belirsiz aşağı inerek şehvet dolu bir kadının çıplak görüntüsü görkemle yukarı çıkıp onun yerini almakta, İsa gibi aynı konumda haça gerilmektedir. Diğer bazı ressamlar ise, ayartı ve iğvanın anlatımlarında günahı, haça gerilmiş İsa'nın yanı başında bir köşeye sevincinden bayram eder bir konumda yerleştirme yolunu seçmişlerdir. Yalnızca Rops'tur ki günahı haça gerilmiş İsa'nın yerine geçirmiştir; anlaşıldığına göre, Rops, bilinçdışına itilmiş nesnenin, onu bilinçdışına iten nesne içinde dönüp gelerek sesini duyurduğunun ayrımına varmıştır.

Bilinçdışına itim durumunda bilinçdışına itilmiş nesnenin uzlaşma çabalarına karşı insanın ne denli duyarlı olduğunu, bilinçdışına itilmiş nesnenin bilinçdışına iten nesnenin arkasında ve söz konusu nesne aracılığıyla etkisini göstermeye nasıl pek küçük benzerliklerin yetebileceğini görmek için, bu gibi hastalık vakalarını incelemek zahmete değer doğrusu. Bir ara yeniyetme denecek genç birini sağaltımdan geçirmiştim; hastam cinsellikle ilk tatsız karşılaşmasından sonra içinde boy veren cinsel arzulardan kaçmakta almıştı soluğu; söz konusu arzuları

bilinçdışına itmek için çeşitli yollara başvurmuş, annesine karşı çocuksu bağlılığını aşırılığa vardırmış, adeta yeniden bir çocuk olup çıkmıştı. Ama ben bilinçdışına itilmiş cinselliğin özellikle anneyle ilişkide nasıl yeniden kendini açığa vurduğunu anlatmayarak, daha seyrek karşılaşılıp daha yadırgatıcı bir duruma değinecek, hastamın cinselliğe karşı kalelerinden bir diğerinin pek güçlü sayılamayacak bir nedenle nasıl yıkılıp çöktüğünü dile getireceğim. İnsanı oyalayıp cinsellikten uzaklaştırıcı bir etkinlik olarak matematik hayli ün kazanmıştır. Bir ara J. J. Rousseau'ya, kendisinden memnun kalmayan bir kadın bir tavsiyede bulunarak şöyle demiştir: *Lascia le donne e studia le matematiche.*[15] Bunun gibi bizim kaçak hastamız da alabildiğine büyük bir çabayla okulda öğretilen matematik ve geometriye vermişti kendini. Ama günün birinde kavrayış gücü birkaç masum ödev karşısında pes etmişti. Ödevlerden ikisinde yapılması istenen işlemi hastamın sözcükleriyle açıklayabilirim henüz: İki cisim birbirine çarpıyor, birinin hızı... vs. Ve ikinci ödev: Yüzeyinin çapı *m* olan bir silindirin içerisine bir koni yerleştirilecektir vs. Cinselliğe ilişkin olup bir başkası için kuşkusuz dikkati çekmeyecek bu imalar karşısında kendisini matematiğin de ihanetine uğramış gören hastam, bu etkinlik alanından da kaçıp uzaklaşmıştır.

Norbert Hanold yaşamdan alınmış bir kişiye ve çocukluk arkadaşına ilişkin sevgi ve anısını bir kenara itip yerine arkeoloji çalışmalarını geçirmişse, antik bir rölyefin, çocuklukta sevdiği bir kişinin unutulmuş anısını yeniden içinde uyandırması kadar doğal ve normal bir şey olamaz; açıklığa kavuşturulmamış bir benzerlik sayesinde yaşayan ve kendisi tarafından ihmal edilmiş olan Zoë'nin sesini duyurduğu Gradiva'nın kabartma resmine gönlünü kaptırması, Hanold'un kesinlikle hak ettiği bir yazgıdır. Anlaşıldığı kadarıyla Zoë'nin kendisi de bizim hezeyanla ilgili görüşümüzü paylaşır, çünkü "tüm sakınıp çekinmelerden uzak ayrıntılı ve öğretici suçlamasının" sonunda açığa vurduğu hoşnutluk duygusu, Hanold'un Gradiva'ya karşı ilgisini başından beri kendi şahsı üzerine aktarma istekliliğinden bir başka nedene pek bağlanamaz. Özellikle söz konusu ilgi Zoë'nin Hanold'dan beklemediği bir şeydi, hezeyandaki bütün

o kılık değiştirmelere karşın Hanold'da kendisine yönelik böyle bir ilginin varlığını saptamıştı. Hanold'da ise Zoë'nin ruhsal sağaltım çabası olumlu etkisini göstermişti; kendini özgür hissetmekteydi artık; hezeyanın yerine, onun sadece çarpık ve yetersiz bir kopyası olan nesne geçmişti. Arkeologumuz bu durumda hiç duraksamadan her şeyi anımsamış, Zoë'nin çocukluktaki o sevimli, şen ve akıllı, aslında hiç de değişmemiş arkadaşı olduğunu anlamıştı. Ama bir başka şey vardı ki, hayli tuhaf gelmişti kendisine.

"Demek bir kimsenin yaşaması için ilkin ölmesi gerekiyor", demişti Zoë. "Ama arkeologlar için zorunlu bir şey olmalı bu." (*G.* s. 141) Çocukluktaki arkadaşlıklarından şimdi aralarında yeni kurulmuş ilişkiye giden yolu Hanold'un arkeoloji üzerinden dolanarak geride bırakmasını besbelli hoş karşılamamıştı.

"Hayır, demek istediğim senin ismin... *Bertgang* ismi, *Gradiva* ile eşanlamlı, 'yürürken ışıldayan' anlamına geliyor da." (G. s. 142)

Bu, doğrusu bizi de hazırlıksız yakalamıştır; kahramanımız aşağılanmışlık durumundan sıyrılıp çıkarak etkin bir rol oynamaya başlamıştır. Belli ki hezeyanı tümüyle kaybolup gitmiş, hezeyanın üzerine çıkmıştır, bunu da kafasındaki kuruntunun son iplikçiklerini kendi eliyle koparıp atarak kanıtlar. Hezeyan niteliğindeki düşüncelerinin baskısı, bu düşüncelerin arkasında saklı yatan bilinçdışına itilmiş içeriklerin saptanıp ortaya konmasıyla yumuşatılan gerçek hastalar da tıpkı böyle davranır; bir kez olup biteni kavramaya başladılar mı, tuhaf durumlarının en son ve en önemli bilmecelerini kafalarında ansızın beliren parlak fikirlerle kendileri çözümlerler. Biz efsanevi Gradiva'nın Yunan soyundan gelişini Yunan Zoë isminin üstü kapalı bir etkisinden kaynaklandığını her ne kadar daha önce tahmin etmişsek de, işi *Gradiva* ismini çözümlemeye kadar vardırmayı göze alamamış, bunu Norbert Hanold'un hayal gücünün özgür bir yaratısı diye benimsemiştik. Oysa şimdi Gradiva isminin Zoë'den çıktığını, hatta çocukluktaki sözde unutulmuş sevgilinin bilinçdışına itilmiş aile isminin bir çevirisi olduğunu görüyoruz.

Hezeyanın oluşum ve sağaltım süreci böylece tanımlanmış olmaktadır. Yazarı bundan sonra bekleyen ödev, kuşkusuz anlatının uyumlu bir sona kavuşturulmasıdır. Daha önce sağaltım gereksinir biri kimliğiyle öylesine acınacak bir kişi rolünü oynayan Hanold'daki iyileşmenin daha ileri bir düzeye çıkarılması, dolayısıyla o zamana kadar kendisinin yaşayıp sineye çektiği duygulardan birazını Zoë'de uyandırmayı başarması, ilerisi bakımından bizi memnun edecek bir durumdur kuşkusuz. Bu da anlatıda Hanold'un Zoë'yi kıskandırma girişimiyle sağlanır; daha önce Meleager'in evi'ndeki birlikteliklerini bozguna uğratan o sempatik genç bayandan söz açar Hanold, onun şimdiye kadar hepsinden çok beğendiği ilk kadın olduğunu itiraf eder. Bunun üzerine Zoë her şeyin artık yoluna girdiğini, kendisinin de aklının başına geldiğini, Hanold'un Gisa Hartleben'i ya da şimdiki ismi neyse artık o kızı yine arayıp bulabileceğini ve Pompei'ye gelişindeki amacını gerçekleştirmek üzere kendisine bilimsel katkıda bulunabileceğini söyleyerek soğuk bir şekilde veda eder; babasının öğle yemeği için kendisini beklediği *Albergo del Sole*'ye gitmesi gerekmektedir; bundan sonra belki ileride Almanya'da bir ara bir toplantıda ya da ayda birbirlerini görebileceklerdir; o zaman yine arsız sineği bahane edip ilkin yanağına, sonra da dudaklarına sahip çıkmaya kalkabilir. Bir kez daha mutluluğu üzerine adeta bir gölge düşer Zoë'nin. Artık gerçekten babasına gitmesi gerektiğini, yoksa onun açlıktan öleceğini söyleyince Hanold şöyle der: "Baban –ne der baban–?" (*G.* s. 147) Ama Zoë açığa vurduğu kaygıyı akıllıca davranıp geriye alır hemen: "Belki de hiçbir şey; onun zooloji koleksiyonunda varlığı ille de zorunlu bir parça değilim ben; öyle olsaydım, o kadar aptalca davranıp gönlümü sana kaptırmazdım." Ama babası başka türlü düşünecek olursa, buna karşı güvenilir bir çare vardır: Hanold'un yapacağı bütün şey, Capri'ye gidip orada bir *lacerda faraglionensis* yakalamaktır, bunun yöntemini de Zoë'nin serçe parmağında yapacağı egzersizle öğrenebilir; daha sonra Hanold hayvanı buraya getirip ilkin serbest bırakacak, ardından zoolog babasının gözleri önünde yine yakalayıp babasını karada yaşayan bir *faraglionensis* ile kızı arasında bir seçime zorlayacaktır. Bir öneri ki kolay fark edileceği üzere

içinde alayla öfke birbirine karışmaktadır; öneri aynı zamanda nişanlı Hanold'a yapılmış bir uyarıdır. Zoë, Hanold'u seçerken kendisinin bağlı kaldığı örneğe nişanlısının aşırı bir sadakatle bağlı kalmasını istemez. Hanold da içinde başgösteren büyük değişikliği görünürde sayısız küçük belirtiyle dile getirerek bu konuda rahatlatır bizi. Zoë'yle balaylarını İtalya'da ve Pompei'de geçirme kararını açığa vurur, sanki daha önce August'lar ve Grete'lerin balayı gezilerine içerleyen kendisi değildir. Hiç gereği yokken yerlerini yurtlarını bırakıp yüz milden fazla bir yolu tepen bu mutlu çiftlere karşı daha önce hissettikleri belleğinden silinip gitmiştir. Belleğindeki böyle bir zayıflığı Hanold'un düşüncelerindeki bir değişikliğin alabildiğine önemli bir dışavurumu olarak öne sürmekte yazar kuşkusuz haklıdır. Zoë, "bir bakıma kendisi gibi küller altından çıkarılmış çocukluk arkadaşının" (*G.* s. 150) balaylarını geçirecekleri yere ilişkin isteği karşısında, bu gibi coğrafi kararlar verebilecek kadar kendisini henüz yaşama dönmüş hissetmediğini belirtir.

Hanold'un hezeyanı o güzel gerçek karşısında yenilgiye uğramıştır; ne var ki, Hanold ile Zoë'nin Pompei'den ayrılmalarında önce hezeyana bir kez daha kucak açılır. *Strada consolare*'nin başında, eski kaldırım taşlarının caddeyi kapladığı Herkules Kapısı'na geldiklerinde, Norbert Hanold durur ve Zoë'nin önden yürümesini ister. Zoë anlar Hanold'un meramını, "ve sol eliyle giysisinin eteğini biraz yukarı kaldırarak, Gradiva rediviva[16] Zoë Bertgang, Hanold'un düşsü bakışlarıyla sarılıp kuşatılmış, dingin-çevik yürüyüşüyle güneşin parlak aydınlığı içinde ilerleyip yolun karşısına geçer." Sevginin zaferiyle, hezeyanın güzel ve değerli yanı da böylece baş tacı edilir.

"Küller altından çıkarılmış çocukluk arkadaşı" benzetmesiyle yazar, bilinçdışına itilmiş anının kılık değiştirmesinde Hanold'daki yararlandığı simgeselliğin anahtarını elimize tutuşturur. Gerçekten de ruhsal bir içeriği hem yanına varılmaz kılan, hem kollayıp koruyan bilinçdışına itim için Pompei'nin küller altında kalışından ve sonradan kentin kazma kürek yardımıyla küller altından çıkarılışından daha iyi anlatacak bir başka benzeri yoktur. Bu yüzdendir ki, genç arkeolog, kendisine çocukluktaki unutulmuş sevgilisini anımsatan rölyefteki resmin aslını

Pompei'ye yerleştirmiştir. Yazar ise, haklı olarak, ince duygularının tek kişideki bir ruhsal olayla insanlık tarihindeki tarihsel bir olay arasında bulguladığı benzerliği anlatısında dile getirmiştir.[17]

NOTLAR

1 Freud, (Düş Yorumu) (1900 a).
2 [Bu kişi Jung idi.]
3 Yunan bereket tanrıçası Demeter'in Latince karşılığı. (Ç.N.)
4 [Polisin düzeni sağlama işlevini yerine getiren, kamu binalarını denetlemekle görevli olan, sınırlı bir yargı gücüyle donatılmış memur.]
5 [Apollon tapınağının revakı.]
6 (*Gradiva*, s. 51.]
7 Ölüler ülkesinin (yeraltı ülkesi) Yunan Tanrısı; Roma mitolojisinde Pluton; Hades aynı zamanda ölüler ülkesinin adı olarak da kullanılmakta. (Ç.N.)
8 Zambakgiller ailesine mensup bir süs çiçeği; eski Yunanlarda elem ve hüznü simgeler, Hedes'in (ölüler ülkesi) bir çiçeği sayılırdı. (Ç.N.)
9 [19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış ünlü hayvanbilimci.]
10 Otel, pansiyon anlamında İtalyanca sözcük. (Ç.N.)
11 Eski Roma kentlerinde pazar yeri, aynı zamanda mahkemelerin kurulduğu yer. (Ç.N.)
12 Yunanca. "İlk Kuş": Jüro oluşumu döneminde ortaya çıkmış uçabilen sürüngenler; çokluk en eski kuşlar olarak tanımlanırlar. (Ç.N.)
13 [Alıntı (Horaz, *Episteln*, I, 10, 24) her ne kadar asıl anlamından fazla sapma göstermezse de, tam olarak yapılmıştır. Doğrusu şöyledir: *Naturam expelles furca, tamen usque recurret* ("Doğa, isterse tırmıkla insanın içinden çıkarılıp atılsın, her zaman dönüp gelir yeniden.").]
14 Latincede tırnak anlamında sözcük. (Ç.N.)
15 [Doğrusu *la matematica*; "kadınları bırak, en iyisi matematik öğren".]
16 Dirilmiş, yaşama dönmüş anlamında Latince sözcük. (Ç.N.)
17 [Freud'un kendisi Pompei'nin yazgısını birçok kez bilinçdışına itim için simge olarak kullanmıştır, bu incelemeden kısa süre sonra kaleme aldığı "Fare Adam Vakası" (1900 d, bölüm 1 (D) buna bir örnektir.]

II. Bölüm

Aslında amacımız *Gradiva* anlatısının içine serpiştirilmiş iki ya da üç düşü alıp belli bazı çözümsel yöntemlerin yardımıyla incelemekti; peki nasıl oldu da kendimizi alıkoyamayıp bütün öyküyü çözümlemeye ve her iki başkişisindeki ruhsal olayları irdelemeye kalktık? Doğrusu gereksiz bir iş gördük de diyemeyiz, ilerisi için yapılması zorunlu bir çalışmaydı. Gerçek bir kişinin gerçek düşlerini de anlamak istesek, söz konusu kişinin karakteri ve yazgıları üzerine yoğun olarak eğilmeden, yalnızca düşten hemen öncekileri değil, geçmişin hayli derinliklerinde kalmış yaşantılarını da bilmeden bunu başaramaz, hatta kanımca asıl ödevimize yönelecek kadar bir özgürlüğü ele geçirmiş sayılmayız; dolayısıyla daha bir süre anlatıdan ayrılmayarak diğer bazı ön çalışmaları aradan çıkarmamız gerekmektedir.

Hanold ve Bertgang'ı sanki bir yazarın yarattığı kişiler değil de gerçek bireylermiş gibi, sanki yazarın amacı gelen ışıkları kırıcı ya da bulandırıcı değil, mutlak geçirgen bir ortam oluşturmakmış gibi tüm ruhsal dışavurumları ve etkinlikleri içinde ele alıp incelediğimizi fark eden okuyucuları bu tutumumuzun yadırgatacağı kuşkusuzdur. Yazarın, anlatısını "Bir Fantezi" diye niteleyerek gerçekçi anlatıma kesinlikle sırt çevirmesi, izlediğimiz yöntemi daha da yadırgatıcı kılmaktadır. Ne var ki, biz yazarı bütün betimlemelerinde gerçeği öylesine sadakatle yansıtıyor görmekteyiz ki, anlatı *Gradiva* değil de, *Psikiyatrik Bir İnceleme* ismini taşısa buna hiç itiraz etmezdik. Anlatıda yalnızca iki nokta var ki, yazarın yazar olarak sahip olduğu özgürlükten yararlanarak gerçek'in yasallık zemininde kök salmamışa benze-

yen bazı önkoşullara başvurduğunu görmekteyiz; bunlardan birinde genç arkeologa kesinlikle antik bir rölyefi buldurtur; öyle bir rölyef ki üzerindeki resim yalnızca yürürken ayakların aldığı durum değil, yüz biçimi ve vücut konumu bakımından bütün ayrıntılarında çok, çok sonraki bir zaman kesitinde yaşayan bir kişinin tıpkısıdır; dolayısıyla, anlatı kahramanı, bu sevimli kişiye dirilip hayata dönmüş rölyefteki kadın gözüyle bakar. İkinci noktada ise yazar, yaşayan kadını arkeologun karşısına, tam da onun hayal gücünün rölyefteki ölmüş kadını götürüp yerleştirdiği Pompei'de çıkarır; oysa kahramanın kendisi kalkıp Pompei'ye gider, böylece kaldığı evin önündeki yolda gördüğü yaşayan kadından uzaklaşır. Ne var ki, yazarın bu ikinci tasarrufu yaşam olanağından zorla bir sapma değildir; yazarın yaptığı, pek çok insanın yazgısında tartışmasız rol oynayan rastlantının yardımına başvurmak, ayrıca bu rastlantıyı olumlu bir anlamla donatmaktır; çünkü rastlantı, kaçan insanın, kendisini kaçtığı şeyin eline teslim etmesine yol açan yazgıyı yansıtır. Rölyefteki resmin yaşayan kıza pek geniş ölçüdeki benzerliğinden oluşan birinci koşul ikincisinden çok daha fantastiktir ve tümüyle yazarın keyfi davranışından doğmuş izlenimini uyandırır; rölyefteki kızla yaşayan kız arasındaki benzerlik, nesnel açıdan bakıldı mı yalnız bir tek özellikle, yürürken ayağın konumuyla sınırlandırılmak istenir. İşin burasında resimle gerçek arasında bağlantı kurmak için, okuyucu kendi hayal gücünü çalıştırmak ayartısına kapılır. *Bertgang* ismi, bu ismi taşıyan ailedeki kadınların daha eski zamanlarda böyle güzel bir yürüyüş özelliğiyle sivrildiğini ima edebilir belki; kuşaklar birbirini izlemiş, zamanla Cermen Bertgang'larla bir Yunan kuşağı arasında ilişki kurulmuş, bu kuşaktan gelen bir kadın da antik sanatçıda kadının yürüyüşündeki özelliği rölyefe geçirme hevesini uyandırmıştır. Ne var ki, insanların dış görünümlerindeki çeşitlemeler birbirinden bağımsız olmadığından ve bizim aramızda da müzelerde karşılaştığımız antik tipler ikide bir boy gösterdiğinden, modern bir Bertgang'ın, antik atasının bütün diğer bedensel özelliklerini de kendisinde barındırması pek de olanaksız sayılamaz. Yazarın kendisine başvurarak kadın kahramanını hangi kaynaklara dayanarak yarattığını öğrenmek, spekülasyonlarda

bulunmaktan kuşkusuz daha akıllıca bir davranıştır ve anlatıdaki sözde keyfi bir özelliği yasal nedenlere oturtmak için bir fırsat oluşturabilir. Ne var ki, yazarın ruh yaşamındaki kaynaklara ulaşmak elimizde değil; dolayısıyla, düpedüz yaşam gerçeğine uygun bir gelişimi, olasılık dışı bir önkoşulla temellendirme hakkını tümüyle yazara teslim etmemiz gerekiyor. Öyle bir hak ki, örneğin Shakespeare de onu *Kral Lear* oyununda kullanmıştır.

Beri yandan, bu iki noktayı saymazsak, yazarın bize kusursuz bir psikiyatrik inceleme sunduğunu bir kez daha yineleyebilir, bu incelemeye dayanarak ruh yaşamına ilişkin bilgimizi ölçüp tartabiliriz. Öyle bir inceleme ki, bir hastalanma ve sağaltım öyküsünü içermektedir, tıp psikolojisinin bazı temel öğretilerini adeta yeniden kafamıza yerleştirme amacı güder. Yazarın böyle bir psikiyatrik incelemeyi yapmış olması, yeterince tuhaf görünmektedir. Diyelim ki sorumuz üzerine yazar böyle bir niyet taşıdığını düpedüz yadsıdı, o zaman? Bir şeyi şuna ya da buna benzetmek, bir şeye şöyle ya da böyle bir anlam vermek o kadar kolay ki. Acaba daha çok biz kalkıp güzelim sanatsal anlatının içine yazarın çok uzağında bir anlamı yerleştirmiyor muyuz? Olabilir; ileride yine bu konuya döneceğiz. Anlatıyı hemen tümüyle yazarın ağzından vererek, gerek metnin aktarımını, gerek açımlamayı onun kendisine yaptırarak söz konusu önyargılı yorumdan kendimizi uzak tutmaya çalıştık şimdilik. Bizim yeniden üretimimizi (röprodüksiyon) yazarın metninin lafzıyla karşılaştıranlar, ister istemez bunu itiraf edecektir.

Anlatısına psikiyatri kapsamına giren bir inceleme gözüyle bakmakla belki de yazarımıza kötülükte bulunuyor, hakkında hepsinden kötü bir yargı vermiş oluyoruz. "Yazar psikiyatriyle temasa geçmekten kaçınmalıdır" sözünü işitip dururuz hep; "yazarlar, sayrısal ruh durumlarının betimlenmesini hekimlere bırakmalıdır" denir. Gerçekte hatırı sayılır hiçbir yazar çıkmamıştır ki, bu yasağa uymuş olsun. İnsanın ruh yaşamının betimlenmesi, yazarın başlıca egemenlik alanıdır çünkü, yazar her zaman bilimin, dolayısıyla bilimsel psikolojinin öncülüğünü yapmıştır. Ne var ki, normal ve sayrısal diye nitelenecek ruh durumları arasındaki sınır birincisi geleneksel nitelik taşır, ikincisi

öylesine kaypaktır ki, belki her birimiz günlük yaşamında bu sınırı pek çok kez aşıp geçmektedir. Öte yandan, sürekli olarak, ince ruh aygıtındaki kaba hasarların yol açtığı ciddi ve iç karartıcı hastalıklarla çalışmalarını sınırlayan bir psikiyatri yerinde davranmış sayılamaz. Bizim bugün sağlıklı durumdan, ruhsal güçlerin etkileşimindeki bozukluklardan daha ileriye kadar izleyemediğimiz hafif ve sonradan giderilebilen sapmaların da ötekiler kadar psikiyatrinin ilgi alanına girmesi gerekir. Hatta diyebiliriz ki, ancak bunların yardımıyla gerek sağlığın ne olduğunu, gerek ağır hastalık vakalarının belirtilerini (semptom) kavrayabiliriz. Dolayısıyla, ne yazar psikiyatristin önünde, ne de psikiyatrist yazarın önünde gerilemelidir. Psikiyatri alanına giren bir temayı işleyen bir yazar, pekâlâ güzelliğinden hiçbir şey kaybetmeyen kusursuz bir yapıt yaratıp ortaya koyabilir.

Bir hastalık oluşumunun ve sağaltımının yazarımız tarafından sanat yoluyla anlatımı gerçekten de kusursuz nitelik taşımaktadır; anlatının sona erip içimizdeki merakın giderilmesinden sonra bu hastalık ve sağaltım öyküsünü daha derli toplu görebilmekteyiz. Söz konusu öyküyü şimdi bizim bilim dalının teknik terimleriyle bir kez daha üreteceğiz; bu arada daha önce söylediklerimizi yinelemek zorunda kalmamız bir sakınca doğurmayacaktır.

Norbert Hanold'un durumu yazarımız tarafından yeterince sık olarak "hezeyan" diye nitelenmektedir, biz de bu nitelemeyi yadsımak için bir neden görmüyoruz. Hezeyanın iki temel özelliği vardır ki, hezeyanı eksiksiz tanımlamasa da onu başka rahatsızlıklardan belirgin şekilde ayırmamızı sağlar. Birincisi, hezeyan beden üzerinde dolaysız etki gücünü içermeyen, yalnızca ruhsal belirtilerle kendini açığa vuran hastalık grubu içinde yer alır. İkincisi de, hezeyanlı kişide "hayallerin" egemenliği ele geçirmesi yani bu hayallere hasta tarafından inanılması ve onların hasta kişinin davranışlarını etkilemesidir. Küllerin içinde Gradiva'nın kendine özgü ayak izlerini bulgulamak üzere Hanold'un Pompei'ye kalkıp gitmesini, hezeyanın sultası altında gerçekleşen eyleme eşsiz bir örnek olarak gösterebiliriz. Bir psikiyatrist Honold'un hezeyanına belki de o geniş paranoya grubu içerisinde yer verecek, örneğin bunu "fetişist erotoma-

nie" diye niteleyecektir; Hanold'un rölyefteki resme gönül vermesini söz konusu hezeyanın en belirgin özelliği görecek, arkeologumuzun ayaklara ve ayak konumlarına karşı duyduğu ilgide, her şeyi kabaca kucaklayan yaklaşımıyla "fetişizim" kokusu alacaktır. Ne var ki, içeriklerine göre hezeyanların bu şekilde nitelendirilme ve gruplandırılması sakıncalı, ayrıca yararsız bir girişimdir.[1]

Beri yandan, katı bir psikiyatrist kahramanımızın böyle tuhaf bir eğilimin dürtüsüyle bir hezeyan geliştirebilmesine bakarak kendisini hemen "yozlaşmış" bir kişi diye damgalayacak, kolları sıvayıp onu böyle bir yazgının kucağına acımasızca sürükleyen koşulları araştırmaya koyulacaktır. Ne var ki, yazarımız onun saptığı yolu izlemez, bunda da yerden göğe kadar haklıdır, çünkü kahramanına bizi ısındırmayı, onunla "özdeşleşmemizi" kolaylaştırmayı amaçlamaktadır. Oysa bilimsel bakımdan haklı nedenlere dayansın dayanmasın, "yozlaşmışlık" tanısı kahramanı o saat bizden uzaklaştıracaktır; biz okuyucular normal insanlarız çünkü, insanlığın mihenk taşıyız. Beri yandan, kahramanının hezeyanını hazırlayan soyçekimsel ve bünyesel koşullara da yazar kulak asmaz pek; buna karşılık kahramanının hezeyana kaynaklık eden kişisel ve ruhsal durumu üzerine eğilir.

