SIGMUND FREUD

Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar



OLİMPOS®

SIGMUND FREUD

Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar



OLİMPOS®

Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar
Sigmund Freud
Orijinal Adı: Writings on Art and Literature

© 2024, Olimpos Yayınları

Çeviren: Ruhiye Erulaş
Editör: Özge Bilge Kara
Son Okuma: Rüya Telli
Sayfa Tasarımı: Fatma Can Yıldırım

1. Baskı: Haziran 2024
ISBN: 978-625-6029-14-9

Bu kitabın Türkçe yayın hakları Olimpos Yayıncılık San. ve Tic. Ltd. Şti'ye aittir. Yayınevinden izin alınmadan kısmen ya da tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

OLİMPOS YAYINLARI
Maltepe Mah. Davutpaşa Cad. Yılanlı Ayazma Yolu No:8 K:1 D:2
Davutpaşa / İstanbul
Tel: (0212) 544 32 02 (pbx) Sertifika No: 42056
www.olimposdukkan.com - info@olimposyayinlari.com

Baskı: KA BASIM
Topkapı Mahallesi Topkapı Maltepe Cad. Çaycılar İş Hanı
No:15 Kat:4 Zeytinburnu / İstanbul Sertifika No: 44064

SIGMUND FREUD

Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar

OLİMPOS®

İÇİNDEKİLER

EDİTÖRÜN NOTU 7

SIGMUND FREUD HAKKINDA 9

JENSEN'İN *GRADİVA*'SINDAKİ SANRILAR VE DÜŞLER 11

SAHNEDEKİ PSİKOPATİK KİŞİLİKLER 117

TEMEL KELİMELERİN ZIT ANLAMLARI 126

MASAL ÖGELERİNDEN ORTAYA ÇIKAN RÜYALAR 135

ÜÇ SANDIK TEMASI 145

MICHELANGELO'NUN MUSA'SI 161

PSİKANALİTİK ÇALIŞMALARDA KARŞILAŞILAN BAZI KARAKTER TÜRLERİ 201

GEÇİCİLİK ÜZERİNE 235

GÖRSEL BİR SAPLANTIYA MİTOLOJİK BİR PARALEL 240

DICHTUNG UND WAHRHEIT'TEN BİR ÇOCUKLUK HATIRASI 242

"TEKİNSİZ" 256

DOSTOYEVSKİ VE ANA BABA KATLİ 304

GOETHE ÖDÜLÜ 332

MEDUSA'NIN BAŞI 342

KAYNAKÇA 345

Editörün Notu

Sigmund Freud'un bu kitapta yer alan sanat ve edebiyat hakkındaki denemelerinin her biri farklı zamanlarda farklı mecralarda yayımlanmıştır. Her bir yazının farklı baskıları olan Almanca ve İngilizce versiyonları mevcuttur. Türkçede Ruhiye Erulaş çevirisiyle yayımladığımız *Sanat ve Edebiyat Hakkında Yazılar* için 1997 yılında Stanford Üniversitesi Yayınları tarafından, editörü James Strachey'nin izniyle yeniden basılan *Writings on Art and Literature* isimli İngilizce baskı temel alındı. (Ed. James Strachey, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* 24 cilt, Londra: Sigmund Freud Copyrights and The Estate of Angela Harris, 1953-1974.)

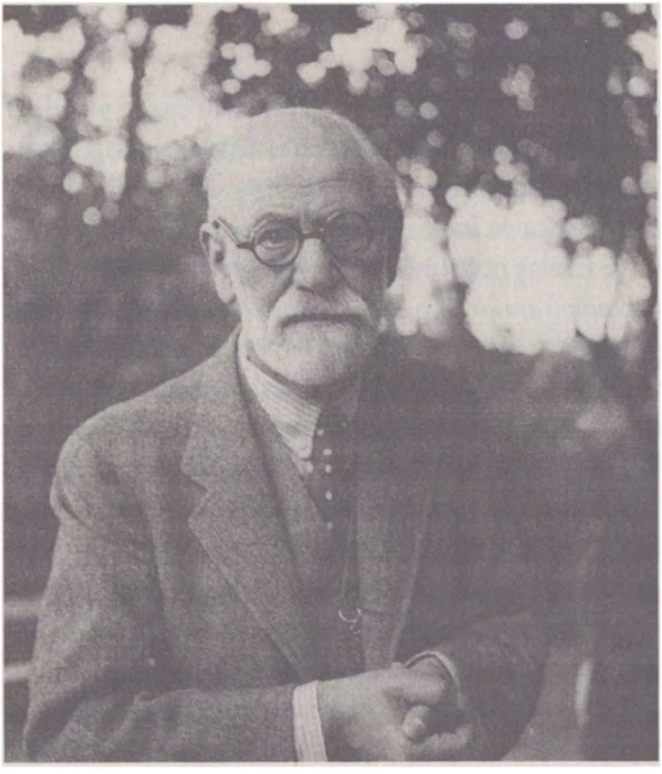
Çeviriye baz alınan eserdeki dipnotlar Türkçe okuyan okur ve tarihsel güncellik gözetilerek eklenmiştir. Çevirideki dipnotların kime ait oldukları,

– Sigmund Freud'un kendi notları için (F.n.),

– Esas alınan İngilizce yayın editörü James Strachey'nin notu için (S.n.)

– Türkçe yayın editörünün notu için (e.n.)

– Çevirmenin notu için (ç.n.) kısaltmalarından anlaşılabilir.



1856 – 1939

Sigmund Freud Hakkında

Avusturyalı nörolog ve psikanalizin kurucusu Sigmund Freud, 6 Mayıs 1856'da Freiberg, Moravya'da (şimdiki adı Příbor, Çekya) doğdu. Babası Jakob mesafeli ve otoriter bir karaktere sahipken annesi Amalia ise oldukça merhametli ve duygusal bir kişilikti. Freud henüz üç yaşındayken ekonomik nedenlerle Leipzig'e taşınan aile, bir yıl sonra Viyana'ya göçtü ve 1938'deki Nazi ilhakına kadar orada kaldı.

Freud 1873'te Sperl Lisesi'nden, 1881'de de tıp doktoru unvanıyla Viyana Üniversitesi'nden mezun oldu. Nöropatoloji alanına doçent olarak atanmasını takiben beyin sapıyla alakalı önemli araştırmalar yürüttü ve kokainin medikal yararları üzerine çalıştı. Psikolojik bozuklukların beyinden ziyade zihinden kaynaklanma ihtimalini ortaya koydu.

1886 yılında Martha Bernays ile evlendi. Bu birliktelikten geleceğin ünlü psikanalistlerinden Anna Freud'un dâhil olduğu altı çocuk dünyaya geldi. Evliliğinden kısa bir süre sonra, psikanaliz üzerine çalışan Doktor Wilhelm Fliess ile dostlukları başladı. İkili, on beş yıl boyunca birlikte çalışmalar yürüttü. Freud'un cinsellikle alakalı pek çok teorisi dostu tarafından da teşvik edildi.

Freud nöropsikolojide klinik uygulamaya döndükten sonra Bergasse 19'da kurduğu ofisi neredeyse yarım asır boyunca danışma odası olmayı sürdürdü. Freud'un histeriyle

ilgili çalışmaları, ilk başlarda daha çok kadın cinselliğine ve bunların nevrotik ifade potansiyeline odaklanırken psikanalizin evrenselliği için bu kapsamı genişletme ihtiyacı doğdu. Böylelikle erkek ruhunu da çalışmalarına dâhil etmek üzere, bir risk alarak kendi tecrübelerini genelleme yöntemini izledi. Freud'un "kendini analiz" yöntemi onunla başlayıp yine onunla son bulan bir yöntem olarak değerlendirilebilir.

1908'de kurulan Viyana Psikanaliz Derneği, Freud'un hayatı için bir dönüm noktası oldu. Otto Rank, Alfred Adler, Carl Gustav Jung gibi önemli kişilerle çalıştı. Jung ile Psikanaliz Kongresi'ne katıldılar ve ABD'nin çeşitli yerlerinde konferanslar verdiler. Freud'un çalışmaları ve psikanaliz, Hollywood'da fazlasıyla ilgi uyandırdı. Freud sinema sektörü ile iş birliği yapmayı reddetse de bu endüstride onun çalışmalarına öykünen pek çok ürün ortaya kondu.

1923'te üst çene ve damak kanseri tanısı konmasıyla ilerleyen yıllarda sağlığı onun için yoğun bir gündem oldu ve pek çok operasyon geçirdi. Konuşma ve yemek yemeyle alakalı sorunlar yaşadı. Nazilerin Viyana'ya gelmesiyle, kızı Anna Freud ile Londra'ya yerleşerek 1939'daki ölümüne dek çalışmalarına orada devam etti.

Freud'un ortaya koyduğu psikanaliz çalışmaları; psikoloji, psikiyatri, çağdaş felsefe, edebiyat, popüler kültür ve pek çok beşerî bilimi etkilemeye hâlen devam etmektedir.

JENSEN'İN GRADİVA'SINDAKİ SANRILAR VE DÜŞLER

I

Düş[1] görmenin temel bilmecelerinin bu eserin[2] yazarının çabalarıyla çözüldüğünü kesin bir olgu olarak kabul eden bir grup insan, günün birinde hiç görülmemiş düşler -hayalperest yazarlar tarafından yaratılan ve bir hikâyenin akışı içinde kurgulanmış karakterlere atfedilen düşler- grubu meselesinin meraklarını uyandırdığını gördüler. Bu düş grubunu araştırma fikri, enerji israfı ve üstlenilmesi garip bir şey gibi görünebilir; ancak bir açıdan haklı da sayılabilir. Düşlerin bir anlamı olduğu ve yorumlanabileceği genel bir inanç olmaktan uzaktır. Bilim ve eğitimli insanların çoğu, bir düşü yorumlama görevi karşısında gülümserler. Sadece batıl inançlara tutunan ve bu noktada Antik Çağ'ın inançlarını sürdüren sıradan insanlar, düşlerin yorumlanabileceği

---

1 Durma, durak, dinlenme, uyku ve rüya sözcüklerinden gelen *düş* kelimesi, eski Türkçedeki *tüş* kelimesinden evrilmiştir. Nişanyan Etimolojik Sözlük'e göre anlam evrimi şu şekildedir: durmak> dinlenmek, öğle uykusu> rüya. Arapça kökenli *rüya* kelimesi ile Türkçe kökenli *düş* kelimeleri aynı anlamı ihtiva etmekte olup eserin çevirisinde *düş* kelimesi sıklıkla tercih edilmiştir. (e.n.)

2 Bkz. Freud, *The Interpretation of Dreams* (1900a) (F.n.)
Bahsi geçen eserin Türkçesi için: Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, çev. D. Bal, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2021. (e.n.)

konusunda ısrar etmeye devam ederler. *The Interpretation of Dreams*'in yazarı, katı bilimin suçlamaları karşısında, Antik Çağ'ın ve batıl inançların partizanı olmaya cesaret etmiştir. Düşlerin, geleceği önceden haber verdiğine inanmaktan uzak olduğuna inandığı doğrudur, çünkü insanoğlu bunu ortaya çıkarmak uğruna eski zamanlardan beri her yasak yola başvurup boşuna çabalamıştır. Ancak o bile düşlerin gelecekle olan ilişkisini tamamen reddedememiştir. Çünkü düş, yoğun emek gerektiren yorumlama faslı tamamlandığında, hayalperestin gerçekleşmiş olarak temsil edilen bir dileği olarak ona kendini göstermiştir ve dileklerin ağırlıklı olarak geleceğe dönük olduğunu kim inkâr edebilir? Az önce düşlerin yerine getirilmiş dilekler olduğunu söyledim. Anlaşılması güç bir kitabı okuyarak ilerlemekten korkmayan, kendini sıkıntıdan kurtarmak için, karmaşık bir sorunun dürüstlük ve hakikat pahasına kolay ve basit bir biçimde açıklanmasında ısrar etmeyen herkes, bahsettiğim eserde bu tezin ayrıntılı kanıtını bulabilir. Bu zaman zarfında, düşlerin ve dileklerin yerine getirilmesinin eşitlenmesine karşı şüphesiz akla gelecek itirazları bir tarafa koyabilir.

Ancak çok yol katettik. Bir düşün anlamının her zaman yerine getirilmiş bir dilekle ifade edilip edilemeyeceği veya endişeli bir beklenti, bir niyet, bir yansıma anlamına gelip gelmeyeceğini belirleme sorunu değil. Aksine, ilk ortaya çıkan soru, düşlerin bir anlamı olup olmadığı, zihinsel olaylar olarak değerlendirilmeleri gerekip gerekmediğidir. Bilim buna "hayır" cevabını verir: Düşü tamamen fizyolojik bir süreç olarak açıklar, bunun arkasında bir anlam veya

amaç aramaya gerek yoktur. Buna göre bedensel uyaranlar, uyku sırasında zihinsel araçlardan faydalanır ve böylece şimdi tüm zihinsel içerikten azade şu ya da bu düşünceyi bilince taşır: Düşler, zihnin dışavurumcu hareketleriyle değil, yalnızca seğirmeleriyle karşılaştırılabilir.

Düşlere ne kadar değer verilmesi gerektiğine ilişkin bu tartışmada, imgelemi kuvvetli yazarlar eskilerle, batıl inançlara sahip halkla ve *The Interpretation of Dreams*'in yazarıyla aynı tarafta yer alıyor gibi görünmektedir. Çünkü yazar, karakterleri, imgelemi kurguladığı düşümde, insanların duygu ve düşüncelerinin uykuda da devam ettiğine dair gündelik deneyimin izinden gider ve kahramanlarının ruh hâllerini düşlerle tasvir etmekten başka bir şey amaçlamaz. Ancak yaratıcı yazarlar değerli müttefiklerdir ve onların kanıtlarına büyük değer verilmelidir, çünkü onlar felsefemizin yerle gök arasında henüz düşlememize izin vermediği bir dizi şeyi bilme eğilimindedirler. Zihinle ilgili bilgilerinde, sıradan insanlardan çok daha ileridedirler, çünkü bilimde henüz açmadığımız kaynaklardan yararlanırlar. Keşke düşlerin bir anlamı olduğunu savunan yazarların verdikleri bu destek daha kesin olsaydı! Açıkçası eleştirel bir göz, yazarların psişik bir anlamı olan belli düşlerin ne yanında ne karşısında tavır almalarına itiraz edebilir; uyuyan zihnin, içinde aktif kalan uyarımlar altında, uyanık yaşamın sürgünleri olarak nasıl seğirdiğini göstermekle yetinirler.

Fakat bu çarpıcı düşünce bile yazarların düşlerden yararlanma biçimlerine ilişkin ilgimizi azaltmaz. Bu araştırma bize düşlerin doğası hakkında yeni bir şey öğretmese bile,

belki de bu açıdan yaratıcı yazının doğası hakkında küçük bir fikir edinmemizi sağlayabilir. Gerçek düşler zaten sınırsız ve düzenlenmemiş yapılar olarak görülüyordu ve şimdi bu düşlerin kontrolsüz taklitleriyle kafamız karıştı! Bununla birlikte zihinsel yaşamda bizim düşündüğümüzden çok daha az özgürlük ve keyfilik vardır, hatta hiç olmayabileceğini bile varsayabiliriz. Dış dünyada şans dediğimiz şey, bilindiği gibi, yasalara ayrıştırılabilir. Dolayısıyla, zihinde keyfilik dediğimiz şey de ancak şimdi belirsiz bir şekilde şüphelenmeye başladığımız yasalara dayanır. O hâlde şimdi ne bulduğumuza bir bakalım!

Bu inceleme için benimseyebileceğimiz iki yöntem vardır: Biri, belirli bir duruma, bir yazarın bir eserindeki düş yaratımlarına derinlemesine girmek olabilir. Diğeri ise farklı yazarların eserlerinde yer alan düşlerin kullanımına dair bulunabilecek tüm örnekleri bir araya getirmek ve karşılaştırmak olacaktır. İkinci yöntem çok daha etkili ve belki de tek haklı yöntem gibi görünmektedir, çünkü bizi bir sınıf olarak yapay "yazarlar" kavramını benimsemenin içerdiği zorluklardan bir anda kurtarmaktadır. Bu sınıf incelendiğinde, aralarında insan zihninin en derin gözlemcileri olarak onurlandırmaya alışkın olduklarımızdan bazılarının da bulunduğu, çok çeşitli değerlere sahip bireysel yazarlara ayrılır. Ancak buna rağmen, bu sayfalar ilk türden bir incelemeye ayrılacaktır. Bu inceleme düşüncesinin ilk ortaya çıktığı grupta, en son ilgisini çeken kurgu eserde, sanki ona tanıdık yüzlerle bakan ve onu *The Interpretation of Dreams* yöntemini uygulamaya davet eden çok sayıda düş olduğunu hatırlayan biri vardı. Bu

küçük eserin konusunun ve içinde yer aldığı sahnenin, hiç şüphesiz bu keyfin oluşmasında başlıca rolü oynamış olabileceğini itiraf etti. Çünkü hikâye Pompei'de geçiyor ve klasik antik kalıntılara duyduğu ilgi karşılığında hayata olan ilgisinden vazgeçen ve şimdi garip ama son derece mantıklı bir dolambaçlı yolla gerçek hayata geri dönen genç bir arkeoloğu konu alıyordu. Bu gerçekten şiirsel malzemenin işlenmesi sırasında okuyucu, ona benzer ve onunla uyum içinde olan her türlü düşünceyle harekete geçirilmişti. Bu eser, Wilhelm Jensen'in Gradiva'sının[3] kısa bir öyküsüydü ve yazar kendi kendisini "*Pompei düşlemi*" olarak tanımlanıyordu.

Şimdi tüm okurlarımdan bu küçük denemeyi bir kenara bırakmalarını ve bunun yerine *Gradiva* ile tanışmak için biraz zaman harcamalarını rica edeceğim (ilk kez 1903'te kitapçılarda yerini aldı); böylece ilerleyen sayfalarda bahsettiklerim onlara yabancı gelmeyecek. Ancak *Gradiva*'yı daha önce okumuş olanların yararlanması için hikâyenin özünü kısa bir özetle hatırlatacağım ve bu yaklaşımın onu mahrum bırakacağı tüm çekiciliği geri yüklemek için onların hafızasına güveneceğim.

Genç bir arkeolog olan Norbert Hanold, Roma'daki bir eski eserler müzesinde kendisini son derece etkileyen bir rölyef keşfetmiş ve bir Alman üniversite kentindeki çalışma odasına asıp ilgiyle izleyebileceği mükemmel bir alçı kalıbını elde etmekten büyük memnuniyet duymuştu.

3 Wilhelm Jensen, *Gradiva: Bir Pompei Düşü*, çev. İ. İgan, İstanbul İş Bankası Kültür Yayınları, 2022. Freud'un denemesinde faydalandığı ise eserin kitap olarak 1903'te yayımlanan ilk baskısıdır. (e.n.)

Heykel, uçuşan elbisesi sandaletli ayaklarını ortaya çıkaracak şekilde biraz yukarı çekilmiş, adım atan yetişkin bir kızı temsil ediyordu. Ayaklardan biri yere tam olarak basarken, onu takip etmek üzere yerden kaldırılan diğer ayağın sadece parmak uçları yere değiyor, taban ve topuk ise neredeyse dik bir şekilde yükseliyordu. Muhtemelen heykeltıraşın dikkatini çeken ve bunca yüzyıl sonra bile arkeolog hayranını olduğu yere mıh gibi çakan, bu alışılmadık ve kendine özgü büyüleyici yürüyüş biçimiydi. Hikâye kahramanının bu rölyefe gösterdiği ilgi, anlatıdaki temel psikolojik olgudur. Bu, hemen açıklanabilir bir durum değildir. "Arkeoloji Öğretim Üyesi Dr. Norbert Hanold, rölyefte kendi bilim dalı açısından özel dikkat gerektiren herhangi bir şey bulmadı." "Dikkatini çeken şeyin ne olduğunu kendi kendine açıklayamıyordu. Tek bildiği, bir şeyin onu cezbetmiş olduğu ve bu etkinin o zamandan beri hiç değişmeden devam ettiğiydi." Ama imgelemi hiç durmadan heykelle meşguldü. Heykelde "günümüze ait" bir şeyler buluyordu, sanki sanatçı sokağa bir göz atmış ve "yaşamdan" onu yakalamış gibiydi. Bu şekilde adım atarken resmedilen kıza "Gradiva"- "yürüyen kız"[4]- adını verdi.- Onun hiç şüphesiz aristokrat bir ailenin, belki de "görevini Ceres'in hizmetinde yürüten soylu bir aedile'nin"[5] kızı olduğu ve tanrıçanın tapınağına gitmekte olduğuna dair bir hikâye uydurdu. Sonra onun sessiz, sakin tabiatını bir başkentin yoğun hayatına sığdırmakta zorlandı. Kızı

4 İsmin türetilmesi ilerleyen sayfalarda ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. (S.n.)

5 Kamu binalarının idaresini elinde bulunduran sulh hâkimi. (S.n.)

Pompei'ye taşımasının daha iyi olacağına ve oralarda bir yerde, kazılmış olan yağmurlu havalarda caddenin bir tarafından diğer tarafına kuru ayakla geçmeyi mümkün kılan, ancak aralarında araba tekerleklerinin de geçmesine izin veren ilginç basamak taşlarının üzerinden geçtiğine ikna oldu. Kızın yüz hatları Yunanlılara benziyordu ve onun Helen kökenli olduğundan hiç şüphesi yoktu. Arkeoloji bilgisinin tamamını yavaş yavaş bu ve rölyefin modeli olan aslına ilişkin diğer düşlemlerin hizmetine sundu.

Ama şimdi kendisini, çözüm bekleyen, görünüşte bilimsel bir sorunla karşı karşıya bulmuştu. Bu, "Gradiva'nın adım atarkenki yürüyüşünün heykeltıraş tarafından gerçeğe yakın bir şekilde yeniden üretilip üretilmediği" konusunda eleştirel bir yargıya varma meselesiydi. Kendisinin bu yürüyüşü taklit edemediğini fark etti ve bu yürüyüşün "gerçekliğini" araştırırken "meseleyi açıklığa kavuşturmak için yaşamdan kendi gözlemlerini yapmaya" yönlendirildi. Ancak bu, onu kendisine oldukça yabancı bir davranış tarzına zorladı. "Şimdiye kadar kadın cinsiyeti onun için mermerden veya bronzdan yapılmış bir şey kavramından başka bir şey değildi ve onun çağdaş temsilcilerine hiçbir zaman en ufak bir önem vermemişti." Sosyal görevler ona her zaman kaçınılmaz bir sıkıntı gibi gelmişti; toplum içinde karşılaştığı genç hanımları o kadar az görüyor ve duyuyordu ki, bir sonraki karşılaşmasında onlara selam vermeden yanlarından geçip gidiyordu; bu da elbette onlar üzerinde olumlu bir etki bırakmıyordu. Ancak şimdi, üstlendiği bilimsel görev onu kuru ama özellikle yağışlı havalarda, sokakta karşılaştığı kadınların

ve kızların ayaklarına hevesle bakmaya zorluyordu- bu faaliyet, gözlemi altına girenlerin ona kimi zaman kızgın, kimi zaman da cesaretlendirici bakışlar atmasına neden oluyordu; "ama ne birinin ne de diğerinin farkındaydı." Bu dikkatli çalışmaların bir sonucu olarak Gradiva'nın yürüyüşünün gerçekte keşfedilebilir olmadığı sonucuna varmak zorunda kaldı ve bu onu pişmanlık ve kızgınlıkla doldurdu.

Kısa bir süre sonra, Vezüv'ün patladığı gün kendisini antik Pompei'de bulduğu ve şehrin yıkımına tanık olduğu korkunç bir düş gördü. "Kenarda dururken Jüpiter Tapınağı'nın yanındaki alanda, bir anda Gradiva'yı kendisinden çok da uzak olmayan bir mesafede gördü. O ana dek onun orada olabileceğini hiç düşünmemişti, ama şimdi Pompeili olduğu ve kendi kasabasında yaşadığı için, *hiç tahmin etmediği bir şekilde onunla aynı dönemde yaşadığı* bir anda çok doğal bir şekilde aklına geldi. Kızı bekleyen kaderden duyduğu korku onu bir uyarı çığlığı atmaya teşvik etti, bunun üzerine sakin adımlarla ilerleyen kız yüzünü ona doğru çevirdi. Ama sonra, tapınağın[6] revakına varıncaya kadar, hiç sorun yaşamadan yoluna devam etti; orada basamaklardan birine oturdu ve yüzü sanki mermere dönüşüyormuş gibi gittikçe solgunlaşırken başını yavaşça basamağın üzerine koydu. Peşinden koştuğunda, onu kül yağmuru, bedenini gömene dek geniş basamakta yüzünde huzurlu bir ifadeyle uzanmış hâlde buldu.

Uyandığında, Pompei sakinlerinin yardım isteyen, birbirine karışan bağırışları ve çalkantılı denizdeki dalgakıranların

6 Apollon Tapınağı. (S.n.)

donuk mırıltıları hâlâ kulaklarında yankılanıyor gibiydi. Ancak kendine geldikten sonra o sesleri büyük şehrin gürültülü yaşamının uyanış belirtileri olarak kabul ettikten sonra bile, düşlediği şeyin gerçekliğine olan inancını uzun süre korudu. Neredeyse iki bin yıl önce Pompei'nin yıkımında kendisinin de bulunduğu düşüncesinden kurtulduğu zaman, yine de Gradiva'nın Pompei'de yaşadığına ve MS 79'da diğerleriyle birlikte oraya gömüldüğüne dair gerçek bir inanca bağlı kaldı. Düşün sonucu olarak, *Gradiva* ile ilgili düşlemlerinde ilk kez sanki yitirilen biriymişçesine onun için yas tuttu.

Bu düşüncelere dalmış bir hâlde pencereden dışarı bakarken, karşıdaki evin açık penceresindeki kafesten öten bir kanarya dikkatini çekti ve henüz gördüğü düşten tam olarak uyanmamış gibi görünen genç adamın aklından birden bir şey geçti. Sokakta *Gradiva*'sına benzeyen bir suret gördüğünü düşündü ve hatta onun karakteristik yürüyüşünü tanıdı. Hiç düşünmeden, ona yetişmek için aceleyle sokağa fırladı ve sabahın erken saatlerinde yoldan geçenlerin kahkahaları ve alayları onu hızla evine geri döndürdü. Tekrar odasına döndüğünde, kafesindeki kanaryanın ötüşü bir kez daha dikkatini çekti ve kendisiyle bir karşılaştırma yapmasına neden oldu. Ona öyle geliyordu ki kafesten kaçmak onun için daha kolay olmasına rağmen o da kafeste yaşayan biri gibiydi. Sanki düşünün bir başka sonucu olarak ve belki de baharın ılıman havasının etkisiyle, kafasında İtalya'ya bir bahar yolculuğu yapma kararı şekillendi. Her ne kadar "bu yolculuğu yapma dürtüsü

adını koyamadığı bir duygudan kaynaklanmış olsa da" çok geçmeden bunun için bilimsel bir mazeret ortaya çıktı.

Böylesine mantıksız nedenlerle planlanan bu yolculukta bir an bir ara verelim ve kahramanımızın kişiliğine ve davranışlarına daha yakından bakalım. Hanold bize hâlâ anlaşılmaz ve aptal biri olarak görünüyor; kendine özgü aptallığının insani duygularla nasıl ilişkilendirileceği ve böylece sempatimizi nasıl uyandıracağı konusunda hiçbir fikrimiz yok. Bizi böyle bir belirsizlik içinde bırakmasına izin verilmesi bir yazarın ayrıcalığıdır. Dilinin cazibesi ve fikirlerinin ustalığı, ona duyduğumuz güven ve kahramanına karşı hissetmeye hazır olduğumuz henüz kazanılmamış sempati için bize geçici bir ödül sunar. Bu kahraman hakkında ayrıca, bir aile geleneği olarak arkeolog olmasının önceden kararlaştırıldığı, daha sonraki yalnızlığında ve bağımsızlığında kendini tamamen çalışmalarına verdiği ve hayattan ve onun zevklerinden tamamen uzaklaştığı söylenir. Onun için yalnızca mermer ve bronz gerçekten canlıydı; insan yaşamının amacını ve değerini yalnızca onlar ifade ediyordu. Ancak doğa, belki de iyi niyetle, onun kanına tamamen bilim dışı bir düzeltici- sadece düşlerinde değil, çoğu zaman uyanık yaşamında da kendini gösterebilen son derece canlı bir imgelem aşılamıştı. İmgelem ve akıl arasındaki bu bölünme onu bir sanatçı ya da nevrotik olmaya mahkûm etti; o, krallığı bu dünyadan olmayanlardan biriydi.

Böylece, kendine has bir şekilde yürüyen bir kızı temsil eden bir rölyefe ilgi duyması, düşlemlerini onun etrafında örmesi, onun için bir isim ve köken düşlemesi,

yarattığı figürü bin sekiz yüz yıldan daha uzun bir süre önce gömülmüş olan Pompei'nin ortamına yerleştirmesi ve nihayet garip bir endişe düşünden sonra Gradiva adlı bu kızın varlığı ve ölümü hakkındaki düşlerini, eylemleri üzerinde etkili olan bir sanrıya dönüştürmesi mümkün oldu. İmgelemin bu tür ürünleri, gerçek hayatta biriyle karşılaştığımızda bize şaşırtıcı ve açıklanamaz görünecektir. Kahramanımız Norbert Hanold kurgusal bir karakter olduğuna göre, belki de yazarına çekingen bir soru yöneltebilir ve imgeleminin, kendi özgür seçimlerinden başka dış güçler tarafından belirlenip belirlenmediğini sorabiliriz. Kahramanımızı, görünürde bir kanaryanın ötüşüyle İtalya'ya gitmeye karar verdiği ve amacını açıkça anlamadığı bir anda bırakmıştık. Daha sonra bu yolculuğu için sabit bir planı veya hedefi olmadığını da öğreniyoruz. İçindeki huzursuzluk ve tatminsizlik onu Roma'dan Napoli'ye ve oradan daha da uzaklara götürdü. Kendisini balayı çiftlerinin sürüsü arasında buldu ve aşk dolu "Edwin" ve "Angelina"ların[7] sevgi dolu sözlerini duymak zorunda kaldı, ancak onların neler yaptıklarını anlayamadı. İnsanoğlunun tüm çılgınlıkları arasında şu sonuca vardı: "Evlenmek en büyük ve en anlaşılmaz şey olarak ilk sırada yer alır ve İtalya'ya yapılan anlamsız balayı gezileri bir bakıma bu aptallığın taçlandırılmasıdır." Roma'da aşk dolu bir çiftin yakınlaşmasından dolayı uykusunda rahatsız olduğu için,

7 Orijinalde August ve Grete. İsimler hikâye boyunca sık sık tekrarlanıyor ve bunların yerine geç Viktorya döneminin İngiliz balayı çiftleri tarafından geleneksel olarak kullanılan kelimeleri kullanmak en iyisi gibi görünüyor. (S.n.)

aceleyle Napoli'ye kaçtı fakat orada da farklı Edwin'ler ve Angelina'lar buldu. Konuşmalarından, bu kumrulaın çoğunun Pompei harabeleri arasında yuva yapmaya niyeti olmadığını, Capri'ye doğru uçtuklarını anlayınca, onların yapmadıklarını yapmaya karar verdi ve ayrıldıktan yalnızca birkaç gün sonra- beklentisinin ve niyetinin aksine -kendisini Pompei'de buldu.

Ancak aradığı huzuru orada bulamadı. Ve şimdiye kadar balayı çiftlerinin oynadığı, ruhunu rahatsız eden, düşüncelerini bozan bu rol, kesinlikle kötü ve gereksiz olan her şeyin vücut bulmuş hâli olarak görmeye meyilli olduğu kara sinekler tarafından üstlenildi. İşkenceci iki tür ruh erimiş ve bir bütün olmuştu: Bazı sinek çiftleri ona balayı çiftlerini hatırlattı ve onların da kendi dillerinde birbirlerine "Sevgili Edwin" ve "Canım Angelina" diye hitap ettiklerinden şüphelendi. Sonunda, "doyumsuzluğunun sadece çevresinden kaynaklanmadığını, kaynağının kısmen kendi içinden türediğini" fark etmekten kendini alamadı. "Ne olduğunu bilmemesine rağmen bir şeylerden yoksun olması nedeniyle hoşnutsuz olduğunu" sezinledi.

Ertesi sabah *Ingresso*'dan geçerek Pompei'ye gitti ve rehberden kurtulduktan sonra garip bir şekilde, kısa bir süre önce düşünde Pompei'nin gömülüşünde bulunduğunu hatırlamadan amaçsızca kentte dolaştı. Daha sonra, eskilerin hayaletlerin saati olarak kabul ettikleri gün ortasının "sıcak ve kutsal" saatinde, diğer ziyaretçiler ortadan kaybolup harabe yığınları ıssız ve güneş ışığıyla yıkanmış bir şekilde önünde uzandığında, kendini gömülmüş olan o hayata tekrar içeri taşıyabildiğini fark etti ama bunu

bilimin yardımı olmadan yaptı. "Öğrettiği şey cansız, arkeolojik bir bakış açısıydı ve ağzından çıkan şey de ölü, filolojik bir dildi. Bunların ruhla, hislerle, kalple- nasıl isterseniz öyle söyleyin- anlamaya hiçbir faydası yoktu. Bunu özleyen, burada, öğlenin sıcak sessizliğinde, geçmişin kalıntıları arasında tek başına, tek canlı olarak durmalı ve bakmalı ama bedensel gözlerle değil, dinlemeli ama fiziksel kulaklarla değil. Ve daha sonra... Ölüler uyandı ve Pompei yeniden yaşamaya başladı."

İmgeleminde geçmişi bu şekilde canlandırırken bir anda rölyeftekinin Gradiva olduğundan emin olduğu kızın, tıpkı gördüğü düşte olduğu gibi Apollon Tapınağı'nın merdivenlerine uzandığında yaptığı gibi bir evden çıktığını ve hızlı adımlarla taşları lav kaplı sokağın karşı tarafına geçtiğini gördü. Ve bu anıyla birlikte aklına ilk defa başka bir şey geldi: İçindeki dürtünün farkında olmadan, ona dair bir iz bulup bulamayacağını görmek için, İtalya'ya gelmiş, Roma'da ya da Napoli'de durmadan Pompei'ye gitmişti. Ve kelimenin tam anlamıyla *izlerini*; çünkü kendine has yürüyüşüyle küller üzerinde diğerlerinden farklı parmak izleri bırakmış olmalıydı."

Bu noktada yazarın şimdiye kadar bizi içinde tuttuğu gerilim bir an için acı verici bir şaşkınlık duygusuna dönüşür. Dengesini kaybeden sadece kahramanımız değildir; önce mermerden bir figür, sonra da hayali bir figür olan Gradiva'nın görüntüsü karşısında biz de yönümüzü kaybetmişizdir. O, kahramanımızın sanrıları tarafından baştan çıkarılmış bir halüsinasyon mudur? "Gerçek" bir hayalet mi? Yoksa yaşayan bir insan mıdır? Böyle bir sıralama

yaparken hayaletlere inanmamız da gerekmez. Hikâyesini bir "düşlem" olarak adlandıran yazar, şimdiye kadar bizi yavan ve bilim yasaları tarafından yönetildiği için kınanan dünyamızda mı bırakmak istediğini, yoksa bizi ruhların ve hayaletlerin gerçeklik kazandığı başka ve düşsel bir dünyaya mı taşımak istediğini bildirmek için hiçbir fırsat bulamadı. *Hamlet* ve *Macbeth* örneklerinden de bildiğimiz gibi, hiç tereddüt etmeden onu takip etmeye hazırız. Eğer öyleyse, düş gücü zengin bir arkeoloğun sanrısı başka bir standartla ölçülmelidir. Gerçekten de antik heykele birebir benzeyen gerçek bir insanın var olmasının ne kadar imkânsız olduğunu düşündüğümüzde, alternatif listemiz ikiye iner: Bir halüsinasyon ya da bir öğle hayaleti. Hikâyedeki küçük bir ayrıntı kısa sürede ilk olasılığı ortadan kaldırır. Büyük bir kertenkele gün ışığında uzanmış hareketsiz yatıyordu ama Gradiva'nın adımlarının yaklaşmasıyla birlikte kaçtı ve lavla örtülü taşların üzerine sıçradı. Yani halüsinasyon değil, hayalperestimizin zihninin dışında bir şeydi. Fakat *yeniden canlandırılmış* bir şeyin gerçekliği bir kertenkeleyi ürkütebilir mi?

Gradiva Meleager Evi'nin[8] önünde kayboldu. Norbert Hanold'un hayaletlerin Pompei'de öğle vaktinde onun etrafında canlandığı sanrısını sürdürdüğünü ve Gradiva'nın

8 House of Meleager: Meleager Evi, Pompei'de ilk kez 1829 yılındaki kazılarda ortaya çıkarılmış ve sonraki yıllarda kazısı devam ettirilen, çeşitli türden sanat eserleriyle tanınan bir evdir. Ev, efsanevi Yunan kahramanı ve Jason'ın Argonaut çetesinden biri olan Meleager'ın adını almıştır. Evin sol girişine yakın bir yerde Meleager'in sevgilisi Atalanta'yla birlikte resmedildiği soluk bir tablo vardır. Jensen'in eserinde bahsi geçen yer burasıdır. (e.n.)

da tekrar hayata dönerek MS 79'daki uğursuz Ağustos gününden önce yaşadığı eve girdiğini duymak bizi şaşırtmaz. Aklı (muhtemelen eve ismini veren) ev sahibinin kişiliği ve Gradiva'nın onunla ilişkisi üzerine ustalıklı tahminlerle doldu ve artık bilgisinin tamamen imgeleminin hizmetinde olduğu kafasına dank etti. Eve girdi ve birdenbire, iki sarı sütunun arasındaki alçak basamaklarda oturmakta olan tezahürü bir kez daha gördü. "Dizlerinin üzerine örtülü beyaz bir şey vardı; ne olduğunu tam olarak anlayamadı, papirüs yaprağına benziyordu..." Kızın kökeni hakkındaki en son teorilerine dayanarak, ona Yunanca hitap etti ve onun hayalet varlığında konuşma gücüne sahip olup olmadığını öğrenmek için endişeyle bekledi. Kız cevap vermediği için bu defa ona Latince hitap etti. Sonra, kız dudaklarında bir gülümsemeyle: "Benimle konuşmak istiyorsan, bunu Almanca yapmalısın." dedi.