Norbert Hanold, önemli bir noktada normal insandan tümüyle değişik bir davranış sergiler. Yaşayan kadın ve kızlara ilgi duymaz; hizmetinde çalıştığı bilim dalı, kendisinden yaşayan kadınlara karşı ilgiyi alarak yerine taştan ya da bronzdan kadınlara karşı ilgiyi geçirmiştir. Bu da umursamadan geçilecek bir özellik değil, öykülenen olayın temel koşuludur; çünkü günlerden bir gün öyle olur ki, taştan bir rölyefteki resim kahramanının normalde yaşayan kadınlara yönelik olması gereken tüm ilgisini üzerinde toplar ve böylece hezeyan doğmuş olur. Anlatının ileriki bölümünde hezeyanın mutlu bir rastlantı sonucu nasıl sağaltıldığı, ilginin taştan alınarak yine yaşayan bir kişi üzerine nasıl aktarıldığı gözler önüne serilir. Yazar kahramanımızın kadınlardan yüz çevirme gibi bir duruma nasıl yuvarlandığını izlememize olanak vermez; bize yalnızca açıkladığına göre, söz konusu davranışın kahramanın bünyesel yatkınlığıyla ilgisi

yoktur, hatta kahramanımız hayallere biraz düşkün –buna erotik sözcüğünü de ekleyebiliriz– biridir. Ayrıca, sonradan öğreniriz ki, küçükken normal çocuklardan sapma gösteren herhangi bir davranışta bulunmaz, çocukluğunda küçük bir kızla arkadaşlık kurar, kopmaz bir şekilde ona bağlanır, onunla yiyeceklerini paylaşır, itip kakar arkadaşını, onun da kendi saçlarını çekiştirmesine ses çıkarmaz. Böyle bir bağlanmada, sevecenlik ve saldırganlığın böyle bir araya gelişinde çocuk yaşamının henüz olgunluk kazanmamış erotizmi açığa vurur kendini; öyle bir erotizm ki etkilerini ancak ileride, ama o zaman da önüne durulmaz bir şekilde gösterecektir, çocukluk döneminde erotizm niteliğinin ancak bir hekim ya da yazar tarafından ayrımına varılır. Yazarımız kendisinin de bunu anlatmak istediğini açıkça duyurur bize, çünkü kahramanının içinde uygun bir fırsatta kadınların yürüyüşüne ve ayak konumlarına yoğun bir ilginin uyanmasını sağlar; öyle bir ilgi ki, gerek bilim çevrelerinde, gerek oturduğu kentteki kadınların gözünde ister istemez ayak fetişistine çıkaracaktır adını. Bizlerde ise söz konusu ilgi, çocukluk arkadaşının anımsanmasından kaynaklandığı izlenimini uyandırır. Çocukluktaki kız arkadaşı güzel yürümek, yürürken ayakuçlarını neredeyse dik olarak yere basmak gibi bir özelliğe sahipti anlaşılan. İşte bu yürüyüşü anlatan antik bir rölyef de ileride Norbert Hanold için o büyük önemi kazanır. Sırası gelmişken şunu de eklemeliyim ki, yazar kahramanımızdaki ilginç fetişizmi kotarırken bilimsel verilere tam bir uygunluk içinde davranır. A. Binet'ten (1888) bu yana gerçekten de fetişizmin nedeni olarak çocukluktaki erotik izlenimleri görmekteyiz.[2]

Kadınlardan sürekli yüz çevirme, hezeyanının oluşumu için gerekli kişisel yatkınlığı, bizim genelde kullandığımız deyimle dispozisyon'u oluşturur. Rastlantısal bir izlenimin unutulmuş, hiç değilse birazcık erotik nitelikli çocukluk yaşantılarını uykusundan uyandırmasıyla hezeyanın oluşum süreci başlar. Ne var ki, ileride olup bitecekleri dikkate aldık mı uykusundan uyandırılma sözünün yerinde bir niteleme sayılamayacağına kuşku yoktur. Yazarın kusursuz anlatımını psikolojinin kurallarına uygun olarak okuyuculara aktarmamız sanırım yerinde olacaktır. Norbert Hanold rölyefteki resimle karşılaştığında, kadının ayak

konumunu daha önce çocukluk arkadaşında gördüğünü anımsamaz; kısaca şöyle ya da böyle herhangi bir anımsama söz konusu değildir; ama yine de rölyefin üzerindeki etkisi, çocukluktaki yaşantıların izlenimleriyle arada kurulan bir ilişkiden kaynaklanır. Yani çocukluktaki izlenim duruk niteliğinden çekilip alınır, aktif duruma geçirilir, dolayısıyla çeşitli etkilere kaynaklık eder, ama bilinçte boy göstermez, psikopatolojide kullanılması kaçınılmaz duruma gelmiş bir terimle "bilinçsiz" kalır. Bu bilinçsiz'i filozofların ve doğa felsefesiyle uğraşanların çokluk yalnızca etimolojik önem taşıyan tartışmalarının dışında tutmak isteriz. Bir etkinliği içeren, ama kişinin bilincine ulaşamayan psişik olayları niteleyecek şimdilik elimizde bundan iyi bir terim yoktur ve bizim "bilinçsizlik" ile anlatmayı amaçladığımız da bu söylediğimizden başka bir şey değildir. Bazı düşünürler böyle bir "bilinçsizin" varlığını saçma görüp yadsımak isterlerse, yapacağımız şey, bunu şimdiye kadar asla ilgili ruhsal fenomenlerle ilgilenmemiş olmalarına, etkinlik ve yoğunluğa sahip tüm ruhsal olayların aynı zamanda bilinçli nitelik kazandıklarını düzenli görüp yaşamalarının büyüleyici etkisinden kendilerini kurtaramamalarına bağlamak, yazarımızın bildiği bir şeyi öğrenmelerinin, yoğunluklarına ve enerjik etkilere kaynaklık etmelerine karşın bilincin uzağında kalan ruhsal olayların var olabileceğini görmelerinin gerekliliğine inanmaktır.

Daha önce bir ara Zoë ile çocukluktaki arkadaşlığın Norbert Hanold'da "bilinçdışına itilmiş" konumda bulunduğunu belirtmiştik; şimdi ise "bilinçsiz" anılar diye niteledik bunları. Böyle bir durumda anlam bakımından çakışıyora benzeyen her iki terim üzerinde biraz titizlikle durmamız sanırım yerinde olacaktır. Konuya açıklık getirmek güç değildir. "Bilinçsiz" aynı kavramın daha geniş, "bilinçdışına itilmiş" ise daha dar kapsamlı şeklidir. Bilinçdışına itilmiş tüm içerikler bilinçsizdir; oysa bilinçsiz her şeyin bilinçdışına itilmiş olduğunu ileri süremeyiz. Hanold rölyefteki resimle karşılaştığında Zoë'sinin yürüyüş biçimini anımsadığına göre, bilinçsiz bir anı kendisinde hem etkin duruma geçmiş, hem bilinçli nitelik kazanmış, dolayısıyla daha önce bilinçdışına itilmiş olmadığı anlaşılmıştır. "Bilinçsiz" salt tanımlayıcı (deskriptif), bazı bakımdan belirsiz, adeta statik

bir terimdir; "bilinçdışına itilmiş" ise güçlerin ruhsal etkinliğini dikkate alan dinamik bir kavramdır. Ruhta tüm psişik süreçleri, bunların arasında bilinçli kazanma sürecini önleyebilecek bir karşı gücün, bir direnişin varlığını dile getirir. Bilinçdışına itilmiş içeriğin belirleyici özelliği, yoğunluğuna karşın bilinç alanında boy gösterecek güçten yoksunluğudur. Buna göre, Hanold'un durumunda, rölyefin ortaya çıkmasından başlayarak bilinçdışına itilmiş bir bilinçsiz içeriğin, kısaca bilinçdışına itilmiş bir nesnenin etkinliği söz konusudur.

Norbert Hanold'da ise bilinçdışına itilmiş olan, güzel bir yürüyüşün sahibi bir kızla çocukluktaki arkadaşlığa ilişkin anılardır. Ne var ki, bunun psikolojik durumu gereği gibi yansıttığını henüz söyleyemeyiz. Yalnızca anılar ve tasarımlar üzerinde durduğumuz süre, yaptığımız iş yüzeysellikten öteye geçmeyecektir. Ruh yaşamında önemli olan, daha çok duygulardır; tüm ruhsal güçler kişide duygular uyandırabildiği ölçüde önem taşır ancak. Tasarım ve düşünceler bilinçdışına itiliyorsa, tek nedeni, ortaya çıkması istenmeyen duyguları özgür duruma geçirecek olmalarıdır; daha yerinde bir söyleyişle, düşünce ve tasarımların bilinçdışına itimi duyguları ilgilendiren bir olaydır. Ne var ki, düşünce ve tasarımlara bağlı olmadıkları süre duyguları kavrayabilmemiz düşünülemez.[3] Yani Norbert Hanold'da bilinçdışına itilen erotik duygulardır. Hanold'daki erotizm de çocukluk arkadaşı Zoë Bertgang'tan başka bir obje tanımadığı ve tanımamış olduğu için, bu kişiye ilişkin anılarını etkin duruma geçirir. Söz konusu erotizme karşı Hanold'da var olan direnişten ötürü de bu anılar ancak bilinçsiz olarak etkinlik kazanabilir. Daha sonra Hanold'un ruhunda olup biten olay, erotik duyguların gücüyle onları bilinçdışına iten güçler arasındaki çatışmadır; bu çatışmadan doğup çıkan sonuç ise hezeyandır.

Yazarımız, kahramanındaki sevi yaşamının bilinçdışına itimini hazırlayan nedenleri belirtmemiştir; kahramanın bilimsel çalışmaları, bilinçdışına itim mekanizmasının yararlandığı araçtan başka bir şey değildir çünkü. Hekime düşen, belki Hanold olayında çabaları sonuçsuz kalacak bile olsa, söz konusu nedenleri gereken titizlikle araştırıp saptamaktır. Beri yandan, yazar, daha önce hayranlıkla vurguladığımız gibi, bilinçdışına itilmiş

erotik duyguların özellikle bilinçdışına itime hizmet eden araçtan nasıl doğup çıktığını anlatmayı ihmal etmemiştir. Arkeologumuzu sevgiye sırt çevirmişliğinden koparıp, hepimizin doğduğumuz andan başlayarak ödemekle yükümlü olduğumuz borcu yaşama ödemesini kendisine anımsatan antik bir yapıt, bir kadının taştan kabartma resmidir haklı olarak.

Bundan böyle Hanold'un içinde rölyefteki resmin uyarısıyla ortaya çıkan ürünler, resme yansıtılmış kişiyle oynayan hayallerdir. Resimde kelimenin tam anlamıyla "bugüne özgü" bir hava sezer Hanold, sanki onu yapan sanatçı sokakta yürüyen bir kadını "yaşamın içinden" alıp resme geçirmiştir. Rölyefteki antik kıza, savaş tanrısı Mars'ın savaşa giden anlamına gelen lakabını alarak Gradiva ismini verir; kızın şahsını sayısı giderek artan özelliklerle donatır. Gradiva'nın saygın bir adamın kızı olabileceğini düşünür, belki de bir tanrıçanın tapınağının hizmetine bakan patrisyen bir ailenin kızıdır. Yüz hatlarından kızın Yunan soyundan geldiğini okur gibi olur, sonunda içten gelen bir dürtüyle onu bir büyük kentin dağdağasından uzağa, sessiz Pompei'ye götürüp yerleştirir, burada kendisini yolun bir yakasından karşı yakasına geçmesini sağlayan lav taşları üzerinde yürütür. Hayal gücünün bu dışavurumları yeterince keyfi izlenim bırakmasına karşın, yine de kuşkuyu davet etmeyen masum şeylerdir. Hatta bunların Hanold'u ilk kez eylemselliğe yöneltmesi, rölyefteki kızın ayak konumunun gerçeğe uyup uymadığı sorusu kafasını kurcalayan bir arkeolog olarak yaşam içinde gözlemlerde bulunmaya kalkarak yaşadığı çağın kadın ve kızlarının ayaklarına bakması, kendisince bilinen bilimsel nedenlerle örtüşür; sanki rölyefteki Gradiva için duyduğu bütün ilgi uzmanlık alanı arkeolojinin toprağında yeşermiş izlenimi uyandırır. Gözlemlerine obje yaptığı sokaktaki kadın ve kızlar, Hanold'un girişimini kuşkusuz bir başka nedene, kaba bir erotik nedene bağlar, bunda da bize göre hakları yok değildir. Hanold'un Gradiva'ya ilişkin hayallerinin nereden kaynaklandığı kadar sokaktaki gözlemlerinin nedenlerini de bilmediği, bizim için hiç kuşku götürmeyen bir gerçektir. Gradiva'ya ilişkin hayaller, daha ileride öğrendiğimize göre, çocukluktaki sevgilisine ilişkin anıların yankıları, onlardan doğup çıkmış ürün-

ler, gerçek yüzleriyle bilinçte boy göstermeyen anıların kılık değiştirmiş şekilleridir. Rölyefteki resmin "bugüne özgü" bir kişiyi canlandırdığına ilişkin sözde estetik yargı, söz konusu yürüyüşün hal'de sokaktan geçip giden tanıdık bir kıza ait olduğuna ilişkin bilgisinin yerine geçirilir; "yaşamın içinden" alınmışlık izleniminin ve Yunan soyundan gelmişlik hayalinin arkasında Yunanca "yaşam" anlamına gelen *Zoë* ismi gizler kendini; anlatının sonunda iyileşip hezeyanından kurtulan Hanold'un açıkladığına göre, Zoë'nin soyadı Bertgang'ın tam çevirisidir Gradiva ve "yürürken ışıldayan ya da görkemli" anlamını içerir; Hanold'un kızın babasına yakıştırdığı özellikler Zoë Bertgang'ın üniversitede hocalık yapan saygın bir kişinin kızı olduğunu bilmesinden kaynaklanır; üniversitede hocalık kuşkusuz tapınakta hizmet olarak antikçağa aktarılmıştır. Sonunda Hanold'un hayal gücü Gradiva'yı Pompei'ye götürüp yerleştirir; nedeni "onun dingin ve sessiz hali"nin bunu gerektirmesi değil, çalıştığı bilim kolunda kendisine çocukluktaki arkadaşına ilişkin anılarını karanlık bir sezişle duyumsatan o tuhaf durumu benzetecek daha iyi bir başka şey ele geçirememedir. Bir kez akla yakın bir davranışa başvurarak çocukluğunun klasik geçmişle örtüştürmesi, beri yandan Pompei'nin küller altında gömülüşü, geçmişin ayakta kalıp Pompei'nin ortadan kayboluşu, Hanold'un adeta *endopsişik* algılama sonucu farkına vardığı "bilinçdışına itim"le kusursuz bir benzerlik oluşturur. Bu arada Hanold'un içinde, yazarın anlatı sonunda kıza bilinçli olarak kullandırdığı aynı simgelerin etkinliği sezilir.

"Burada ilginç bir şeyi küllerin altından çıkaracağımı söylemiştim kendi kendime; ancak böyle bir buluntu ele geçireceğim de hiç aklıma gelmezdi" (*G.* s. 124). Anlatı sonunda (*G.* s. 150) kız "adeta aynı şekilde küller altından çıkarılmış çocukluk arkadaşının" balayı gezisini geçirmeyi düşündüğü yere ilişkin sözlerini yanıtlar.

Böylece Hanold'un hezeyan hayallerinin ve eylemlerinin daha ilk sonuçlarında ikili bir determinasyonla karşılaşırız, iki ayrı kaynaktan çıkarılıp getirilir bunlar. Birincisi, Hanold'un kendisinin gördüğü kaynaktır, ikincisi de ondaki ruhsal olayları inceleyen bizim gördüğümüz kaynak. Biri Hanold'un şahsıyla

ilgilidir, onun tarafından bilinir; ötekisi Hanold'un tümüyle bilgisi dışındadır. Biri düpedüz arkeolojinin tasarım dünyasından kaynaklanır, ötekisi Hanold'un ruhunda kıpırdanmaya başlayan bilinçdışına itilmiş çocukluk anılarından ve bu anılara yapışık durumdaki duygusal dürtülerden doğar. Biri yüzeyde yer alır ve ötekisinin üstünü örter; ötekisi adeta birincisinin arkasında kendisini gizler. Hani diyebiliriz ki, bilimsel motivasyon, bilinçsiz erotik motivasyon için bir bahane işlevini görür ve bilim kendini olduğu gibi hezeyanın hizmetine adamıştır. Ancak, şunu da unutmamak gerekiyor ki, bilinçsiz motivasyon bilinçli ve bilimsel motivasyonun gereksinimini karşılamayacak hiçbir isteği yerine getiremez. Hezeyanın belirtileri –gerek hayaller, gerek eylemsel dışavurumlar– ruhtaki her iki akım arasında varılan uzlaşmanın ürünlerinden başka şeyler değildir. Bir uzlaşmada ise iki taraftan her birinin istekleri göz önünde tutulur; beri yandan iki taraftan her biri elde etmeyi amaçladıklarının birazını ister istemez gözden çıkarır. Nerede bir uzlaşma sağlanmışsa, orada bir savaşım gerçekleşmiştir; bizim anlatıda ise baskılanmış erotik duygularla bunları bilinçdışında tutan güçler arasında bir çatışma yaşanmıştır. Bir hezeyanın oluşumunda savaş aslında hiç sona ermez, saldırı ve karşıkoyma her uzlaşmadan sonra yeniden sahnede boy gösterir, adeta hiçbir zaman tam bir uzlaşma sağlanamaz. Bunu bizim yazar da bilir, bildiği için de kahramanındaki ruhsal bozukluğun bu evresinde bir doyumsuzluğu, kendine özgü bir tedirginliği egemen kılar; bunlar da ileride gerçekleşecek gelişimin öncü ve güvenceleridir.

Başlıca nedenini bilinçdışına itilmiş içeriklerin oluşturduğu eylemlere ilişkin bilinçli bahanelerin kotarılmasındaki ikili determinasyonun bu önemli özellikleri, anlatının ileriki aşamalarında daha sık, belki daha açık seçik karşımıza çıkacaktır. Bunda da yazar yerden göğe haklıdır, çünkü sayrısal psişik olaylarda hiç eksik olduğu görülmeyen temel karakteri böylece kavramış ve dile getirmiş olmaktadır. Norbert Hanold'da hezeyan bir düşle gelişimini sürdürür; yaşanmış yeni bir olayın yol açmadığı düş tümüyle Hanold'un bir iç çatışmaya sahne olan ruh yaşamından kaynaklanıyor gibidir. Ne var ki, yazarımızın düş oluşumunda da kendisinden beklediğimiz derin bir kavrayışın sahibi

olup olmadığını araştırmadan önce biraz durmamız yerinde olacaktır. İlkin hezeyanın oluşumuna ilişkin yazarımızın saptadığı önkoşullar konusunda psikiyatrinin ne dediğini, bilinçdışına itim ve bilinçsiz'in, çatışmanın ve uzlaşmanın hezeyandaki rolü konusunda nasıl bir tutum takındığını soralım kendi kendimize. Kısacası bir hezeyanın oluşumunun yazınsal anlatımının yargıç rolünü oynayacak bilim karşısında tutunup tutunamayacağını araştıralım.

Soruya belki de beklenmedik bir yanıt vererek gerçekte ne yazık ki bunun tam tersi bir durumun söz konusu olduğunu belirtmekten kendimizi alıkoyamayacağız. Tutunamayacak olan, bilim karşısında yazar değil, yazarın karşısında bilimdir. Bilim soyaçekimsel-bünyesel önkoşullarla oluşumu tamamlanmış hezeyan arasında bir boşluk bırakır, oysa yazarda söz konusu boşluğun doldurulduğunu görürüz. Bilim bilinçdışına itimin önemini henüz kavramış değildir, psiko-patolojik olaylar dünyasını bilinçsiz'e başvurmadan kesinlikle açıklayamayacağını kabullenmez, hezeyanın nedenini ruhsal bir çatışmada arayıp belirtilerini uzlaşma ürünleri olarak anlamaya yanaşmaz. Peki, tek başına yazar bilime meydan mı okumaktadır? Hayır, benim kendi çalışmalarımı da bilim kapsamı içine almama izin verilirse, böyle bir şeyden söz açılamaz. Çünkü ben pek çok yıldan beri –son zamanlara kadar oldukça yalnız başıma-[4] burada W. Jensen'in *Gradiva*'sından çıkardığım ve uzmanlık terimleriyle dile getirdiğim bütün düşünce ve görüşlerin temsilciliğini yapmaktayım. Hepsinden daha ayrıntılı olarak isteri ve saplantı nevrozu olarak bilinen hastalıklarda içgüdüsel yaşamın bir parçasının baskılandığını, baskılanmış içgüdünün temsil ettiği tasarım ve düşüncelerin bilinçdışına itilmesinin ruhsal bozukluğun bireysel koşulunu[5] oluşturduğunu saptadım ve aynı görüşü çok geçmeden hezeyanın bazı türleri için de ileri sürdüm.[6] Hezeyanın oluşumunda söz konusu içgüdüler her defasında cinsel içgüdünün bileşenleri midir, yoksa başka içgüdü bileşenleri de hezeyana yol açabilir mi, bu sorunu *Gradiva*'nın çözümlenmesinde bir kenara bırakabiliriz, çünkü anlatısı için yazarın seçtiği olayda kuşkusuz erotik duyguların baskılanmasından başka bir şey söz konusu değildir. Ruhsal çatışmada ve birbiriyle boğuşan iki

ruhsal akım arasındaki uzlaşmalar sonucu oluşan ürünlerde söz konusu mekanizmayı, tıpkı *Gradiva* yazarının kafasından çıkmış Hanold üzerinde saptayabildiğim gibi, gerçekte gözlemlediğim ve tedavi ettiğim hastalık vakalarında da saptayıp ortaya koydum.[7] Sinirsel, özellikle isteriye bağlı hastalık belirtilerinin bilinçsiz düşüncelerin gücünden kaynaklandığı, benden önce büyük Charcot'nun öğrencisi P(ierre) Janet ve Viyana'da benimle birlikte Josef Breuer tarafından saptanmıştır.[8]

1893'ü izleyen yıllarda ruhsal bozuklukları oluşumuna ilişkin araştırmalarla yoğun olarak ilgilenmeye başladığımda, vardığım sonuçları doğrulayan kanıtları yazarların yapıtlarında arayıp ele geçirmek gibi bir düşünce gerçekten aklıma gelmemişti; bu yüzden, 1903'te yayımlanan *Gradiva*'da hekimlik deneyimlerimden kaynaklanan yeni bilgiler olarak ele geçirdiğimi sandığım verileri yazarın kendi yapıtına temel aldığını görmem beni az şaşırtmamıştır. Nasıl olmuştu da yazar bir hekim gibi aynı bilgilere ulaşmış ya da en azından aynı şeyleri biliyor gibi davranabilmiştir?

Norbert Hanold'daki hezeyanın bir düşle gelişimini sürdürdüğünü daha önce belirtmiştik. Hanold'un Gradiva'nın yürüyüşüne benzer bir yürüyüşü kendi memleketinin sokaklarında ele geçirme girişiminin orta yerinde görülen bir düştür bu. Düşün içeriğini güçlük çekmeden kısaca anlatabiliriz. Düşü gören, talihsiz kentin yok olduğu gün Pompei'dedir, korkunç olayı kendisinin başına bir şey gelmeden kent sakinleriyle paylaşır. Ansızın Gradiva'nın ileride yürüdüğünü görür bir ara ve bunu pek doğal karşılar, çünkü Pompeilidir Gradiva, baba yurdundadır ve kendisiyle aynı zaman kesitinde yaşar, ama düşü gören bunun farkında değildir. Gradiva hesabına korkuya kapılır, seslenir ona, bunun üzerine Gradiva şöylece başını çevirip kendisine bakar, ama onu umursamaz, yürümesini sürdürür. Apollo tapınağının basamaklarına uzanıp yatar, benzi giderek sararıp beyaz bir mermere dönüşür, sonunda taştan rölyefe benzer bir durum alır, ardından kül yağmuruyla örtülür üzeri. Hanold uyandığında, yatağına kadar gelen büyük kentin gümbürtüsünü, Pompei sakinlerinin yardım çığlıkları ve azgın denizin gümbürtüsü olarak değerlendirir. Düşünde gördüklerini ger-

çekten yaşadığı duygusu, uyanıklık durumunda da uzunca süre ruhunda varlığını sürdürür, Gradiva'nın Pompei'de yaşayıp felaketin gerçekleştiği gün ölüp gittiği, hezeyanını besleyecek yeni bir kaynak olarak düşten geriye kalır.

Yazarın bu düşle neyi amaçladığını, hezeyanın gelişimini özellikle bir düşe bağlamaya yazarı ne gibi bir nedenin yittiğini söylememiz pek kolay olmayacak. Gerçi düşler üzerinde yoğun olarak çalışan araştırmacılar ruhsal bozuklukların düşlerle bağlantılı olabileceğini ve düşlerden kaynaklanabileceğini ortaya koyan yeterince örnek toplamıştır;[9] ayrıca, bazı seçkin kişilerin yaşamöykülerinde düşlerin bazı önemli işlerin yapılmasında ve önemli kararların alınmasında itici bir güç oluşturduğu dile getirilir. Ne var ki, bu benzetme ve kıyaslamalar bizim düşü kavramamıza pek fazla bir katkıda bulunmaz. Dolayısıyla, en iyisi yazar tarafından sergilenen Norbert Hanold olayından ayrılmamaktır. Anlatıda gereksiz bir süs olarak kalmaması, anlatının bağlamı içerisine yerleştirilebilmesi için böyle bir düşü acaba hangi ucundan yakalamalıyız?

Bu noktada bir okuyucunun ağzından şu sözlerin çıktığını düşünebilirim örneğin: Düşü açıklamak sanıldığı kadar zor değildir; Pompeili sevgilisiyle kafası meşgul arkeologun Pompei'nin yıkılışı olarak yorumladığı kentin gürültü ve patırtısından kaynaklanan basit bir kâbustur düş, o kadar. Düşün neler yapabileceği konusunda özellikle egemen küçümseme dolayısıyla düş yorumunda bir sınırlandırılmaya gidilerek düşün içeriğiyle örtüşecek bir dış uyarı aranır. Uyuyan kişiyi uyandıran gürültü de böyle bir dış uyarı olarak değerlendirilir örneğin, böylece düşe karşı ilginin hesabı görülmüş olur. Hanold'un düşü gördüğü gecenin sabahı büyük kentin özellikle gürültülü olduğunu kabul etmemiz için belli bir neden olsa, örneğin yazarımız Hanold'un söz konusu gece alışkanlığı dışına çıkıp yattığı odanın penceresini kapatmadan uyuduğunu açıklamayı ihmal etmeseydi, neyse. Ama ne yazık ki yazar böyle bir zahmete girmemiştir. Bir kâbus sanıldığı gibi basit bir şey olsaydı, diyecek bir şey bulunmazdı. Ama hayır, düşe karşı ilgi bu kadar çabuk rafa kaldırılamaz.