Biz okurlar için ne büyük bir aşağılanma! Demek ki yazar bizimle dalga geçiyor ve Pompei güneşinin yansımasının yardımıyla *bizi* küçük çapta bir sanrıya sürüklüyor ki, gün ortası güneşinin gerçekten üzerinde parladığı zavallı hakkında daha ılımlı bir yargıya varmak zorunda kalalım. Ancak şimdi, kısa süreli kafa karışıklığımızdan kurtulduğumuza göre, Gradiva'nın etten kemikten bir Alman kızı olduğunu biliyoruz, bu da en olasılıksız çözüm olarak reddetme eğiliminde olduğumuz bir çözümdür. Ve artık dingin bir üstünlük duygusuyla, kız ile onun mermerden sureti arasında ne gibi bir ilişki olduğunu ve genç arkeoloğumuzun onun gerçek kişiliğine yönelik düşlemlere nasıl ulaştığını öğrenmek için bekleyebiliriz.

Ancak kahramanımız bu sanrıdan bizim kadar çabuk kopmadı, çünkü yazarın bize söylediği gibi "inancı onu mutlu etse de oldukça fazla sayıda gizemi kabullenmek zorunda kaldı." Dahası, bu sanrı muhtemelen Hanold'un içinde hiçbir şey bilmediğimiz ve kendimizde var olmayan içsel köklere sahipti. Onun durumunda, hiç şüphesiz, gerçeğe geri döndürülmeden önce etkin bir değerlendirme gerekli görünmektedir. Bu sırada yapabildiği tek şey, hayalini az önce yaşadığı harika deneyime uydurmaktı. Pompei'nin yıkımında diğerleriyle birlikte yok olup giden Gradiva kısa bir süre için hayata dönen bir gün ortası hayaletinden başka bir şey değildi. Peki ama neden kızın Almanca verdiği cevabı duyduktan sonra, "Sesinizin böyle çıktığını biliyordum." diye haykırdı? Sadece biz değil, kızın kendisi de bu soruyu sormak zorundaydı ve Hanold, düşünde kız tapınağın basamaklarına uzanmış uyurken ona seslendiğinde duymayı ummuş olmasına rağmen onun sesini daha önce hiç duymadığını kabul etmeliydi. O zaman yaptığı şeyi tekrar yapması için kıza yalvardı ama o ayağa kalktı, Hanold'a tuhaf tuhaf baktı ve birkaç adım atıp avlunun sütunları arasında gözden kayboldu. Kısa bir süre önce güzel bir kelebek etrafında bir süre kanat çırpmıştı ve Hanold bunu Hades'ten gelen bir habercinin ölü kıza hayaletlerin öğle vaktinin sona erdiği için geri dönmesi gerektiğini hatırlatması olarak yorumladı. Hanold'un, kız gözden kaybolurken arkasından seslenecek kadar vakti olmuştu: "Yarın gün ortasında buraya dönecek misin?" Ne var ki, artık daha aklı başında yorumlar yapmaya cesaret edecek olan bizler için, genç kız Hanold'un kendisine

söylediği sözlerde uygunsuz bir şeyler görmüş ve hakarete uğramış gibi bir hisle yanından ayrılmış gibidir; ne de olsa Hanold'un düşü hakkında hiçbir şey bilemezdi. Acaba kız, Hanold'un gözünde kendi düşüyle olan ilişkisinde yatan talebinin erotik doğasını sezmiş olamaz mıydı?

Gradiva'nın ortadan kaybolmasından sonra kahramanımız, Diomède Oteli'nde öğle yemeği için bir araya gelen tüm misafirlere dikkatlice baktı ve aynısını Suisse Oteli'nde yapmaya devam etti ve ancak bundan sonra Pompei'de bildiği iki otel içinde de Gradiva'yla en ufak bir benzerlik taşıyan biri olmadığından emin olabildi. Gradiva ile iki handan birinde karşılaşabileceği fikrini elbette saçma bularak reddederdi. Ve sonuç olarak, Vezüv'ün sıcak topraklarında üretilen şarap, bütün gün içinde boğuştuğu duygu girdabını yoğunlaştırmaya yardımcı oldu.

Ertesi gün için tek bir şey kararlaştırılmıştı: Hanold gün ortasında bir kez daha Meleager Evi'nde olmalıydı ve o anı bekleyerek Pompei'ye eski bir yoldan- antik şehir duvarının üzerinden- geçti. Çan şeklindeki beyaz çiçekleriyle sallanan bir çiriş otu dalı, Hanold'a yeraltı dünyasının çiçeği gibi, onu koparıp yanında taşıması için yeterince anlamlı göründü. Ama beklerken, tüm arkeoloji bilimi ona dünyadaki en anlamsız ve önemsiz şey gibi göründü, çünkü "Bir zamanlar ölü olan ve sadece öğle vaktinde olsa bile canlanan Gradiva gibi bir varlığın bedensel görüntüsünün ne olabileceği" gibi dikkatini cezbeden başka bir soru onu ele geçirmişti. O gün onunla karşılaşmayacağından korkuyordu, çünkü dönüşüne uzun aralıklarla izin veriliyor olabilirdi ve sütunlar arasında kızı bir kez daha

algıladığında, görünüşünün sadece kendi imgeleminin bir ürünü olduğunu düşündü ve acı içinde haykırdı: "Ah! Keşke hâlâ var olsaydın ve yaşasaydın!" Ancak bu kez fazla eleştirel davranmıştı, çünkü hayaletin bir sesi vardı ve ona beyaz çiçeği getirip getirmeyeceğini sormuş, onu bir kez daha şaşkına çevirerek uzun bir sohbete dalmıştı.

Bununla birlikte yazar, Gradiva'ya yaşayan bir insan olarak ilgi duymaya başlayan okurlarına, Gradiva'nın önceki gün Hanold'a bakışındaki hoşnutsuz ve aşağılayıcı ifadenin yerini bir ilgi ve merak ifadesine bıraktığını açıklıyor. Ve gerçekten de şimdi onu sorgulamaya başladı, önceki günkü sözlerinin açıklamasını istedi ve uyumak için uzanırken ne zaman yanında durduğunu sordu. Bu şekilde, memleketi ile öldüğünü gördüğü düşünü ve ardından arkeoloğun bu denli ilgisini çeken mermer rölyefi ve ayağın duruşunu öğrendi. Ve artık yürüyüşünü göstermeye hazır olduğunu gösterdi ve bu, Gradiva'nın orijinal portresinden tek farklılığın, sandaletlerinin yerini- günümüze bir uyarlama olarak açıkladığı- ince deriden açık kum rengi ayakkabıların alması olduğunu kanıtladı. Belli ki kız, asla Hanold ile çelişmeden, tüm hatlarını ondan aldığı sanrının içine giriyordu. Sadece bir kez, kendine ait bir duyguyla oynadığı rolün dışına çıkmış gibi göründü; o da aklı rölyefte olan Hanold'un onu gördüğü ilk anda tanıdığını iddia ettiği zaman meydana geldi. Konuşmalarının bu aşamasında rölyef konusunda hâlâ hiçbir şey bilmediğinden, Hanold'un sözlerini yanlış anlaması doğaldı; ama kendini çabucak toparladı ve yalnızca bize göre, sanrı bağlamındaki anlamlarının yanı sıra gerçek ve güncel bir şeyi de ifade

ediyormuş gibi, sanki çifte anlamı varmış gibi geliyor. Örneğin, Gradiva yürüyüşünü sokak deneylerinde doğrulamayı başaramadığı için üzüldüğünde: "Yazık! Belki de buraya kadar bunca yolu gelmek zorunda kalmayacaktınız!" der. Kız ayrıca Hanold'un rölyefteki portresine "Gradiva" adını verdiğini öğrendi ve ona gerçek adının "Zoe" olduğunu söyledi. "Bu isim sana çok yakışıyor ama bana sanki burada büyük de bir alay varmış gibi geliyor, çünkü Zoe hayat demektir." "Kaçınılmaz olana boyun eğmek gerekir" diye cevap verir kız "ve ben çoktan ölmüş olmaya alıştım." diye ekler. Ertesi gün öğle saatinde yine aynı yerde olacağına söz vererek, bir kez daha çiriş otu filizini sorduktan sonra vedalaştı: "Daha şanslı olanlara baharda gül verirler ama bana göre senin bana unutkanlık çiçeğini vermen doğru." Kuşkusuz uzun zaman önce ölmüş ve birkaç saatliğine yeniden hayata dönmüş birine melankoli yakışıyordu.

Artık anlamaya ve biraz umutlanmaya başlıyoruz. Gradiva'nın bedeninde yeniden hayat bulduğu genç kadın Hanold'un sanrısını bu denli kabul ettiyse, bunu muhtemelen onu bu sanrıdan kurtarmak için yapıyordu. Onu kurtarmanın başka bir yolu yoktu; buna karşı çıkmak böyle bir olasılığa son vermek olurdu. Bu türden gerçek bir hastalık vakasının ciddi tedavisi bile, sanrısal yapıyla aynı zemini ele alarak başlamaktan ve ardından onu mümkün olduğunca eksiksiz bir şekilde araştırmaktan başka bir şekilde ilerleyemezdi. Eğer Zoe bu iş için doğru kişiyse, kahramanımızınki gibi bir sanrının nasıl tedavi edileceğini şüphesiz yakında öğreneceğiz. Bu tür sanrıların nasıl or-

taya çıktığını bilmek de bizi memnun edecektir. Sanrının tedavisinin araştırılmasıyla aynı zamana denk gelmesi ve kökenine ilişkin açıklamanın tam da sanrı incelenirken ortaya çıkması- eşsiz ya da benzer olmamakla birliktegarip bir tesadüf olurdu. Elbette, eğer öyleyse, hastalık olgumuzun "sıradan" bir aşk hikâyesiyle sonuçlanmasını bekleyebiliriz. Ancak aşkın sanrı karşısındaki iyileştirici gücü küçümsenmemelidir ve kahramanımızın Gradiva heykeline olan aşkı, geçmişte kalan ve cansız birine âşık olmanın tam bir örneği değil miydi?

Gradiva'nın ortadan kaybolmasından sonra, sadece yıkık şehrin üzerinde uçan bir kuşun gülme sesine benzeyen uzaktan bir ses duyuluyordu. Artık tek başına olan genç adam, Gradiva'nın geride bıraktığı beyaz bir nesneyi eline aldı: Papirüs yaprağı değildi, Pompei'deki çeşitli sahnelerin karakalem çizimlerinin olduğu bir eskiz defteriydi bu. Kitabı orada unutmuş olmasını geri döneceğinin bir teminatı olarak görmeye meyilliyizdir, çünkü bizim inancımıza göre hiç kimse gizli bir nedeni ya da gizli bir güdüsü olmadan hiçbir şeyi unutmaz.

Günün geri kalanı Hanold'a, bir bütün hâline getirmeyi başaramadığı bir sürü garip keşif ve doğrulama getirdi. Bugün Gradiva'nın kaybolduğu revak duvarında, aşırı derecede ince birinin geçmesine izin verecek genişlikte bir aralık olduğunu fark etti. Zoe-Gradiva'nın burada toprağa gömülmemiş olması gerektiğini düşündü. Bu fikir şimdi ona o kadar mantıksız geliyordu ki, bir zamanlar buna inandığı için utanç duyuyordu. Bu boşluğu mezarına ulaşmak için kullanmış olabilirdi. Mezarlar Sokağı'nın

sonunda, Diomedes Villası olarak bilinen yerin önünde belli belirsiz bir gölge eriyip gitmiş gibiydi. Bir gün önceki duygu girdabında, aynı dertler içinde Pompei çevresini dolaştı. Zoe-Gradiva'nın bedensel doğasının ne olabileceğini merak etti. İnsan onun eline dokunduğunda bir şey hisseder miydi? Garip bir dürtü onu bunu deneme kararlılığına itti. Yine de aynı derecede güçlü bir isteksizlik onu bu eylemi düşünmekten bile alıkoydu.

Güneşli bir yokuşta, teçhizatına göre bir zoolog ya da botanikçi olması gereken ve ava çıkmış gibi görünen yaşlı bir beyefendiyle karşılaştı. Bu kişi ona döndü ve şöyle dedi: "Siz de mi *Faraglionensis* ile ilgileniyorsunuz? Bunu hiç beklemezdim ama yalnızca Capri açıklarındaki Faraglioni Adaları'nda görülmemiş, aynı zamanda anakaraya da yerleşmiş olması oldukça muhtemel görünüyor. Meslektaşımız Eimer'in[9] önerdiği yöntem gerçekten çok iyi; birçok kez kullandım ve mükemmel sonuçlar aldım. Lütfen kıpırdamayın..." Burada konuşmacı sustu ve kayalardaki küçük mavi bir kertenkele kafasının baktığı bir çatlağın önüne uzun bir ottan yapılmış bir tuzak yerleştirdi. Hanold, kertenkele avcısının yanından, insanları Pompei'ye uzun bir yolculuk yapmaya iten aptalca ve tuhaf amaçların inandırıcı olmadığına dair eleştirel bir duyguyla ayrıldı. Eleştirisine kendisini ve Pompei'nin küllerinde Gradiva'nın ayak izlerini arama niyetini dâhil etmediğini söylemeye bile gerek yok. Dahası, beyefendinin yüzü sanki o iki otelden birinde onu görmüş gibi tanıdık geliyordu; hitap tarzı da sanki bir tanıdığıyla konuşuyor-

9 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış ünlü bir zoolog. (S.n.)

muş gibiydi. Daha sonraki yürüyüşü sırasında, bir yan yolda henüz keşfetmediği üçüncü bir otel olan "Albergo del Sole"[10] olduğu ortaya çıkan bir binaya vardı. Yapacak başka bir şeyi olmayan ev sahibi ona evini ve kazılarda çıkan kıymetli şeyleri gösterme fırsatı buldu. Kaçınılmaz sonlarının bilincinde olarak, birbirlerine sımsıkı sarılmış ölümü bekleyen genç âşıklar Forum civarında bulunduğunda kendisinin de orada olduğunu iddia etti. Hanold bunu daha önce duymuştu ve yaratıcı bir hikâye anlatıcısı tarafından uydurulmuş muhteşem bir hikâye olduğunu düşünüp önemsememişti ama bugün ev sahibinin sözlerine inanmış ve kızın kalıntılarının yanındaki küllerden çıkarıldığı söylenen paslanmış, yeşil renkli metal tokayı gördüğünde inancı daha da artmıştı. Hiçbir kuşkuya kapılmadan tokayı satın aldı ve handan ayrılırken açık bir pencerede beyaz çiçeklerle dolu çiriş otu filizi gördüğünde bu mezar çiçeklerini görmesinin yeni satın aldığı tokanın gerçekliğinin bir teyidi olduğuna inandı. Ancak toka ile yeni bir sanrı, ya da daha doğrusu eskisine küçük bir parça eklenmiş olarak eski sanrı- Hanold'u ele geçirdi ve bu, başlamış olan tedavi açısından pek de iyiye işaret olmadı. Forum'dan çok uzak olmayan bir yerde kucak kucağa bir çift genç âşık çıkarılmıştı ve Gradiva'yı düşünde tam da o civarda, Apollon Tapınağı'nın yanında yatarken görmüştü. Aslında Gradiva Forum'dan daha uzağa gitmiş, biriyle tanışmış ve daha sonra birlikte ölmüş olamazlar mıydı? Bu kuşkudan, içinde belki de kıskançlığa benzetebileceğimiz acı verici bir duygu doğdu. Yapının belirsizliği üzerinde

10 Güneş Oteli. (S.n.)

düşünerek bu duyguyu yatıştırdı ve akşam yemeğini Otel Diomède'de yiyebilecek kadar kendisini topladı. Orada yeni gelen iki ziyaretçi dikkatini çekti; saç renklerinin farklılığına rağmen aralarındaki benzerlikten dolayı yeni gelen erkek ve kadını kardeş olarak kabul etmek zorunda kaldı. Onlar, yolculuğu sırasında tanıştığı ve üzerinde sempatik bir izlenim bırakan ilk insanlardı. Kızın taktığı kırmızı bir Sorrento gülü onda bir tür anıyı canlandırdı ama o anının ne olduğunu hatırlayamadı. Sonunda uyumaya gitti ve bir düş gördü. Son derece anlamsız bir olaydı, ama belli ki o günkü deneyimlerinden süzülüp gelmişti. "Gradiva, güneşin altında bir yerde oturmuş, kertenkeleyi yakalamak için otlardan tuzak yapıyor ve şöyle diyordu: 'Lütfen kıpırdamayın. Meslektaşımız olan hanımefendi haklı; bu gayet güzel bir yöntem ve o da bundan mükemmel sonuçlar aldı." Bu düşü henüz uykudayken, tamamen delilik olduğu eleştirel düşüncesiyle savuşturdu ve kısa bir kahkaha sesi çıkararak kertenkeleyi gagasına alıp götüren görünmez bir kuşun yardımıyla düşten kurtulmayı başardı.

Tüm bu kargaşaya rağmen, daha net ve daha istikrarlı bir ruh hâli içinde uyandı. Bir gün önce genç bir hanımın göğsünde gördüğü türden çiçekler taşıyan bir gül ağacının dalı, Hanold'a gece boyunca birinin insanların ilkbaharda gül verdiğini söylediğini hatırlattı. Hiç düşünmeksizin güllerden birkaç tane kopardı ve onlarla bağlantılı bir şey zihninde rahatlatıcı bir etki yaratmış olmalıydı. Asosyal duygularından kurtulduğunu hissetti ve gülleri, metal tokayı ve eskiz defterini yüklenerek ve Gradiva ile ilgili bir dizi sorunla meşgul olarak her zamanki yoldan Pompei'ye

gitti. Eski kuruntularında çatlaklar belirmeye başlamıştı: Kadının sadece gün ortasında değil, başka zamanlarda da Pompei'de olup olamayacağını merak ediyordu. Bununla birlikte, stres son eklenen sanrıya kaymıştı ve buna bağlı kıskançlık her türlü kılıkta ona işkence ediyordu. Neredeyse bu görüntünün sadece kendi gözleriyle görülebilmesini ve başkalarının algısından kaçmasını dileyecekti: O zaman, her şeye rağmen, ona kendi özel mülkü gibi bakabilirdi. Gün ortasını bekleyerek dolaşırken beklenmedik bir olayla karşılaştı. *Casa del Fauno*'da bir köşede, birbirlerine sarılmış ve dudaklarını birbirine kenetledikleri göre kendilerini gözden uzak sanmış olmaları gereken iki figür gördü. Onların önceki akşam gördüğü sempatik çift olduğunu anlayınca şaşırdı. Fakat artık davranışları bir erkek ve kız kardeşe yakışmıyordu: Kucaklaşmaları ve öpüşmeleri ona çok uzun sürmüş gibi geldi. Sonuçta onlar sevgili, muhtemelen de genç bir balayı çiftiydi- bir başka Edwin ve Angelina. Ne gariptir ki, bu kez onları görmek ona sadece memnuniyet verdi ve sanki gizli bir bağlılık eylemini bölmüş gibi bir huşu duygusuyla fark edilmeden geri çekildi. Uzun zamandır sahip olmadığı saygılı bir tavır ona geri dönmüştü.

Meleager Evi'ne vardığında, Gradiva'yı bir başkasının yanında bulma korkusu bir kez daha onu öylesine sarmıştı ki, Gradiva ortaya çıktığında onu selamlayacak tek kelime bulamadı: "Yalnız mısın?" Zorlukla da olsa gülleri onun için topladığını fark etmesini sağlamasına izin verdi. Ona son sanrısını- onun Forum'da âşığının kollarında bulunan ve yeşil tokası olan kızın kendisi olduğunu- itiraf etti. Gradiva

alaycı bir tavırla bunu güneşte bulup bulmadığını sormuş olabilir: Güneş (ve İtalyanca "*sole*" kelimesini kullandı) bunun gibi her şeyi üretmişti. Hanold başının döndüğünü itiraf etti ve Gradiva ona kendini daha iyi hissetmesi için küçük piknik yemeğini paylaşmayı önerdi. Kâğıt peçeteye sarılı bir rulonun yarısını ona ikram edip diğer yarısını bariz bir iştahla kendisi yedi. Aynı zamanda mükemmel dişleri dudaklarının arasında parladı ve ekmeğin kabuğunu ısırırken hafif bir çıtırtı çıkardı. "Sanki daha önce de bir kez daha, iki bin yıl önce aynı yemeği paylaşmışız gibi hissediyorum." dedi; "Hatırlayamıyor musun?" Hanold bir cevap veremedi ama yemeğin ve Gradiva'nın varlığına dair pek çok emarenin onun üzerindeki etkisi yadsınacak gibi değildi. Mantığı uyanmaya ve Gradiva'nın bir öğle hayaletinden başka bir şey olmadığına dair sanrının bütününe kuşku düşmeye başlamıştı. Oysa kendisinin iki bin yıl önce onunla yemeğini paylaştığını söylemiş olması da tartışılabilirdi. Çatışmayı çözmenin bir yolu olarak bir deney yapma fikri ortaya çıktı ve Hanold ustalıkla ve yeniden kazandığı cesaretle bu deneyi gerçekleştirdi. Narin parmaklı sol eli dizinin üzerinde duruyordu, küstahlığı ve işe yaramazlığıyla Hanold'u öfkelendiren kara sineklerden biri onun üzerine konmuştu. Hanold'un eli birden havaya kalktı, sineğe ve Gradiva'nın eline şiddetli bir tokat indirdi.

Bu cesur deneyin iki sonucu vardı: İlki, hiç kuşkusuz gerçek, canlı, sıcak bir insan eline dokunduğuna dair duyduğu sevinç ve hemen ardından basamaklarda oturduğu yerden sıçramasına neden olan bir azarlama. Çünkü

şaşkınlığını attıktan sonra Gradiva'nın dudaklarından şu sözler çıkmıştı: "Aklını kaçırdığına hiç şüphe yok, Norbert Hanold!" Herkesin bildiği gibi uyuyan birini ya da bir uyurgezeri uyandırmanın en iyi yolu ona kendi adıyla seslenmektir. Fakat ne yazık ki Gradiva'nın Hanold'a adıyla seslenmesinin (Hanold bu olayı Pompei'de kimseye anlatmadı) Hanold üzerinde yarattığı etkiyi gözlemleme şansı yoktu. Tam bu kritik anda *Casa del Fauno*'dan gelen sempatik âşık çift ortaya çıktı ve genç kadın neşeli bir şaşkınlıkla haykırdı: "Zoe! Sen de mi buradasın? Ve bizim gibi balayında mısın? Bana bu konuda tek kelime bile yazmamıştın!" Gradiva'nın yaşayan gerçekliğinin bu yeni kanıtı karşısında Hanold kaçtı.

Zoe-Gradiva da görünüşe göre önemli bir işini yarıda kesen bu beklenmedik ziyaret karşısında pek şaşırmamıştı. Ama hemen kendini toparladı ve soruya genç çiftten kurtulmasını sağlayan akıcı bir yanıt vererek durumu arkadaşına ve hatta bize açıkladı. Onları tebrik etti ama kendisi balayında değildi. "Az önce buradan ayrılan genç adam da tıpkı senin gibi ciddi bir yarı delilikle uğraşıyor. Kafasının içinde sanki bir sinek vızıldıyor sanıyor. Galiba herkesin kafasında bir böcek var. Böcek biliminden anlamak benim görevim, bu tür durumlarda biraz yardımcı olabilirim. Babam ve ben Sole'de kalıyoruz. *Onun* da aklına bir şey geldi ve bu parlak fikir beni buraya getirip Pompei'de kendi başıma eğlenmem ve ondan hiçbir talepte bulunmamam şartının dışında başka bir şeydi. Kendi kendime burada tek başıma bile ilginç bir şeyler bulabileceğimi söyledim. Tabii ki böyle bir keşif yapacağımı hesaba katmamıştım-

yani seninle tanışma şansımı kastediyorum, Gisa." Ancak artık Sole'deki öğle yemeğinde babasına katılmak için acele etmesi gerektiğini söyledi. Ve kendini bize zoolog ve kertenkele avcısının kızı olarak tanıttıktan ve her türlü belirsiz sözlerle tedavi niyetini ve diğer gizli planlarını da kabul ettikten sonra ayrıldı. Ancak gittiği yön, babasının onu beklediği Sole Oteli'ne doğru değildi. Ama ona da sanki gölgemsi Diomedes Villası'nın yakınında bir suret, mezarını arıyor ve anıtlardan birinin altında kayboluyormuş gibi geldi. Ve bu nedenle, her adımda ayağını neredeyse dikey olarak kaldırarak adımlarını Mezarlar Sokağı'na yöneltti. Hanold da utanç ve şaşkınlık içinde aynı yere kaçmıştı. Bahçenin revakında durmadan bir aşağı bir yukarı dolaşıyor, sorununun geri kalanını entelektüel bir çabayla ortadan kaldırmaya uğraşıyordu. Tek bir şey yadsınamayacak şekilde açıklığa kavuşmuştu: Az ya da çok fiziksel bir biçimde yeniden canlanan genç Pompeili bir kadınla ilişki kurduğuna inanmakla tamamen anlamsız ve mantıksız davranmıştı. Sanrısına ilişkin bu açık ferasetin, sağlıklı düşünmeye geri dönüş yolunda önemli bir adım olduğu tartışılamazdı. Ancak öte yandan, diğer insanların sanki kendileri gibi fiziksel olarak gerçekmiş gibi iletişim kurduğu bu canlı kadın Gradiva'ydı ve Gradiva Hanold'un adını biliyordu; Hanold'un henüz uyanmamış olan mantığı ise bu bilmeceyi çözecek kadar güçlü değildi. Hanold duygusal olarak da böylesine zor bir görevin üstesinden gelebilecek kadar sakin değildi, çünkü bir kez daha Zoe-Gradiva ile karşılaşmak yerine iki bin yıl önce Diomedes Villası'nda diğerleriyle birlikte gömülmeyi tercih ederdi.

Yine de şiddetli bir Gradiva'yı tekrar görme arzusu içinde hâlâ var olan kaçma eğiliminden geriye kalanlarla boğuştu. Sütun dizisinin dört köşesinden birini dönerken birden irkildi. Kırık bir duvar parçasının üzerinde, Diomedes Villası'nda ölen kızlardan biri oturuyordu. Ancak bu, sanrı âlemine kaçmak için hızla reddedilen son bir girişimdi. Hayır, bu Gradiva'ydı ve belli ki tedavisinin son kısmını tamamlamaya gelmişti. Hanold'un ilk içgüdüsel hareketini çok doğru bir şekilde binayı terk etme girişimi olarak yorumladı ve ona, dışarıda müthiş bir sağanak yağmur başladığı için kaçmasının imkânsız olduğunu gösterdi. Acımasızdı ve elindeki sinekle ne yapmaya çalıştığını sorarak onu sınamaya başladı. Hanold'un belirli bir zamirden[11] yararlanma cesareti yoktu ama daha önemli bir şey için -ona belirleyici soruyu sormak için- cesareti vardı:

"Söylenildiği gibi, kafam oldukça karışmıştı ve eli tedavi ettiğim için özür dilemeliyim... Nasıl bu kadar duygusuz olabildiğimi anlayamıyorum. Ancak sahibinin benim... benim adımı söyleyip benim bu saçmalığıma dikkat çektiğini de anlayamıyorum."

"Yani Norbert Hanold, sen daha bunu anlayacak durumda değilsin. Fakat buna şaşırdığımı söyleyemem, beni uzun zamandır buna alıştırdın. Bunu tekrar keşfetmem

11 İkinci tekil kişi zamiri. Aşağıda anlatılanların bir kısmının İngilizcede anlamını yitirmesi kaçınılmazdır. Hanold şimdiye dek Gradiva ile konuşmalarında kısmen klasik kullanım amacıyla ikinci tekil şahıs zamiri kullanmıştır. Ancak artık çağdaş bir Alman kızıyla konuşmaya başladığını fark ettiği için ikinci tekil şahıs zamirinin fazla yakın ve samimi olduğunu düşündü. Öte yandan Gradiva, onunla konuşurken baştan sona ikinci tekil şahıs zamiri kullanmıştı. (S.n.)

için Pompei'ye gelmem gerekmiyordu ve sen de eve yüz mil daha yakın olduğunu teyit edebilirdin." "Yüz mil daha yakın," diye açıkladı Gradiva hâlâ bir şey anlamamış olan Hanold'a. "Yaşadığın evin çaprazında-köşedeki evde. Penceremde içinde bir kanarya olan bir kafes var."

Bu son sözler, duyduğu anda Hanold'da uzak bir anı etkisi yarattı: Bu, ötüşüyle İtalya'ya yaptığı yolculuk fikrini ona veren kuş olmalıydı. "Babam bu evde yaşıyor: Zooloji profesörü Richard Bertgang."

Yani, onun komşusu olduğu için, onu hem görünüşünden hem de isminden tanıyordu. Burada bir hayal kırıklığı hissederiz: Çözüm başarısız olur ve beklentilerimize değmez.

Norbert Hanold, "O hâlde siz[12]... Siz Bayan Zoe Bertgang mısınız?" diye sorduğunda düşünce bağımsızlığını henüz geri kazanmadığını gösterdi. Ancak kız oldukça farklı görünüyordu.

Bayan Bertgang'ın cevabı bize, ikisi arasında komşu olmanın yanı sıra başka ilişkilerin de olduğunu gösteriyor. Gradiva Hanold'un gün ortası hayaletine karşı doğal olarak kullandığı ama gerçek kızla konuşurken kullanmaktan kaçındığı samimi bir hitap şekli olan "*du*" (sen) kelimesini savunabilirdi ama bunun yerine eski kullanımı tercih etti. "Eğer bu resmî hitap şeklini daha uygun buluyorsanız, onu da kullanabilirim. Ama diğerinin bana daha doğal geldiğini düşünüyorum. Birlikte dostça koşturduğumuz ya da bazen değişiklik olsun diye itişip kakıştığımız ilk

12 "Sie" Almancada resmî dilde ikinci tekil şahıs zamiri "du" yerine kullanılan üçüncü çoğul şahıs zamiridir. (S.n.)

günlerde farklı mı görünüyordum bilmiyorum. Ama siz[13] son yıllarda bana bir kez bile dikkatle baksaydınız, epeydir böyle göründüğümü anlayabilirdiniz."

Öyleyse aralarında bir çocukluk arkadaşlığı- belki de bir çocukluk aşkı- vardı ve bu da "du"yu haklı çıkarırdı. Bu çözüm, ilk şüphelendiğimiz kadar başarısız olabilir. Bununla birlikte, bu çocukluk ilişkisinin beklenmedik bir şekilde, çağdaş temaslarında olan bazı ayrıntıları açıkladığını fark ettiğimizde, çok daha derin bir düzeye getiririz. Örneğin, Zoe-Gradiva'nın elini tokatlamasını düşünün. Norbert Hanold bu hareketiyle hayaletin fiziksel gerçekliği sorununda deneysel bir cevaba ulaşmak için en inandırıcı nedeni bulmuştu. Fakat bu aynı zamanda, Zoe'nin sözlerinin çocukluklarında baskın olduğunu gösterdiği "itişip kakışma" dürtüsünün yeniden canlanması gibi değil miydi? Ve yine Gradiva'nın arkeoloğa, ona da iki bin yıl önce böyle bir yemeği paylaşmışlar gibi gelip gelmediğini soruşunu düşünün. Bu anlaşılmaz soru, tarihsel geçmişi bir kez daha kişisel geçmişi- kızın hâlâ canlı anılara sahip olurken genç adamın unutmuş gibi göründüğü tarihi- değiştirirsek bir anlam kazanır gibi olur. Ve şimdi, genç arkeoloğun Gradiva'sıyla ilgili hayallerinin, unuttuğu çocukluk anılarının bir yankısı olabileceğini keşfediyoruz. Eğer öyleyse, bunlar Hanold'un düş gücünün değişken ürünleri değil ama farkında olmadan unuttuğu, içinde hâlâ işlemekte olan çocukluk izlenimlerinin birikimleri tarafın-

13 Bu noktadan bir sonraki konuşmasının ortasına kadar, görüleceği üzere sonunda isyan ettiğinde, Zoe resmî "Sie" zamirini kullanmak için cesur bir girişimde bulunur. (S.n.)

dan belirlenmişlerdi. Sadece tahmin edebiliyor olsak bile, düşlemlerin kökenini ayrıntılı olarak göstermemiz olasıdır. Örneğin, Gradiva'nın Yunan kökenli olması gerektiğini ve saygın bir kişinin- belki de Ceres'in bir rahibinin- kızı olduğunu düşünmüştür. Bu, onun Yunanca Zoe adını taşıdığını ve bir Zooloji Profesörünün ailesine mensup olduğunu bilmesiyle oldukça uyumlu görünüyor. Ama eğer Hanold'un düşlemleri dönüştürülmüş anılarsa, Zoe Bertgang'ın bize verdiği bilgilerde bu düşlemlere dair bir gösterge bulmayı bekleyebiliriz. Şimdi onun söyleyeceklerini dinleyelim. Bize çocukluklarındaki yakın dostluklarından bahsetmişti ve şimdi bu çocukluk ilişkisinin daha sonraki safhasını dinleyeceğiz.

"O zamanlar, aslına bakarsanız, neden bilmiyorum, insanların bize *backfisch*[14] demeye başladığı yaşlara kadar, size son derece bağımlı olmaya alışmıştım ve dünyada daha hoş bir arkadaş bulamayacağıma inanıyordum. Annem, kız kardeşim ya da erkek kardeşim yoktu, babam bir kör yılanı benden çok daha ilginç buluyordu ve herkesin (kızları da dâhil ediyorum) düşüncelerini ve onlarla gelen her şeyi meşgul edecek *bir şeyleri* olmalıydı. O zamanlar siz de öyleydiniz. Ama arkeoloji sizi ele geçirdiğinde- beni affetmelisiniz ama gerçekten şu kibar yeniliğiniz bana çok saçma geliyor ve ayrıca ifade etmek istediklerime de hiç uymuyor- dediğim gibi bana gelince, senin[15], kafasında gözleri, ağzında dili ya

14 Kızartmalık balık, Almancada ergen, yeniyetme manasında kullanılan argo kelime. (S.n.)

15 Gradiva buradan sonra nihayet "du" (sen) şahıs zamirini kullanıyor. (S.n.)

da hafızasında çocukluk arkadaşlığımıza dair hiçbir anısı olmayan, çekilmez bir insan hâline geldiğini anladım. Şüphesiz bu yüzden eskisinden farklı görünüyordum. Çünkü zaman zaman seninle toplum içinde karşılaştığımda- geçen kış bir kez oldu- beni görmedin, hatta bir kelime ettiğini bile duymadım. Bunda bana yönelik bir ayrımcılık yoktu, çünkü herkese aynı şekilde davranıyordun. Ben senin için yoktum ve sen- geçmişte sık dağıttığım sarı perçemlerinle-doldurulmuş bir papağan kadar sıkıcı, kavruk, dili tutulmuş ve aynı zamanda bir arkeopteriks kadar görkemliydin. Evet, doğru, kazıp çıkardıkları Nuh nebiden kalma ucube kuş dedikleri şey bu. Sadece şüphelenmediğim bir şey vardı: Beni de burada, Pompei'de, kazılarak çıkarılmış ve yeniden canlanmış bir şey olarak görmek gibi aynı derecede görkemli bir hayal vardı kafanda. Ve hiç beklenmedik bir anda karşımda durduğunuzda, hayal gücünüzün beyninizde nasıl inanılmaz bir örümcek ağı ördüğünü anlamak ilk başta epey zor oldu. Ondan sonra beni eğlendirdi ve deliliğine rağmen beni oldukça memnun etti. Çünkü sana söylediğim gibi, senden hiç şüphelenmemiştim."