Duyuları uyaracak bir dış uyaranın varlığı düş oluşumunda

pek de zorunlu değildir. Uyuyan kişi dış dünyadan kaynaklanacak uyarı üzerinde durmayabilir bazen, bir düş oluşturmaksızın söz konusu uyaranın etkisiyle uykusundan uyanabilir. Beri yandan, bizim Hanold'da olduğu gibi dış uyaranı alıp gördüğü düşün dokusu içerisine katabilir, yeter ki başka birtakım nedenlerden işe yarar bulsun onu. Pek çok düş vardır ki, içeriği uyuyan kişinin duyularına dışarıdan ulaşan bir uyarıyla açıklanamaz.[10] Hayır, düşün oluşumunu açıklığa kavuşturacak bir başka yol izlememiz gerekiyor. Belki düşten geride kalıp, Hanold'un uyanık yaşamında varlığını koruyan kalıntıyla düşün oluşumu arasında bir bağlantı kurabiliriz. Gradiva'nın Pompeili biri olduğu, Hanold'un içinde şimdiye kadar bir hayal kimliğiyle yaşamıştır. Oysa düşten sonra bu varsayım kesinlik kazanır ve ardından Gradiva'nın 79 yılında kentin öbür sakinleriyle küller altında kaldığına ilişkin ikinci bir kesinlik gelip buna katılır. Düşü dolduran korkunun bir yansısı gibi hezeyanın gelişim sürecindeki bu ileri adıma hüzün taşan duygular eşlik eder. Gradiva uğrunda çekilen bu yeni çile bize pek anlaşılır gibi görünmez; 79 yılındaki felaketten sağ çıksaydı bile, Gradiva öleli bugün aradan pek çok yüzyıl geçmiş olacaktı. Yoksa ne Norbert Hanold'la, ne de yazarla bu tür bir hesaplaşmaya kalkışmamız doğru değil midir? Bu noktada bizi açıklığa kavuşturacak bir yol ortada yok gibidir. Ama yine de hezeyanın söz konusu düşten sağladığı gücün hayli acı veren duygusal bir vurguyu içerdiğini belleğimizin bir köşesine not edeceğiz.

Ne var ki, çaresizliğimizde herhangi bir düzelme söz konusu değildir. Bu düş kendi kendini açıklamadığına göre, benim *Düş Yorumu*'na başvurmak ve orada düşlerin çözümlenmesi için saptanan kurallardan bazısını alıp burada uygulamaya karar vermek durumundayız.

Söz konusu kurallardan bir tanesine göre, bir düş her zaman düş öncesi gün düşü görenin gerçekleştirdiği etkinliklerle bağlantılıdır.[11] Yazar, düşü doğrudan Hanold'un "kadınların yürüyüş biçimine ilişkin araştırmalarına" bağlayarak bu kurala uyduğunu ima etmek ister gibidir. Araştırmalarının tek anlamı da yürüyüş biçiminden tanıyacağı Gradiva'yı arayıp bulmaktır. Buna göre, Gradiva'nın nerede olacağına ilişkin bir ipucunu dü-

şün içermesi gerekmektedir. Gerçekten de düş içerir böyle bir ipucunu ve Gradiva'yı Pompei'de gösterir, ama bu bizim için yeni bir şey değildir.

Bir başka kural da şöyledir: Bir düşten sonra düşsel görüntülerin gerçekliğine alışılmadık ölçüde uzun süre inanılıyor, dolayısıyla düşü gören kendini gördüğü düşten koparıp alamıyorsa, nedeni örneğin düşsel görüntülerdeki canlılığın yol açtığı bir usavurum yanılgısı değil, başlı başına psişik bir olaydır, düş içeriğinin doğrulanması, bu içerikte bir şeyin gerçekten düşte görüldüğü gibi olduğunun onaylanmasıdır.[12] Bu durumda da söz konusu onaya inanmak yerinde bir davranıştır. Bu iki kuralı dikkate alırsak, ister istemez çıkaracağımız sonuç, aranan Gradiva'nın yeri konusunda düşün bize bilgi sunmasıdır ve bu bilgi gerçekle örtüşür. Hanold'un nasıl bir düş gördüğünü biliyoruz; söz konusu iki kuralın bu düşe uygulanması bizi akla uygun bir anlama ulaştırır mı?

İlginçtir ki evet. Ancak, bu anlam özel bir biçimde kılık değiştirmiştir, hemen tanınmaz. Hanold düşünde aradığı kadının kendisiyle aynı kentte ve aynı zaman kesitinde yaşadığını öğrenir. Nihayet bu da, Zoë Bertgang düşünülecek olursa doğrudur; ne var ki, düşteki kent Almanya'daki üniversite kenti değil, Pompei'dir. Beri yandan zaman kesiti de "hal" değil, miladi 70 yılıdır. Ortada kaydırma işlemi sonucu bir kılık değiştirme söz konusudur, Gradiva hal'e değil, geçmişe götürülüp yerleştirilmiştir. Ne var ki, "aradığı kadınla Hanold'un yer ve zamanı paylaşması" bu yoldan da dile getirilmiş olmaktadır. Peki, gerek bizi, gerek düşü göreni düşün gerçek anlam ve içeriği konusunda yanıltan bu kılık değiştirme nereden kaynaklanıyor? Bu soruya doyurucu bir yanıt verebilmemizi sağlayacak gerekli yöntemler çoktan elimizde hazır beklemektedir.

Hayallerin, hezeyanın bu öncülerinin doğası ve çıkış yeri konusunda şimdiye kadar duyup işittiklerimizi anımsayalım bir: Hayaller, bilinçdışına itilmiş anıların yerine geçirilen ve bu anılardan kaynaklanan nesnelerdi. Bir değişikliğe uğramadan, olduğu gibi bilinçte boy göstermelerine karşı koyma mekanizması izin vermemekte, dolayısıyla ilgili içerikler söz konusu mekanizmanın sansürünü dikkate alarak kılık değiştirmekte,

bu yoldan bilinçliliği satın almaktaydı. Bu uzlaşmanın gerçekleşmesinden sonra ilgili anlar bilinçli kişi tarafından kolaylıkla yanlış değerlendirilen, yani ruhta egemen akım doğrultusunda anlaşılabilen hayallere dönüşüyordu. Şimdi şöyle düşünelim, diyelim ki düşsel görüntüler hezeyanın fizyolojik, yani patolojik olmayan yaratıları, bilinçdışına itilmiş içeriklerle bilinçte egemen içerikler arasında, belki herkeste, düpedüz sağlıklı kişilerde bile gün boyu süren bir savaşın uzlaşma ürünleridir. O zaman düşsel görüntülere kılık değiştirmiş içerikler gözüyle bakılması, bunların arkasında Hanold'un bilinçdışına itilmiş anıları gibi kılık değiştirmemiş, ama hoş olmayan bir içeriğin aranmasının gerektiği anlaşılacaktır. Düş görenin uykudan uyandığında anımsadıklarını *manifest* (açık) *düş içeriği*, düşün sansür sonucu kılık değiştirmeden önceki temel içeriğini ise *latent* (örtük) *düş düşüncesi* olarak birbirinden ayırmakla söz konusu karşıtlığı dile getirebiliriz örneğin. Buna göre, bir düşün yorumlanması, manifest düş içeriğinin latent düş düşüncesine dönüştürülmesi, latent düş düşüncesinin karşı koyma mekanizmasının sansürü karşısında ister istemez sineye çektiği kılık değişikliğinin ortadan kaldırılması demektir. Bunu inceleme konusu yaptığımız düş üzerinde uygularsak, ele geçirebileceğimiz latent düş düşüncesi şöyle olacaktır: Senin aradığın o güzel yürüyüşlü kız, gerçekte seninle bu kentte yaşamaktadır. Ne var ki, düşünce bu şekliyle bilinçte boy gösterememiş, daha önceki bir uzlaşmadan doğup Gradiva'nın Pompei sakinlerinden biri olduğunu içeren hayal buna izin vermemiş, dolayısıyla aynı yer ve aynı zaman kesitinde yaşandığı gerçeğinden el çekmek istemiyorsa, latent düşünceye kılık değiştirmekten başka yapacak şey kalmamıştır: Sen, Gradiva'nın yaşadığı çağda ve yaşadığı kent Pompei'de yaşıyorsun. İşte bu düşüncedir ki, manifest düş içeriğinde yaşanan "şimdi" olarak yansıtılır.

Düş seyrek olarak bir tek düşüncenin dışavurumu, bir başka deyişle bir tek düşüncenin sahnelenmesi, daha çok bir dizi düşüncenin, bir düşünce örgüsünün sergilenmesidir. Hanold'un düşünde bir parça daha vardır ki, kılık değişikliğini kolayca ortadan kaldırıp temsil ettiği latent düşünceyi ele geçirebiliriz. Söz konusu parça, düşün sonundaki gerçeğin onayını da

içerir, çünkü yürüyen Gradiva düşte taştan bir heykele dönüşür. Bu da gerçek olayın anlamlı ve sanatsal yoldan yansıtılmasından başka şey değildir. Hanold, gerçekten, ilgisini yaşayan bir kişiden o kişinin taştan kabartma resmine aktarmıştır; sevgilisi bir rölyefe dönüşmüştür. Bilinçsiz kalması gereken latent düşünce, kabartma resmi, yaşayan sevgiliye dönüştürmeyi amaçlar; Hanold'a daha önceki davranışıyla ilgili olarak şöyle demek ister örneğin: Gradiva'nın taştan kabartma resmiyle ilgilenmenin tek nedeni, onun sana hal'de ve seninle aynı kentte yaşayan Zoë'yi anımsatmasıdır. Ne var ki, bilinçte bu şekliyle boy gösteremez ilgili düşünce, çünkü bilinçlilik kazanması hezeyanı ortadan kaldıracaktır.

Acaba manifest düş içeriğinin tek tek her parçasını alıp yerine bu şekilde bilinçsiz düşünceleri geçirmemiz zorunlu mudur? Doğrusu istenirse evet; gerçekten görülmüş bir düşün yorumunda kendimizi böyle bir yükümlülükten uzak tutamayız. Ne var ki, bunun için düşü göreni alabildiğine geniş ölçüde sorgulayabilmemiz gerekir. Yazarın yarattığı kahramanda ise böyle bir şeyi yapamayacağımız doğaldır; ancak, unutmayalım ki, Hanold'un düşünün içeriğinin başlıca bölümünü henüz yorumlamaya çalışmadık ya da bir çeviri işleminden geçirmedik.

Hanold'un düşü bir kâbustur, ürkütücü bir içeriği vardır, korku, düşü gören tarafından uykuda yaşanır ve düşten hüzün dolu duygular kalır geride. Bu da bizim yorum girişimimizi kolaylaştıracak bir şey değildir; yeniden düş yorumu öğretisinin enikonu yardımına başvurmak zorunda bırakır bizi. Düş yorumu öğretisi bizi uyarır, bir düşte yaşanan korkuyu ille de düşün içeriğine bağlamak gibi bir yanılgıya düşmekten bizi alıkoymaya çalışır, düş içeriğini uyanık yaşamın bir içeriği gibi ele almamızın doğru sayılamayacağını bize söyler, düşlerimizde sık sık hayli dehşet verici şeyler gördüğümüze, ama en ufak bir korku duymadığımıza dikkatimizi çeker. İşin içinde bir başka gerçeğin saklı yattığını, kolay ele geçirilemese de söz konusu gerçeğin kanıtlanabileceğini ileri sürer. Düş kuramına göre, kâbustaki korku tüm sinirsel korkular gibi cinsel bir emosyondan, libido kapsamına giren bir duygudan kaynaklanır, bilinçdışına itilmiş libido içeriğinden doğup çıkar.[13] Düş yorumu öğretisine

göre, korkulu bir düş yorumlanırken korkunun yerine cinsel uyarılmışlık durumunun geçirilmesi gerekir. Söz konusu nedenden kaynaklanan korku –her zaman değilse bile sıklıkla– düş içeriği üzerine seçmeci bir etki yapar ve düş içeriğine öyle düşünsel öğeler yerleştirir ki, yaşanan korkuyla bağdaşır şeylerdir bunlar, düşün bilinçli olarak ve yanlış anlamalara meydan vermeyecek gibi anlaşılmasını sağlarlar. Daha önce belirtildiği gibi, bu her zaman gerçekleşen bir olay değildir; çünkü yeterince kâbus vardır ki, içerik bakımından hiç de korkutucu sayılamaz, yani duyumsanan korkuyu bilinçli yoldan açıklama olanağı yoktur.

Düşte korkunun yaşanmasına ilişkin bu açıklamanın hayli yadırgatıcı nitelik taşıdığını ve kolay benimsenemeyeceğini biliyorum; ne var ki, ilgili açıklamaya okuyucuların alışmasını salık vermekten başka bir şey elimden gelmez. Beri yandan, Hanold'un düşünün, düşteki korkuya ilişkin bu görüşle bağdaşması ve onunla açıklanabilmesi pek ilginç olurdu. Böyle bir görüşle Hanold'un düşünü açıklamaya kalktık mı, şöyle diyebilirdik örneğin: Düşü görende geceleyin bir sevi özlemi kendini hissettirerek sevgilisini ona bilinçli yoldan anımsatmak ve böylece onu hezeyanın pençesinden kurtarmak için güçlü bir hamle yapmakta, ama bir kez daha geriye çevrilip korkuya dönüşmektedir; korku da düşü görenin okul anılarından ürkütücü görüntüleri alarak düş içeriğine yerleştirmekte, dolayısıyla düşün asıl bilinçli içeriği, bir vakit tanınan Zoë'ye karşı sevisel özlem, Pompei'nin yıkılışından ve Gradiva'nın yitirilişinden oluşan manifest düş içeriğine dönüştürülmektedir.

Sanırım buraya kadar söylenenlerin hepsi akla yakın şeylerdir. Gel gelelim, haklı olarak denebilir ki, madem erotik istekler Hanold'un düşünün kılık değiştirmemiş içeriğini oluşturuyor, o zaman biçim değişikliğine uğramış düşte de en azından söz konusu isteklerin somut bir kalıntısının bir yerde saklı gizli yer aldığının kanıtlanabilmesi gerekir. Eh, belki bunu, düşü izleyen anlatıdaki bir ipucunun yardımıyla başarabiliriz. Sözde Gradiva'yla ilk karşılaşmasında Hanold bu düşü anımsar ve Gradiva'dan, o zamanki gibi yine öyle uzanıp yatmasını ister.[14] Ne var ki, genç kız sinirlenip kalkar ayağa, o acayip istekte bu-

lunan Hanold'u bırakıp gider, onun hezeyan taşan gözlerinde saklı yakışıksız erotik isteği algılamıştır. Sanırım Gradiva'nın bu yorumunu benimseyebiliriz; erotik bir isteğin dışavurumunu bundan daha büyük bir kesinlikle gerçek bir düşte de her zaman bulamayız.

Böylece düş yorumunun bazı kurallarını Hanold'un ilk düşüne uygulamak, bu düşü ana hatlarıyla anlaşılır kılmamızı ve anlatının bağlamı içerisine yerleştirmemizi sağlamıştır. Yoksa düş, yazar tarafından bu kurallar dikkate alınarak mı kotarılmıştır? Burada bir soruyu daha sorabiliriz sanırım: Ne diye yazar hezeyanın gelişimi için bir düşe başvurmak gereğini duymuştur? Bana kalırsa çok anlamlı bir kompozisyonun sonucudur bu ve yine gerçeğe uygun bir davranıştır. Daha önce belirtildiği gibi gerçek hastalık vakalarında hezeyan pek sık olarak bir düşün ardından gelişip ortaya çıkar. Ne var ki, düşün içyüzüne ilişkin açıklamalarımızdan sonra bu durumda yeni bir bilmece aramamız gereksizdir. Düş ve hezeyan aynı kaynaktan, bilinçdışına itilmiş içeriklerden doğup çıkar; düş adeta normal insanın fizyolojik hezeyanıdır. Bilinçdışına itilmiş içerik uyanık yaşamda hezeyan olarak kendini açığa vurmadan önce, ilk başarısını, uyku durumunun olumlu koşullarında etkisini ileride de yitirmeyen bir düş kılığında kazanır. Çünkü uyku durumunda, ruhsal etkinliklerdeki genel gevşemeye bağlı olarak psişik güçlerin bilinçdışına itilmiş içeriğe karşı direnç gücünde de bir azalma görülür. Düş oluşumunu da sağlayan bu azalmadır; dolayısıyla, düş bizim için bilinçsiz ruhsal'ın bilinmesine götüren en sağlıklı yoldur. Ne var ki, normal olarak uyanık yaşamın psişik işgalleri sonucu düş uçup gider, bilinçdışından kazanılmış toprak parçası yeniden boşaltılır.

NOTLAR

1 N. H.'nin hastalığının gerçekte isterik değil, paranoid bir hezeyan olarak nitelendirilmesi gerekir.

2 [Binet'in fetişizmle ilgili görüşleri Freud'un *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (Cinsellik Kuramı Üzerine Üç İnceleme) (1905 d), 1. inceleme, paragraf 2 (A)'da tanımlanmıştır; ne var ki, Freud 1901'da incelemeye eklediği bir dip notta bu görüşle-

re karşı çıktı, sonradan kendisi fetişizm üzerine bir çalışma kaleme aldı (1927 e).]

3 [Bu görüşü Freud daha sonradan, örneğin *Das Unbewusste* (Bilinçdışı) (1915 e) isimli çalışmasının III. ve IV. bölümlerinde bilinçdışına itim konusuna ilişkin ayrıntılı incelemesinde bir başka türlü dile getirir.]

4 Bkz. Her ikisi de İsviçreli olan E. Bleuler'in *Affektivität, Suggestibilität, Paranoia* (Duygulanırlık, Telkine Açıklık, Paranoya) isimli yapıtıyla C. G. Jung'un *Diagnostische Assoziationsstudien* (Tanısal Çağrışım Çalışmaları) isimli yapıtı, 1906. –[Ek 1912] (Yazar bugün –1912– yukarıdaki sözleri artık zamana uymadığı için geri alabilir. Kendisinin önayak olduğu "psikanaliz akımı" o günden bu yana geniş bir yayılma göstermiş ve bu durumunu günümüzde de sürdürmektedir.)

5 [Belki genel, doğumsal bir etkenle karşıtlık içinde.]

6 Krş. Yazarın *Nevrozlar Öğretisi*'ne ilişkin küçük yazılarını içeren yapıtları, 1893-1906.

7 Krş. *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* (Bir İsteri Analizi Fragmanı) (1905 e).

8 Krş. Breuer ve Freud, *Studien über Hysteri* (İsteri Üzerinde Çalışmalar)

9 Sante de Sanctis (1899). [Krş. *Die Traumdeutung* (Düş Yorumu) (1900 a), Bölüm I, paragraf H.]

10 Krş. *Die Traumdeutung* (Düş Yorumu), bölüm V; C paragrafının oldukça başında.

11 [*Die Traumdeutung* (Düş Yorumu) bölüm V, paragraf A.]

12 (*A.g.e.*, Bölüm V, A paragrafının sonu ve bölüm VI, E, paragraf 9. Freud aynı kesin saptamayı *Wolfsmann*'da (Kurt Adam) (1918 b) bir kez daha tekrarlar.]

13 *Über die Berechtigung von der Neurasthenie einen bestimmten Symptomenkomplex als "Angstneurose" abzutrennen* (Belli Bir Semptom Kompleksini Korku Nevrozu Olarak Nevrasteniden Ayırmanın Yerindeliği Üzerine), (1895 b). [Krş. *Düş Yorumu*, 8. baskı, s. 398] [VII. (D) bölümün son üçte birlik bölümünde; krş. ayrıca IV. bölümün son cümleleri. –Ne var ki, *Hemmung, Symptom und Angst* (Engellenme, Semptom ve Korku) (1926 d) isimli yapıtında, Freud, korkunun kaynağı konusunda değişik bir görüşü açığa vurur.]

14 *G.* s. 70: "Hayır, konuşmadım. Ama uyumak için yere uzandığında seslendim sana, daha sonra da yanına gelip dikildim –Yüzün mermerden yontulmuş gibi dingin ve güzeldi. Rica etsem, bir kez daha öyle basamağın üzerine uzanıp yatar mısın?"

III. Bölüm

Anlatının sonraki bölümünde yer alan bir başka düş, kendisini bir çeviri işleminden geçirmeye ve kahramanımızdaki ruhsal olaylar bağlamına yerleştirmeye bizi belki birincisinden daha çok ayartıcı nitelik taşır. Ne var ki, bu noktada yazarın anlatısından ayrılıp doğrudan bu ikinci düşe koşmak bize fazla bir şey kazandırmayacaktır; çünkü bir başkasının düşünü yorumlamak isteyen, düşü görenin içte ve dışta yaşadığı ne çok şey varsa, bunların hepsiyle elden geldiğince ayrıntılı olarak ilgilenmeden işin üstesinden gelemez. Dolayısıyla, anlatının ipini elden kaçırmamak ve gerektiğinde yorumlara başvurmak izlenecek en sağlıklı yol gibi görünüyor.

70 yılında Pompei'nin yıkılışı sırasında Gradiva'nın öldüğüne ilişkin hezeyanın oluşumu, çözümlemeden geçirdiğimiz ilk düşün tek sonucu değildir. Bu düşün hemen ardından Hanold bir geziye çıkmaya karar verir, kalkıp İtalya'ya gider ilkin, sonunda gezi onu Pompei'ye götürür. Ama geziden önce başından bir olay geçer, pencereye yaslanmış dururken, vücut konumu ve yürüyüşü Gradiva'nın vücut konumuna ve yürüyüşüne benzeyen birinin yoldan geçtiğini görür gibi olur, sırtına doğru dürüst bir giysi geçirmeksizin evden fırlar dışarı, gördüğü kişinin peşinden seğirtir, ama onu bir türlü ele geçiremez, üzerindeki yakışıksız giysi nedeniyle gelip geçenlerin alayına konu olur, dönüp odasına gelir sonunda. Derken karşı evin penceresinde asılı duran kafesteki kanaryanın ötüşü içinde öyle bir duygu uyandırır ki, sanki kendisi de bir tutsaklık içinde yaşamakta ve özgürlüğüne kavuşmak istemektedir, dolayısıyla ilk-

bahardaki gezinin kararlaştırılmasıyla hayata geçirilmesi bir olur.

Yazar, Hanold'un bu gezisini okuyucuya hayli parlak bir ışık altında sunar ve kendi içinde olup bitenler konusunda kahramanın kısmen bir açıklığa kavuşmasını çok görmez. Hanold çıktığı gezi için doğal olarak bilimsel bir bahane uydurur, ama bahane kısa sürede yitirir geçerliğini. Hanold, "gezi dürtüsünün ruhundaki bilinmeyen bir duygudan kaynaklandığının aslında ayrımındadır." Görüp yaşadığı her şeye kusur bulmasına yol açan tuhaf bir tedirginlik Roma'dan Napoli'ye, oradan da Pompei'ye sürükleyip götürür kendisini, ama gezinin bu son durağında da ruhundaki sıkıntı ve tedirginliği üzerinden bir türlü silkip atamaz. Balayı gezisine çıkanların davranışını aptalca bulup içerler, otel odalarını dolduran sineklerin arsızlığına kızıp köpürür. Ne var ki, sonunda "doyumsuzluğunun salt çevresinde görüp yaşadıklarıyla açıklanamayacağını" kavrar; dokunsan parlayacak gibidir; "keyifsiz durumda olduğunu, çünkü bilemediği bir şeyin eksikliğini çektiğini" duyumsar. Keyifsizliğini de her gittiği yere taşıyıp götürür. Böyle bir hava içinde kul kölesi olduğu bilime karşı bile başkaldırır. Yakıp kavurucu öğle güneşinin altında ilk kez Pompei'de gezip dolaşırken "ilgilendiği bilim dalı kendisini tümüyle terk edip gitmekle kalmamış, onu ileride yeniden arayıp bulma konusunda içinde en ufak bir arzu bırakmamıştı, çok gerilerde kalmış bir anı olarak anımsıyordu bu bilimi; öyle hissediyordu ki, bu bilim kocayıp kurumuş sıkıcı bir nesneye, dünyadaki en ruhsuz ve en gereksiz bir varlığa dönüşmüştü." (*G.* s. 55)

Bu neşesiz ve karmaşık ruh durumu içinde Gradiva'sını Pompei'de ilk kez yolda görür görmez geziye ilişkin bilmecelerden biri çözülür ansızın. İlk kez "bir şeyin bilincine varmıştı: İçindeki dürtüden habersiz kalkıp İtalya'ya gidişinin, Roma'da ve Napoli'de oyalanmadan Pompei'ye uzanışının nedeni, Gradiva'nın izini burada ele geçirip geçiremeyeceğini anlamaktı, hem de kelimenin gerçek anlamıyla; çünkü özel yürüyüş biçimiyle Gradiva başkalarınınkinden ayırt edilebilecek bir ayak izini küllerin içinde bırakmış olacaktı." (*G.* s. 58)

Yazarın kendisi gezinin anlatımı üzerinde bu denli titizlik-

le durduğuna göre, bizim de gezinin Hanold'un hezeyanıyla ilişkisini ve olayların bağlamı içindeki yerini açıklamaya çalışmamız zahmete değer bir girişim olacaktır. Söz konusu gezi, geziye çıkan kişinin ilkin bilmediği ve ancak sonradan kendi kendine itiraf ettiği nedenlerden kaynaklanır; öyle nedenler ki, yazar tarafından doğrudan doğruya "bilinçsiz" diye nitelenir. Kuşkusuz normal yaşamda benzerlerine rastlanan bir olay söz konusudur; gezi konusunda Hanold gibi davranmak için hezeyanlı biri olmak gerekmez; davranışlarının nedenleri konusunda yanılgı içinde bulunmak, ancak birden çok duygu akımı arasındaki çatışma böyle bir karmaşanın koşulunu yaratıp ortaya koyduğu zaman bunların bilincine varmak, hatta sağlıklı insanlarda karşılaşılan gündelik olaylardan biridir. Demek oluyor ki, Hanold'un gezisi baştan beri hezeyana hizmet etmek, Hanold'u Pompei'ye götürüp Gradiva'yı aramaya orada devam ettirmek gibi bir amaç gütmekteydi. Anımsadığımıza göre, anlatıda düşten önce ve düşten hemen sonra söz konusu arama gereksinimi Hanold'un ruhunda açığa vurmuştu kendini ve düş, Gradiva'nın nerede bulunduğuna ilişkin soruya verilmiş bir yanıttı; ancak, bu yanıt Hanold'un bilinci tarafından boğulup sesi soluğu çıkmaz duruma sokulmuştu. Bizim bilmediğimiz bir güç ilkin gezi kararındaki hezeyan niteliğinin bilinçlilik kazanmasını önlemekte, dolayısıyla geziyi bilinçli nedenlere oturtabilmek için yer yer yinelenen yetersiz nedenlere başvurulmaktadır. Düşü, sözde yoldan geçen Gradiva'nın keşfini, kanaryanın ötüşünün etkisiyle gezi kararının alınmasını iç ilişkiden yoksun rastlantılarmış gibi peş peşe sıralayan yazar, bir başka bilmeceyi çıkarıp önümüze koyar. Zoë'nin sonraki konuşmalarında karşılaştığımız açıklamalar, anlatının bu karanlık parçasını açıklığa kavuşturur, onu kavramamızı sağlar. Gerçekten de pencereden bakan Hanold'un yoldan geçerken gördüğü (*G.* s. 89) ve neredeyse arkadan yetişecek olduğu kişi (Gradiva'nın ilk örneği, yani Bayan Zoë'nin kendisidir. Düşün bildirimi, Gradiva bugün senin yaşadığın aynı kentte yaşıyor mesajı mutlu bir rastlantıyla kesin onaya kavuşabilir, böyle bir onay karşısında Hanold'un içteki direnişi çöker, yıkılırdı. Ne var ki, ötüşüyle Hanold'u uzaklara iten kanarya Zoë'nindi ve kafesi Hanold'un kaldığı

evin karşısında, biraz yandaki evin penceresinde asılıydı (*G.* s. 133) Zoë'nin yakınmasından anlaşıldığına göre "olumsuz sanrı" yeteneğiyle donatılmış olup hal'deki kişileri görmeme ve tanımama sanatından anlayan Hanold, bizim ancak sonradan öğrendiğimiz şeyin bilinçsiz bilgisini daha başından beri kendisinde taşıyordu. Zoë'nin yakında bulunduğuna ilişkin belirtiler, onun sokakta boy göstermesi ve Hanold'un penceresinin hemen karşısında bir yerde kanaryasının ötüşü düşün etkisini güçlendirmekte, erotik duyguları için başgösteren bu tehlike dolayısıyla da kahramanımız soluğu kaçmakta almaktadır. Gezi, içindeki sevisel özlemin düşteki hamlesinden sonra Hanold'un karşı koyma gücünün kendini toparlamasından, canlı ve hal'de yaşayan sevgilisinden kaçıp uzaklaşma isteğinden kaynaklanır. Gezi, pratikte, bilinçdışına itim olayının bir zaferi anlamına gelir; nasıl ki daha önce kadın ve kızların "yürüyüşüne ilişkin" araştırmalarında erotik duygular zaferi kazanmışsa, hezeyanda üstünlüğü ele geçiren bu kez bilinçdışına itilmiş içeriklerdir. Gel gelelim, savaşın ileri geri salınan durumunda alınan kararlar her zaman uzlaşma niteliği taşır; yaşayan Zoë'den Hanold'u çekip uzaklara, Pompei'ye götüren gezi en azından kahramanımızı Zoë'nin yerdeşi Gradiva'ya yaklaştırır. Latent düş düşüncelerine karşın çıkılan gezi, Pompei'nin yolunu gösteren düş içeriğinin gereğini yerine getirir. Böylece erotik duygular ve onlara karşı duran güç ne zaman savaşa tutuşsa, hezeyan her seferinde işin içinden zaferle çıkar.