Böylece çocukluk arkadaşlıklarının yıllar içinde ne hâle geldiğini bize yeterince açık bir şekilde anlatıyor. Bu duygu Gradiva'nın içinde, o tamamen âşık olana kadar büyümüştü çünkü bir kızın kalbini verebileceği bir şeye sahip olması gerekirdi. Akıllılığın ve açıklığın vücut bulmuş hâli olan Bayan Zoe, kendi zihnini bizim için oldukça şeffaflaştırıyor. Ne olursa olsun normal şartlar altında bir kızın sevgisini ilk etapta babasına yöneltmesi genel kural olsa da ailesinde babasından başka kimsesi olmayan Zoe

bunu yapmaya özellikle hazırdı. Ama babasının ona verecek hiçbir şeyi kalmamıştı; tüm ilgisini biliminin nesnelerine vakfetmişti. Bu yüzden Gradiva gözlerini diğer insanlara çevirmek zorunda kalmış ve genç oyun arkadaşına özel bir bağ ile bağlanmıştı. O da ona göz dikmekten vazgeçtiğinde, sevgisi onunla sarsılmadı, aksine arttı, çünkü o da babası gibi olmuş, onun gibi bilim tarafından soğurulmuş ve onun tarafından hayattan ve Zoe'den uzak tutulmuştu. Böylece sadakatsizliğinde sadık kalması, sevdiğinde babasını yeniden bulması, ikisini de aynı duyguya dâhil etmesi ya da deyim yerindeyse her ikisini de duygularında özdeşleştirmesi mümkün olmuştur. Keyfi gibi görünebilecek bu psikolojik analiz için gerekçemiz nedir? Yazar bize bunu tek ama son derece karakteristik bir ayrıntıyla sunmuştur. Zoe eski oyun arkadaşındaki kendisini çok rahatsız eden dönüşümü anlatırken, onu zoolojinin arkeolojisine ait kuşa benzeyen bir ucube olan arkeopteriks ile karşılaştırarak aşağılamıştır. Bu şekilde iki figürün özdeşliğinin tek bir somut ifadesini buldu. Şikâyeti aynı kelimeyle hem sevdiği adam hem de babası için geçerlidir. Arkeopteriks, sevdiği adamın aptallığı hakkındaki düşüncenin babası hakkındaki benzer düşünceyle çakıştığı bir uzlaşma fikri ya da bir ara fikirdir diyebiliriz.[16]

Genç adam için işler farklı bir hâl almıştı. Arkeoloji onu etkisi altına almış ve sadece mermer ve bronz kadınlara

16 Bu türden düşünceler düşlerde ve aslında birincil ruhsal sürecin egemen olduğu her yerde önemli rol oynar. Bkz. *The Interpretation of Dreams* (1900a) *Standard Ed.*, 5, 596. *On Dreams* (1901a), a.g.e., 648 ff. V. Bölüm'de birtakım güzel örnekler verilmiştir. (S.n.)

ilgi duymasına neden olmuştu. Çocukluk arkadaşlığı, bir tutkuya dönüşerek güçlenmek yerine dağılmış ve onunla ilgili anıları o kadar derin bir unutkanlığa dönüşmüştü ki, onunla toplum içinde karşılaştığında eski oyun arkadaşını tanımamış veya fark etmemişti. Daha ileriye baktığımızda, "unutkanlığın" genç arkeoloğumuzun bu anılarının doğru psikolojik tanımı olup olmadığından kuşkulanabiliriz. Belleğin, sanki bazı içkin dirençlerin hatırlamaya karşı mücadele etmesinden dolayı, güçlü bir dış çağrıyla bile uyandırılmasının zor olduğu ve bu zorlukla ayırt edilen bir tür unutkanlık vardır. Bu tür bir unutmaya psikopatolojide "bastırma" adı verilmiştir ve yazarımızın bize sunduğu vaka da bu bastırmanın bir örneği gibi görünmektedir. Şimdi, bir izlenimin unutulmasının zihindeki bellek izinin çözülmesiyle bağlantılı olup olmadığını genel olarak bilmiyoruz; ancak "bastırma" konusunda, bunun belleğin çözülmesi ya da yok olmasıyla aynı zamana denk gelmediğini kesin olarak söyleyebiliriz. Yeniden bastırılan şey, doğrudur, bir kural olarak, daha fazla uzatmadan hafızaya giremez; ancak etkili bir eylem kapasitesini korur ve bazı dış olayların etkisi altında, bir gün unutulmuş hafızanın bir modifikasyonunun ürünleri ve onun türevleri olarak kabul edilebilecek ve bu görüşü benimsemediğimiz sürece anlaşılmaz kalacak psişik sonuçlar doğurabilir. Norbert Hanold'un Gradiva ile ilgili düşlemlerinde, Zoe Bertgang ile olan çocukluk arkadaşlığına dair bastırılmış anılarının türevlerini daha önce fark etmiş gibiydik. Bir insanın erotik duyguları bastırılmış izlenimlere bağlandığında- erotik yaşamı bastırma tarafından saldırıya uğradığında- bastırılmış

olanın böyle bir geri dönüşü belli bir sıklıkla beklenmelidir. Bu gibi durumlarda eski Latince deyiş geçerlidir, ancak bu deyiş ilk olarak iç çatışmalara değil de dış etkilerle sınır dışı edilmeye uygulanmak üzere ortaya atılmış olabilir: "Naturam expelles furca, tamen usque recurret."[17] Fakat bu bize her şeyi açıklamaz. Sadece bastırılmış olan doğa parçasının geri dönüşü hakkında bilgi verir; kötü niyetli bir ihanet gibi görünen bir şeyle gerçekleştirilen bu geri dönüşün son derece dikkat çekici *tarzını* tanımlamaz. Bastırma aracı olarak seçilen şey- Latince'deki *furca* gibi- geri dönüşün aracı hâline gelir: Bastıran gücün içinde ve arkasında, bastırılan şey sonunda galip gelir. Hayli gözden kaçan ancak çok daha fazla ilgi hak eden bu gerçek, Felicien Rops'un meşhur bir gravüründe- pek çok örnekle olabileceğinden daha etkileyici bir şekilde- resmedilmiştir; ayrıca bu, azizlerin ve tövbekârların yaşamlarındaki tipik bastırma örneğidir. Çilekeş bir keşiş, hiç kuşkusuz dünyanın günaha davet eden ayartmalarından kaçarak çarmıha gerilmiş Kurtarıcı'nın imgesine sığınmıştır. Ve haç bir gölge gibi aşağı iner, onun yerine aynı çarmıha gerilmiş göz alıcı, şehvetli, çıplak bir kadın imgesi yükselir. Daha az psikolojik içgörüye sahip diğer sanatçılar, benzer günah işlemeye ayartma anlatımlarında günahı çarmıhtaki Kurtarıcı'nın yanında bir pozisyonda küstah ve muzaffer olarak betimler. Sadece Rops günahı çarmıhtaki Kurtarıcı'nın yerine koymuştur. Sanki bastırılmış olan geri

17 "Doğayı bir dirgenle söküp atabilirsiniz ama o her zaman geri dönecektir." Bu aslında Horace'nin (*Epistles*, I, 10, 24) bir dizesidir. Almanca baskılarda yanlış aktarılmıştır. (S.n.)

döndüğünde, bastıran gücün kendisinden ortaya çıktığını biliyor gibilerdir.

İnsan zihninin bastırma durumlarında bastırılmış olanın herhangi bir yaklaşımına karşı ne kadar duyarlı hâle geldiğini ve bastırılmış olanın baskı gücünün arkasından çıkıp onun aracılığıyla etkisini göstermesi için önemsiz benzerliklerin bile nasıl yeterli olduğunu patolojik olgular yoluyla görmek için biraz ara vermeye değer. Bir keresinde genç bir adamı tedavi altına almıştım- henüz çocuk denecek yaştaydı- ilk başta istemeyerek de olsa cinsel süreçlerle tanıştıktan sonra içinde uyanan her türlü cinsel arzudan kaçmaya başlamıştı. Bu amaçla çeşitli psikolojik bastırma yöntemlerine başvurmuş, öğrenme gayretini yoğunlaştırmış, annesine olan bağımlılığını abartmış ve genel olarak çocuksu bir karaktere bürünmüştü. Bastırılmış cinselliğinin annesiyle olan ilişkisinde nasıl açığa çıktığını burada bir kez daha ele almayacağım; ancak, pek de tuhaf olarak değerlendirilemeyecek bir durumda, başka bir duvarının nasıl yıkıldığına dair daha ender ve tuhaf bir örneği anlatacağım. Matematik, cinsellikten uzaklaşma olarak en büyük üne sahiptir. Bu, Jean-Jacques Rousseau'nun kendisinden memnun olmayan bir hanımdan dinlemek zorunda kaldığı tavsiyenin ta kendisiydi: "Lascia le donne e studia la matematica!"[18] Yani kaçağımız, kavrama gücü görünürde masum olan birtakım problemler karşısında felç olana kadar okulda kendisine öğretilen matematik ve geometri derslerine büyük bir hevesle sarıldı. Bu problemlerden ikisini belirtmek mümkündü: "İki cisim bir araya

18 Kadınları bırak ve matematik çalış! (S.n.)

geliyor, birinin hızı ... vs." ve "Yüzeyinin çapı *m* olan bir silindir üzerindeki koniyi betimleyin... vs." Diğer insanlar bunları cinsel olaylara yönelik çok çarpıcı imalar olarak görmezlerdi ama o matematik tarafından da ihanete uğradığını hissetti ve matematikten de kaçtı.

Eğer Norbert Hanold gerçek hayatta aşkı ve çocukluk arkadaşlığını arkeolojinin yardımıyla bu şekilde uzaklaştırmış biri olsaydı, çocukluğunda sevdiği kızın unutulmuş anısını onda canlandıran şeyin tam da bir antika heykel olması mantıklı ve kurallara uygun olurdu. Açıklanamayan bir benzerlik sayesinde- ihmal ettiği yaşayan Zoe'nin etkisi sayesinde hissettirdiği- Gradiva'nın mermer portresine âşık olmak onun hak edilmiş kaderi olurdu.

Bayan Zoe'nun kendisi de genç arkeoloğun yanılgısına ilişkin görüşümüzü paylaşmışa benziyor, zira "açık sözlü, ayrıntılı ve öğretici" konuşmasının sonunda ifade ettiği memnuniyet, Hanold'un Gradiva'ya olan ilgisinin en başından beri kendisiyle ilgili olduğunu kabul etmesinden başka bir şeye dayanmıyordu. Hanold'dan beklemediği ama tüm kuruntulu kılık değiştirmelerine rağmen ne olduğunu gördüğü şey *buydu*. Bununla birlikte, uyguladığı psişik tedavi artık onun üzerindeki yararlı etkisini tamamlamıştı. Hanold kendisini özgür hissediyordu, çünkü sanrıları artık sadece çarpıtılmış ve yetersiz bir kopyası olabileceği şeyle yer değiştirmişti. Artık onu hatırlamakta ve özünde hiçbir şekilde değişmemiş olan nazik, neşeli, zeki oyun arkadaşı olarak tanımakta tereddüt edemiyordu. Fakat çok tuhaf olan başka bir şey buldu:

"Yani," dedi kız, "İnsanın yeniden canlanması için önce ölmesi gerektiği gerçeği şüphesiz arkeologlar için de geçerli

olmalı." Belli ki, çocukluklarından, şekillenmekte olan yeni ilişkiye kadar arkeoloji yoluyla izlediği dolambaçlı yol için onu henüz affetmemişti.

"Hayır, senin adını kastediyorum... Çünkü "Bertgang", "Gradiva" ile aynı anlama gelir ve "parlak adımlarla yürüyen" birini tanımlar."[19]

Biz buna hazır değildik. Kahramanımız alçakgönüllülüğünden sıyrılmaya ve aktif bir rol oynamaya başlamıştı. Belli ki kuruntusundan tamamen kurtulmuş ve onun üzerine çıkmıştı; bunu da sanrısının örümcek ağının son iplerini kendi başına koparark kanıtladı. Hastalar, bilinçaltlarında yatan bastırılmış materyal ortaya çıkarılıp sanrısal düşüncelerinin zorlaması gevşetildiğinde aynı böyle davranırlar. Bir kez durumu anladıktan sonra, içinde bulundukları tuhaf durumun son ve en önemli bilmecesinin çözümlerini birdenbire akıllarına gelen bir dizi fikirle, kendileri ortaya koyarlar. Hayalî Gradiva'nın Yunanca kökeninin Yunanca bir isim olan "Zoe" adının müphem bir sonucu olduğunu zaten tahmin etmiştik; fakat Gradiva adının kendisine yaklaşmaya cesaret edememiş ve onu Norbert Hanold'un hayal gücünün sınırsız bir yaratımı olarak kabul etmiştik. Ama bir de bakarız ki bu isim, çocukluğunda sevdiği ve unuttuğu sanılan kızın bastırılmış soyadının bir türevi, hatta tercümesidir. Sanrının geriye doğru izini sürmek ve çözümlemek artık tamamlanmıştı. Yazarın şimdi eklediği şey şüphesiz hikâyesine uyumlu bir son olarak hizmet etmek

19 Almanca *bert* ya da *brecht* kelimesi İngilizce "parlak" kelimesine benzer (bright), aynı şekilde *gang* kelimesi de İngilizce "gitmek" kelimesine benzer (go). (S.n.)

üzere tasarlanmıştır. Daha önce acil tedaviye ihtiyacı olan bir kişinin acınası rolünü oynamak zorunda kalan genç adamın, iyileşme yolunda daha da ilerlediğini ve daha önce acı çektiği bazı duyguları kızda uyandırmaya başladığını duyduğumuzda, geleceğe dair güven duymaktan kendimizi alamıyoruz. Nitekim, Meleager Evi'ndeki baş başa görüşmelerini yarıda kesen sempatik genç kadından söz ederek ve onun çok hoşlandığı ilk kadın olduğunu itiraf ederek Gradiva'yı kıskandırmasının nedeni buydu. Bunun üzerine Zoe ondan soğuk bir şekilde ayrılmaya hazırlandı, artık her şeyin mantığa döndüğünü söyledi- en azından kendisi için- Hanold, Gisa Hartleben'i (ya da artık adı her neyse) tekrar arayabilir ve Pompei ziyaretinin amacı konusunda ona bilimsel yardımda bulunabilirdi; ancak kendisi, babasının onu öğle yemeği için beklediği Sole Oteli'ne geri dönmeliydi; belki bir ara Almanya'da ya da Ay'daki bir partide tekrar karşılaşırlardı. Ancak Hanold Zoe'nin önce yanağını, sonra dudaklarını ele geçirmek ve bir erkeğin aşk yaparken kaçınılmaz görevi olan saldırganlığı harekete geçirmek için bir kez daha baş belası sineği bahane etmeyi başardı. Zoe artık gerçekten babasının yanına dönmesi gerektiğini, yoksa babasının Sole'de açlıktan öleceğini söylediğinde mutluluklarına gölge düşer gibi oldu. "Baban mı?... Ne olacak ki? " Fakat zeki kız onun endişesini çabucak yatıştırmayı başarır. "Muhtemelen hiçbir şey olmayacak. Ben onun zoolojik koleksiyonunun vazgeçilmez bir parçası değilim. Öyle olsaydım, belki de kalbimi sana verecek kadar aptal olmazdım." Ancak babasının ona karşı farklı bir tavır alması gibi istisnai bir

durumda güvenli bir yol vardı. Hanold'un Capri'ye geçmesi, orada bir *Lacerta faraglionensis* yakalaması (tekniği, kızın küçük parmağı üzerinde uygulayabilirdi), yaratığı burada serbest bırakması, zoologun gözleri önünde tekrar yakalaması ve anakaradaki bir *faraglionensis* ile kızı arasında seçim yapmasına izin vermesi yeterliydi. Bu planın, alaycılığın acıyla renklendirildiği bir plan olduğunu görmek kolaydır; bu, nişanlısına, onu seçtiği modele çok fazla bağlı kalmaması için bir uyarı gibiydi. Norbert Hanold burada da kendisinde meydana gelen büyük dönüşümün görünüşte küçük olan her türlü işaretini göstererek bize güven veriyordu. Sanki balayına çıkan Edwinlere ve Angelinalara hiç kızmamış gibi, Zoe'ye balayı için İtalya'ya ve Pompei'ye gelmelerini önerdi. Hanold Almanya'daki evlerinden gereksiz yere kilometrelerce uzağa gitmiş olan mutlu çifte karşı beslediği duyguları tamamen hafızasından silmişti. Yazar, tutum değişikliğinin en güvenilir işareti olarak böyle bir anı kaybını öne sürmekte kesinlikle haklıdır. Zoe'nin, "bir anlamda yıkıntıların arasından tekrar çıkarılmış olan çocukluk arkadaşı" önerilen balayı sahnesi planına yanıtı, bu tür bir coğrafi karar vermek için henüz yeterince canlı hissetmediği şeklindeydi.

Sanrı şimdi güzel bir gerçeklik tarafından alt edilmişti ama iki sevgili Pompei'den ayrılmadan önce bir kez daha onurlandırılacaktı. Konsolosluk Caddesi'nin girişinde caddenin birtakım eski basamak taşlarıyla kesiştiği Herculanean Kapısı'na vardıklarında, Norbert Hanold duraksadı ve kıza önden yürümesini söyledi. Zoe onu anladı "ve sol eliyle elbisesini biraz yukarı çeken, *yeniden canlanan* Gra-

diva, Hanold'un sanki bir düşteymiş gibi bakan gözlerinin hapsinde onun yanından geçti; sessizce ilerleyerek güneş ışığı düşen basamak taşlarının üzerinden sokağın diğer tarafına geçti." Aşkın zaferiyle, sanrıda güzel ve değerli olan şey de onaylandı.

Bununla birlikte yazar son benzetmesinde bize "yıkıntılar arasından çıkarılan çocukluk arkadaşı" ile, kahramanın sanrısının bastırılmış anısını gizlemek için kullandığı sembolizmin anahtarını sunmuştur. Aslında, zihindeki bir şeyin aynı anda hem erişilmez kılındığı hem de korunduğu "bastırma" durumu için, Pompei'nin kurban gittiği ve kazınarak bir kez daha ortaya çıkabileceği türden bir gömme işleminden daha iyi bir benzetme yoktur. Böylece genç arkeolog, gençlik aşkının nesnesini hatırlatan rölyefin aslını Pompei'ye götürme hayaline kapılmak zorunda kalmıştır. Gerçekten de yazar, hassas duyularının bireydeki belirli bir zihinsel süreç ile insanlık tarihindeki[20] münferit bir tarihsel olay arasında algıladığı değerli benzerlik üzerinde durmakta haklıydı.

20 Freud daha sonra yayımladığı birden fazla çalışmada Pompei'nin kaderini bastırmanın bir benzetmesi olarak kabul etti. Bkz. Örneğin, bu çalışmadan *Standard, Ed.*10, 176-7, kısa bir süre sonra yayımlanmış olan Rat Man (1909d). (S.n.)

II

Ama aslında başlangıçta yapmak istediğimiz, *Gradiva*'da görülen birkaç düşü belirli analitik yöntemlerle araştırmaktı. O hâlde nasıl oldu da tüm hikâyeyi parçalara ayırmaya ve iki ana karakterin zihinsel süreçlerini incelemeye yönlendirildik? Bu aslında gereksiz bir iş değil; önemli bir ön hazırlıktı. Aynı şekilde, gerçek bir insanın gerçek düşlerini anlamaya çalışırken, onun karakteri ve kariyeri ile yoğun bir şekilde ilgilenmemiz ve sadece düşten kısa bir süre önce yaşadıklarını değil, aynı zamanda çok eskilere dayanan deneyimlerini de öğrenmemiz gerekir. Asıl görevimize dönmekte hâlâ özgür olmadığımızı ancak öykünün kendisi üzerinde biraz daha vakit geçirip daha fazla ön çalışma yapmalıyız diye düşünüyorum.

Kuşkusuz okurlarım, şimdiye kadar Norbert Hanold ve Zoe Bertgang'ı tüm zihinsel dışavurumları ve etkinlikleriyle, sanki yazarın yaratımları değil de gerçek insanlarmış gibi, yazarın zihnini de kırıcı veya bulanıklaştırıcı değil de mutlak şeffaf bir ortammış gibi ele aldığımı görünce şaşırmışlardır. Ve yazar, öyküsünü bir "düşlem" olarak adlandırarak gerçekliğin tasvirinden açıkça vazgeçtiğinden, benim yöntemim çok daha kafa karıştırıcı görünüyor

olmalı. Bununla birlikte, tüm betimlemelerinin gerçekliğe öylesine sadık bir şekilde kopyalandığını tespit ettik ki, Gradiva bir düşlem değil de psikiyatrik bir çalışma olarak tasvir edilmiş olsaydı itiraz edemezdik. Yazar, yalnızca iki noktada kökleri gerçeklik yasalarında yokmuş gibi görünen öncüller ortaya koyma yetkisinden yararlanmıştır: İlki, genç arkeoloğun, yalnızca yürürken ayağın duruşunun tuhaflığıyla değil, aynı zamanda yüz yapısının ve bedensel tavrının her ayrıntısıyla da uzun zaman sonra yaşayan bir insanı çok andıran ve çok eski olduğu şüphe götürmeyen bir rölyef bulmasını ve genç adamın da o kişinin fiziksel görünümünü heykelin canlanması olarak gördüğü zamandır. İkincisi ise genç adamın yaşayan kadınla tam olarak Pompei'de karşılaşmasını sağladığı zamandır; çünkü ölü kadın sadece hayal gücüyle oraya yerleştirilmişti ve Pompei'ye yaptığı yolculuk aslında onu yaşadığı kasabanın sokaklarında gördüğü, yaşayan kadından çok uzaklara götürmüştü. Bununla birlikte, yazarın bu ikinci hükmü, gerçek olasılıktan şiddetli bir şekilde ayrılmayı içermez; yalnızca, pek çok insanın geçmişinde tartışmasız bir rol oynayan şanstan yararlanır; üstelik bunu iyi bir amaç için kullanır, çünkü bu şans, kaçmanın insanı tam da kaçtığı şeye teslim eden bir araç olduğunu ortaya koyan ölümcül gerçeği yansıtır. İlk öncül daha çok düşleme meylediyor ve tamamen yazarın keyfi kararından kaynaklanıyor gibi görünüyor ve takip eden her şeyin dayandığı öncül, heykel ile canlı kız arasında- yürürken ayağın duruşu gibi tek bir özellik ile sınırlı olan- daha ölçülü bir seçimle sahip olunabilecek geniş kapsamlı benzerliktir. Burada kendi

düşlemimizin oyununun gerçeklikle bir bağ kurmasına izin verme eğiliminde olabiliriz. *Bertgang* adı, bu ailenin kadınlarının eski günlerde zarif yürüyüşlerinin tuhaflığıyla zaten ayırt edilmiş olduklarına işaret ediyor olabilir ve Cermen Bertgangların, sanatçının heykeldeki yürüyüşünün tuhaflığını sürdürmesine yol açan kadının da dâhil olduğu Romalı bir aileden geldiğini varsayabiliriz. Bununla birlikte, insan formunun farklı varyasyonları birbirinden bağımsız olmadığından ve aslında kendi aramızda bile eski tipler tekrar tekrar ortaya çıktığından (sanat koleksiyonlarında görebileceğimiz gibi), modern bir Bertgang'ın, bedensel yapısının diğer tüm özelliklerinde de eski atasının şeklini yeniden üretebilmesi tümüyle olanaksız olmazdı. Ancak, bu tür spekülasyonlar yerine, eserinin bu kısmının türetildiği kaynakların neler olduğunu yazarın kendisine sormak şüphesiz daha akıllıca olacaktır; o zaman görünüşte keyfi bir kararın gerçekte nasıl hukukla test edildiğini bir kez daha gösterme şansımız olur. Ancak yazarın zihnindeki kaynaklara erişemeyeceğimiz için onu, örneğin, Shakespeare'in *Kral Lear*'da[21] ona tanıdığı bir hak olan, imkânsız bir önsezi üzerine hayata tamamen sadık bir gelişme inşa etme konusunda bitmemiş bir hakla, baş başa bırakacağız. Bunun dışında, tekrar etmek gerekir ki, yazar bize zihnin işleyişine dair kavrayışımızı ölçebileceğimiz, tamamen doğru bir psikiyatrik çalışma- bir vaka öyküsü ve tıbbi psikolojinin belirli temel teorilerini vurgulamak

21 Kral Lear "olanaksız önermesi" üzerine daha fazla bilgi Freud'un "Üç Sandık Teması" (1913), *Standard Ed.*, 12, 301 makalesinin sonunda yer alır. (S.n.)

adına tasarlanmış olabilecek bir iyileşme öyküsü- sunmuştur. Yazarın bunu yapmış olması yeterince gariptir. Peki ya sorgulandığında böyle bir amacı olduğunu tamamen reddederse? Benzetmeler yapmak ve bir şeylere anlamlar yüklemek çok kolaydır. Bu büyüleyici şiirsel öyküye, yazarının niyetlerinden çok uzak, gizli bir anlam katmış olan bizler değil miyiz? Muhtemelen öyle. Bu soruya daha sonra geri döneceğiz. Ancak şimdilik, hikâyeyi neredeyse tamamen yazarın kendi sözleriyle vererek kendimizi böyle taraflı bir yorum yapmaktan kurtarmaya çalıştık. Bizim yeniden yorumumuzu *Gradiva*'nın gerçek metniyle karşılaştıran herkes, bu kadarını kabullenmek zorunda kalacak.

Belki de çoğu insanın gözünde yazarımıza, eserini psikiyatrik bir çalışma olarak ilan ederek kötü bir hizmette bulunuyoruz. Dediklerine göre bir yazar, psikiyatri ile herhangi bir temastan uzak durmalı ve patolojik zihinsel durumların tanımını doktorlara bırakmalıdır. Gerçek şu ki, gerçekten yaratıcı hiçbir yazar bu ikaza uymamıştır. İnsan zihninin tasviri gerçekten de en çok yazarın kendisine ait olan alandır; çok eski zamanlardan beri bilimin ve dolayısıyla bilimsel psikolojinin öncüsü olmuştur. Ancak normal ve patolojik olarak tanımlanan zihin durumları arasındaki sınır kısmen geleneksel, kısmen de o kadar değişkendir ki, her birimiz muhtemelen bu sınırı gün içinde defalarca geçeriz. Öte yandan, psikiyatri kendisini sürekli olarak zihnin hassas aygıtlarında meydana gelen ağır yaralanmalardan kaynaklanan ağır ve kasvetli hastalıkların incelenmesiyle sınırlandırmaya çalışırsa yanlış yapmış olurdu. Sağlıktan kaynaklanan ancak daha hafif

ve düzeltilebilir olan ve bugün zihinsel güçlerin etkileşimindeki bozukluklardan öteye gidemeyen sapmalar, psikiyatrinin hayli ilgisini çeker. Gerçekten de yalnızca bunlar aracılığıyla normal durumlar ya da diğer ağır hastalık fenomenleri anlaşılabilir. Dolayısıyla ne yaratıcı yazar, psikiyatristleri ne de psikiyatristler yaratıcı yazarları görmezden gelebilirler ve bir psikiyatrik temanın şiirsel anlatımı, güzelliğinden hiçbir ödün vermeden doğru olabilir.[22] Ve gerçekten- tedavi geçmişinin kullanımına dair bu hayalî resim- doğrudur. Artık hikâyeyi anlatmayı bitirdiğimize ve kendi tereddüdümüzü tatmin ettiğimize göre, artık onu bilimimizin teknik terminolojisiyle yeniden üreteceğiz ve bunu yaparken daha önce söylediklerimizi tekrarlama gereği duyduğumuz için rahatsız olmayacağız.

Yazar, Norbert Hanold'un durumundan genellikle "sanrı" olarak bahseder ve onun bu adlandırmasını reddetmek için hiçbir nedenimiz yoktur. Bir "sanrının" onu etraflıca tanımlamayan ancak onu diğer bozukluklardan ayırt edebilen iki temel özelliğinden bahsedebiliriz. İlki, vücut üzerinde doğrudan bir etki yaratmayan, ancak yalnızca zihinsel belirtilerle kendini gösteren patolojik durumlar grubundan biridir. İkincisi "düşlemlerin" egemen olması, yani inanca sahip olması ve eylem üzerinde bir etki göstermesi olgusuyla nitelenir. Hanold'un, Gradiva'nın küller içinde özel olarak biçimlenmiş ayak izlerini aramak için

22 Freud'un yaratıcı yazarlar tarafından psikopatolojik malzeme kullanımına ilişkin başka bir tartışması, muhtemelen bu çalışmadan bir veya iki yıl önce yazılmış olan, ölümünden sonra yayınlanan "Psychopathic Characters on the Stage" (1942a) adlı makalesinde bulunabilir. (S.n.)

Pompei'ye yaptığı yolculuğu hatırlarsak, sanrı egemenliği altındaki bir eyleme güzel bir örnek verebiliriz. Bir psikiyatrist belki de Norbert Hanold'un sanrısını büyük bir "paranoya" grubuna yerleştirir ve muhtemelen bunu "fetişist erotomani"[23] olarak tanımlardı, çünkü bununla ilgili en çarpıcı şey onun heykel parçasına âşık olmasıydı ve psikiyatristin görüşüne göre, her şeyi kabalaştırma eğilimi ile genç arkeoloğun ayaklara ve ayakların duruşlarına olan ilgisi "fetişizmi" akla getirmek durumundaydı. Bununla birlikte, farklı sanrı türlerini konularına göre adlandıran ve sınıflandıran bu tür sistemlerin hepsinde tutarsız ve faydasız bir şeyler vardır.[24]

Üstelik kahramanımız böylesine garip bir tercih temelinde bir sanrı geliştirebileceği için, katı bir psikiyatrist onu bir hemen *dejenere* (yozlaşmış) olarak damgalayacak ve onu acımasızca bu kadere sürükleyen kalıtımı araştıracaktı. Ancak burada yazar, psikiyatristi takip etmez ve bunu yapmasının iyi bir nedeni vardır. "Empati"yi kolaylaştırmak için kahramanı bize yakınlaştırmak ister. Dejenere tanısı da ister doğru ister yanlış olsun, biz okurlar normal insan ve insanlığın standardı olduğumuz için, bu tanı genç arkeoloğu derhâl bizden uzaklaştırır. Yazar, kalıtım ve durumun ön koşullarıyla da çok fazla ilgilenmez, ancak öte yandan, böyle bir sanrıya yol açabilecek kişisel zihinsel yapının derinliklerine dalar.

---

23 Erotmani: Karşılığı olmasa bile başka birinin kendisine âşık olduğuna dair sanrısal inanç, aşk yanılsaması. (e.n.)

24 Gerçekten de N.H. vakası paranoyit değil *histerik* sanrı olarak tanımlanmalıdır. Burada paranoya belirtilerine rastlanmaz. (F.n.)

Norbert Hanold önemli bir noktada sıradan bir insandan oldukça farklı davrandı. Yaşayan kadınlarla hiç ilgilenmiyordu; hizmetkârı olduğu bilim bu ilgiyi ondan almış, mermer ya da bronz kadınlara kaydırmıştı. Bu, önemsiz bir tuhaflık olarak görülmemelidir; tam tersine anlatılacak olayların temel ön koşuluydu. Çünkü bir gün bu türden özel bir heykelin normalde yalnızca yaşayan bir kadına yönelik olan ilginin tamamı üzerinde hak iddia ettiği ortaya çıktı ve bununla birlikte onun da sanrısı ortaya çıktı. Daha sonra, olayların mutlu bir şekilde gelişmesiyle sanrısının nasıl iyileştiğini ve ilgisinin gözlerimizin önünde mermerden yaşayan bir kadına nasıl kaydığını görürüz. Yazar, kahramanımızın kadınlardan uzaklaşmasına neden olan etkileri takip etmemize izin vermez; sadece bu tavrının doğuştan gelen eğilimiyle açıklanmadığını, aksine bir miktar hayal gücü (ve buna erotiği de ekleyebiliriz) ihtiyacı içerdiği konusunda bizleri bildirir. Ve hikâyenin ilerleyen bölümlerinde öğrendiğimiz üzere, çocukluğunda diğer çocuklardan kaçmamıştır: O yaşlarda küçük bir kızla arkadaşlık kurmuş, onun ayrılmaz bir arkadaşı olmuş, küçük öğünlerini onunla paylaşmış, onu pataklamış ve saçlarını karıştırmasına izin vermiştir. Çocukluğun olgunlaşmamış erotizmi işte böyle bağlılıklarda, böyle sevgi ve saldırganlık kombinasyonlarında bastırılır; sonuçları ancak daha sonra ortaya çıkar ama o zaman da karşı konulmaz bir hâle gelmişlerdir ve genellikle çocukluk döneminde erotizm sadece doktorlar ve yaratıcı yazarlar tarafından erotizm olarak değerlendirilir. Yazarımız da bize kendisinin de aynı fikirde olduğunu açıkça gösterir;

çünkü kahramanının aniden kadınların ayaklarına ve onları yerleştirme biçimlerine heyecanlı bir ilgi geliştirmesini sağlar. Bu ilgi onun hem bilim adamları hem de yaşadığı kasabanın kadınları arasında kötü bir ün, ayak fetişisti olarak ün kazanmasına neden olacaktı; ancak *biz* de bu ilginin izini çocukluk oyun arkadaşının anısına kadar sürmekten kendimizi alamayız. Çünkü hiç şüphe yok ki kız, çocukluğunda bile o zarif yürüyüşünün aynı özelliğini gösteriyordu ve adım atarken ayak parmakları tuhaf bir biçimde neredeyse yere dik olarak gelecek şekilde tasvir ediliyordu; ayrıca bu eski mermer heykel aynı yürüyüşü sergilediği için Norbert Hanold için bu kadar büyük önem taşıyordu. Bu arada, yazarın fetişizm gibi olağanüstü bir olguyu türetirken bilimle tam bir uyum içinde olduğunu da ekleyebiliriz. Binet'ten [1888] bu yana aslında fetişizmi çocukluktaki erotik izlenimlere kadar takip etmeye çalıştık.[25]

Sürekli olarak kadınlardan uzaklaşma durumu, kişisel duyarlılık ya da söylemeye alışık olduğumuz gibi bir sanrının oluşmasına "yatkınlık" doğurur. Ruhsal bozukluğun gelişimi, tesadüfi bir izlenimin, unutulmuş ve en azından erotik tonda izler taşıyan çocukluk deneyimlerini uyandır-

25 Binet'nin fetişizm hakkındaki görüşleri Freud'un *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905*d*) adlı eserinde anlatılmıştı; ancak o, 1920'de bu görüşlere yeterliliği konusunda şüpheler uyandıran bir dipnot ekledi. Freud'un kendi yazılarındaki diğer fetişizm tartışmalarına yapılan bir dizi gönderme de aynı pasajın başka bir dipnotunda verilmiştir (*Standart Ed.*, 7, 154-5) (S.n.)
Bahsi geçen eserin Türkçesi için: Sigmund Freud, *Cinsellik Üzerine*, çev. Ö. Altun, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2020. (e.n.)

dığı anda başlar. Aşağıdakileri göz önüne aldığımızda ise "uyandırmak" kesinlikle doğru ifade değildir. Yazarın doğru anlatımını doğru psikolojik teknik terimlerle tekrarlamalıyız. Norbert Hanold rölyefi gördüğünde, çocukluk arkadaşında benzer bir ayak duruşu gördüğünü hatırlamadı; hiçbir şey hatırlamıyordu, ancak rölyefin yarattığı tüm etkiler çocukluk izlenimiyle kurulan bu bağlantıdan kaynaklanıyordu. Böylece çocukluk izlenimi harekete geçmiş, aktif hâle gelmiş, dolayısıyla birtakım etkiler üretmeye başlamış, ancak bilince ulaşamamıştı, günümüzde psikopatolojinin mutlak tabiriyle "bilinçdışı" kalmıştı. Bu bilinçdışılığın, filozofların ve doğa filozoflarının genellikle salt etimolojik öneme sahip tartışmalarında yer almayacağından endişeliyiz. Şu an için, etkin olan ancak yine de ilgili kişinin bilincine ulaşmayan ruhsal süreçler için daha iyi bir isim bulamadık, "bilinçdışılık" ile kastettiğimiz budur. Bazı düşünürler bu türden bir bilinçdışılığın varlığına saçma olduğu gerekçesiyle karşı çıkmaya çalıştıklarında, sadece ilgili zihinsel fenomenlerle hiç uğraşmadıklarını, aktif ve yoğun hâle gelen zihinsel aktivitelerin aynı zamanda bilinçli hâle geldiği şeklindeki sıradan deneyimin etkisi altında olduklarını ve (yazarımızın çok iyi bildiği gibi) yoğun olmalarına ve etkiler üretmelerine rağmen bilinçten ayrı kalmayan zihinsel süreçlerin kesinlikle var olduğunu hâlâ öğrenmeleri gerektiğini varsayabiliriz.

Biraz önce Norbert Hanold'un Zoe ile olan çocukluk ilişkilerine dair anılarının bir "bastırma" durumunda olduğunu söylemiştik ve burada onları "bilinçdışı" anılar olarak adlandırdık. Bu yüzden şimdi, anlamlarıyla örtü-

şüyor gibi görünen bu iki teknik terim arasındaki ilişkiye biraz dikkat etmeliyiz. Konuyu açıklığa kavuşturmak zor değil. "Bilinçdışı" daha geniş bir kavramdır; "bastırılmış" ise daha dar bir kavramdır. Bastırılan her şey bilinçsizdir; ama bilinçsiz olan her şeyin bastırıldığını iddia edemeyiz. Hanold rölyefi gördüğünde Zoe'sinin yürüyüşünü hatırlamış olsaydı, daha önce kendisinin bilinçdışı olan anısı eş zamanlı aktif ve bilinçli hâle gelirdi ve bu da daha önce bastırılmış olmadığını gösterecekti. "Bilinçdışı" tamamen tanımlayıcı bir terimdir, bazı açılardan belirsizdir ve buna statiktir de diyebiliriz. "Bastırılmış" ise zihinsel güçlerin karşılıklı etkileşimini dikkate alan dinamik bir ifadedir; bilinçlenme de dâhil olmak üzere her türlü ruhsal etkiyi meydana getirmeye çalışan bir gücün mevcut olduğunu ama aynı zamanda bilinçlenme de dâhil olmak üzere bu ruhsal etkilerin bazılarını engelleyebilen karşıt bir gücün de bulunduğunu ifade eder. Bastırılmış bir şeyin işareti, tam da yoğunluğuna rağmen bilince girememesidir. Dolayısıyla Hanold'un durumunda, rölyefin ortaya çıktığı andan itibaren, bastırılmış olan bilinçdışı bir şeyle ya da daha kısaca bastırılmış bir şeyle ilgileniyoruzdur. Norbert Hanold'un zarif yürüyüşlü kızla olan çocukluk ilişkisine dair anıları bastırılmıştır; ancak bu psikolojik durumla ilgili doğru olan görüş değildir. Salt anılar ve fikirlerle ilgilendiğimiz sürece yüzeyde kalırız. Zihinsel yaşamda tek başına değerli olan şey daha ziyade duygulardır. Duyguları uyandırma niteliğine sahip olmadıkça hiçbir zihinsel güç önemli değildir. Fikirler yalnızca oluşmaması gereken duyguların açığa çıkmasıyla ilişkili oldukları için bastırılırlar. Bastırmanın

yalnızca duygular üzerinde etkili olduğunu ancak bunları da yalnızca fikirlerle ilişkilendirerek fark edebileceğimizi söylemek daha doğru olacaktır.[26] Bu durumda bastırılan şey Norbert Hanold'un erotik duyguları oldu ve onun erotizmi çocukluğunda Zoe Bertgang'dan başka bir nesne bilmediği için, onunla ilgili anıları unutulmuştu. Bu eski rölyef, içinde uyuklayan erotizmi uyandırmış ve çocukluk anılarını etkin hâle getirmişti. Erotizme karşı içinde var olan direnç nedeniyle, bu anılar ancak bilinçdışı anılar olarak işlevsel hâle gelebilirdi. Şimdi onun içinde cereyan eden şey, erotizmin gücü ile onu bastıran güçler arasındaki bir mücadeleydi; bu mücadelenin tezahürü bir sanrıydı.