Hanold'un gezisinin burnunun ucundaki sevgilisine karşı gönlünde uyanan sevisel özlemden kaçış olarak anlaşılması gerektiği görüşü, kahramanın İtalya'dayken yaşadığı ruh durumlarının betimlemeleriyle uyum içindedir. Hanold'un ruhundaki sevisel duyguları yadsıma eğilimi, balayı gezisine çıkmış çiftlere karşı bir nefret kılığına bürünerek İtalya'da açığa vurur kendini. Hanold Roma'daki *albergo*'da bir akşam, kendi odasından ince bir duvarla ayrılmış bitişik odada kalan bir Alman sevgili çiftin, bir "August ve Grete"nin söyleşilerine ister istemez kulak misafiri olur, bu da gece bir düş görmesine yol açar; küçük düş, Hanold'un gördüğü ilk büyük düşte saklı erotik duygularının üzerine bir ışık serper, adeta onları gecikmeli de olsa gün

ışığına çıkarır. Yeni düş Hanold'u alıp yine Pompei'ye götürür, yine Vezüv Yanardağı lav püskürmektedir, böylece gezi sırasında etkinliğini sürdüren büyük düşle aradaki bağlantı vurgulanmış olur. Ama tehlikeyle yüz yüze gelen kent sakinleri arasında bu kez önceki düşte olduğu gibi kendisi ve Gradiva'yı değil, belki bitişik odadaki sevgili çiftinin ironili yüceltimleri olarak Belvedere Apollonu'nu ve Kapitol Venüsü'nü görür. Apollon, Venüs'ü kucaklamıştır; taşıyıp götürür onu, karanlıkta bir nesnenin üzerine yatırır, bir arabaya benzer bu nesne, "gıcır gıcır" bir ses çıkarır. Normal olarak yorumu özel bir beceriyi gerektirmeyen bir düştür bu. (*G.* s. 31)

Betimlemelerinde hiçbir çizgiye boşuna ve rastgele yer vermeyeceğine çoktan inandığımız yazarımız, gezi sırasında Hanold'un ruhunda esen cinsellikdışı hava için bir başka kanıt sunar okuyucuya. Pompei'de Hanold saatlerce sağda solda gezip dolaşır, ama "kentin Vezüv kraterinden fışkıran lavlar ve küller altında gömülüp gidişine bir süre önce gördüğü düşte tanık olduğu, ne tuhaftır ki bir kez bile gelmez aklına." (*G.* s. 47) Ancak Gradiva'yla karşılaşır karşılaşmaz ansızın düşü anımsar, düşle birlikte bilmecemsi gezisinin hezeyandan kaynaklanan gerçek nedeninin ayrımına varır. Bu durumda düşün unutulmasıyla, düşle Hanold'un gezi sırasındaki ruh hali arasında bilinçdışına itimin oluşturduğu duvarlarla bütün anlatılmak istenen şey, geziye düşün dürtüsüyle çıkılmadığı, tersine ona karşı başkaldırının geziye yol açtığı, geziye düşün gizli anlamı konusunda hiçbir şey bilmek istemeyen ruhsal gücün dışavurumu gözüyle bakılması gerektiği değil midir?

Gel gelelim, içindeki erotik duygular üzerinde kazandığı bu zafer memnun etmez Hanold'u. Ruhundaki baskılanmış erotik duygular Hanold'da keyifsizliğe yol açar ve engellemelere başvurur, kendilerini baskılayan güçten intikam alacak kadar bir gücü ellerinde bulundurduklarını kanıtlar. Hanold'un ruhundaki sevisel özlem sıkıntı ve doyumsuzluğa dönüşür, çıktığı geziyi anlamsız gösterir kendisine, Hanold'un hezeyanın hizmetinde bu geziye çıktığını kavraması önlenir, uzmanlık alanı bilim dalıyla arasındaki ilişki bozulur, oysa bulunduğu yerde söz konusu bilimin aslında bütün ilgisini etkin duruma geçir-

mesi gerekirdi. Böylece yazarımız, sevgiden kaçmasından sonra kahramanın bir çeşit bunalım içine sürüklendiğini gösterir; Hanold büsbütün şaşkına dönmüş, aklı karışmış, dengesini yitirmiştir, bu da hastalıkların doruk noktasında genellikle karşılaşılan bir durumdur: Birbiriyle boğuşan iki güç vardır ortada, ama hiçbiri ötekisinden baskın değildir, dolayısıyla her ikisi arasındaki güç farkının sağlayacak olduğu bir dengeden söz açılamaz. Anlatının bu noktasında yazar imdada yetişir, uzlaştırıp yatıştırıcı bir rol oynar, kahramanın hezeyanını iyileştirecek Gradiva'yı sahneye çıkarır. Sanatsal hiçbir zorunluğa aykırı davranmalarına izin vermemesine karşın, kahramanlarının yazgılarını iyiye yöneltme konusunda yazar olarak elinde bulundurduğu güce başvurur ve Hanold'un Pompei'ye kaçıp gitmesine yol açan kızı da alıp Pompei'ye götürür ve böylece canlı sevgilisinin yaşadığı kentten ayrılıp onun yerine geçirilmiş Gradiva'nın öldüğü yere gitmesine neden olan hezeyanın Hanold'a yaptırdığı aptallığı düzeltir.

Zoë Bertgang'ın Gradiva olarak sahnede görünmesiyle, anlatıdaki gerilimin doruk noktasını oluşturan bu olayla birlikte çok geçmeden bizim ilgimiz doğrultusunda da bir değişiklik kendini açığa vurur, şimdiye kadar bir hezeyanın gelişim sürecini izlemişken, şimdi onun iyileşme sürecine tanık oluruz. Bu iyileşme yazarın sadece kafasından uydurduğu bir seyir mi izler, yoksa gerçekte var olan olanaklara mı dayandırılır, bu soruyu kendi kendimize sormadan duramayız. Kız arkadaşıyla konuşan Zoë'nin kendi sözlerinden anladığımız kadarıyla, onun hezeyanı iyileştirmek gibi bir amaç güttüğünü kesinlikle ve haklı olarak ileri sürebiliriz. (*G.* s. 124) Peki, bu işe nasıl koyulur Zoë? Hanold'un "bir zamanki gibi" yere uzanıp yatmasını istemesinden duyduğu kızgınlığı üzerinden attıktan sonra ertesi gün öğleyin aynı saatte aynı yere gelir, bir gün öncesi Hanold'un davranışını anlamaktan kendisini alıkoyan bilmediği bütün bilgileri öğrenir onun ağzından. Hanold'un gördüğü düş, Gradiva'nın rölyefteki resmi ve kendisinin bu resimdeki kişiyle sözde paylaştığı yürüyüş özelliği konusunda bilgi sahibi olur. Bir saatçik bir süre için dirilip yaşama dönen hayalet rolünü, hezeyanın kendisinden oynamasını istediği bu rolü üstlenir ve

Hanold'un bilinçli bir niyetle getirmediği ölüm çiçeğini onun elinden alır, kendisine gül getirmediği için sitemde bulunur, çok anlamlı sözcüklere başvurarak el altından Hanold'un durumunda bir değişikliğin gerçekleşmesini sağlar. (*G.* s. 90)

Hanold'un sevgisinin itici güç olarak hezeyanın gerisinde saklı yattığını anladıktan sonra, çocukluktaki yitirilmiş sevgilisini bu kez eş olarak yeniden kazanmak isteyen pek zeki Zoë'nin sergilediği davranışa karşı ilgimizi, anlatının bu yerinde hezeyanın uyandırabileceği yadırgama duygusu belki geri plana itecektir. Son olarak hezeyanın aldığı şekil, 79 yılında Pompei'de küller altında kalan Gradiva'nın şimdi öğle vakitlerinde görünen bir hayalet kimliğiyle bir saat gibi bir süre kendisiyle konuşabilip bir saat sonra tekrar yerin altına indiği ya da mezarına yollandığı düşüncesi, ne Gradiva'nın ayaklarındaki modern ayakkabılarla, ne onun eski dilleri bilmemesi ve eskiden var olmayan Almancayla konuşmasıyla sarsılmayan bu kuruntu, yazarın anlatısına verdiği "Pompei Fantezisi" ismini haklı çıkarır kuşkusuz, ama beri yandan klinik gerçeklere aykırıymış gibi bir izlenim bırakır. Ne var ki, daha bir yakından incelendiğinde hezeyanın olasılık dışılığının adeta büyük ölçüde ortadan kalktığı görülür. Olasılık dışılık izleniminin suçunun bir bölümünü nihayet yazarın kendisi üstlenmiş, Zoë'nin bütün özellikleriyle rölyefteki resmin tıpkısı olduğu koşuluna anlatıda yer vererek böyle bir suçu işlemiştir. Dolayısıyla, hezeyandaki olasılık dışılığını söz konusu koşuldan alıp onun sonucu olarak ortaya çıkan bir duruma, yani Hanold'un Zoë'ye dirilmiş Gradiva gözüyle bakmasına kaydırmaktan sakınmak gerekmektedir. Yazarın da bu konuda bize mantıksal bir açıklama sunmayışı, hezeyanın içerdiği açıklamanın değerini artırır. Yazarımız Kampanya bölgesinin yakıcı güneşine ve Vezüv dolayındaki bağların üzümlerinden üretilmiş şarabın insanın aklını karıştıran büyüleyici gücüne, kahramanın davranışındaki aşırılığı açıklamada daha başka yardımcı ve hafifletici koşullar olarak başvurur. Ancak, yeter ki ruhta kendini açığa vuran duygusal kıpırtıları doyuma kavuştursun, düşünce yeteneğimizin saçma bir içeriği benimsemede gösterdiği tezcanlılık, hezeyandaki olasılık dışılığı açıklamaya ve bağışlatmaya yönelik tüm nedenlerin en

önemlisidir. Hayli zeki kimselerin bile söz konusu psikolojik koşullarda pek sık olarak ve kolaylıkla kısmi bir geri zekâlının tepkisini göstermesi, insanı şaşırtan ve çokluk üzerinde pek durulmadan geçilen bir olaydır. Aşırı kendini beğenmişlikten uzak bir kimse kendi üzerinde de istenildiği kadar sık olarak gözlemleyebilir bu olayı. Hele söz konusu düşünsel olaylardan bir bölümü bilinçsiz ya da bilinçdışına itilmiş nedenlerden kaynaklanıyorsa, bunun haydi haydi böyle olacağı ortadadır. Yeri gelmişken bir filozofun bana yazdığı bir mektuptan şu sözleri alıntılamak isterim: "Beri yandan şimdiye kadar yaptığım belirgin hataları, sonradan bir neden bulup (hayli akılsızca) bu nedenle açıkladığım düşüncesizce davranışlarımı not etmeye koyuldum. Saptadığım aptallıkların çokluğu dehşet verici, ama tipik." Kaldı ki hepimizin hiç değilse çocukken mensup olduğumuz dinlerdeki hayaletlere, hortlaklara ve ölenlerin ruhlarının dönüp geldiğine inanç aydın kişilerde de asla yok olmayarak varlığını sürdürmekte, normalde aklı başında pek çok kişi ispiritizmayla ilgilenilmesine mantıkla bağdaşır bir uğraş gözüyle bakmaktadır. Hatta aydın kafalı, hayaletlere artık inanmayan bir kişi bile, duygulanmışlık ve çaresizlik ruhunda bir araya geldi mi, bir an için hemen dönüp eski hayalet inancında soluğu almakta ve bu davranışından daha sonra utandığı görülmektedir. Bildiğim kadarıyla, bir hekim, hastalarından birini Basedow hastalığından kaybetmiş, belki dikkatsizce verdiği ilaçların hastasının ölümünde rolü olduğuna ilişkin hafif bir kuşkuyu içinden bir türlü atamamıştı. Aradan yıllar geçmiş, günlerden bir gün muayenehanesine bir kız gelmişti. Kızı gören hekim, içindeki bütün direnmeye karşın, kızın ölen hastası olduğuna inanmış, o an ölen kişilerin gerçekten tekrar hayata dönüp geleceklerinden başka bir şey düşünememişti. Kız kendisini ölen hastanın kız kardeşi olarak tanıttıktan sonradır ki, hekimin kapıldığı dehşet, bir utanç duygusuna bırakmıştı yerini. Basedow hastalığı, hastalığa yakalananları çokluk gözle görülebilen geniş çapta bir benzerlikle donatır. Hekimin durumunda ise kardeş olmanın benzerliği üzerine ayrıca söz konusu benzerlik gelip oturmuştu. Başından böyle bir olay geçen hekim ise ben idim; dolayısıyla özellikle ben Norbert Hanold'un dirilip hayata dö-

nen Gradiva konusundaki kısa hezeyanının klinik olasılığını yadsımaya pek niyetli değilim. Kronik hezeyanın (paranoya) ciddi vakalarında hasta tarafından alabildiğine zekice kotarılmış ve ustalıklı şekilde temsil edilmiş saçmalıkların sergilendiği nihayet her psikiyatristin çok iyi bildiği bir gerçektir.

Gradiva'yla ilk karşılaşmasından sonra Norbert Hanold, öteki ziyaretçiler yemeklerini yerlerken, Pompei'de bildiği restoranların ilkin birinde, daha sonra ötekisinde oturup şarap içmiş, Gradiva'nın hangi otelde kaldığını ve hangisinde yemeklerini yediğini anlamak için böyle davrandığına ilişkin "saçma düşünceyi doğal olarak hiç aklından geçirmemişti." Ne var ki, söz konusu davranışının başka nasıl bir anlam taşıdığını da söylemek doğrusu güçtür. Meleager'in evi'nde Gradiva'yla ikinci kez buluştukları gün tuhaf ve görünürde tutarsız bir sürü şey yaşar Norbert Hanold: Gradiva'nın gözden kaybolduğu yer olan revakın duvarında dar bir aralık görür, daha sonra tuhaf bir kertenkele avcısıyla karşılaşır, adam bir tanıdığıyla konuşur gibi konuşur kendisiyle. Derken Hanold oracıkta gözden saklı bir üçüncü otel daha keşfeder, otelin ismi *Albergo del Sole*'dir ve sahibi sözde küller altından çıkarılmış Pompeili bir kıza ait üzeri yeşil pasla kaplı madeni bir broş satar ona. Sonunda kendi kaldığı otelde yeni gelmiş genç bir çift Hanold'un dikkatini çeker; Hanold iki kardeş olarak görür bu çifti, kendilerine sempati duyar. Bütün bu izlenimler de bir dokunun çatkıları gibi iç içe geçerek "tuhaf ve saçma" bir düşü oluşturur, içeriği şöyledir düşün:

"Güneşte, bir köşede Gradiva oturmakta, ottan bir ilmik yapmaktadır; bununla bir kertenkele yakalayacaktır ve şöyle der bu sırada: 'Lütfen, hiç ses etme –meslektaşım haklı, kertenkele yakalamak için gerçekten iyi bir yöntem, kendisi de alabildiğine büyük bir başarıyla uygulamış bu yöntemi."

Daha uykuda gerçekten tam bir kaçıklık örneği diyerek düşe karşı kendini savunur Hanold, düşten yakayı sıyırmak için yatakta sağa sola döner. Derken görünmeyen bir kuş, gülen bir çığlık atar ve kertenkeleyi gagasında alıp götürür, Hanold da kuşun yardımıyla düşten kendini kurtarır.

Bu düşü de yorumlayabilir, yani latent düşüncelerini sapta-

yıp söz konusu düşüncelerin kılık değiştirmesinden oluşmuş manifest düş içeriğinin yerine geçirebiliriz. O kadar saçma bir düştür ki, bir düşten zaten başka türlüsü beklenemez. Düşlerdeki bu saçmalık da onlara tastamam psişik bir olay niteliğini yakıştırmaya yanaşmayan ve onların psişik öğelerin gelişigüzel uyarılmasından doğduğunu ileri süren görüşün temel dayanağını oluşturur.

Bu düşü yorumlarken, düş yorumunda her zaman izlediğimiz yöntemi uygulayabiliriz. Bu yönteme göre, manifest düşün görünürdeki tutarlılığı pek umursanmaz, düşün her bir parçası tek başına ele alınıp düşü görenin buna kaynaklık eden izlenimleri, anıları ve serbest çağrışımları ele geçirilmeye çalışılır. Ne var ki, Hanold'un kendisini soruşturmadan geçiremeyeceğimize göre yaşantılarının izlenimleriyle yetinmemiz gerekecektir; Hanold'un çağrışımlarının yerine kendi çağrışımlarımızı geçirecek, bu arada elden geldiğince temkinli davranmaya çalışacağız. "Bir köşede, güneşte Gradiva oturuyor, kertenkele yakalamaya çalışıyor ve şöyle diyor" –düşün bu bölümü acaba gündüzki hangi yaşantının izlenimine dayanmaktadır? Kuşkusuz, kertenkele yakalayan yaşlı bayla karşılaşma söz konusu yaşantıyı oluşturmaktadır. "Güneşin yakıp kavurduğu" bir yamaçta oturan yaşlı bay Hanold'la konuşmuştur.

Gradiva'nın düşteki konuşması da yaşlı bayın konuşmasının bir kopyasıdır. Yaşlı bay şöyle demiştir: "Meslektaşım Eimer'in yöntemine gerçekten diyecek yok, şimdiye kadar pek çok kez bu yöntemi uygulayıp başarılı sonuçlar aldım. Lütfen, hiç ses etmeyin şimdi-" Gradiva da düşte tıpkı böyle konuşur; ne var ki, bu kez Bay Eimer'in yerini anlatıda ismi belirtilmeyen bir bayan meslektaş almıştır; ayrıca, zoolog yaşlı bayın konuşmasındaki "pek çok kez" sözcükleri düş kapsamı dışında bırakılmış; cümleler arasındaki bağlantı biraz değiştirilmiştir. Öyle görülüyor ki, gündüz yaşanan olay kimi kılık değiştirmeler ve biçimsel bozmacalarla düşe dönüştürülmüştür. Neden bunun için başkaları dururken özellikle söz konusu yaşantıya başvurulmuştur? Kılık değiştirmelerin, yaşlı bayın yerine Gradiva'nın geçirilmesinin ve o bilmecemsi "meslektaş hanım"a düşte yer verilmesinin anlamı nedir?

Düş yorumunda bir kural vardır: Düş görenin düşte işittiği bir söz, uyanıkken bir başkasından duyduğu ya da kendi ağzından çıkmış bir sözden kaynaklanır.[1] Bizim düşte de bu kurala uygun davranıldığını görmekteyiz. Gradiva'nın ağzından çıkan sözler, Hanold'un gündüz yaşlı baydan işittiği sözlerin değişik şeklinden başka bir şey değildir. Düş yorumuna ilişkin bir başka kuraldan öğrendiğimize göre, düşte bir kişinin yerine başkasının geçirilmesi ya da iki kişinin birbiriyle kaynaştırılarak birinin ötekini karakterize edecek konumda gösterilmesi, her ikisi arasındaki bir uyumun varlığını kanıtlar.[2] Bu kuralı da bizim düş üzerinde uygularsak ele geçecek latent düşünce şu olacaktır: Gradiva da o yaşlı bay gibi kertenkele yakalamakta, onun gibi kertenkelelerin nasıl yakalanacağını bilmektedir. Böyle bir sonuç henüz pek anlaşılır nitelik taşımaz; ne var ki, çözülmesi gereken bir başka bilmece bizi beklemektedir. Düşte ünlü zoolog Eimer'in yerine geçirilen "meslektaş hanım" ile gündüz yaşanmış hangi olay arasında bağlantı kurmamız gerekmektedir? Neyse ki içinden birini seçeceğimiz zengin bir yaşantı malzemesi yoktur ortada; "meslektaş hanım" sözcüğüyle yalnızca bir başka kız, Hanold'un erkek kardeşinin eşliğinde seyahat ediyor gözüyle baktığı o sevimli genç bayan anlatılmış olabilir. "Giysisine kırmızı bir Sorrentin gülü iliştirilmişti, gülün manzarası odasının bir köşesinden karşıya bakan Hanold'un belleğinde bir anıyı canlandırmıştı, ama Hanold bunun nasıl bir anı olduğunu anımsayamıyordu." Yazarın bu sözleri, genç bayana düşteki "meslektaş hanım" gözüyle bakma hakkını bize vermektedir. Hanold'un anımsayamadığı şey ise, kuşkusuz, Gradiva diye baktığı Zoë'nin ağzından çıkmış sözden başkası değildir; beyaz ölüm çiçeğini Hanold'dan alırken, talihli kızlara ilkbaharda güller armağan edildiğini söyler Zoë. Ne var ki, bu sözlerin arka planında bir evlenme önerisi saklı yatar. Peki, söz konusu talihli meslektaşın pek güzel üstesinden geldiği kertenkele avının nedir anlamı? Ertesi gün, Hanold, iki kardeş, gözüyle baktığı genç çifte cinsel bir sevgiyle birbirlerine sarılmış olarak rastlar ansızın ve bir önceki güne ilişkin düşüncesinde kapıldığı yanılgıyı düzeltir. Gerçekten de bir sevgili çifti söz konusudur ve bir balayı gezisine çıkmıştır çift; bunu biz daha sonradan

genç çiftin ansızın ortaya çıkarak, birbirleriyle üçüncü kez buluşan Hanold'la Zoë'nin rahatını kaçırdıkları zaman öğreniriz. Söz konusu çifte bilinçli olarak kardeş gözüyle bakan Hanold'un, bilinçdışında sözde iki kardeş arasındaki gerçek ilişkinin ayrımına vardığını kabul ettik mi, Gradiva'nın düşteki konuşması gerçek anlamına kavuşur. Kırmızı gül sevisel ilişkinin simgesi olarak karşımıza çıkar o zaman; Hanold, erkekle kız arasında ileride kendisiyle Gradiva arasında kurulacak ilişkinin söz konusu olduğunu öğrenir, kertenkele avlama işi bir koca avlamanın yerini tutar ve Gradiva'nın sözleri şöyle bir anlam içerir: Sen bana bırak işi, öbür kız kadar ben de bir kocanın nasıl avlanacağını bilirim.

Peki ama, Zoë'nin niyeti neden yaşlı zoolog bayın konuştuğu sözlerin kılığına bürünerek düşte açığa vurur kendini? Neden Zoë'nin koca avlamadaki becerisi, yaşlı bayın kertenkele avlamadaki becerisiyle yansıtılır? Evet, bu soruyu kolaylıkla yanıtlayabiliriz; kertenkele yakalayan bayın zooloji profesörü Bertgang olduğunu çoktan anlamış durumdayız; Zoë'nin babasıdır bu bay; Hanold'u da tanıyor olması gerekir; dolayısıyla, bir tanıdıkla konuşur gibi Hanold'la konuşması doğaldır. Burada Hanold'un bilinçdışında profesörü hemen tanıdığını varsayarak –"Kertenkele yakalayan bayın yüzünü daha önce bir ara, belki iki otelden birinde şöylece görür gibi olduğuna ilişkin belli belirsiz bir duygu vardı içinde" –Zoë'ye mal edilen niyetin düşte acayip bir kılığa bürünmesinin nedeni açıklığa kavuşur: Zoë kertenkele yakalayan bayın kızıdır, söz konusu beceriyi babasına borçludur.

Sözün kısası, düş içeriğinde kertenkele avcısının yerine Gradiva'nın geçirilmesi, sözde iki kardeş arasındaki bilinçdışında algılanan gerçek ilişkinin yansıtılmasıdır; düşte meslektaş bayın yerine "meslektaş hanımın" geçirilmesi, Zoë'nin evlenme önerisinin Hanold tarafından ayrımına varıldığının düşte dile getirilmesine izin verir. Buraya kadar düş, gündüz yaşanan iki yaşantıyı birbiriyle kaynaştırıp bir tek yaşantıya dönüştürmüş, bir "yoğunlaştırma" işleminden geçirerek bilinçli nitelik kazanmaması gereken iki ayrı bilinmiş'in dışavurumuna olanak sağlamıştır. Ancak, pek silik bir dışavurumdur bu. Ne var ki,

biz düşün yorumunda daha da ileriye gidip içeriğindeki tuhaflığı biraz daha aza indirgeyebilir ve gündüzki diğer yaşantıların da manifest düşün oluşturulmasında rol oynadığını kanıtlayabiliriz.