Yazarımız, kahramanının erotik yaşamının bastırılmasına yol açan nedenleri vermemişti; çünkü Hanold'un bilimle ilgilenmesi aslında, bastırmanın kullandığı bir araç olduğu kesindi. Bu durumda hekimin burada daha derine inmesi gerekecek ama belki de bu olgunun nedenine ulaşamayacaktır. Ancak, hayranlıkla ısrar ettiğimiz gibi, yazar bize bastırılmış erotizmin uyandırılmasının bastırmaya hizmet eden araçlar alanından nasıl geldiğini başarıyla göstermiştir. Arkeoloğumuzu aşktan uzaklaşmaktan kurtaran, doğduğumuz günden itibaren üzerimize yüklendiğimiz hayata olan borcumuzu ödemesi konusunda onu uyaran şeyin, mermer, antik bir kadın heykeli olması doğruydu.

26 Freud'un daha sonraki ve daha ayrıntılı bastırma tartışmalarına uyum sağlamak için bunların bir kısmının farklı şekilde ifade edilmesi gerekir; bunlar, örneğin, "Unconscious" (1915e) hakkındaki makalesinin III. ve IV. bölümlerinde bulunabilir. (S.n.)

Rölyefin Hanold'da başlattığı sürecin ilk tezahürleri, içinde temsil edilen figürün etrafında gelişen düşlemlerdi. Figür ona, kelimenin tam anlamıyla, "günümüze ait" bir şeyler taşıyormuş gibi geldi ve sanki sanatçı onu sokakta yürürken "hayatın içinden" yakalamış gibiydi. Antik kabartmadaki kıza "Gradiva" adını verdi ve bunu, savaşa giden savaş tanrısının bir sıfatı olan "Mars Gradivus" modelini temel alarak oluşturdu. Kızın kişiliğini giderek daha fazla özellikle donattı. Saygın bir şahsiyetin, belki de bir tanrının tapınak hizmetiyle bağlantılı olan bir asilzadenin kızı olabilirdi. Kızın yüz hatlarında Yunan kökeninin izini sürebileceğini düşündü ve sonunda onu başkentin yoğun yaşamından uzaklaştırıp daha huzurlu olan Pompei'ye götürmek zorunda kaldı ve orada onu, caddenin bir tarafından diğer tarafına geçmeyi mümkün kılan lav taşlarının üzerinden geçirdi. Düşleminin bu ürünleri yeterince keyfi görünmekle beraber aynı zamanda masum bir şekilde kuşku uyandırmayacak türdendir de. Ve gerçekten ilk kez bir eyleme yol açtıklarında bile- ayakların bu duruşunun gerçeğe uygun olup olmadığı sorununa takılan arkeolog, çağdaş kadınların ve kızların ayaklarını incelemek için yaşamdan gözlemler yapmaya başladığında- bu eylem bile, Gradiva heykeline duyduğu tüm ilgi arkeolojiyle ilgili mesleki kaygısının toprağından fışkırmış gibi, bilinçli bilimsel güdülerden kaynaklanıyordu. Araştırmasının konusu olarak seçtiği sokaktaki kadınlar ve kızlar, elbette onun davranışlarına farklı bir açıdan, kabaca erotik bir bakış açısıyla bakmış olmalıydılar ve biz onların doğru olduğunu düşünmeden edemeyiz. Biz de Hanold'un Gradiva

hakkındaki düşlemlerinin kökeni hakkında olduğu kadar araştırmalarının nedenleri konusunda da bilgisiz olduğundan şüphe duyamayız. Bunlar, daha sonra öğrendiğimiz gibi, gençlik aşkıyla ilgili anılarının yankıları, bu anıların türevleri, değiştirilmemiş bir biçimde bilinçaltına girmeyi başaramadıktan sonraki dönüşümleri ve çarpıtmalarıydı. Heykelin bu konuda "günümüze ait" bir şeye sahip olduğuna dair görünüşteki estetik yargı, bu tür bir yürüyüşün tanıdığı ve *şu anda* caddenin karşısına çıkan bir kıza ait olduğu bilgisinin yerini aldı. Heykelin "yaşamdan" olduğu izleniminin ve öznesinin Yunanlı olduğu düşleminin ardında, Yunanca'da "yaşam" anlamına gelen Zoe adının anısı yatar. "Gradiva", hikâyenin sonunda, kahramanımızın kendisinden öğrendiğimiz gibi "ışıltılı ya da görkemli bir şekilde ilerleyen biri" anlamına gelen "Bert-gang" soyadının iyi bir çevirisidir. Gradiva'nın babasıyla ilgili ayrıntılar, Hanold'un, Zoe Bertgang'ın klasik terimlerle "tapınak hizmeti" olarak da kabul edilebilecek olan üniversitede saygı duyulan bir profesörün kızı olduğuna dair bilgisinden kaynaklanıyordu. Sonunda, düşlemi onu, "sessiz, sakin doğası bunu gerektirdiği için" değil, çocukluk arkadaşlığıyla ilgili anılarının muğlak bilgi kanalları aracılığıyla farkına vardığı olağanüstü durumu için biliminde başka veya daha iyi bir benzetme bulunamadığından Pompei'ye taşıdı. Kendi çocukluğunu klasik geçmişle örtüştürdükten sonra (ki bunu yapmak onun için çok kolaydı), Pompei'nin gömülmesi- geçmişin korunmasıyla birlikte ortadan

kaybolması- ile "endopsişik"[27] algı olarak tanımlanabilecek bir bilgiye sahip olduğu bastırma arasında mükemmel bir benzerlik vardı. Bunu yaparken, yazarın öykünün sonuna doğru kıza bilinçli olarak kullandırdığı sembolizmin aynısını kullanıyordu: "Kendi kendime burada tek başıma bile ilginç bir şeyler bulabileceğimi söyledim. Elbette böyle bir keşif yapacağımı hesaba katmamıştım..." Ve en sonunda Hanold'un balayı planına "bir anlamda harabelerden yeniden çıkarılmış olan çocukluk arkadaşına" atıfta bulunarak cevap verdi.

Böylece Hanold'un sanrısal düşlemlerinin ve eylemlerinin ilk ürünlerinde, iki farklı kaynaktan türeyen çifte bir belirleyici kümesi bulmuş olduk. Bunlardan biri bizzat Hanold'a açık olan, diğeri ise onun zihinsel süreçlerini incelediğimizde bize açıklanandır. Hanold'un bakış açısından bakıldığında, bunlardan biri onun için bilinçliydi, diğeri ise onun için tümüyle bilinçdışıydı. Biri salt arkeoloji biliminin fikir çemberinden, diğeri ise içinde aktif hâle gelen bastırılmış çocukluk anılarından ve bunlara bağlı duygusal içgüdülerden kaynaklanıyordu. Birinin yüzeyde yattığı ve sanki onun arkasında gizlenmiş olan diğerini örttüğü söylenebilir. Bilimsel motivasyonun bilinçdışı erotik motivasyona bahane oluşturduğu söylenebilir ve bilim kendisini tamamen bu sanrının hizmetine sunmuştur. Ancak unutulmamalıdır ki, bilinçdışı belirleyiciler, bilinçli ve bilimsel olanları eş zamanlı tatmin etmeyen hiçbir şeyi

27 Endopsişik: Egzopsişik ile birlikte kişiliğin iki önemli parçasından biriyle, zihinsel yapının iç mekanizmasını oluşturan nöro-psikolojik yapıyla ilgili anlamındadır. (e.n.)

etkileyemezdi. Bir sanrının semptomları- hem düşlemler hem de eylemler- aslında iki zihinsel akım arasındaki uzlaşmanın ürünleridir ve bir uzlaşmada iki tarafın her birinin talepleri dikkate alınır; ancak her iki taraf da elde etmek istediklerinin bir kısmından vazgeçmek zorundadır. Uzlaşmanın gerçekleştiği yerde, bir mücadele olmuş olmalıdır; bu durumda, bu, bastırılmış erotizm ile onu baskı altında tutan güçler arasında olduğunu varsaydığımız çatışmadır. Bir sanrının oluşumunda bu mücadele aslında sonsuzdur. Tabiri caizse hiçbir zaman tam anlamıyla tatmin edici olmayan her uzlaşmanın inşasından sonra saldırı ve direnç yenilenir. Yazar da bunun farkındadır ve bu yüzden daha sonraki gelişmelerin habercisi ve garantisi olarak kahramanının rahatsızlığının bu aşamasına tuhaf bir huzurun egemen olmasını sağlar.

Bu önemli tuhaflıklar- düşlemlerin ve kararların çifte motivasyonu ve bastırılanın motivasyonuna büyük katkı sağladığı eylemler için bilinçli bahanelerin inşası- hikâyenin ilerleyen kısımlarında sık sık ve belki de daha açık bir şekilde karşımıza çıkacak. Ve bu tam da olması gerektiği gibidir, çünkü yazar bu şekilde patolojik zihinsel süreçlerin değişmez ana karakteristiğini kavramış ve temsil etmiştir.

Norbert Hanold'un sanrısının gelişimi, hiçbir yeni olaydan kaynaklanmadığı için, sanki bir çatışmayla dolu olan, tamamen zihninden doğmuş gibi görünen bir düş ile devam etti. Ancak yazarın düşlerinin inşasında da derin bir anlayışa sahip olduğu beklentimizi karşılayıp karşılamadığını sorgulamadan önce biraz bekleyelim. Öncelikle psikiyatri biliminin onun sanrısının kökenine ilişkin hipotezlerine ne

diyeceğini ve bastırma ile bilinçdışının oynadığı role, çatışmaya ve uzlaşmaların oluşumuna nasıl yaklaştığını soralım. Kısacası, bir sanrının oluşumuna dair bu hayali temsilin bilimin yargısı önünde tutunup tutunamayacağını soralım.

Ve burada belki de beklenmedik bir cevap vermemiz gerekiyor. Aslında durum tam tersidir; yazarın başarısının karşısında dayanamayan bilimdir. Bilim, bir yanılsamanın kalıtsal ve yapısal ön koşulları ile onun hazır olarak ortaya çıkan yaratımları arasında yazarımızın doldurduğunu gördüğümüz bir uçurumun oluşmasına izin verir. Bilim henüz baskının öneminden şüphelenmiyor, psikopatolojik fenomenler dünyasını açıklamak için bilinçdışının kesinlikle gerekli olduğunu kabul etmiyor, psişik bir çatışmada sanrıların temelini aramıyor ve semptomlarını uzlaşma olarak görmüyor. O hâlde yazarımız birleşik bilim karşısında tek başına mıdır? Hayır, durum böyle değil (eğer kendi çalışmalarımı bilimin bir parçası olarak sayabilirsem), çünkü birkaç yıldır- ve son zamanlarda az çok tek başıma[28]- burada Jensen'in *Gradiva*'sından çıkardığım ve teknik terimlerle ifade ettiğim tüm görüşleri kendim de destekledim. Histeri ve takıntılar olarak bilinen durumlarla bağlantılı olarak, bu ruhsal bozuklukların bireysel belirleyicisinin[29] içgüdüsel yaşamın bir kısmının baskılanması

28 Bkz. Bleuler'in önemli eseri *Affektivitat, Suggestibilitdt, Paranoia* ve C. G. Jung'un *Diagnostische Assoziationsstudien*; her ikisi de 1906'da Zürih'te basılmıştır. — [1912'de eklendi:] Bugün, 1912'de, yukarıda söylenenlerin artık doğru olmadığını geri çekebiliyorum. Yazıldığı günden bu yana benim başlattığım 'psikanaliz hareketi' geniş bir alana yayıldı ve sürekli büyüyor. (F.n.)

29 Tahminen daha genel, kalıtsal bir faktörle karşılaştırıldığında. (S.n.)

ve bastırılan içgüdüyü temsil eden fikirlerin bastırılması olduğunu en ayrıntılı şekilde belirttim ve çok geçmeden daha sonra bazı sanrı biçimleriyle ilgili olarak aynı görüşleri tekrarladım.[30] Bu nedensellikte söz konusu olan içgüdülerin her zaman cinsel içgüdünün bileşenleri mi olduğu yoksa başka türden de olabilir mi sorusu, *Gradiva*'nın analizinin özel durumunda kayıtsız kalınabilecek bir sorundur; çünkü yazarımızın seçtiği örnekte söz konusu olan, kesinlikle erotik duyguların bastırılmasından başka bir şey değildi. Psişik çatışma ve birbirleriyle mücadele eden iki zihinsel akım arasındaki uzlaşma yoluyla semptomların oluşması hipotezlerinin geçerliliği, tıpkı Norbert Hanold'un[31] düşsel olgusunda başarmış olduğum gibi, gerçek hayatta gözlemlenen ve tıbbi olarak tedavi edilen hastalar üzerinde tarafımca ortaya konmuştur. Benden bile önce, büyük Charcot'nun öğrencisi Pierre Janet ve Josef Breuer, benimle iş birliği yaparak, nevrotik ve özellikle histerik hastalıkların ürünlerini bilinçdışı düşüncelerin gücüne kadar izlemişlerdi.[32]

1893 yılından itibaren zihinsel bozuklukların kökenine ilişkin bu tür araştırmalara daldığımda, bulgularımın doğrulanmasını yaratıcı yazılarda aramak kesinlikle aklıma gelmemişti. Bu nedenle, 1903'te yayınlanan Gradiva'nın yazarının, tıbbi deneyimlerimin kaynaklarından yeni keş-

30 Bkz. Yazarın *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre*, 1906. Özellikle 'The Neuro-Psychoses of Defence' üzerine ikinci makale (1896/b) (S.n.)

31 Bkz. "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria" (1905c). (F.n.)

32 Bkz. *Studies on Hysteria* (Freud, 1895d, Breuer ile birlikte. (F.n.)

fettiğime inandığım şeyi yaratımının temeli olarak aldığını görmek beni hayli şaşırttı. Yazar nasıl oldu da doktorla aynı bilgiye ulaştı ya da en azından aynı bilgiye sahipmiş gibi davrandı?

Norbert Hanold'un sanrısı, söylediğim gibi, yaşadığı kasabanın sokaklarında Gradiva'nın yürüyüş tarzına benzer bir yürüyüş bulma çabasının ortasında gerçekleşen bir düşle bir adım daha ileri taşındı. Bu düşün içeriğini kısaca anlatmak kolaydır. Düşü gören kişi, o mutsuz şehrin yerle bir edildiği gün kendini Pompei'de buldu ve kendisi tehlikeye girmeden şehrin dehşetini yaşadı; ansızın Gradiva'nın oralarda yürüdüğünü gördü ve sanki bu oldukça doğal bir şeymiş gibi, kızın Pompeili olması sebebiyle kendi memleketinde yaşadığını ve "kendisinin bundan haberi bile olmadan, kızın çağdaşı gibi yaşadığını" bir anda anladı. Onun yüzünden korkuya kapıldı ve bir uyarı çığlığı attı, bunun üzerine kız bir an için yüzünü ona doğru çevirdi. Ama ona hiç aldırmadan yoluna devam etti, Apollon Tapınağı'nın merdivenlerine uzandı ve yüzü beyaz bir mermere dönüşürcesine rengini kaybettikten sonra, tıpkı bir heykel parçası hâline gelene dek kül yağmuruna gömüldü. Uyanırken, yatak odasına dolan büyük şehrin gürültüsünü, umutsuz Pompei sakinlerinin yardım çığlıkları ve çılgınca kabarmış denizin gürültüsü olarak yorumladı. Düşünde gördüğü şeyin gerçekten başına geldiği hissi, uyandıktan sonra bir süre daha onu terk etmeyecekti ve Gradiva'nın Pompei'de yaşadığı ve düşten ona, sanrısı için yeni bir başlangıç noktası olarak o ölümcül günde orada öldüğü bir inanç olarak kaldı.

Yazarın bu düşle neyi amaçladığını ve sanrının gelişimini tam olarak bir düşle ilişkilendirmesine neyin sebep olduğunu söylemek bizim için o kadar kolay değil. Gayretli araştırmacıların, zihinsel rahatsızlıkların düşlerle bağlantılı olduğu ve düşlerden kaynaklandığına dair pek çok örnek topladığı doğrudur.[33] Bazı seçkin insanların hayatlarında da önemli eylem ve kararlara yönelik dürtülerin düşlerden kaynaklandığı doğrudur. Ancak bu benzetmelerin bizim bilgimize pek faydası yoktur; o hâlde mevcut olgumuza, yazarımızın hayali arkeoloğu Norbert Hanold olgusuna devam edelim. Eğer hikâyenin gereksiz bir süsünden başka bir şey olmayacaksa, böyle bir düşü tüm bağlama sığdırmak için neresinden ele alalım?

Bu noktada bir okuyucunun: "Düş, aklı Pompeili kızla meşgul olan arkeolog tarafından Pompei'nin yıkımı şeklinde yanlış yorumlanan şehrin gürültüsünden kaynaklanan basit bir anksiyete düşü olarak oldukça kolay açıklanabilir." diye haykırabileceğini hayal edebiliyorum. Düşlerin işlevinin genel olarak önemsenmediği göz önüne alındığında, genellikle bir kişinin açıklamasından beklenen tek şey, düş içeriğinin bir parçasıyla az çok örtüşen bazı dış uyaranların bulunmasıdır. Düş görmeye yönelik bu dış uyarıcı, uyuyan kişiyi uyandıran gürültü tarafından sağlanacak ve bununla birlikte düşe olan ilgi de tükenecektir. Keşke o sabah şehrin her zamankinden daha gürültülü olduğunu varsaymak için bir nedenimiz olsaydı! Keşke yazar bize, Hanold'un, her zaman yaptıklarının aksine, o gece pencereleri açık bir

33 "Sante de Sanctis (1899) [Bkz. *The Interpretation of Dreams (1900a)*, 1. Kısım, Bölüm H, *Standard Ed.*, 4, 88 vd. (S.n.)

şekilde uyuduğunu söylemeyi ihmal etmeseydi! Yazarın bunu yapma zahmetine girmemiş olması ne yazık! Keşke anksiyete düşleri de bu kadar basit olsaydı! Ama hayır, düşe olan ilgi o kadar kolay tükenmiyor.

Dışsal bir duyusal uyarana bağlı olan bir düşün oluşması için gerekli hiçbir şey yoktur. Uyuyan kişi, dış dünyadan gelen bu tür bir uyarıyı göz ardı edebilir, bir düş kurmadan kendisini uyandırabilir veya burada olduğu gibi, eğer başka bir nedenden dolayı işine gelirse, onunla düşünün içinde ayrı bir hikâye oluşturabilir ve içeriklerinin uyuyan kişinin duyularına etki eden bir uyaran tarafından bu şekilde belirlendiğini göstermenin imkânsız olduğu çok sayıda düş vardır.[34] Hayır, başka bir yol denemeliyiz.

Belki de düşün Hanold'un uyanık hayatında bıraktığı etkilerde bir başlangıç noktası bulabiliriz. O zamana kadar Gradiva'nın bir Pompeili olduğuna dair bir düşlemi vardı. Bu hipotez artık onun için bir kesinlik hâline gelmişti ve bunu kızın diğerleriyle birlikte MS 79 yılında gömüldüğü ikinci bir kesinlik izledi. Sanrısal yapının bu uzantısına, düşü dolduran anksiyetenin bir yankısı gibi melankoli duyguları da eşlik etmişti. Gradiva'ya dair bu taze acı bize pek anlaşılır gelmiyor; Gradiva, MS 79 yılında yıkımdan kurtulmuş olsaydı bile, yüzyıllar boyunca ölü olacaktı. Yoksa Norbert Hanold ile ya da yazarın kendisiyle bu şekilde tartışmamız gerekmez mi? Burada yine idrak etmeye doğru bir yol yok gibi görünüyor. Bununla birlikte, bu düşten kaynaklanan sanrının artışına oldukça acı verici yapıda bir duygunun eşlik ettiğini belirtmekte fayda var.