Buraya kadar düşten öğrendiklerimizi yeterli bulmayarak, neden özellikle kertenkele yakalama sahnesinin düşün çekirdek bölümünü oluşturduğunu açıklayabilir, latent düşüncelerindeki daha başka öğelerin de manifest düşte "kertenkelenin" öne çıkarılmasına katkıda bulunduğunu varsayabiliriz. Gerçekten böyle olması hiç de düşünülmeyecek gibi değildir. Gradiva'nın gözden kaybolduğu evdeki revakın duvarında Hanold'un bir aralık keşfettiğini anımsayalım; aralık ne de olsa pek ince ve narin bir kişinin aradan geçebilmesine yetecek genişliktedir. "Bu aralığı algılaması gündüzün Hanold'un hezeyanında bir değişikliğe yol açmış, bundan böyle Gradiva gözden kaybolup gittiği zaman, Hanold onun yer yarılıp içine girmediğine, söz konusu aralıktan geçerek mezarına döndüğüne inanmaya başlamıştı. Belki bilinçsiz düşünüşünde Gradiva ansızın ortadan kayboluşunun doğal açıklamasını ele geçirdiğini söylemiştir kendi kendine. Peki, dar aralıklardan sürünüp geçmek, bu gibi aralıkların içinde gözden kaybolmak bize ister istemez kertenkeleleri anımsatmaz mı? Gradiva'nın kendisi de çevik bir kertenkele gibi devinmemekte midir? Sözün kısası, bize kalırsa duvardaki aralığın keşfi manifest düş için "kertenkele" öğesinin seçiminde rol oynayan etkenlerden biridir; düşteki kertenkele sahnesi, gerek gündüzki bu aralık yaşantısının izlenimini, gerek Hanold'un, Zoë'nin babası zoolog bayla karşılaşmasını anlatır.

Peki, şimdiye kadarki saptamalarımızla cesaretimiz artmış durumdayken, günün henüz değerlendirmemiş bir yaşantısını, yani üçüncü *Albergo del Sole*'nin keşfinin bir simgesini de manifest düş içeriğinde bulmaya çalışmamız yerinde olmaz mı? Yazar söz konusu epizodu öylesine ayrıntılı ele almış ve bu epizodla o kadar çok şey arasında ilişki kurmuştur ki, bunun düş oluşumuna hiçbir katkı yapmaması doğrusu bizim için şaşılacak bir şey olurdu. Hanold sapa konumu ve istasyondan hayli uzaklığı dolayısıyla o zamana kadar varlığından habersiz yaşadığı

otele gelip biraz serinlemek için bir şişe maden suyu içer. Bu fırsattan yararlanan otel sahibi oteldeki antikalardan övgüyle söz açar kendisine, ona bir broşu gösterir; broş sözde forum yakınında sevgilisiyle kucak kucağa küller altından çıkarılan Pompeili bir kıza aittir. Şimdiye kadar sık sık yinelenen bu söylentiye inanmamış Hanold'u şimdi kendisine yabancı bir güç bu dokunaklı söylencenin gerçekliğine ve kazılarda ele geçirilmiş broşun hakikiliğine inanmaya zorlar, satın aldığı broşla otelden ayrılır. Tam oradan uzaklaşmak üzereyken pencerelerin birinde bir su bardağı içinde beyaz çiçeklerle bir sap asphodelos'un yukarıdan kendisini selamladığını görür adeta. Bu manzarayı satın aldığı broşun sahte olmadığının bir kanıtı gibi duyumsar. Böyle bir durumda yeşil broşun Gradiva'ya ait olduğu, Gradiva'nın sevgilisinin kollarında can veren kızdan başkası olmadığı inancı yeni bir hezeyan kimliğiyle Hanold'un ruhunda açığa vurur kendini. İçini kahredici bir kıskançlık kaplar, bu duyguyu yatıştırmaya uğraşır; kafasına koymuştur, ertesi gün Gradiva'yla buluştuklarında kendisine broşu gösterecek, bu konuda bir kesinliğe varmaya, kuşkusunda haklı olup olmadığını anlamaya çalışacaktır. Bu da kendisinde yeni oluşan hezeyanın bir parçasıdır ve söz konusu günün gecesi görülen düşte hiçbir iz bırakmaması düşünülebilir mi?

Hanold'daki hezeyana eklenen bu yeni parçanın nasıl oluştuğunu anlaşılır kılmak, yerini hezeyanın yeni parçasının aldığı bilinçsiz bilmelerin yeni parçasını arayıp bulmak kuşkusuz zahmete değer bir çalışma olacaktır. Hezeyan, Güneş Oteli sahibinin etkisi altında hayata açar gözlerini. Otel sahibi karşısında Hanold öylesine tuhaf bir saflıkla davranır ki adeta otel sahibi tarafından hipnotize edilmiştir. Otel sahibi metal bir broşu gösterip sevgilisinin kollarında küller altından çıkarılan kıza ait olduğunu söyler, hakiki olduğunu belirtir broşun. Hanold saf saf inanır söylenenlere, sahteliği kuşku götürmeyecek kadar kesin antikayı para verip alır. Oysa anlatılanların gerçekliğinden ve broşun hakikiliğinden kuşku duyacak kadar konuya eleştirel bir tutumla yaklaşabilecek biridir. Neden böyle davranmak zorunda kaldığı anlaşılır olmaktan uzaktır. Anlatıda bilmecenin anahtarının otel sahibinin kişiliğinde yattığına ilişkin olarak herhangi

bir imaya rastlanmaz. Ancak, söz konusu olay bir başka bilmeceyi daha içerir ve bu iki bilmece birbirini karşılıklı çözüme kavuşturur. *Albergo*'dan ayrılıp giderken pencerenin birinde bir bardak içinde bir ölüm çiçeği görür Hanold, buna broşun hakiki sayılacağının bir onayı gözüyle bakar. Peki, bu nasıl olabilmektedir? Neyse ki olayın bu son parçasını kolay çözüme kavuşturabiliriz. Beyaz çiçek Hanold'un öğleyin Gradiva'ya verdiği aynı çiçektir kuşkusuz ve otelin pencerelerinin birinde aynı çiçeği görmenin Hanold'un içindeki bir şeyi pekiştirip onayladığı kesinlikle doğrudur. Ancak broş değildir hakikiliği onaylanan, o zamana kadar gözünden kaçmış bu *albergo*'yu daha keşfeder keşfetmez Hanold'un bilincine vardığı bir başka şeydir. Daha dün Gradiva olarak gördüğü kızın kaldığı yeri saptamak üzere diğer iki otele bakmıştır. Şimdi ise hiç beklenmedik anda bir üçüncü otelle karşılaşınca, bilinçdışında kendi kendine şöyle söylemiş olsa gerekir: Demek burada kalıyormuş. Otelden ayrılıp giderken de: Burada kaldığına kuşku yok, kendisine verdiğim ölüm çiçeği de işte orada; anlaşılan kaldığı odanın penceresi bu. Sözün kısası, yerini hezeyana bırakan en son ele geçirilmiş bilgi budur; ne var ki bu bilginin bilinçlilik kazanmasına izin verilmez, çünkü bilginin önkoşulu olan Gradiva'nın canlı biri olmasının bilinçlilik kazanması yasaklanmıştır.

Peki, en son ele geçirilen bilginin yerini hezeyana bırakması olayı nasıl gerçekleşmiştir? Bana göre, yeni ulaşılan bilgideki inandırıcılık tutunup varlığını korurken, bilinçte boy gösterecek güçten yoksun bilgi yerini düşünsel bakımdan kendisiyle bağlantılı bir başka tasarıma bırakmıştır. Bunun sonucu olarak da söz konusu inandırıcılık aslında kendisine yabancı bir içerikle birleşmiş, bu içerik de hezeyan olarak hak etmediği bir öneme kavuşmuştur. Hanold, Gradiva'nın Güneş Oteli'nde kaldığına olan inancını diğer yaşantılarının izlenimleri üzerine de kaydırır, dolayısıyla otel sahibinin ağzından çıkan sözlere broşun hakikiliğine ve birbirlerini kucaklamış olarak küller altından çıkarılan sevgili çifti söylencesine saf saf inanan birine dönüşür, otelde duyduklarını Gradiva'yla ilişkili kılar bunun için, ruhunda hazır bekleyen kıskançlık duygusu bu malzemeye el koyar, Gradiva'nın sevgilisinin kollarında ölmüş kız oldu-

ğu ve satın altığı broşun bu kızdan kaldığı hezeyanı ilk düşle çelişki içinde doğup ortaya çıkar.

Gradiva'yla konuşmasının ve "çiçek" aracılığıyla Gradiva'nın Hanold'a el altından yaptığı evlenme önerisinin dürtüsüyle Hanold'da şimdiden önemli değişikliklerin gerçekleştiği dikkatimizi çeker. Şehvet duyguları, libido bileşenleri Hanold'un ruhunda uyanır uykusundan. Ne var ki, bilinçli bahanelerle üstlerinin örtülmesinden henüz yoksun kalamazlar. Ama gün boyu Hanold'un kafasını kurcalayan Gradiva'nın "nasıl bir vücuda sahip olduğu" sorusunun da, delikanlılardaki kadın vücuduna yönelik cinsel bilme tutkusundan kaynaklandığı açıkça ortadadır. Gradiva'nın ölümle yaşam arasındaki o kendine özgü salınımı özellikle vurgulanarak bilimsel bir platforma çekilmek istense bile durum değişmez. Kıskançlık da Hanold'un içinde uyanan sevisel etkinliğin bir başka dışavurumudur. Hanold söz konusu kıskançlığı ertesi gün Gradiva'yla konuşmasında dile getirir ve yeni bir bahaneye başvurarak Gradiva'nın vücuduna dokunmayı başarır, kızın eline bir şaplak indirir, çoktan geçmişe karışmış çocukluk günlerindeki gibi onu döver adeta.

Ne var ki, yazarın anlatısından saptadığımız hezeyanın oluşumuna götüren yol normalde bilinen bir yol mu ya da kısaca olanaklı bir yol mudur sorusunu sorma zamanı gelmiş bulunuyor. Tıp bilgilerimize dayanarak bunun kuşkusuz doğru yol olduğu yanıtını verebiliriz; belki de hezeyana klinikteki belirleyici özelliklerinden biri olan sarsılmaz niteliğini kazandıran biricik yoldur bu. Hasta hezeyanına sarsılmaz şekilde inanıyorsa, nedeni yargı yeteneğinin tersine çalışıyor olması değildir; böyle bir şey hezeyanın kuruntu niteliğinden kaynaklanmaz. Tersine, her hezeyanda birazcık gerçek saklıdır[3], gerçekten inanılmaya değer bir yanı vardır hezeyanın. Bu da işte hastadaki bir yere kadar haklı inancın kaynağını oluşturur. Ne var ki, hezeyanın içerdiği gerçek parçası hayli zaman bilinçdışına itili kalmıştır; sonunda, bu kez kılık değiştirerek bilinç alanında boy göstermenin üstesinden geldi mi, ona eşlik eden inanç duygusu adeta önceden yapılan bir haksızlığın acısını çıkarmak için aşırı bir güçle açığa vurur kendini, bilinçdışına itilmiş gerçek parça-

sının yerini tutan kılık değiştirmiş içerikten ayrılmaz ve bu içeriği her türlü eleştirel yaklaşıma karşı gözetip korur. İnanç, adeta bilinçsiz gerçek'ten ona bağlantılı durumdaki bilinçli kuruntuya kayar ve özellikle bu kayma nedeniyle söz konusu kuruntuya yapışıp kalır. Hanold'un ilk düşünden ortaya çıkan hezeyan da, böyle bir kayma işleminin özdeş olmasa bile benzer bir şeklinden başka bir şey değildir. Dahası var, hezeyandaki bu oluşum biçimi genelde bilinçdışına itimin rol oynamadığı normal vakalardaki oluşum biçiminden farklı sayılmaz. Biz hepimiz de, gerçeğin gerçek olmayanla bir araya geldiği düşünce içeriklerine bir inanç duygusuyla yaklaşır, inancımızı gerçek olandan gerçek olmayana doğru kaydırırız. İnancımız adeta gerçek'ten kalkıp çağrışım yoluyla ortaya çıkan gerçek olmayana doğru açılım gösterir ve bunu hak ettiği eleştirilere karşı hezeyandaki gibi hiçbir değişikliğe izin vermeyecek kadar sarsılmaz biçimde olmasa da koruyup gözetir. Birtakım kayırmalar, kollamalar, normal psikolojide de bir nesnenin kendi gerçek değerinin yerine geçebilmektedir.

Şimdi yine bizim düşe dönecek ve düşün kaynaklandığı iki neden arasındaki bağlantıyı oluşturan küçük, ama ilginç bir noktaya değineceğim. Gradiva, beyaz ölüm çiçeğini kırmızı gülle belli bir karşıtlık ilişkisi içine sokmuştu: *Albergo del Sole*'nin bir penceresinde bu çiçekle tekrar karşılaşması Hanold'un, yeni hezeyanında kendini açığa vuran bilinçdışı algılamasının gerçekliğini gösteren önemli bir kanıta dönüşür. Buna gelip katılan bir başka şey de, sempatik genç kızın giysisindeki kırmızı gülün, kızın kendisine eşlik eden gençle ilişkisini Hanold'un bilinçdışında doğru olarak değerlendirmesini sağlamasıdır, bunun sonucu olarak Hanold kıza düşte "meslektaş hanım" kimliğiyle yer verir.

Peki ama, Hanold'un yeni hezeyanına yerini bırakın keşfin, Gradiva'nın babasıyla kıyı köşedeki *Albergo del Sole*'de kaldığının ortaya çıkarılmasının izini ve bunu temsil eden içeriği manifest düşün neresinde buluruz? Tümüyle ve pek kılık değiştirmeksizin düşte yer alır bunlar; ne var ki, buna dikkati çekmekten kaçınıyorum doğrusu, çünkü şimdiye kadar bana büyük bir sabırla katlanmış okuyucuların bile benim bu konudaki

yorumuma güçlü bir direnişle karşı koyacağını biliyorum. Bir yinelemeye başvurarak şunu söyleyeyim ki, Hanold'un keşfi düş içeriğinde olduğu gibi dile getirilmiş, ama düş içine öylesine ustalıklı biçimde gizlenmiştir ki, gözden kaçırmamak elde değildir. Düş içeriğinde iki anlamlı sözcüklerle oynanan bir oyunun arka planında saklı durumdadır. "Bir köşede, güneşte Gradiva oturmaktadır" sözünü, biz haklı olarak Hanold'un zoolog baya, Gradiva'nın babasına rastladığı yere ilişkin sözler olarak değerlendirmiştik. Ama buradan "Güneş'te", yani *Albergo del Sole*'de anlamı da çıkmaz mı? Aynı zamanda "Gradiva Güneş Oteli'nde kalıyor" anlamını da içermez mi bu? Ve Hanold'un Gradiva'nın babasıyla karşılaşmasıyla ilgisiz "bir köşede" sözcüğünün böyle ikili bir anlam taşımasının nedeni, Gradiva'nın kaldığı yere ilişkin bir bilgiyi içermesi değil midir? Gerçek düşlerin yorumu konusundaki deneyimlerime dayanarak şunu söyleyebilirim ki, "bir köşede" sözcüğünün iki anlamlı olarak kullanıldığından kesinlikle eminim. Ne var ki, yazarın kendisi bu konuda bana enikonu yardım etmese, yorum çalışmamın bu parçasını okuyuculara sunmayı gerçekten göze alamazdım. Yazar, ertesi gün broşu gören sözde Gradiva'nın ağzından, manifest düş içeriğindeki söz konusu yerin yorumunda varsaydığımız aynı söz oyununu buyur eder bize. "Yoksa Güneş'te mi ele geçirdin bunu, çünkü orada bu gibi pek çok şeyi pazarlarlar." Ne demek istediğini Hanold'un anlamadığını gören Gradiva, Güneş'te sözcüğüyle Güneş Oteli'ni kastettiğini açıklar, otele Pompei'de Sole dediklerini, broşu kendisinin de bu otelde gördüğünü belirtir.

Şimdi Hanold'un "tuhaf denecek kadar saçma" görünen düşünün yerine düşün arkasında gizli, düşe olabildiğince yabancı bilinçsiz tasarımları geçirmeye çalışabilir, şöyle diyebiliriz örneğin; "Demek Gradiva Güneş'te babasıyla kalıyormuş. Peki, ne diye bu oyunu oynuyor benimle? Niyeti benimle eğlenmek mi? Yoksa beni seviyor, beni kendine eş mi yapmak istiyor?" –Bu son olasılığı daha düşte yadsıyıcı bir yanıtla karşılar, geri çevirir: Böyle bir şey saçmalığın daniskasıdır! Görünürde saçmalık manifest (açık) düşün tümünü hedef alır kendine.

Söylenenleri eleştirel bir tutumla izleyen okuyucular, Ha-

nold'un Gradiva tarafından alay edildiğine ilişkin olarak açığa vurduğum, ama nedenini açıklamadığım böyle bir kanıya nereden vardığımı haklı olarak soracaktır. *Düş Yorumu* buna gereken yanıtı verir. *Düş Yorumu*'ndan öğrendiğimize göre latent (örtük) düş düşünceleri alay, istihza, şiddetle itiraz gibi şeyler içeriyorsa, bunlar manifest düşün absürd görünümüyle, düşün insanda bırakacağı saçmalık izlenimiyle dile getirilir.[4] Dolayısıyla saçmalık görünümü ruhsal etkinliğin tavsadığı anlamına gelmez, tersine düş oluşumunun yararlandığı dışavurum olanaklarından biridir. Özellikle anlatının çetin yerlerinde hep yaptığı gibi, burada da yazarımız yardım elini uzatır bize. Saçma görünümlü düşün bir de epilog bölümü vardır; burada bir kuş gülen bir çığlık atar ve kertenkeleyi gagasında taşıyıp götürür. Ancak, söz konusu çığlığı Hanold, Gradiva'nın kayboluşundan sonra işitir. Gerçekte Zoë'den gelir bu gülüş; böylece Zoë oynadığı yeraltı rolünün kasvetli ciddiliğini üzerinden sıyırıp atar. Hanold'la gerçekten eğlenmiş, alay etmiştir. Ne var ki, kuşun kertenkeleyi gagasında taşıyıp götürmesi, düşteki bu görüntü daha önceki bir düşte Belvedere Apollonu'nun Kapitol Venüsü'nü kucakladığı gibi alıp götürdüğünü anımsatır.

Kertenkele avının ardında koca avı düşüncesinin saklı yattığı görüşünün sağlam bir temele oturmadığı izlenimi belki bazı okuyucularda varlığını sürdürmektedir. Söz konusu görüşü desteklemek üzere şunu belirteyim ki, Zoë kız arkadaşıyla konuşmasında Hanold'un kendisine ilişkin olarak aklından geçen şeyi açıkça dile getirir, Pompei'de küller altında ilginç bir şey "kazıp çıkaracağından" emin olduğunu açıklar. Hanold kertenkele avıyla zoolojinin kavram dünyasına el attığı gibi, Gradiva da bu sözleriyle arkeolojinin kavram dünyasına el atar, sanki her ikisi de bu davranışlarıyla birbirlerine doğru yol alır, adeta her biri böylelikle ötekinin özelliğini kendisine mal etmek ister. İkinci düşü de böylece yorumlamış oluyoruz. Düşleri görenin bilinçsiz düşünüsünde bilinçli düşünüde unuttuklarının tümünü bildiği, bilinçte hezeyan yoluyla tanımazlıktan geldiklerini bilinçdışında doğru olarak değerlendirdiği varsayımı, her iki düşü anlamamıza götüren kapıyı bize aralamış bulunuyor. Kuşkusuz bu arada kimi savlar ileri sürdük; okuyuculara yaban-

cı olduğu için onları yadırgatan savlardı bunlar; belki böyle davranmakla okuyucularda yalnızca bizim kafamızdan çıkan bir anlamı yazarın anlamı olarak öne sürdüğümüz kuşkusunu uyandırdık. Şimdi bu kuşkuyu gidermek için elimizden gelen her şeyi yapmaya hazırız. Bunun için de en nazik noktalardan birini, diyeceğim iki anlamlı sözcüklerin kullanımını ve "bir köşede, *güneşte* Gradiva oturuyor" örneğindeki gibi konuşmaları daha ayrıntılı ele almamız yerinde olacaktır.

Yazarın her iki kahramanına ne kadar sık iki anlamlı sözler söylettiği her Gradiva okuyucusunun dikkatine çarpmış olacaktır. Hanold konuşmalarında tek anlamını düşünür bunların, yalnızca Gradiva öbür anlamıyla bunları algılar. Örneğin, Gradiva'nın ilk yanıtından sonra Hanold'un "Biliyordum, böyle yankılanacağını sesinin" deyince, henüz durumdan habersiz Zoë böyle bir şeyin olmayacağını, çünkü kendisinin bir konuşmasını Hanold'un şimdiye kadar işitmediğini söyler. İkinci konuşmalarında Zoë bir an Hanold'un hezeyanından kuşkuya düşer, çünkü Hanold kendisini görür görmez tanıdığını kesinlikle açıklamıştır. Hanold'un bu sözlerini çocukluklarına kadar uzanan bir tanışıklık anlamında, yani Hanold'un bilinçdışı için doğru olan anlamda anlar ister istemez. Beri yandan, Hanold konuştuğu sözlerin kapsamının farkında değildir, kendisine egemen hezeyanla ilişkili olarak açıklar bunları. Alabildiğine kıvrak bir düşünsel etkinlikle hezeyanın karşısına dikilen Zoë'nin konuşmalarına gelince, kasıtlı bir iki anlamlılığı içerir bunlar. Anlamlardan biri Hanold'un hezeyanını dikkate alır, hezeyanı bilinçli yoldan kavrama amacına yöneliktir; ötekisi ise hezeyanın üstüne çıkar ve genel olarak bize onun temsil ettiği bilinçdışı gerçeği sunar. Hezeyan ve gerçeği aynı dışavurumlarla dile getirebilmek espri gücünün bir zaferidir.

Zoë'nin arkadaşına durum konusunda açıklamalarda bulunduğu ve aynı zamanda onun rahatsız edici varlığından kurtulmayı amaçladığı konuşma da söz konusu iki anlamlılıklarla doludur. Aslında sanki bir kitaptan konuşur Zoë, talihli arkadaşından çok biz okuyucular düşünülerek kotarılmıştır konuşma. Hanold'la konuşmalarda iki anlamlılığı sağlayan, çokluk, Zoë'nin, Hanold'un ilk düşünde rastladığımız simgelerden ya-

rarlanmasıdır. Küller altında kalmanın bilinçdışına itilmesiyle, Pompei'nin çocuklukla eşitlenmesi bu simgeler arasındadır. Böylece Zoë konuşmalarıyla bir yandan Hanold'un hezeyanının kendisi için belirlediği rolün gereğini yerine getirir, öbür yandan Hanold'un bilinçdışındaki gerçek içerikleri harekete geçirerek bunları anlamaya elverişli ortamı oluşturur.

"Hanidir ölü olmaya alıştım." (*G.* s. 90) "Senin elinden alacağım unutma çiçeği benim için en doğrusudur." (*G.* s. 90) Bu sözlerde el altından bir sitem sezilir; daha ileride bu sitem, Gradiva'nın Hanold'u archäopteryx'e benzettiği o en son paylayıcı konuşmasında yeterince açık seçik kendini belli eder. "Demek yaşamak için bir kimsenin ilkin ölmesi gerekiyor. Ama arkeologlar sanırım zorunlu görüyor bunu." (*G.* s. 141) Zoë, gerek hezeyanın çözülüp dağılmasından sonraki konuşmalarıyla, gerek bu cümlelerle ikianlamlı sözlerini anlamamızı sağlayacak anahtarı elimize tutuşturur. Ne var ki, Gradiva'nın kullandığı simgesel dil en güzel şu soruda açığa vurur kendini: (*G.* s. 118) "Bana öyle geliyor ki, sanki iki bin yıl önce de yine bir ara seninle şimdiki gibi oturup yemek yemişiz. Böyle bir şeyi anımsıyor musun?" Bu soruda çocukluğun yerine tarihsel eski çağın geçirildiği, ayrıca birlikte yaşanan çocukluğu Hanold'a anımsatma çabası açıkça görülmektedir.

Peki, Gradiva'daki ikianlamlı konuşmaların dikkati çekecek gibi yeğlenmesi nereden kaynaklanmaktadır? Bize öyle geliyor ki, bunların anlatıdaki varlıkları rastlantıyla açıklanamaz, tersine anlatının kendi koşullarından kaynaklanan bir durumdur. İkianlamlı konuşmaların anlatıda yeğlenmesi, hezeyan belirtilerinin ikili determinasyonunun bir eşidir, konuşmaların kendileri de hastalık belirtilerini oluştururlar çünkü, onlar gibi bilinçli ve bilinçsiz arasındaki uzlaşmalardan doğup çıkarlar. Şu farkla ki, konuşmaların iki ayrı kaynaktan çıkıp geldiği eylemlerdekinden daha kolay anlaşılır. Konuşmada güdülen iki amaçtan her birinin ikianlamlı aynı sözcüklerle gereği gibi dışavurulabilmesi durumunda –ki konuşma materyalinin esnekliği dolayısıyla çok vakit sağlandığı görülür bunun– bizim "ikianlamlılık" diye nitelediğimiz olay gerçekleşir.

Bir hezeyanı ya da benzer bir bozukluğu psikoterapi yoluy-

la sağaltırken hastada gelip geçici belirtiler (semptomlar) kimliğiyle bu tür ikianlamlı konuşmalar oluşturulur; ayrıca hekemin kendisi de bu gibi ikianlamlı konuşmalardan yararlanabilir, hastanın bilincine yönelik anlam çok vakit bilinçdışında geçerli anlamın kavranılmasını kolaylaştırır. Deneyimlerimden bildiğim kadarıyla, iki anlamlılığın sağaltımdaki rolü işin içinde olmayanların hepsinden çok tepkisini çeker ve genellikle en kaba yanlış anlamalara yol açar. Ne var ki, yazar düş ve hezeyan oluşumlarında karşılaşılan bu karakteristik özelliğe de yapıtında yer vermekle haklı bir davranışta bulunmuştur.

NOTLAR

1 [Krş. *Düş Yorumu*, bölüm VI; F paragrafının son üçte birlik bölümü.]

2 [*A.g.e.*, bölüm VI (C).]

3 [Freud bu görüşünü yapıtlarının pek çok yerinde, son olarak *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (Musa ve Tektanrılı Din) (1939 a) isimli kitabında açığa vurur: Deneme III, bölüm II, paragraf C.]

4 [*Düş Yorumu*, bölüm VI (G), *Absurde Träume* (Saçma Düşler) temasının işlendiği yerin sonunda.]

IV. Bölüm

Zoë'nin hekim olarak sahnede görünmesiyle bizde yeni bir ilginin uyandığını daha önce belirtmiştik. Acaba Zoë'nin Hanold üzerinde uyguladığı sağaltımın akla uygun bir yanı var mıdır ya da kısaca böyle bir sağaltım olanaklı mıdır, yazar hezeyanın oluşumunu hazırlayan koşullar gibi onun yok oluşunu sağlayan koşulları da aynı doğrulukla görebilmiş midir, anlayacağız bakalım.

Kuşkusuz burada bize karşı çıkılacak, yazar tarafından anlatı konusu yapılan olayın doğrusu bizde böyle bir ilgi uyandırmayacağı, ortada açıklığa kavuşturulması gereken bir sorun bulunmadığı ileri sürülecektir. Denecektir ki, Hanold için hezeyanını yine üzerinden silkip atmaktan başka yapacak bir şey kalmamıştır, çünkü hezeyanın objesi olan Gradiva, Hanold'daki bütün hezeyanların yanlışlığını kanıtlamış, bütün bilmecemsi olayları, örneğin Hanold'un ismini nereden bildiği sorusunu alabildiğine doğal açıklamalarla çözüme kavuşturmuştur; böylece mantıksal açıdan bu işte yapılacak başka şey kalmamıştır; kız bu bağlamda Hanold'a sevgisini itiraf ettiği için, kuşkusuz hanım okuyucuların gönüllerini hoş etmek isteyen yazar, ilginçlikten yoksunluğu söylenemeyecek anlatıyı sıradan mutlu bir sona başvurarak kısaca izdivaçla noktalamıştır. Oysa daha tutarlı bir sonla bitirebilirdi anlatısını; örneğin, böyle bir sonda genç bilgin yanılgısının açıklığa kavuşturulmasından sonra genç bayana nazikçe teşekkür ederek ondan ayrılabilir, sevgisine sırt çevirişinin nedeni olarak da bronzdan ya da taştan antik kadınlara, ele geçirilebildi mi bunların ilk örneklerine yoğun ilgi duyacak olmasına karşın et-

ten ve kemikten çağdaş bir kıza ilgi gösteremeyeceğini söyleyebilirdi; dolayısıyla, arkeolojik Fantezi Yapıt, yazarı tarafından keyfi bir tutum sonucu bir aşk öyküsüyle birleştirilmiştir.

Böyle bir görüşü olanaksız bularak yadsıyacak, Hanold'daki değişikliğin yalnızca hezeyandan vazgeçmenin bir sonucu olmadığına dikkati çekeceğiz. Hezeyanından vazgeçişle aynı zamanda, hatta bundan daha önce sevi gereksiniminin Hanold'un içinde uyandığı yadsınamayacak kadar açıktır; söz konusu gereksinim de Honold'un hezeyanından kurtulmasını sağlamıştır. Bilinçdışına itilmiş sevi özleminin ilk düşte kendini açığa vurmasının ardından Gradiva'nın vücut durumuna yönelik merakın, kıskançlık duygusunun ve kaba, erkeksi sahip olma dürtüsünün ne gibi bahanelerden yararlanarak ve ne kılıklara bürünerek Hanold'da sesini duyurduğunu daha önce belirtmiştik. Bir başka kanıt olarak şunu söyleyebiliriz ki, Gradiva'yla ikinci kez konuştuğu günün akşamı Hanold yaşayan bir kadını ilk kez sempatik bulur, beri yandan balayı gezisine çıkmış çiftlere karşı eskiden duyduğu nefrete tümüyle sırt çevirmeyerek sempatik bulduğu kadına yeni evlenmiş biri gözüyle bakmaz. Ne var ki, ertesi günün öğle öncesinde bir rastlantı sonucu söz konusu sempatik kadınla sözde erkek kardeşi arasındaki bir sevişme sahnesine tanık olur, ürkmüş geriye çekilir, sanki kutsal bir eylemi sekteye uğratacağından korkar, canım August'lar ve cicim Grete'lere yönelik alay ve küçümseme içinde kaybolmuş, yerini sevi yaşamına karşı bir saygı almıştır.

Dolayısıyla, yazar, hezeyanın kayboluşunu ve sevi gereksiniminin ortaya çıkışını alabildiğine içten bir bağla birbirine kenetlemiş, sözde Gradiva'ya sevgiyle yaklaşımı zorunlu kılacak koşulları önceden hazırlamıştır. Yani hezeyanın içyüzünü kendisini eleştirenlerden daha iyi tanır, sevisel özlemin bir bileşeninin karşı koyuşun bir bileşeniyle bir araya gelecek hezeyanı oluşturduğunu bilir ve hezeyanın sağaltımını üstelenen kızın Hanold'un hezeyanında kendi işine yarayan bileşeni sezmesini sağlar. Yalnızca bunu sezişiyle Gradiva kendisini Hanold'daki hezeyanın sağaltımına adar, yalnızca Hanold tarafından sevildiğine emin olduğu için sevgisini Hanold'a itiraf etmekte sakınca görmez. Sağaltım, Hanold'un içten özgürlüğe kavuşturamadığı

anıların dıştan ona gerisin geri verilmesinden oluşur; ne var ki, sağaltımı üstlenen Zoë bu işi gerçekleştirirken duyguları dikkate almayıp da hezeyan sonunda: "Bak, bütün bunların anlamı sadece senin beni seviyor olmandır" şeklinde bir çözüme kavuşmasa, sağaltım başarıya ulaşamazdı.

Çocukluk arkadaşının hezeyanının sağaltım işini üstlenen Zoë ve yazarın uygulattığı yöntem, öz bakımından, Dr. J. Breuer ile 1895'te tıp bilimine soktuğumuz ve geliştirilip mükemmelleştirilmesine o tarihten başlayarak kendimi adadığım sağaltım yöntemine geniş çapta benzerlik, daha doğrusu tam bir uygunluk gösterir. Breuer'in ilkin "katartik" diye isimlendirdiği, benim daha çok "psikanalitik" diye nitelendirdiğim yöntem, Hanold'un hezeyanına benzer bozukluklardan şikayetçi hastalarda bilinçdışına itilen, dolayısıyla hastalığa yol açan bilinçsiz içerikleri, çocukluktaki arkadaşlıklarıyla ilgili olarak Hanold'un bilinçdışına ittiği anılar karşısında tıpkı Gradiva'nın yaptığı gibi adeta zorla bilinç sahnesine çıkarma amacı güder. Kuşkusuz, Gradiva üstlendiği ödevi bir hekimden daha kolay yerine getirebilecek durumdadır, birçok bakımdan ideal diye nitelenebilecek bir konumda bulunur çünkü. İşin başında hastasının ruhunda neler olup bittiğini bilmeyen, hastasının bilinçdışındaki etkin içerikleri bilinçli anımsamalar kimliğiyle kendisinde barındırmayan hekim, bu dezavantajlı durumu gidermek için karmaşık bir tekniğin yardımına başvurur. Hastanın bilinçli aklagelimlerinden ve bildirimlerinden bilinçdışına itilmiş içerikler konusunda büyük bir kesinliği içeren sonuçlara varmasını, hastanın bilinçli dışavurumlarının ve eylemlerinin gerisinde kendini ele veren bilinçsiz içerikleri ele geçirmesini çaresiz öğrenmek zorundadır. O zaman anlatının sonunda Latince Gravida'yı Almanca Bertgang'a çevirebilen Norbert Hanold'un kendisi gibi başarılı bir çalışmanın üstesinden gelebilir. O zaman hezeyanının çıkıp geldiği kaynağın ele geçirilmesiyle hezeyan ortadan kaybolur; hezeyanın çözümlenmesi sağaltımı da beraberinde getirir.

Ne var ki, Gradiva'nın uyguladığı yöntemle psikoterapinin analitik yöntemi arasındaki benzerlik yalnızca iki noktaya, bilinçdışına itilmiş içeriklerin bilinçli duruma getirilmesine ve çö-

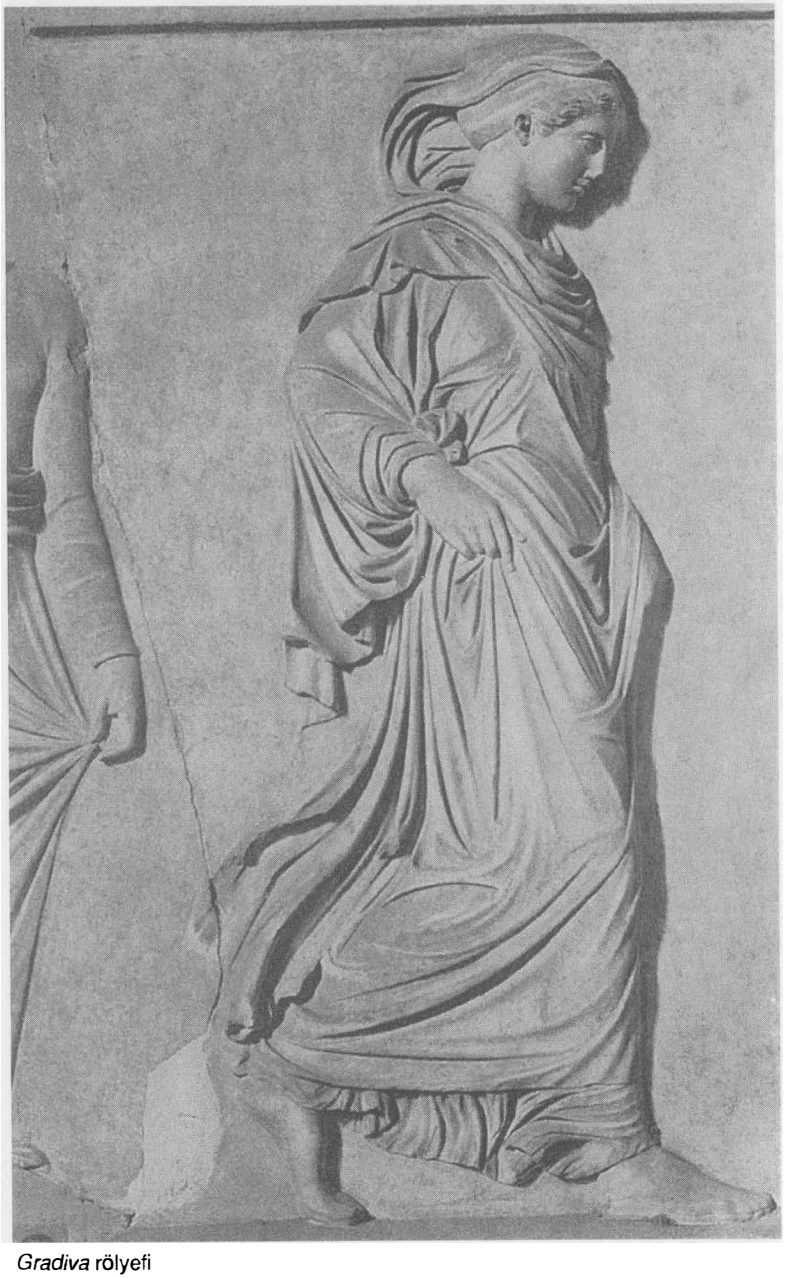
zümlemeyle sağaltımın örtüşmesine sınırlı değildir. Söz konusu benzerlik, hezeyana ilişkin tüm değişimin başlıca parçası niteliğini taşıyan olayı, hastada duyguların uyandırılması işini de kapsamına alır. Bilimde psikonevroz diye nitelemeye alışık olduğumuz Hanold'un hezeyanına benzer bütün bozukluklara yol açan neden, içgüdüsel yaşamın, rahatlıkla kullanacağımız bir sözcükle cinsel içgüdünün bir bölümünün bilinçdışına itilmesidir. Bilinçsiz ve bilinçdışına itilmiş hastalık nedenini bilinç kapsamına çekip almaya yönelik her girişimde, söz konusu içgüdü bileşenleri zorunlu olarak uykusundan uyanır, kendilerini bilinçdışına iten güçlerle yeniden savaşa tutuşur ve savaş çokluk şiddetli tepkisel olaylardan sonra bir uyumla son bulur. Cinsel içgüdünün bütün o değişik bileşenlerini "sevgi" sözcüğünde bir araya toplarsak, hastalığın iyileşmesi sevisel bir nüks olayıyla gerçekleşir. Söz konusu olay sağaltım için zorunludur, çünkü ortadan kaldırılmaları sağaltımın amacını oluşturan hastalık belirtileri, bilinçdışına itme ve bilinçdışından dönüp gelme konusunda daha önce sürdürülen savaşımın çökeltilerinden başka şeyler değildir ve yalnızca bilinçdışına itilmiş tutkuların yeni bir seli tarafından sürüyüp götürülerek çözüme kavuşturulabilirler. Psikanalitik her sağaltım, bilinçdışına itilmiş, daha sonra bir hastalık belirtisinde (semptom) kendisine cılız bir uzlaşma ürününden oluşan bir çıkış yolu bulmuş sevgiyi özgür kılma girişimidir. Evet, yazarın anlatıda izlediği sağaltım yöntemiyle psikoterapideki yöntem arasındaki benzerlik Gradiva'da doruk noktasına ulaşır, çünkü analitik psikoterapide de ister sevgi, ister nefret, hastada yeniden uyandırılmış tutkular her defasında hekimin şahsını kendilerine obje seçer.

Beri yandan, kuşkusuz birtakım ayrımlar *Gradiva*'daki sağaltım olayını, tıbbın asla erişemediği ideal bir sağaltım girişimi aşamasına yüceltir. Gradiva bilinçdışından çıkıp gelerek bilinç sahnesinde boy gösteren sevgiye karşılık verebilir, ama hekim bunu yapamaz. Gradiva'nın kendisi daha önce bilinçdışına itilmiş sevginin objesini oluşturmuştur, özgürleştirilmiş sevisel istekler için arzu edilmeye değer bir hedef olarak hemen buyur edebilir kendini. Hekim ise hasta için bir yabancıdır başlangıçta ve sağaltımdan sonra da aynı konumda kalmak zorundadır;

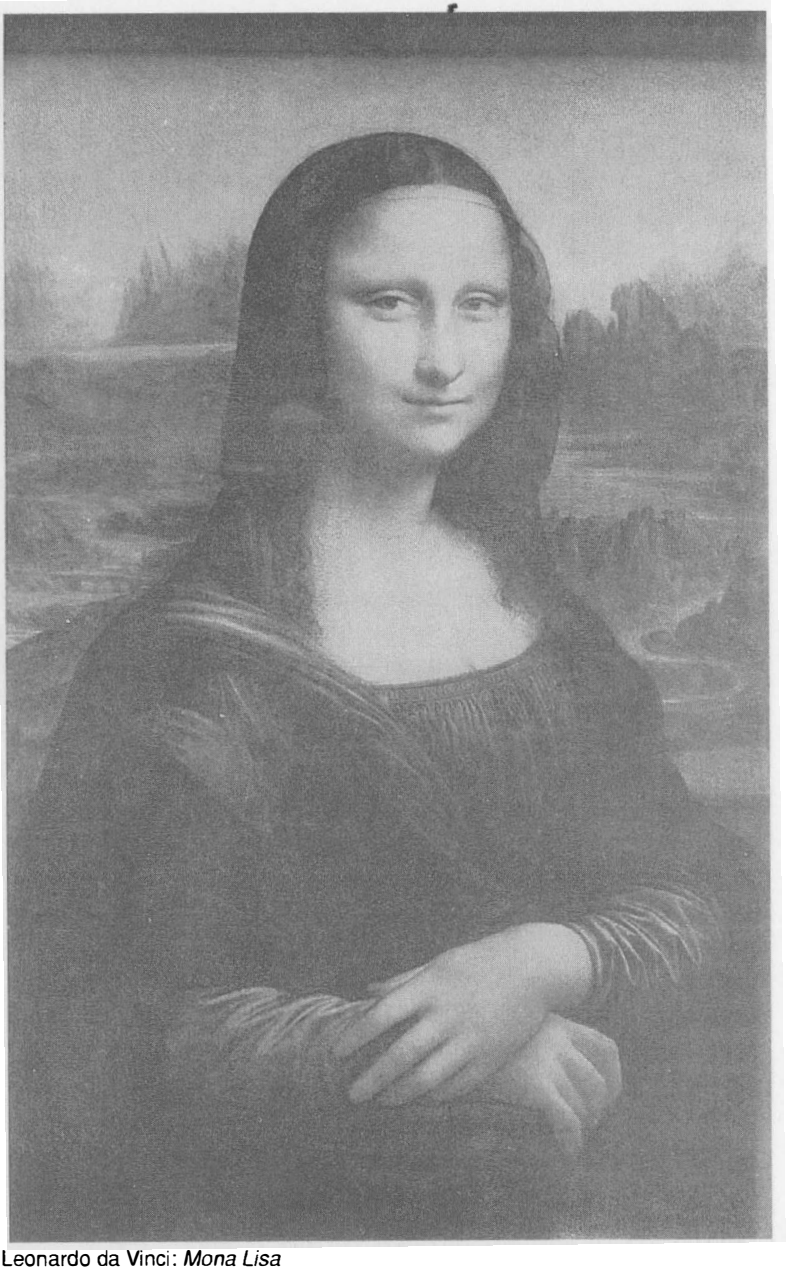
yeniden ele geçirdiği sevisel gücü yaşamda nasıl kullanacağını, çokluk, iyileştirdiği hastalara salık verebilecek durumda değildir. Yazarın anlatısında dile getirdiği sevisel sağaltım idealine az ya da çok bir başarıyla yaklaşabilmek için hekimin ne gibi önlemlere başvurup yerdeş çarelerin yardımına sığındığını burada ele almak, bizi önümüzdeki ödevden hayli uzaklaştıracaktır.

Ancak son bir soruyu, şimdiye kadar yanıtlamaktan birkaç kez kaçındığımız bir soruyu burada sormadan duramayacağız. Bilinçdışına itim, hezeyanların ve benzeri rahatsızlıkların doğuşu, düşlerin oluşumu ve yorumlanması, adı geçen hastalıklarda sevisel yaşamın rolü ve sağaltımında izlenecek yol konusundaki görüşlerimiz, bırakın aydınları, henüz bilimin ortak malı bile olmuş değildir. Yazarın "Fantezi"sini gerçek bir hastalık öyküsü gibi çözümlemeden geçirebileceğimiz şekilde yaratmasını sağlayan bilgisiyle bu bilginin kaynaklarını tanımayı çok isterdik. İncelemenin başında belirtildiği gibi *Gradiva*'daki düşlere ilgi duyanlardan biri, yazara başvurup bilimdeki benzer kuramlardan haberi olup olmadığını sormuştu. Yazar verdiği yanıtta, tahmin edileceği üzere, böyle bir şeyi yadsımış, hem de biraz ters şekilde yapmıştı bunu. Kendi ifadesine göre, hayal gücünden esinlenerek kaleme almıştı *Gravida*'sını ve anlatısından da pek memnundu. Beğenmeyenler okumaz, olup biterdi. Oysa yapıtını okuyucuların ne çok beğendiğinin hiç farkında değildi.

Yazarın yadsımasının bu kadarla sınırlı kalmaması pek olasıdır. Belki de nuvelinde bizim saptadığımız kurallardan haberi olduğunu genelde kabul etmemekte, anlatısında belirlediğimiz amaç ve niyetleri güttüğünü benimsemeye yanaşmamaktadır. Doğrusu ben olasılık dışı görmüyorum bunu; gerçekten böyleyse, o zaman iki durum söz konusudur: Ya biz yazarının tümüyle habersiz olduğu bazı eğilimleri masum bir sanat yapıtının içerisine yerleştirerek gerçek anlamda karikatürden farksız bir yorum kotarıp koyduk ortaya, dolayısıyla insanın aradığı ve kendi içinde yaşattığı şeyi bir yapıtta ne denli kolay bulabileceğini bir kez daha kanıtlamış olduk. Edebiyat tarihinde alabildiğine ilginç örneklerini bulabileceğimiz bir tutumdur bu. Böyle bir açıklamaya katılıp katılamayacağına her okuyucunun kendisi karar verebilir. Bize gelince, doğal olarak öbür görüşü



Gradiva rölyefi



Leonardo da Vinci: *Mona Lisa*

benimseyeceğiz. Bizim kanımızca bir yazarın söz konusu kurallardan ve niyetlerden haberi olması gerekmez; dolayısıyla, bizim yazar da açığa vurduğu yadsımada iyi niyetli davranmış olabilir, ama yine de yapıtında saptadıklarımızın yapıtın içermediği şeyler olmadığını söyleyebiliriz. Olasıdır ki, gerek yazar, gerek biz aynı kaynaktan yararlanıyor, aynı konu üzerinde çalışıyoruz, ama her birimiz değişik yöntemle yapıyor bunu, ancak ele geçen sonuçlardaki uygunluk gerek onun, gerek bizim çalışmalarımızda doğru yolu izlediğimizi ortaya koyuyor. Bizim yöntem, başka kişilerdeki anormal ruhsal olayların bilinçli gözlemlenmesinden, bunlara egemen yasaların ele geçirilip dile getirilmesinden oluşuyor. Yazar ise bir başka yol tutuyor anlaşılan, dikkatini kendi ruhundaki bilinçsiz'e yöneltiyor, bu bilinçsiz'in gelişim olanaklarına kulak veriyor, bilinçli bir eleştiriyle onları baskılamayarak sanatsal dışavurumlarına izin veriyor. Dolayısıyla, biz bilinçdışındaki içeriklerin etkinliğine egemen yasaları başkalarından öğrenirken, o bunları kendi kendisinden öğreniyor. Beri yandan, onun söz konusu yasaları dile getirmesi, hatta bunları açık seçik tanıması bile gerekli değil, bunlar onun zekâsının hoşgörüsü sayesinde yaratılarında somut biçimde yer alıyor. Biz bu yasaları nasıl gerçek hastalık vakalarına dayanarak saptıyorsak, yazarın yapıtlarında da aynı işi çözümleme yöntemine başvurarak yaparız. Ne var ki, ele geçen sonuç yadsınacak gibi değildir, yazar ve hekim, ya her ikisi de bilinçsiz'i yanlış anlamış ya da her ikisi doğru anlamıştır. Bu bizim için pek önemli bir sonuçtur; böyle bir sonuç içindir ki, Jensen'in *Gradiva*'sındaki hezeyanın oluşum ve sağaltım süreciyle düşleri psikanalizin yöntemleriyle incelemeye zahmete değer bir girişim gözüyle baktık.

İncelememizin sonuna varmış bulunuyoruz. Ne var ki, dikkatli bir okuyucu bize hatırlatmada bulunarak, incelemenin başında düşlerin düşü görenlerin isteklerini gerçekleşmiş olarak yansıttığını ileri sürdüğümüzü, ancak böyle bir savı henüz kanıtlamadığımızı söyleyecektir. Buna vereceğimiz yanıt, düş konusundaki açıklamalarımızın "düş, bir istek gerçekleşimidir" formülüyle örtüşemeyeceğinin, ayrıntılı incelememizden anlaşılabilecek olduğudur. Ne var ki, savımızdan dönüyor da değil-

liz ve bunun *Gradiva*'daki düşler için de geçerliğini kolaylıkla kanıtlayabiliriz. Latent (örtük) düş düşünceleri –bunlarla ne anlatılmak istendiğini biliyoruz artık– alabildiğine değişik türden olabilir; *Gradiva*'da günlük yaşantıların kalıntılarıdır bunlar, kendilerine kulak verilmeyip gereken çözüme kavuşturulmayan uyanık yaşamın ruhsal etkinliğinden artakalmış düşüncelerdir. Ne var ki, bu düşüncelerden bir düşün doğup çıkabilmesi –çokluk bilinçsiz– bir isteğin katkısını gerektirir; söz konusu istek düş oluşumunda varlığı zorunlu itici güç rolünü üstlenir, günlük yaşantıların kalıntıları da düş için gerekli malzemeyi sağlar. Norbert Hanold'un ilk düşünde iki isteğin düşü oluşturmak üzere birbiriyle yarıştığı görülür. Bunlardan birincisi bilinç yetenekli, ötekisi kuşkusuz bilinçsiz istektir ve sürülüp atıldığı bilinçdışından etkinliğini duyurur. Birincisi her arkeologun içinde besleyebileceği bir istek, 79 yılındaki felaketin tanığı olmak isteğidir. İsteğin düşte değil de yaşamda gerçekleşmesi için arkeolog neler vermezdi! Düşün oluşumunu hazırlayan öbür istek ise erotik niteliklidir; sevgili yatağa yattığı zaman yanında olma isteğidir diyerek kabaca tanımlayabiliriz bu isteği; yadsınması düşü kâbusa dönüştüren istektir. İkinci düşte yer alan istekler belki daha az göze çarpar niteliktedir; ne var ki, düşün manifest (açık) dile çevirisini anımsarsak, onları da hiç duraksamaksızın erotik nitelikli istekler diye tanımlayabiliriz. Sevgili tarafından yakalanıp tutsak edilmek, sevgilinin sözünden çıkmamak, ona boyun eğmek isteği, kertenkele avının arka planında saptayabileceğimiz bu istek aslında edilgin ve mazoşist karakter taşır. Düşü izleyen gün, düş gören Hanold adeta karşıt bir erotik havanın etkisi altında sevgilisini dövmeye kalkar. Ancak, burada sözü bitirmemiz gerekiyor, yoksa Hanold ile Gradiva'nın sadece yazar tarafından yaratılmış kişiler olduklarını belki gerçekten unutur gideriz.

İkinci Baskıya Ek (1912)

Bu incelemenin kaleme alınmasının üzerinden geçen beş yıllık süre içinde psikanalitik araştırmalar yazarların yapıtlarına bir başka amaçla da yaklaşım cesaretini kendinde buldu. Artık söz konusu yapıtlarda sanat ürünü olmayan nevrozlu insanlardaki bulgulamalarının onayını aramıyor yalnız, yazarın yapıtını izlenim ve anılardan nasıl bir malzemeye dayanarak yarattığını ve hangi yollardan, hangi süreçlerden geçerek söz konusu malzemenin sanat yapıtına dönüştürüldüğünü de bilmek istiyor.

Bu sorunların diğerlerinden daha çok bizim W. Jensen gibi (ölm. 1911) naif bir yaratma kıvancı içinde kendilerini hayal güçlerinin dürtüsüne bırakan yazarların yapıtlarına dayanılarak çözümlenebileceği anlaşılmış bulunuyor. Ben, *Gradiva*'ya ilişkin psikanalitik incelememin yayımlanmasının üzerinden çok geçmeden bir girişimde bulunarak, yaşlı yazar W. Jensen'i psikanaliz araştırmalarını bekleyen yeni ödevler konusunda işbirliğine çağırdım, ama kendisi buna yanaşmadı.

Sonradan bir dostum, yazarın, genetik bakımdan *Gradiva*'yla ilişkili olabilecek diğer iki nuveline dikkatimi çekti; sevisel yaşamın aynı sorununu sanatsal bakımdan doyurucu bir biçimde ele alıp çözümlemeye yönelik öncalışmalar ya da erken dönemde kaleme alınmış anlatılardı bunlar. Nuvellerden "Kırmızı Şemsiye" ismindeki birincisi beyaz ölüm çiçeğinin, unutulmuş eşyanın (Gradiva'nın eskiz defteri), anlamlı küçük hayvanın (*Gradiva*'daki kelebek ve kertenkele) gibi çok sayıda temaya yer vermesiyle, ama hepsinden çok başlıca temanın, ya-

ni ölmüş ya da öldüğü sanılan bir kızın yaz güneşinin kavurucu sıcağında ortaya çıkışıyla *Gradiva*'yı anımsatır. *Gradiva*'da kız küller altından çıkarılmış Pompei yıkıntılarında boy gösterirken, *Kırmızı Şemsiye*'de bu mekân dağılıp dökülmekte olan bir şato kalıntısıdır. *Gotik Evde* ismini taşıyan diğer iki nuvelin manifest (açık) içeriğinde ne *Gradiva*, ne de *Kırmızı Şemsiye* ile bu tür bir benzerliğe rastlanır; ancak, *Kırmızı Şemsiye* ile birleştirilip ortak bir isim altında (*Übermächte*, Wilhelm Jensen'den iki nuvel, Berlin, Emil Felber 1892) dışsal bir birlik ve bütünlük içinde yayımlanması, her iki nuvel arasında latent (örtük) anlam bakımından yakın bir akrabalığın bulunduğunu yadsınmaz biçimde ortaya koymaktadır. Her üç nuvelde de aynı tema, çocukluk yıllarının içli dışlı, kardeşler arasındaki ilişkiye benzeyen ortaklığından bir sevginin (*Kırmızı Şemsiye*'de sevisel bir engellemenin) doğup çıkışı ele alınır. Eva Gräfin Baudissin'in bir çalışmasından (Viyana'da çıkan günlük *Die Zeit* gazetesinin 11 Şubat 1912 tarihli sayısı) ayrıca öğrendiğime göre, yazarın kendi çocukluğundan pek çok şeyin yer aldığı Jensen'in son romanı (*Fremdlinge unter den Menschen*[1] – İnsanlar Arasında Yabancılar) "sevdiği kişinin kız kardeşi olduğunu öğrenen" bir adamın yazgısını dile getirir.

Gradiva'daki ana temanın, parmak uçları yere dik konumundaki ayakla kendine özgü güzel yürüyüşün izini daha önceki iki nuvelde de görmekteyiz.

Kahramanı Hanold'a Gradiva ismini verdirdiği o güzel yürüyüşlü kızın Jensen tarafından Roma sanatının ürünü olduğu ileri sürülen rölyefi, gerçekçe Yunan sanatının parlak dönemine aittir. Vatikan Museo Chiaramonti'de 664 numarada kayıtlıdır ve F. Hauser tarafından [Hauser, 1903] (*Disiecta membra neuattischer Reliefs*, Avusturya Arkeoloji Enstitüsü Yıllığı, c. IV, fasikül 1) bütünlenip yorumlanmıştır. Gradiva'nın Floransa'da ve Münih'teki diğer parçalarla bir araya getirilmesi sonucu her birinde üç figürün yer aldığı iki rölyef bütünü elde edilmiş, bu figürlerin bitki örtüsünün (flora) tanrıçaları olan Hora'lar ve dölleyici Çiğ'in Hora'lara akraba tanrıçaları oldukları saptanmıştır.[2]

NOTLAR

1 [Dresden, C. Reisener, 1911.]

2 [Hauser (a.g.y.) bunları İÖ 4.yy.'ın ikinci yarısında Yunanlarca yapılmış orijinallerinin Romalılar tarafından yapılmış kopyaları olarak görür. *Gradiva* rölyefi günümüzde (1968) Chiaramonti Müzesi'nin VII/2 nolu seksiyonunda korunmakta olup, 1284 numarayla katalogda kayıtlı bulunmaktadır.]

Derinlik Psikolojisine İlişkin Bazı Kavramların Açıklaması*

AĞIZSAL (ORAL) EVRE: Psikanaliz dilinde kendisini anal (makat) ve falik (penis) evrelerinin izlediği ilk cinsel gelişim evresi. Belirleyici özelliği, ağız bölgesine karşı duyulan aşırı ilgi ya da söz konusu bölge aracılığıyla aşırı haz sağlama eğilimidir.

AKTARIM: Fr. transfert, İng. transference; erken çocukluk döneminde anne, baba ve diğer kişilere karşı tutum, davranış, istek ve duyguların psikanalitik (ruhçözümsel) tedavi sırasında hekim üzerine yansıtımı. Olumsuz (negatif) ve olumlu (pozitif) olmak üzere ikiye ayrılır. Olumsuz aktarımda düşmanca duyguların dışyansıtımla bir başka kişiye karşı beslenmesi söz konusudur. Olumlu aktarımda ise dostça ve sevecen duygular bir başkasına yansıtılır. Freud dostluk, sempati, güven ve benzeri duyguların aktarımını genetik olarak cinselliğe bağlar.

AMBİVALENS: Latincede *ambo* (her iki) ve *valencia* (güç) sözcüklerinden türetilmiş, çiftdeğerlilik ya da çift kutupluluk (bipolarity) anlamına gelen kavram. Psikanaliz dilinde belli bir kişi ya da durum karşısında birbirine karşıt duygu, düşünce, tutum, istek ya da niyetlerin bir arada varlığını sürdürmesi. Ambivalens deyimi ilk kez Bleuler (1827-1939) tarafından ortaya atılmıştır. Bleuler üç ayrı çiftdeğerliliğin

* Bu açıklamalar çevirmen tarafından hazırlanmıştır. (Ç.N.)

varlığını benimser. Bunlardan birincisi istenç (irade) alanındadır (ambitendens); örneğin, süje aynı zamanda hem yemek yemek ister, hem istemez, ikincisi düşünsel alandadır: Süje aynı zamanda bir düşünceyi ve onun karşıtını açığa vurur. Üçüncüsü duygusal alandadır: Suje, bir kişiyi hem sever, hem ondan nefret eder.

BEN: Fr. moi, İng. ego; psikanaliz kuramında ruhsal aygıtın birey ile realite, es (o) ile üstben arasında aracı rolünü oynayan katman. Es'in tersine bir karmaşa durumu göstermez, örgütlenmiş halde bulunur. Dış dünyayı algılama (persepsiyon) ve bu dünyaya uyum sağlama işlevini üstlenir. Ayrıca düşünce, bellek, devinimlerin denetimi ve emosyonlar (duygu ve heyecan) da *ben*'in işlevleri arasında yer alır. Dış ve iç dünyadan *ben* içine sızan bütün öğeler, burada bir bireşime (sentez) kavuşturulur. Böylece *ben*, intrapisişik düzenleyici rolünü oynar. Deneyimleri organize eder ve bu organizasyonu gerek içgüdülerin amansız etkisine, gerek vicdanın aşırı güçteki baskısına karşı korur. *Ben*'in işlevleri doğuştan insanda bulunmaz, bireysel yaşam sürecinde gelişip ortaya çıkar. G. Jung'a göre persona, gölge, anima ya da animus, arşetip gibi birtakım alt kişilikler ben kapsamına girer ve ben ile ilişkileri yaşam boyu değişip durur.

BİLİNÇDIŞINA (GERİYE) İTİM: Fr. refulment, İng. repression. Gerçekleştirilmesi uygun görülmeyen içgüdüsel isteklerin ya da bunların belli düşünce, imaj ve tasarım kılığına bürünmüş temsilcilerinin bilinçten itilip uzaklaştırılmasını ve daha sonra bilinçte boy göstermesinin önlenmesini sağlayan bir savunu mekanizması. Freud'a göre, bilinçdışına itimler yaşantıların kendileri değil, anıları üzerinde gerçekleştirilir. Amaç, söz konusu isteklerin doyuma kavuşturulmasının yol açacağı elem duygusundan kaçmaktır. Elem duygusundan kişiyi koruyamayan bilinçdışına itimlere başarısız gözüyle bakılır, örneğin sublimasyon (yüceltme) sonucu başarıyla gerçekleştirilmiş geriye itimler çokluk saptanamaz. Başarısız geriye itimler nevrozların oluşu-

munda önemli rol oynar. Başarısız geriye itimlere özellikle isteride rastlanır, ama bunlar diğer nevrozlarda, ayrıca normallerin psikolojisinde de görülür. Psikanalizin katman modelinde bilinçdışına itim *es* ile *ben*'in bilinçsiz bölümleri ve *üstben* arasındaki çatışmada savunma işlevini yerine getirir. Ekonomik açıdan bakıldığında, bir tasarıma eşlik eden psişik enerji başlangıçta söz konusu tasarımla ilgisiz bir başka tasarım üzerine aktarılır; örneğin, "ayakkabı" sözcüğü belli bir yaşantı kompleksinin yerini tutabilir ve belli bir kişiyi sözcüğü her işitişinde emosyon durumuna sürükleyebilir. Bilinçdışına itilmiş yaşantı malzemesi belli bir içgüdüsel enerjiyle yüklüdür ve bu enerji sürekli olarak doyum peşinde koşar. Öte yandan, *ben*, enerjisinin bir bölümünü harcayarak bilinçdışına itilmiş enerjiyi bulunduğu yerde tutmaya çalışır.

ÇİFTCİNSELLİK: Fr. bisexualité, İng. bisexuality; 19. yüzyılın sonlarında çeşitli bilim dallarında her insanda gerek bedensel, gerek ruhsal bakımdan hem dişi, hem erkek özelliklerinin var olduğu düşüncesi ortaya atılmıştır. Bedensel çiftcinsellikle yalnızca bir kimsenin erdişiliği anlatılmamakta, aynı zamanda gerek erkek, gerek kadın her insanda genetik olarak karşı cinsiyete karşı bir yatkınlığın varlığı dile getirilmektedir. Freud, ruhsal çiftcinsellik düşüncesini W. Fliess'ten alarak geliştirmiştir. *Das Unbehagen in der Kultur* isimli yapıtında şöyle der: "İnsan da kesinlikle bir çiftcinsellik yatkınlığını içeren hayvansal bir yaratıktır. Birey iki simetrik yarımın kaynaşmasından oluşmakta, bunlardan biri araştırmacıların görüşüne göre tamamen dişisel, ötekisi tamamen erkeksel nitelik taşımaktadır. İki yarımdan her biri de başlangıçta erdişi nitelik taşımış olabilir."

DERİNLİK PSİKOLOJİSİ: Klasik bilinç psikolojisinin tersine bilinçdışını inceleyen psikolojiye Freud'un verdiği isim. Freud'un *psikanalizi*'nden, Adler'in *bireysel psikolojisi*'nden ve Jung'un *analitik psikolojisi*'nden doğmuş ruh hekimliği psikolojisinin günümüzdeki genel adı.

DIŞYANSITIM: Projeksiyon; genel anlamda bir şeyin bir yerden alınıp bir başka yere, örneğin bir merkezden (zentrum) sınır bölgelere (periferi) ya da bir kişiden bir başkasına taşınmasını anlatan nörofizyolojik ya da psikolojik olay. Psikanaliz öğretisinde ise bir kişinin düşünce ve tasarımlarını istek ve duygularını dış dünyaya aktarması. Dış dünyadaki bir kişi ya da bir nesneye, bu kişi ya da nesnede var olmayan birtakım özellikler yakıştırılır. Böylelikle öznel düşünce ve tasarımların nesnel karakter kazanması sağlanır. Psikanaliz açısından normal düşünceye çok kez egemen olan, hezeyanlarda (abuksama) önemli rol oynayan bir savunma mekanizmasıdır.

DÜŞLEM: Fr. rêve diurne, rêverie, İng. day-dream; uyanık durumda kişinin kafasında yaşattığı, içerisinde çeşitli düşüncelerin, isteklerin ve çevresel gerçek olayların birbirine karıştığı canlı hayaller (fantazyalar). Gündüz düşü olarak da nitelenen düşlemde istekler düşteki gibi simgesel kılığa bürünmüş olarak değil, tüm çıplaklığıyla kendilerini açığa vurur. Örneğin, bir kişi düşmanını nasıl bir hançerle öldürdüğünü ya da kalabalık bir insan topluluğunun kendisini alkışladığını hayalinde yaşatabilir. Gelecekte olayları önceleyen düşlemler istekleri özel bir güçle donatabildiğinden, yaşamın şekillendirilmesine olumlu katkıda bulunur.

FİKSASYON: Takılıp kalma; Freud'a göre, libido ve saldırganlık içgüdüsünün, ayrıca *ben*'in gelişim sürecinde pregenital gelişim evrelerinin birinde duraklama, bu evreye takılıp kalma.

FOBİ: Belli nesne ve durumlar karşısında saçma olduğunu bilmesine karşın insanın kapılmaktan kendini alıkoyamadığı korku. Boş alanlardan geçmekten, kapalı yerlerde bulunmaktan, belli hayvanlardan duyulan korku en sık rastlanan fobiler arasında yer alır. Bir nesne ya da duruma karşı fobisi bulunan kişi, o nesne ve durumla karşılaşmaktan kaçınarak korkudan kendini kurtarmaya çalışır. Fobilerin nedeni, bi-

linçdışına kaymış bir çatışmadır. Freud'a göre ileri bir ölçüye varan yalnızlık, ölüm, hastalık korkusu gibi günlük yaşamda duyumsanan genel korkular ve ormanlardan, hayvanlardan, yüksek yerlere çıkmaktan duyulan özel korkular olmak üzere fobiler ikiye ayrılmaktadır.

FRUSTRASYON (DOYUMSAL YOKSUNLUK): Kişinin içgüdüsel isteklerin doyuma kavuşturulmasından zorunlu olarak el çekmesi. Nedeni ya dış realitedeki koşulların elverişsizliği (dış frustrasyon) ya da içgüdüsel isteklerin bilinçdışındaki güçler, özellikle *üstben* tarafından doyuma kavuşturulmasının engellenmesidir (iç frustrasyon). Yalnızca güçlü içgüdüsel isteklerin doyumdan alıkonulması değil, kişinin uğradığı haksızlıklar, düş kırıklığıyla sonuçlanan beklentiler, küçük çaptaki mağduriyetler de frustrasyona yol açabilir. Bunun sonucu olarak kişide saldırganlık duyguları gelişebilir. Realite, bireyi belli ölçüde bir frustrasyona katlanmaya zorlar. İçgüdüsel isteklerin doyuma kavuşturulması olanaklı değilse, birey yerdeş doyumlara ya da sablimasyona başvurarak içgüdüsel gerilimde bir hafifleme sağlayabilir. Ancak, bu, toplumsallaştırılma süreci içinde kazanılacak bir yetenektir.

GERÇEKLİK İLKESİ: Freud'a göre ruhsal olaylara egemen iki ilkeden biri; öbür ilke haz ilkesidir. Gerçeklik ilkesi ruhsal gelişim sürecinde haz ilkesinin modifikasyonu sonucunda doğup ortaya çıkar. Freud, bir yazısında, bedenin, içgüdüsel gereksinimlerine halüsinasyon (sanrı) yoluyla dolaysız doyum sağlamaya çalıştığını belirtir. Ancak, istenilen doyumların bu yoldan ele geçirilemeyişi ve uğranılan düş kırıklıkları, çocuğa, dış dünyanın gerçeklerini dikkate almayı ve içgüdüsel isteklerini doyuma kavuşturabilmek için realitede değişiklikler yapabilmeyi öğretir. Böylece gerçeklik ilkesi başlangıçta tek başına egemenliğini sürdüren haz ilkesinden ruhsal olayları düzenleyici bir ilke kimliğiyle doğup çıkar. Ancak, söz konusu ilkenin doğuşu, ruhsal aygıtı yönetecek bir dizi uyum yeteneğinin bireyde gelişmesine bağlıdır.

HASTALIK KAZANCI: Fr. bénéfice de la maladie, İng. gain from illness, morbid gain. Belli bir hastalıktan dolaylı ya da dolaysız sağlanan her türlü doyum. Birincil (primer) ve ikincil (sekonder) olmak üzere ikiye ayrılır; birincil hastalık kazancı nevrozların gerçek nedenlerini oluşturmakta, bu hastalık kazancında nevroz belirtilerinden birtakım çıkar ve doyumlar elde edilmektedir. Freud'un bunun için verdiği bir örnekte, kocası tarafından baskı altında tutulan bir kadın nevrotik belirtilere sığınarak kocasını kendisine daha çok ilgi ve sevecenlik göstermeye zorlamakta, ayrıca kocasından gördüğü kötü davranışın böyle bir yola başvurarak öcünü almaktadır. İkincil hastalık kazancı ise belli bir hastalıktan sonra ortaya çıkmakta ya da bir kez var olan bir hastalıktan yararlanma amacı güdülmektedir. Bir kez oluşmuş bir nevrozdan yararlanan hastanın, kendisine bir emeklilik maaşı bağlatması buna bir örnektir. Birincil hastalık kazancında nevrozun bundan elde edilecek kazanca bağlı olarak oluşmasına karşılık, ikincil hastalık kazancı başlangıçta "tesadüfen", örneğin bir kaza sonucu ortaya çıkan hastalıkta söz konusudur. Ne var ki, her iki hastalık kazancı arasında kesin bir ayrım yapma olanağı her zaman bulunmamaktadır.

İÇYANSITIM: İntrojeksiyon; psikanaliz öğretisinde kişinin sevilen ya da nefret edilen bir başkasını kendi *ben* kapsamı içine alması. Psikolojik açıdan bir özümseme (asimilasyon) olayıdır. İkincil (sekonder) özdeşleşme ve ikincil (sekonder) benseviyle eşanlamlıdır. Bir örnek: Çocuk baba imagosuyla özdeşleşerek babasıyla arasındaki otorite çatışmasını içe yansıtır.

İLLÜZYON: Fr. illusion, fausse reconnaissance, İng. illusion, misidentification; duyu yanılsaması, yanılsama. Gerçek bir nesnenin duyular üzerindeki izlenimlerinin yanlış değerlendirilmesi. Realitedeki fiziksel olaylar algılama sırasında salt bir nesnellik içinde kayda geçirilmez, sürekli değiştirmelere konu yapılır, kimi düzeltim ve bütünlemelerden

geçirilir; okunan bir kitaptaki kimi dizgi yanlışlarının farkına varılmaması buna bir örnektir. Ne var ki, algılama sırasında başvurulan değiştirmeler, örneğin bir çalılığın yırtıcı bir hayvan olarak görülmesi gibi öznede yanlış bir bilgi ya da yanlış bir yargının oluşmasına neden oluyorsa, gerçek anlamda bir illüzyondan söz açılır. Nedenleri öznel ya da nesnel olabilip bütün normal insanlarda zaman zaman görülebilir. Ancak, dış koşullar algılamada bir düzeltmeye başvurma olanağını sağlıyor da birey buna yanaşmıyorsa, illüzyon patolojik (sayrısal) nitelik kazanır. Halüsinasyonun (sanrı) tersine yanılsamada duyusal bir uyarı söz konusudur. Ancak, bu uyarı öznel nedenlerden yanlış değerlendirmelere konu yapılmaktadır.

İMAGO: Belli bir kişiye ilişkin olarak içte bilinçsiz oluşturulmuş, bilinçsiz kalan, belli özelliklerle donatılmış "imaj". En önemlileri, erken çocukluk döneminde oluşturulmuş anne ve babaya ilişkin imajlardır. Söz konusu imajlar, özellikle nevrozlular tarafından çevrelerindeki kişilere, örneğin kendilerini sağaltımdan geçiren hekime dışyansıtımla mal edilir, dolayısıyla kişinin çevresindeki insanlara karşı tutumunda önemli bir rol oynar.

İNTROVERZİYON: İçedönüklük; belli bir ruhsal temel tipin ilgisini daha çok iç dünyaya, tinsel yaşama, soyuta yöneltme eğilimi. İçedönükler duraksayan, ölçüp tartan, bekleyen, eylemden çok gözleme eğilim gösteren, pek çabuk savunma durumuna geçen kimselerdir.

KARŞI KOYMA (DİRENME): Fr. réesistance, İng. resistance; psikanalitik tedavi sırasında bilinçdışı içeriklerin bilinçli duruma getirilmesine, dolayısıyla hastalık belirtilerinin (semptom) ortadan kaybolmasına ve iyileşmeye karşı hastanın duyduğu hoşnutsuzluk. Hastadaki bilinçdışı direnme, hekimin yeteneğine ve psikanalizin kuramlarına karşı yönelttiği eleştirilerle, tedavi sırasında ısrarla susup konuşmamalarla, belirlenen seansların zamanını unutmalarla

kendini belli eder. Karşı koymadan amaç, nevrotik belirtilerle sağlanmış kararsız dengeyi ayakta tutan semptomların analizini önlemektir. Dolayısıyla Freud, direnmenin analizini ruhçözümsel tedavinin özü olarak görür. Başlangıçta psikanalize karşı açığa vurulan düşmanlığı da böyle bir direnmeye bağlar.

LİBİDO: Freud'un psikanaliz öğretisinde başlangıçta cinsel (seksüel) içgüdüye bağlı olarak gözlenen psişik olaylar. Daha sonra her içgüdüye eşlik eden psişik enerji. Psikanalizin çekirdek kavramlarından biri. Freud, bir yapıtında libidoyu şöyle tanımlar: "Popüler yaklaşım, açlık ve sevgiyi, birincisi bireyin varlığını sürdürmesini, ötekisi bireyin üremesini sağlayan içgüdülerin temsilcileri olarak ikiye ayırır. Biz de bu akla yakın ayrıma uyacak, psikanalizde de bireyin varlığını sürdürmesini sağlayan içgüdüleri (ben-içgüdüleri) cinsel içgüdülerden ayıracak ve cinsel içgüdünün ruh yaşamında boy göstermesini sağlayan gücü libido diye niteleyeceğiz." Daha ileri bir tarihte geliştirdiği içgüdü kuramında ise, Freud, libidoyu ölüm içgüdüsünün karşıtı yaşam içgüdüsü olarak gösterir. Freud'un geliştirdiği libido kuramlarının zamanla değişiklik göstermesine karşın, libidonun niteliksel ve niceliksel yönü hep aynı kalmıştır. Buna göre, libido bir başka şeye indirgenemeyen bir içgüdü olup toplam enerji miktarı değişmez ve bu miktar birden çok objeye dağıtılabilir.

MAJİ: Yunanca megain'den (sihir, büyü) gelen sözcük: Türkçe karşılığı sihir: Doğal önlemlerin yardımına başvurmadan nesneleri, insanları, hatta cinleri ve ruhları etkileyebildiğine inanılan gizsel güce verilen isim. Ruh çağırmalar, dualar, muskalar, maskotlar vb.'nin yardımıyla nedensellik ilkesi göz önünde tutulmaksızın dış dünyanın etki altına alınabileceğini benimseyen dünya görüşü de *majik* (sihirsel) *dünya görüşü* olarak nitelenir.

MASTURBASYON: Osmanlıca'da istimna; cinsel organları da-

ha çok elle uyararak bireyin kendi kendine cinsel doyum ve haz sağlaması; cinsel özdoyuru.

MİSOGNİE: Kadın düşmanlığı, kadınlara karşı duyulan antipati. Ruhsal bir bozukluktan ileri gelebileceği gibi, sıklıkla bireyin çocukluktaki yaşantılarından, bunların özellikle anne ve babaya ilişkin olanlarından kaynaklanır. Gerek erkeklerde, gerek kadınlarda görülebilir. Çokluk eşcinselliği konu alan bir iç çatışmanın dışavurumudur. Anne ve babanın Oidipus kompleksi dönemini yaşayan çocuklar karşısında takındıkları yanlış tutum, sergiledikleri yanlış davranış böyle bir duruma yol açabilir. Örneğin, çocuğun gözünü annenin iğdişle korkutması, kadınlara karşı böyle bir düşmanlığın nedeni olabilir (negatif Oidipus kompleksi). Bir erkeğin kadın olma yolunda duyduğu güçlü istek ve bu isteğin gerçekleşemeyeceğini bilmesi de bir tepkisel ürün olarak kadın düşmanlığını doğurabilir. Edilgen eşcinsellerin kendi erkekliklerinden duydukları hoşnutsuzluk, kendi erkekliklerine karşı besledikleri güvensizlik de kadınlara karşı böyle düşmanca bir tutuma kaynaklık edebilir. Kadınlarda rastlanan kadın düşmanlığı, çokluk onların içlerinde duydukları eşcinsel dürtülere karşı kendilerini savunma niteliği taşır. Kimi babaların kız evlatlarına karşı aşağılayıcı, küçümser davranışı, oğlan evladın kız evlada üstün tutuluşu da böyle bir tutumu doğuran etkenler arasındadır. Kadın düşmanlığı, bazen, tüm dişisel nesnelere düşman gözüyle bakacak kadar aşırı boyutlara varabilir.

NARSİZM: Bensevi. Terim bir Yunan efsanesinde suda hayalini görerek kendi kendisine âşık olan ve âşık olduğu nesneye bir türlü kavuşamadığı için canına kıyan Narkissos'tan kaynaklanmaktadır. Çocukluğunun erken döneminde insanın kendi *ben*'ini libidosuna obje yaptığı primer (birincil) ve libido yüklemlerini dış objelerden geri çekerek kendi *ben*'ini libidosuna obje yaptığı sekonder (ikincil) narsizm olmak üzere ikiye ayrılır. Primer ve sekonder narsizm deyimleri gerek psikanaliz literatüründe, gerek Freud'un

kendi yapıtlarında değişik anlamlara konu yapılmış ve yapılmaktadır. Freud bir yazısında (*Zur Einführung des Narzissmus*, 1914) sekonder narsizmi şizofrenik narsizm yerine kullanılır, bunu libidonun dış objelere yönelimleriyle doğan narsizm olarak anlamak gerektiğini, bu narsizmin bir primer narsizm temeli üzerinde oluştuğunu belirtir. Freud için sekonder narsizm yalnızca libidonun büyük çaptaki geriye dönüşleri (regresyon) değil, aynı zamanda öznenin sürekli bir yapısını oluşturur. Ekonomik açıdan libidonun obje yönelimleri libidonun *ben* yönelimlerini ortadan kaldırmaz, tersine bu yoldan iki yönelim çeşidi arasında energetik bir denge sağlanır; topik (yerel) açıdan ise ben ideali asla ortadan kaldırılamayan bensevisel bir oluşumdur. Primer narsizme verilen anlam, değişik yazılarda birbirinden hayli ayrılmaktadır.

Bu deyimle çocuksal (infantil) libidonun varsayımsal bir dönemi tanımlanmaya çalışılmakta, çeşitli araştırmacılar arasındaki ayrılıklara da böyle bir durumun anlatımı ve zaman bakımından belirlenmesi yol açmakta, hatta bazı yazarlar tarafından primer narsizmin varlığı tartışma konusu yapılmaktadır. Freud'da primer narsizmle genel olarak ilk narsizm, yani çocuğun henüz dış objlere yönelmediği ve kendi ben'ini sevi objesi yaptığı narsizm anlatılır.

PERSEVERASYON: Lat. persevero (ısrarla diretmek); belli sözcüklere, belli tasarım ve tasarım gruplarına, belli stereotip davranış ve devinimlere takılıp kalma, bunlardan bir türlü kendini kurtaramama. Geçmişteki yaşantı ve anı içerikleri, kendilerine saçma bir ilişkiler örgüsü içinde dışavurum sağlamak için bireyi zorlar. Daha çok dilsel alanda görülür. Örneğin, bir hasta kendisine gösterilecek bir saate ilkin doğru olarak "saat" der, ama daha sonra bir kalem, bir boyunbağı vb. gösterildiğinde bunlar için de yine "saat" sözcüğünü kullanır.

RASYONALİZASYON: Usa yaklaştırma, ussallaştırma; *üstben* tarafından hoş karşılanmayacak kimi davranış, düşünce ve

duyguların mantık açısından tutarlı ya da ahlak açısından benimsenebilir bir nedene bağlanması. İpnozda açık seçik gözlemlenebilen bir olaydır. Örneğin, ipnoz durumuna geçirilen bir deneğe ceketini çıkarması söylense ve ceketini çıkarırken uyandırılıp da neden böyle yaptığı sorulsa, o an için hiçbir ussal neden bulup davranışını açıklayamayacak, diyelim havanın çok sıcak olduğunu ileri sürecektir.

REGRESYON: Geriye dönüş, gerileme; ruhsal gelişim sürecinde geride bırakılmış evre ve dönemlere özgü olup ilkel ve çocuksal (infantil) diye nitelenebilecek davranışların, iç ve dış zorlamalar, birtakım çatışmalar, ruh üzerine binen aşırı yükler sonucu kişide yeniden kendilerini açığa vurması, kişinin söz konusu evre ve dönemlere adeta geri dönmesi.

O: Fr. ça, İng. id; ruhsal aygıtın en eski ve en bilinçsiz mekanizmasına Freud'un Groddeck'ten alarak verdiği isim. Freud'a göre, varlığımızın çekirdeğini oluşturmakta ve haz ilkesi'nin amansız egemenliği altında bulunmaktadır.

OİDİPUS KOMPLEKSİ: Çocuğun anne ve babasına karşı beslediği sevgi ve düşmanlık duygularının bir bütün halinde örgütlenmesi. Olumlu ve olumsuz olmak üzere iki ayrı biçimde kendini açığa vurur. Olumlu (pozitif) biçimi, kompleksin adını aldığı Oidipus efsanesine uygunluk gösterir. Yani oğlanlar babalarına, kızlar annelerine rakip gözüyle bakıp içten içe onların ölmesini ister; oğlanlar annelerine, kızlar babalarına aşırı bir cinsel eğilim gösterir. Olumsuz (negatif) biçimde ise durum tersidir. Freud'a göre, çocuklar penis (fallus) döneminde, yani üç ve beş yaşları arasında bu kompleksi yaşar, beş yaşından sonra kompleks etkisini yitirir, bir uyuklama (latent) döneminin ardından buluğla yeniden canlanır, dışarıda bir sevi objesinin seçiminin ardından az ya da çok bir başarıyla yıkımı sağlanır.

ÖZDEŞLEŞME: Psikolojide bir totem dinine mensup kişinin kabilenin totem hayvanıyla ya da bir tiyatro seyircisinin sah-

nede sergilenen oyunun kahramanıyla kendini bir tutması, aynı görmesi, aynileştirmesi. Sözcük, Freud tarafından anlamında herhangi bir değişikliğe gidilmeksizin psikanaliz terminolojisi kapsamına alınmıştır; psikanalizde bir başkasına benzemek amacına yönelik olarak bir kimsenin bilinçdışında gerçekleşen olayı anlatır. Bir kimsenin bir başkasıyla ilgili tasarımından yola koyularak o kişinin nasıl düşündüğüne, nasıl hissettiğine ve nasıl davrandığına inanıyorsa, öyle düşünmesi, hissetmesi ve davranması özdeşleşme diye nitelenir. Kişiliğin oluşumunda özdeşleşmenin rolü alabildiğine büyüktür. Çocuk ya annesi ya da babasıyla özdeşleşir (primer-birincil özdeşleşme) ve onun rolünü benimser. Özdeşleşilecek kişilerin bu nitelikten yoksunluğu, örneğin ailenin dağılıp parçalanması çocukta kişilik bozukluklarına yol açabilir. –Özdeşleşme isteri semptomlarında (belirti) önemli bir rol oynar, çünkü hastalar bu yoldan "yalnızca kendi yaşantılarını değil, pek çok insanın, adeta bütün bir insan topluluğunun yaşantılarını dile getirmeyi, sergiledikleri oyundaki değişik rolleri tek başlarına kendi olanaklarıyla oynamayı başarırlar (Toplu Eserler, II/III, 155)."

PARAVANA ANI: Pek belirgin özellik taşımaları, buna karşılık görünürde önemsiz bir içerikle yüklü bulunmalarıyla karakterize çocuksal (infantil) anılar. Paravana anılar da hastalık belirtileri gibi bilinçdışına itilmiş içeriklerle bunlara karşı başvurulan savunma arasında doğup ortaya çıkmış uzlaşma ürünleridir. Çocukluğundaki önemli yaşantılar belleğinden silinip gitmesine karşın, kimi önemsiz yaşantıların birey tarafından pek açık seçik anımsanabilmesi, semptom oluşumundaki kaydırma mekanizmasının bir sonucudur.

SAPLANTI NEVROZU: Fr. névrose obsessionelle, İng. obsessional neurosis, obsessive-compulsive (psycho) neurosis; hastanın kendisini boyuna belli duygulara kaptırmaktan, belli davranışları bir seremoni (tören) havası içinde yinelemekten yakasını bir türlü kurtaramadığı nevroz çeşidi.

SKOTOMİZASYON: Yokumsama; bireyin dışında, bireyden bağımsız olarak bulunan, ama bireyin kendini savunduğu kimi istek ve düşüncelerin üzerine yansıtıldığı gerçek olguların yoksanması.

SUBLİMASYON: Yüceltme; cinseliçgüdü enerjisinin toplumsal bakımdan daha üst değerdeki etkinliklere dönüşümü. Freud'a göre (Toplu Eserler, VII, 150), cinsel içgüdü uygarlığın gelişim sürecinin emrine olağünüstü miktarlarda enerji buyur eder. Bunu da yoğunluğunu yitirmeksizin amacını bir başkasıyla değiştirebilmek gibi kendisinde var olan bir yetenek sayesinde gerçekleştirir. Cinsel amacın cinsel olmayan, ama psişik bakımdan ona akraba bir başkası üzerine kaydırılması da yüceltme (sublimasyon) diye nitelenmektedir. Sublimasyon, başlıca sanatsal ve bilimsel alanlardaki etkinliklerde karşılaşılan bir olaydır.

TEPKİSEL ÜRÜN: Fr. formation réactionelle, İng. reaction formation; 1905'te Freud tarafından psikanaliz diline sokulmuştur. Psişik, önemli bir savunma mekanizması. Bilinçdışına itilmiş içgüdüsel bir isteğe karşıt davranış biçimlerinin geliştirilmesi. Örneğin, bir annenin nefret ettiği bir çocuğuna aşırı boyutlara varan bir titizlikle bakım göstermesi, oralseksüel isteklerin yerini alan tiksinti, teşhir (eksibisyon) eğiliminin yerini alan utanç duygusu, ihmal ve bakımsızlığın yerini alan aşırı titizlik söz konusu davranış biçimlerinden bazılarıdır. Tepkisel oluşum başarılı bir savunma mekanizması olarak gösterilebilir, çünkü ne içgüdüsel istek, ne de buna karşı tepki bilinçli nitelik taşımaz, tepkisel oluşumda ben'in onaylayamayacağı istekler toplumsal bakımdan değerli davranış biçimlerine dönüştürülür. Özellikle saplantı nevrozunda karşılaşılan bir savunma mekanizmasıdır; söz konusu nevroz çeşidinde tepkisel oluşumlar karakter özellikleri niteliğini kazanabilir, hasta tepkisel oluşuma yol açan tehlike her zaman kendisini tehdit ediyormuş gibi davranır. Freud, tepkisel oluşumların kişilerin karakterlerinin gelişiminde ve toplumsal er-

demlerin şekillenmesinde önemli bir rol oynadığına dikkati çeker.

TALİON YASASI: Göze göz, dişe diş yasası; kısas; öldüreni öldürme, yaralayanı yaralama. Özellikle Oidipus kompleksi dönemini yaşayan çocuklar, yasaklanmış eylemlere girişmelerinin, yasaklanmış içgüdüsel istekleri gerçekleştirmeye kalkmalarının kısasla cezalandırılacağı korkusunu sıklıkla duyarlar. Oidipus kompleksi dönemindeki çocuklar, annelerine karşı besledikleri yasaksevisel isteklerden ve bu istekleri gerçekleştirmeye yönelik çabalarından ötürü kısasla karşılaşacaklarından ürker, yani penislerini kaybedebileceklerinden, üzerlerinde babalarının iğdiş eylemini uygulayacağından korkarlar. Nevrozların yol açtığı ölüm korkusunda, ayrıca hastanın kendini ölüyormuş gibi hissettiği isteri nöbetlerinde de yine aynı yasanın etkinliği görülür. Bu korkunun kaynağı da, bir başkasına karşı bilinçdışında beslenen ölüm isteğidir.

ÜSTBEN: Psişik topografide, dikey kişilik şemasında söz sahibi en üst organ (merci). *Ben*'e karşı sansür edici ya da yargılayıcı bir rol oynar. Es tarafından *ben*'e yöneltilen isteklerin ya olduğu gibi ya da bir değiştirme işleminden geçirildikten sonra gerçekleşmesine izin verir ya da kendi ölçütlerini dikkate alarak bunları geri çevirir. Freud'a göre tüm ahlaksal sınırlamaların temsilciliğini, mükemmellik'e yönelik çabaların savunuculuğunu yapar. Oidipus kompleksinin yıkılışıyla oluşur; çocuk, yasak Oidipal isteklerin doyumundan el çeker, anne ve babasıyla özdeşleşir ve yasakları kendi içine yansıtır. Ayrıca, uygarlığın bireylerden beklentileri ve ahlak normları vb. eğitimle üstben içerisine alınıp benimsenir. Çocukların üstben'i anne ve babaları değil, onların üstben'leri örnek alınarak kurulur. Dolayısıyla, üstben geleneğin taşıyıcısı işlevini görür.

YASAKSEVİ: Fr. inceste, İng. incest; baba kız, ana oğul, kız ve erkek kardeşler, ayırıcı sınırı toplumdan topluma değişen yakın kan akrabaları arasında cinsel ilişkide bulunulması.

TRAVMA: Bireyin gerektiği gibi tepki gösteremediği, üzerinde çalışıp bir çözüme kavuşturamadığı, dolayısıyla bilinçdışına ittiği yaşantı. Bilinçdışından bireyin ruhsal aygıtı üzerindeki etkisini sürekli hissettirir, birey sanki hep söz konusu yaşantıyla yüz yüze geliyormuş gibi bir duygu içinde bulunur. Travma seyrek olarak, örneğin savaş nevrozunda olduğu gibi tamamen dış nedenlerden kaynaklanabilir; daha çok içgüdüsel gerilimler, hoş olmayan cinsel yaşantılar travmaya yol açar.

YİNELEME ZORUNLUĞU: Fr. compulsion de répétition, İng, repetition-compulsion, compulsion to repeat; pasif olarak yaşanan travmatik yaşantıları yineleme zorunluluğu. Bir zamanki tatsız yaşantılar aktif olarak davet edilerek yeniden yaşanır, ama ilk yaşantı anımsanmaz, hatta hal içindeki bir durum bunun nedeni olarak gösterilir. Ya da korkuya yol açan durumlar kılık değiştirmiş olarak ya da simgesel yoldan yinelenir. Acı veren enjeksiyonlardan sonra çocukların doktorculuk oyunu oynamaya başlamaları buna bir örnektir.

Kaynakça

BINET, A. (1888) *Études de psychologie expérimentale: le fétichisme dans l'amour*, Paris.

BLEULER, E. (1906) *Affektivität, Suggestibilität, Paranoia*, Halle.

BOITO, C. (1883) *Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio* (2. baskı), Milano.

BOTTAZZI, F. (1910) "Leonardo biologico e anatomico", *Conferenze Fiorentine* içinde, Milano, s. 181.

BRANDES, G. (1896) *William Shakespeare*, Paris.

BREUER, J. ve FREUD, S. (1895) bkz. Freud, S. (1895 d).

BURCKHARDT, J. (1927) *Der Cicerone*, Leipzig. (1. baskı, 1855).

CONFERENZE FIORENTINE (1910) *Leonardo da Vinci: Conferenze Fiorentine*, Milano.

CONTI, A. (1910) "Leonardo pittore", *Conferenze Fiorentine içinde*, Milano, s. 81.

DARMSTETTER, J. (1881) (yayımlayan) *Macbeth*, Paris.

DOSTOJEWSKI, A. (1920) *Dostojewski, geschildert von seiner Tochter* (Fransızcadan), Münih.

ECKSTEIN, F. ve FÜLÖP-MILLER, R. bkz. Fülöp-Miller, R. ve Eckstein, F.

ELLIS, HAVELOCK (1910) gönderme S. Freud *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, J. ment. Sci.*, c. 56, s. 522.

FEDERN, P. (1914) "Über zwei typische Traumsensationen", *Jb. Psychoanalyse*, c. 6, s. 89.

FERENCZI, S. (1912) "Über passagère Symtombildung während der Analyse", *Zentbl. Psychoanal.*, c. 2, s. 588.

FREUD, S. (1895 d) ve Breuer, J., *Studien über Hysterie*, Viyana. *Toplu Eserler [Gesammelte Werke]*, c. I, s. 77 (Breuer'in makaleleri olmadan).

(1900 a) *Die Traumdeutung*, Viyana, *Toplu Eserler*, c. 2-3; *İnceleme [Studienausgabe]*, c. 2.

(1905 c) *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Viyana. *Toplu Eserler*, c. 6; *İnceleme*, c. 4.

(1905 d) *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Viyana. *Toplu Eserler*, c. 5, s. 29; *İnceleme*, c. 5.

(1905 c) "Bruchstück einer Hysterie-Analyse", *Toplu Eserler*, c. 5, s. 163; *Inceleme*, c. 6.
(1906 f) Ankete yanıt *Vom Lesen und von guten Büchern Neue Blätter für Literatur und Kunst*, Defter 1, Viyana.
(1907 a [1906]) *Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"*, Viyana. *Toplu Eserler* c. 7, s. 31; *Inceleme*, c. 10, s. 9.
(1908 b) "Charakter ve Analerotik", *Toplu Eserler*, c. 7, s. 203; *Inceleme*, c. 7.
(1908 c) "Über infantile Sexualtheorien", *Toplu Eserler*, c. 7, s. 171; *Inceleme*, c. 5.
(1908 e [1907])"Der Dichter und das Phantasieren", *Toplu Eserler*, c. 7, s. 213; *Inceleme*, c. 10, s. 169.
(1909 a) "Allgemeines über den hysterichen Anfall", *Toplu Eserler*, c. 7, s. 235; *Inceleme*, c. 6.
(1909 b) "Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben", *Toplu Eserler*, c. 7, s. 243; *Inceleme*, c. 8, s.9.
(1909 d) "Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose", *Toplu Eserler*, c. 7, s. 381; *Inceleme*, c. 7.
(1910 c) *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Viyana. *Toplu Eserler*, c. 8, s. 128; *Inceleme*, c. 10, s. 87.
(1912-13) *Totem und Tabu*, Viyana, 1913. *Toplu Eserler*, c. 9; *Inceleme*, c. 9.
(1913 f) "Das Motiv der Kästchenwahl", *Toplu Eserler*, c. 10, s. 244; *Inceleme*, c. 10, s. 181.
(1914 b) "Der Moses Michelangelo", *Toplu Eserler*, c. 10, s. 172; *Inceleme*, c. 10, s. 195.
(1914 c) "Zur Einführung des Narzißmus", *Toplu Eserler*, c. 10, s. 138; *Inceleme*, c. 3.
(1915 b) "Zeitgemäßes über Krieg und Tod", *Toplu Eserler*, c. 10, s. 324; *Inceleme*, c. 9.
(1915 e) "Das Unbewußte", *Toplu Eserler*, c. 10, s. 264; *Inceleme*, c. 3.
(1916 a) "Vergänglichkeit", *Toplu Eserler*, c. 10, s. 358; *Inceleme*, c. 10, s. 223.
(1916 d) "Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit", *Toplu Eserler*, c. 10, s. 364; *Inceleme*, c. 10, s. 299.
(1917 b) "Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit", *Toplu Eserler*, c. 12, s. 15; *Inceleme*, c. 10, s. 255.
(1917 e [1915]) "Trauer ve Melancholie", *Toplu Eserler*, c. 10, s. 428; *Inceleme*, c. 3.
(1918 b [1914]) "Aus der Geschichte einer infantilen Neurose", *Toplu Eserler*, c. 12, s.29; *Inceleme*, c. 8, s. 125.
(1920 a) "Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität", *Toplu Eserler*, c. 12, s. 271; *Inceleme*, c. 7.
(1920 g) *Jenseits des Lustprinzips*, Viyana. *Toplu Eserler*, c. 13, s. 3; *Inceleme*, c. 3.

(1921 c) *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Viyana. *Toplu Eserler*, c. 13, s. 73; *Inceleme*, c. 9.
(1922 b) "Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität", *Toplu Eserler*, c. 13, s. 195; *Inceleme*, c. 7.
(1925 d [1924]) *Selbstdarstellung*, Viyana. *Toplu Eserler*, c. 14, s. 33.
(1926 d) *Hemmung, Symptom und Angst*, Viyana. *Toplu Eserler*, c. 14, s. 113; *Inceleme*, c. 6.
(1927 b) "Nachtrag zur Arbeit über den Moses des Michelangelo". *Toplu Eserler*, c. 14, s. 321; *Inceleme*, c. 10, s. 221.
(1927 e) "Fetischismus", *Toplu Eserler*, c. 14, s. 311; *Inceleme*, c. 3.
(1928 b) "Dostojewski und die Vatertötung", *Toplu Eserler*, c. 14, s. 399; *Inceleme*, c. 10, s. 267.
(1930 d) Dr. Alfons Paquet'ye mektup, *Toplu Eserler*, c. 14, s. 545; *Inceleme*, c. 10, s. 291.
(1930 e) Frankfurt Goethe Evinde konuşma, *Toplu Eserler*, c. 14, s. 547; *Inceleme*, c. 10, s. 292.
(1930 f [1929]) Theodor Reik'a mektup, Reik'ın *Freud als Kulturkritiker*'inde, Viyana.
(1936 a) Romain Rolland'a mektup: "Eine Erinnerungs störung auf der Akropolis" *Toplu Eserler*, c. 16, s. 250; *Inceleme*, c. 4.
(1939 a [1934-38]) *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, *Toplu Eserler*, c. 16, s.103; *Inceleme*, c. 9.
(1940 a [1938]) *Abriß der Psychoanalyse*, *Toplu Eserler*, c. 17, s. 67.
(1942 a [1905-6]) "Psychopathische Personen auf der Bühne", *Neue Rundschau*, c. 73 (1962), s. 53; *Inceleme*, c. 10, s. 161.
(1950 a [1887-1902]) *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, Londra.
(1960 a) *Briefe 1873-1939* (hazırlayan: E. ve L. Freud), Frankfurt am Main. (genişletilmiş 2. baskı, 1968.)
FÜLÖP-MILLER, R. (1924) "Dostojewskis Heilige Krankheit," *Wissen und Leben*, Zürich, Defter 19-20.
FÜLÖP-MILLER, R. ve ECKSTEIN F. (1925) (hazırlayan) *Dostojewski am Roulette*, Münih.
(1926) *Der unbekannte Dostojewski*, Münih.
(1928) *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff*, Münih.
GARDINER, SIR A. (1950) *Egyptian Grammar* (2. baskı) Londra.
GRAF, M. (1942) "Reminiscences of Professor Sigmund Freud", *Psychoanal. Q.*, c. 11, s. 465.
GRIMM, H. (1900) *Leben Michelangelos* (9. baskı), Berlin ve Stuttgart.
GRIMM, J. ve W. (1918) *Die Märchen der Brüder Grimm* (tam basım) Leipzig.
GUILLAUME, E. (1876) "Michel-Ange Sculpteur", *Gazette des Beaux-Arts*, s. 96.
HARTLEBEN, H. (1906) *Champollion, Sein Leben und sein Werk*, Berlin.
HAUSER, F. (1903) "Disiecta membra neuattischer Reliefs", *Jb. österr. archäol. Inst.*, c. 6, s. 79.

HERZFELD, M. (1906) *Leonardo da Vinci: Der Denker, Forsher und Poet: Nach den veröffentlichten Handschriften* (2. baskı) Jena.
JEKELS, L. (1917) "Shakespeares Macbeth", *Imago*, c. 5, s. 170. (1926); "Zur Psychologie der Komödie", *Imago*, c. 12, s. 328.
JENSEN, W. (1903) *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück*, Dresden ve Leipzig.
JONES, E. (1962 a) *Das Leben und Werk von Sigmund Freud*, c. 2, Bern ve Stuttgart.
(1962 b) *Das Leben und Werk von Sigmund Freud*, c. 3, Bern ve Stuttgart.
JUNG, C. G. (1906) (hazırlayan) *Diagnosticshe Assoziationsstudien*, Leipzig.
(1910) "Über Konflikte der kindlichen Seele", *Jb. psychoanalyt. psychopath. Forsch.*, c. 2, s. 33.
JUSTI, C. (1900) *Michelangelo*, Leipzig.
KNACKFUSS, H. (1900) *Michelangelo* (6. baskı), Bielefeld ve Leipzig.
KNAPP, F. (1906) *Michelangelo*, Stuttgart ve Leipzig.
KNIGHT, R. P. (1786) *A Discussion of the Worship of Priapus*, etc., Londra. (yeni baskı, Londra, 1865.)
[Fransızca çevirisi: *Le culte de Priape*, etc., Lüksemburg, 1866; Brüksel, 1883.]
KOSTANTINOWA, A. (1907) *Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci*, Strasbourg. (*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, Defter 54.)
KRAFFT-EBING, R. VON (1893) *Psychopathia Sexualis* (8. baskı), Stuttgart.
LANZONE, R. (1881-6) *Dizionario di mitologia egizia* (5 c.), Torino.
LEEMANS, C. (1835) (yayımlayan) *Horapollonis Niloï Hieroglyphica*, Amsterdam.
LEONARDO DA VINCI *Codex Atlanticus*, Biblioteca Ambrosiana, Milano; yayımlayan Giovanni Piumati, Milano, 1894-1904.
Quaderni d'Anatomia, Royal Library, Windsor. Sir K. Clark'ın kataloğu, Cambridge, 1935.
Trattato della Pittura, Biblioteca in Vaticano. Bkz. Ludwig, H. (1909).
LLOYD W. WATKISS (1863) *The Moses of Michael Angelo*, Londra.
LÜBKE, W. (1863) *Geschichte der Plastik*, Leipzig.
LUDWIG, H. (1909) Leonardo da Vinci'nin *Trattato della Pittura*'sının *Traktat von der Malerei* adıyla Almancaya çevirisi, (2. baskı, hazırlayan: M. Herzfeld), Jena.
MEREJKOVSKİY, D. S. (1902) *Voskresenie Bogi*, Petersburg.
[Almanca çeviri C. von Gülschow: *Leonardo da Vinci: Ein biographischer Roman aus der Wende des XV. Jahrhunderts*, Leipzig, 1903.]
MILLER, O. (1921) "Zur Lebensgeschichte Dostojewskis" F. M. Dostojewski'nin *Autobiographische Schriften*'i içinde, Münih. (Rusça özgün metnin ilk basımı 1883.)
MÜNTZ, E. (1895) *Historie de l'Art pendant la Renaissance: Italie*, Paris.
(1899) *Léonard de Vinci*, Paris.

MUTHER, R. (1909) *Geschichte der Malerei* (3 c.), Leipzig.
NEUFELD, J. (1923) *Dostojewski: Skizze zu seiner Psychoanalyse*, Viyana.
PATER, W. (1873) *Studies in the History of the Renaissance*, Londra.
[Almanca çevirisi Wilhelm Schölermann: *Die Renaissance* (2. baskı), Leipzig, 1906.]
PFISTER, O. (1913) "Kryptolalie, Kryptographie und unbewußtes Vexierbild bei Normalden", *Jb. psychoanalyt. psychopath. Forsch.*, c. 5, s. 115.
PRELLER, L., ROBERT, C. (1894) (yayımlayan) *Griechische Mythologie* (4. baskı), Berlin.
RANK, O. (1909) *Der Mythus von der Geburt des Helden*, Leipzig ve Viyana.
(1912) *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, Leipzig ve Viyana.
REIK, T. (1929) S. Freud'un "Dostojewski und die Vatertötung" adlı makalesi üzerine (Freud, 1928 b), *Imago*, c. 15, s. 232; Reik'ta basıldı. (1930).
(1930) *Freud als Kulturkritiker*, Viyana.
REITLER, R. (1917) "Eine anatomisch-künstlerische Fehlleistung Leonardos da Vinci", *Int. Z. Psychoanal.*, c. 4, s. 205.
RICHTER, I. A. (1952) *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci*, Londra.
RICHTER, J. P. (1883) *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londra. (2. baskı, Oxford, 1939.)
RÖMER, L. VON (1903) "Über die androgynische Idee Lebens", *Jb. sex. Zwischenstufen*, c. 5, s. 732.
ROSENBERG, A. (1898) *Leonardo da Vinci*, Leipzig.
SADGER, I. (1908) *Konrad Ferdinand Meyer*, Wiesbaden.
(1909) *Aus dem Liebesleben Nicolaus Lenaus*, Leipzig ve Viyana.
(1910) *Heinrich von Kleist*, Wiesbaden.
SANCTIS, SANTE DE (1899) *I sogni*, Torino.
[Almanca çevirisi: O. Schmidt: *Die Träume*, Halle, 1901.]
SCOGNAMIGLIO, N. (1900) bkz. Smiraglia Scognamiglio, N. (1900)
SEIDLITZ, W. VON (1909) *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance* (2 c.), Berlin.
SMIRAGLIA SCOGNAMIGLO, N. (1900) *Ricerche e Documenti sulla Giovinezza di Leonardo da Vinci (1452-1482)*, Napoli.
SOLMI, E. (1908) *Leonardo da Vinci* (Almanca çevirisi: E. Hirschberg), Berlin.
(1910) "La resurrezione dell' opera di Leonardo", *Conferenze Fiorentine* içinde, Milano, s. 1.
SPRINGER, A. (1895) *Raffael und Michelangelo*, c. 2, Leipzig.
STEINMANN, E. (1899) *Rom in der Renaissance*, Leipzig.
STEKEL, W. (1911) *Die Sprache des Traumes*, Wiesbaden.
STRACHOFF, N. (1921) "Über Dostojewskis Leben und literarische Tätigkeit", F. M. Dostojewski'nin *Literarische Schriften*'i içinde, Münih.
STUCKEN, E. (1907) *Astralmythen der Hebraeer, Babylonier und Aegypter*, Leipzig.

THODE, H. (1908) *Michelangelo: Kritische Untersuchungen über seine Werke*, c. 1, Berlin.

VASARI, G. (1550) *Le vite de'più eccelenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani*, Floransa (2. baskı, 1568; yayıma hazırlayan: von Poggi, Floransa, 1919.) [Almanca çevirileri: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister* (çeviren: von L. Schorn), Stuttgart, 1843.]
Künstler der Renaissance, Ernst Vollmer Verlag, Wiesbaden, Berlin (o. J.).]

VOLD, J., MOURLY (1912) *Über den Traum* (2 c.) (Almanca çevirisi: O. Klemm), Leipzig.

WILSON, C. HEATH (1876) *Life and Works of Michelangelo Buonarroti*, Londra.

WÖLFFLIN, H. (1899) *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Münih.

ZINZOW, A. (1881) *Psyche und Eros*, Halle.

ZWEIG, S. (1920) *Drei Meister* (*Die Baumeister der Welt*'in 1. cildi), Leipzig.
(1927) *Die Verwirrung der Gefühle*, Leipzig.

Sanat ve Sanatçılar Üzerine, psikanaliz yöntemiyle bilinçdışı süreçlerin insan davranışlarına ve kişilik oluşumlarına etkisi konusunda getirdiği açıklamalarla, hâlâ gündemde olan Freud'un eserlerinin önemli bir bölümünün bir araya getirildiği *Studienausgabe*'nin *X.* cildinden seçme metinlerden oluşuyor.

Bu kitapta Freud'un Michelangelo'nun "Musa" heykeli üzerine yaptığı inceleme dışında, sanatçı kişilik, yaratıcı düşünce, bir sanat yapıtının oluşumu gibi konular üzerine yazdığı denemelerinin yanı sıra, Dostoyevski ve Shakespeare'in eserlerinin analizleri, Leonardo ve Goethe'nin kişilik çözümlemeleri de yer alıyor.

Psikoloji alanında pek çok kavrama Türkçede yetkin karşılıklar getiren Kâmuran Şipal'in gözden geçirdiği ve genişlettiği çevirisiyle yeniden yayımlanan kitap önemli bir bilgi kaynağı.

TEMA
TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 281 10 27

ISBN 975-363-357-2

9 789753 633574