34 Bkz. *The Interpretation of Dreams, Standard Ed.* 4, 224. (S.n.)

Ancak bunun dışında eskiden olduğumuz gibi ne yapacağımızı şaşırmış durumdayız. Bu düş kendi kendini açıklayıcı değildir ve benim *Interpretation of Dreams* adlı çalışmamdan parçalar kullanmaya ve düşlerin çözümü için bu düşte bulunabilecek birkaç kuralı mevcut örneğe uygulamaya karar vermeliyiz. Bu kurallardan biri, bir düşün her zaman düşün görüldüğü günden önceki günün olaylarıyla ilgili olmasıdır.[35] Yazarımız düşü doğrudan Hanold'un "yaya araştırmalarına" bağladığı için bu kurala uyduğunu göstermek istiyor gibidir. Artık bunların, karakteristik yürüyüşünü tanımaya çalıştığı Gradiva'yı arayışından başka bir anlamı yoktu. Öyleyse düşün Gradiva'nın nerede bulunabileceğine dair bir ipucu içermesi gerekiyordu. Ve bunu da onu Pompei'de göstererek yapar ama bu bizim için yeni bir şey değildir. Başka bir kural bize şunu söyler: Eğer düş imgelerinin gerçekliğine olan inanç, kişinin kendisini düşten çıkaramayacağı kadar alışılmadık derecede uzun sürerse bu, düş imgelerinin canlılığının yol açtığı hatalı bir yargı değil de başlı başına psişik bir eylemdir: Düşün içeriğiyle ilgili olarak, düşteki bir şeyin gerçekten düşte görüldüğü gibi olduğuna dair bir güvencedir[36] ve bu güvenceye inanmak doğrudur. Bu iki kurala sadık kalırsak, düşün aradığı Gradiva'nın nerede olduğuna dair bazı bilgiler verdiği ve bu bilgilerin olayların gerçek durumuyla örtüştüğü sonucuna varmalıyız. Hanold'un düşünü biliyoruz: Bu iki kuralın ona uygulanması makul bir anlam ifade eder mi? Söylemesi garip

35 Bkz. *The Interpretation of Dreams*, Standard Ed., 4, 224. (S.n.)

36 Age., 4, 187 ve 5, 372. (S.n.)

ama evet. Anlam hemen fark edilemeyecek şekilde kılık değiştirmiş, gizlenmiştir. Hanold düşünde aradığı kızın bir kasabada ve onunla eş zamanlı yaşadığını öğrendi. Bu Zoe Bertgang için de geçerliydi; ancak düşünde yaşadığı kasaba Alman üniversite şehri değil Pompei'ydi ve zaman şimdiki zaman değil MS 79 idi. Âdeta yer değiştirme yoluyla bir çarpıtmadır bu: Elimizdeki şimdiki zamandaki Gradiva değil, geçmişe taşınan hayalperesttir. Ancak bu şekilde asıl ve yeni gerçek ortaya konmuş olur: *Aradığı kızla aynı yer ve zamandadır.* Peki bu yer değiştirme ve kılık değiştirme nereden geliyor? Düşün gerçek anlamı ve içeriği konusunda hem bizi hem de düşü gören kişiyi aldatabilir miyiz? Bu soruya tatmin edici bir cevap verebilecek araçlara zaten sahibiz.

Sanrıların öncülleri olan fantezilerin doğası ve kökeni hakkında duyduklarımızı hatırlayalım. Bunlar, bir direncin değiştirilmeden bilince girmesine izin vermeyeceği, ancak değişiklikler ve çarpıtmalar yoluyla direncin sansürünü hesaba katarak bilinçlenme olasılığını satın alabilecek bastırılmış anıların ikameleri ve türevleridir. Bu uzlaşma sağlandığında, anılar, bilinçli kişilik tarafından kolayca yanlış, yani baskın psişik akıma uyacak şekilde, anlaşılan düşlemlere dönüşmüştür. Şimdi düş imgelerinin, insanların fizyolojik (yani patolojik olmayan) sanrılarının yaratımları olarak tanımlanabilecek, muhtemelen gündüzleri aklı tamamen yerinde olanlar da dâhil olmak üzere her insanda mevcut olan, bastırılan ile baskın olan arasındaki mücadeledeki uzlaşmanın ürünleri olduğunu varsayalım. O zaman düş imgelerinin, arkasında başka bir şey aranması gereken

çarpıtılmış şeyler olarak görülmesi gerektiğini, tıpkı Hanold'un fantezilerinin arkasındaki bastırılmış anıları gibi *çarpıtılmamış* ama bir anlamda sakıncalı bir şey olduğunu anlayacağız. Düş görenin uyandığında *düşün açık içeriği* olarak hatırladığı şeyi, sansürün dayattığı çarpıtmadan önce düşün temelini oluşturan şeyden, yani *gizli düş düşüncelerinden* ayırarak, bu şekilde farkına vardığımız karşıtlığı ifade edebiliriz. Dolayısıyla, bir düşü yorumlamak, düşün açık içeriğini gizli düş düşüncelerine tercüme etmekten, düş düşüncelerinin direnişin sansürüne boyun eğmek zorunda kaldığı çarpıtmayı geri almaktan ibarettir. Bu kavramları söz konusu düşe uygularsak, düşün gizli düş-düşüncelerinin ancak şu şekilde olabileceğini görürüz: "Aradığın zarif yürüyüşlü kız gerçekten bu kasabada seninle yaşıyor." Ama bu hâliyle düşünce bilinçli hâle gelemiyordu. Daha önceki bir uzlaşmanın sonucu olarak Gradiva'nın bir Pompeili olduğunu ortaya koyan bir hayal tarafından engellenmişti; sonuç olarak, aynı yerde ve aynı zamanda yaşadığı gerçek doğrulanacaksa, çarpıtmayı benimsemekten başka seçenek yoktu: "Gradiva zamanında Pompei'de yaşıyorsun." O hâlde düşün açık içeriğinin gerçekleştirdiği ve hakikaten şimdi yaşanmakta olan bir olay olarak temsil edilen fikir buydu. Bir düşün tek bir düşünceyi temsil ettiği ya da bizim deyimimizle "sahnelediği" nadiren görülür: Genellikle bir dizi düşünce, bir düşünce dokusu vardır. Hanold'un düşünün içeriğinin çarpıtması kolayca ortadan kaldırılabilecek olan bir başka parçası daha temsil ettiği gizli fikrin tespit edilebilmesi için içerikten çıkarılabilir. Bu, düşün sona erdiği gerçeklik güvencesini bir kez daha genişletmenin

mümkün olduğu düşün bir parçasıdır. Düşünde Gradiva yürürken mermer bir heykele dönüşür. Bu, gerçek olayın ustaca ve şiirsel bir temsilinden başka bir şey değildir. Hanold aslında ilgisini, yaşayan kızdan heykele aktarmıştı: Sevdiği kız onun için mermer bir rölyefe dönüştürülmüştü. Bilinçdışı kalması kaçınılmaz olan gizli düş düşünceleri, heykeli tekrar yaşayan kıza dönüştürmeye çalıştı; buna göre ona şunu söylüyorlardı: "Sonuçta Gradiva heykeliyle o sana burada ve şimdi yaşayan Zoe'yi hatırlattığı için ilgileniyorsun." Ancak bu buluş bilinçli hâle gelebilseydi, bu, sanrının sonu anlamına gelirdi.

Acaba düşün açık içeriğinin her bir parçasını bu şekilde bilinçdışı düşüncelerle değiştirme zorunluluğumuz mu var? Doğrusunu söylemek gerekirse, evet; eğer gerçekten görülen bir düşü yorumluyor olsaydık bu görevden kaçamazdık. Ancak bu durumda da düşü görenin bize en kapsamlı açıklamaları yapması gerekirdi. Açıkça görülüyor ki, yazarın eserini yaratması durumunda bu gerekliliği yerine getiremeyiz; yine de düşün ana içeriğini henüz yorumlama veya tercüme işlemine tabi tutmadığımız gerçeğini de göz ardı etmemeliyiz.

Çünkü Hanold'un düşü bir kaygı düşüydü. İçeriği korkutucuydu, düşü gören kişi uyurken kaygı duyuyordu ve sonrasında acı verici duygularla baş başa kalıyordu. Artık bu bizim açıklama girişimimiz için uygun olmaktan çok uzaktır ve bir kez daha düş yorumlama teorisinden büyük ölçüde faydalanmalıyız. Bu teori bizi, endişenin izini sürme hatasına düşmememiz, bir düşte hissedilenleri düşün içeriğine göre değerlendirmek ve düşün içeriğini

uyanık yaşamda ortaya çıkan bir fikrin içeriğiymiş gibi ele almamak konusunda uyarmaktadır. Bu bize, en korkunç şeyleri ne kadar sıklıkta hiçbir kaygı belirtisi hissetmeden hayal ettiğimizi gösteriyor. Gerçek durumun oldukça farklı olduğunu, kolayca tahmin edilemeyeceğini, ancak kesin olarak kanıtlanabileceğini öğreniyoruz. Kaygı düşlerindeki kaygı, genel olarak nevrotik kaygı gibi, cinsel bir duygulanıma, libidinal bir duyguya karşılık gelir ve bastırma süreciyle libidodan kaynaklanır.[37] Bu nedenle bir düşü yorumladığımızda kaygının yerine cinsel heyecanı koymalıyız. Bundan kaynaklanan kaygı- her zaman değil, sıklıkla- düşün içeriği üzerinde seçici bir etkiye sahiptir ve düşe bilinçli ve yanlış bir bakış açısıyla bakıldığında kaygının etkisine uygun görünen fikirsel unsurları bu içeriğe sokar. Daha önce de söylediğim gibi bu her zaman böyle değildir, çünkü içeriğinin hiç de korkutucu olmadığı ve dolayısıyla hissedilen kaygının bilinçli çizgileri hakkında bir açıklama yapmanın imkânsız olduğu pek çok kaygı düşü vardır. Düşlerdeki kaygıya ilişkin bu açıklamanın kulağa çok tuhaf geldiğinin ve inanılması kolay olmadığının farkındayım; ancak okuyucuya yalnızca bununla uzlaşmasını tavsiye edebilirim. Üstelik Norbert Hanold'un düşünün bu endişe görüşüyle bağdaştırılması ve bu şekilde açıklanabilmesi çok dikkate değer bir şey olurdu. Buna dayanarak, düş görenin erotik özlemlerinin gece boyunca

37 Anksiyete nevrozu üzerine ilk makalem (1895b) *ve Interpretations of Dreams, Standard Ed.*, 4, 160-2, ve 5, 582ff. (F.n.) Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety* (1926d) adlı eserinde anksiyetenin kökenine ilişkin değiştirilmiş bir görüş ortaya koymuştur. (S.n.)

harekete geçtiğini ve sevdiği kızla ilgili anısını bilince çıkarmak ve böylece onu sanrısından koparmak için güçlü bir çaba gösterdiğini, ancak bu özlemlerin yeni bir reddedişle karşılaştığını ve kaygıya dönüştüğünü, bunun da okul günlerinin anılarındaki korkunç sahneleri düşün içeriğine soktuğunu söylemeliyiz. Böylece düşün gerçek bilinçdışı içeriği, bir zamanlar tanıdığı Zoe'ye olan tutkulu özlemi, Pompei'nin yok edilmesi ve Gradiva'nın kaybı şeklindeki açık içeriğine dönüştü. Şu ana kadar akla yatkın geliyor sanırım. Fakat eğer düşün çarpıtılmamış içeriğini erotik arzular oluşturuyorsa, dönüştürülmüş düşün bir yerinde saklanan bu arzuların en azından tanınabilir bir kalıntısına işaret etmenin de mümkün olması gerektiği konusunda haklı olarak ısrar edilebilir. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinden alınan bir ipucunun yardımıyla bu bile mümkün olabilir. Hanold, sözde Gradiva ile ilk karşılaştığında, düşü hatırladı ve hayalete, daha önce onu gördüğü gibi tekrar uzanması için yalvardı.[38]Ancak bunun üzerine genç bayan öfkeyle ayağa kalktı ve tuhaf arkadaşından ayrıldı, çünkü sanrısının egemenliği altında söylediklerinin ardındaki uygunsuz erotik arzuyu fark etmişti. Sanırım Gradiva'nın yorumunu kabul etmeliyiz; gerçek bir düşte bile her zaman erotik bir arzunun daha kesin bir ifadesini bulmayı bekleyemeyiz.

Düşün tabirindeki bazı kuralların Hanold'un ilk düşüne uygulanması, onun düşün ana hatlarıyla bizim için anlaşılır

38 "Hayır, konuştuğunu duymadım. Ama sen uyumak için uzandığında sana seslendim ve yanında durdum; yüzün mermer gibi huzurlu ve güzeldi. Yalvarırım, o zaman yaptığınız gibi bir kez daha basamakta uzanın." (F.n.)

olmasını ve hikâyenin bağlantı noktasına yerleştirilmesini sağladı. O hâlde yazarın onu yaratırken bu kurallara uymuş olması gerekir, değil mi? Başka bir soru daha sorabiliriz: Yazar neden sanrının daha da gelişmesini sağlamak için bir düşü devreye soktu? Bence bu dâhiyane bir fikirdi ve bir kez daha gerçeğe uygundu. Gerçek hastalıklarda bir sanrının sıklıkla bir düşle bağlantılı olarak ortaya çıktığını daha önce duymuştuk (s. 55) ve düşlerin doğası hakkında öğrendiklerimizden sonra bu gerçeği tekrar kurcalamaya gerek yoktur. Düşler ve sanrılar aynı kaynaktan, bastırılmış olandan, kaynaklanır. Düşlerin normal insanların fizyolojik sanrıları olduğu söylenebilir. (bkz s. 58) Bastırılan şey uyanık yaşama bir sanrı olarak girecek kadar güçlenmeden önce, uyku hâlinin daha elverişli koşulları altında, kalıcı etkileri olan bir düş şeklinde kolayca ilk başarısını elde etmiş olabilir. Çünkü uyku sırasında, zihinsel aktivitedeki genel bir azalmanın yanı sıra, baskın ruhsal güçlerin (s. 63) bastırılmış olana karşı koyduğu direncin gücünde de bir gevşeme olur. Düşlerin oluşumunu mümkün kılan bu gevşemedir ve bu nedenle düşler bize zihnin bilinçdışı kısmının bilgisine en iyi erişimi sağlar- ancak kural olarak, uyanık yaşamın psişik kateksislerinin[39] yeniden kurulmasıyla düş bir kez daha kaçar ve bilinçdışı tarafından kazanılmış olan zemin bir kez daha boşaltılır.

39 Kateksis: Psikanalizde, bir etkinliğe, nesneye veya görüşe bağlanan duygusal önem, ya da ruhsal enerji yükü, duygu yatırımı. Elektrik enerjisine benzer bir şekilde ve bağlı olduğu durumların dışında, bir nesneden diğerine, bir bölgeden bir başkasına akabilir; yer değiştirebilir. (e.n.)

III

Hikâyenin ilerleyen kısımlarında başka bir düş daha vardır; bu düş belki de bizi onu yorumlamaya ve kahramanın zihnindeki olaylar silsilesine eklemeye ilk düşümüzden daha fazla teşvik edebilir. Ancak yazarın anlattıklarından ayrılıp hemen bu ikinci düşe geçersek çok az şey kazanırız; çünkü başka birinin düşünü analiz etmek isteyen hiç kimse, dikkatini en ince ayrıntısına kadar düş görenin hem dış hem de iç deneyimlerine yöneltmekten kaçınamaz. Bu nedenle, hikâyenin yapısına sadık kalmak ve ilerledikçe kendi açıklamalarımızı içine serpiştirmek muhtemelen en iyisi olacaktır.

MS 79 yılında Pompei'nin yıkımı sırasında Gradiva'nın öldüğüne dair yeni bir sanrının oluşması, daha önce analiz ettiğimiz ilk düşün tek sonucu değildi. Hemen ardından Hanold İtalya'ya gitmeye karar verdi ve bu yolculuk onu sonunda Pompei'ye getirdi. Ama ondan önce başına başka bir şey geldi. Pencereden dışarı bakarken sokakta duruşu ve yürüyüşüyle Gradiva'sına benzeyen birini gördüğünü sandı. Kıyafetinin uygun olmamasına karşın aceleyle kızın peşinden koştu, ancak onu geçmeyi başaramadı ve yoldan geçenlerin alayları yüzünden eve geri döndü. Bir kez daha

odasına girdiğinde, karşıdaki evin penceresindeki kafesten gelen kanarya sesi onun da içinde özgürlüğe hasret bir tutsak olduğu duygusunu uyandırdı ve bahar yolculuğuna karar verilir verilmez bu yolculuk gerçekleştirildi.

Yazar, Hanold'un bu yolculuğuna özellikle ışık tutmuş ve onun kendi içsel süreçlerine dair kısmi bir fikir sahibi olmasına olanak sağlamıştır. Hanold elbette yolculuğu için kendine bilimsel bir bahane buldu, ancak bu uzun sürmedi. Sonuçta "bu yolculuğu yapma dürtüsünün adını koyamadığı bir duygudan kaynaklandığının" aslında farkındaydı. Tuhaf bir huzursuzluk, karşılaştığı hiçbir şeyden tatmin olmamasına neden oluyor ve onu Roma'dan Napoli'ye, oradan da Pompei'ye sürüklüyordu ama bu son mola yerinde bile ruhu hâlâ huzursuzdu. Balayı çiftlerinin aptallıklarından rahatsızdı ve Pompei'nin otellerinde yaşayan karasineklerin küstahlığına öfkeliydi. Ancak en sonunda, "tatminsizliğinin yalnızca çevresinde olanlardan kaynaklanamayacağını, aynı zamanda kendisinden de kaynaklanan bir şeyler olduğunu" artık kendisinden gizleyemedi. Aşırı heyecanlandığını düşünüyordu, "bir şeyin eksikliğinden dolayı hoşnutsuz olduğunu hissetti ama ne olduğu hakkında hiçbir fikri yoktu. Ve bu huysuzluk onu her yerde takip etti." Bu ruh hâli içinde dostuna, bilime, bile öfkeliydi. Öğle güneşinin sıcağında Pompei'de ilk kez dolaştığında, "bilim aşkının onu yalnızca terk etmekle kalmayıp, aynı zamanda Gradiva'yı yeniden bulmak için en ufak bir istek duymadan da bıraktığını" düşündü. Onu yalnızca çok uzakta bir şey olarak hatırlıyordu ve onun yaşlı, kurumuş, sıkıcı bir teyze, dünyadaki en sıkıcı ve

en istenmeyen yaratık olduğunu hissediyordu. Ve sonra, bu nahoş ve kafası karışmış duygu durumundayken, Gradiva'nın Pompei'den dolaştığını ilk gördüğü anda yolculuğuna bağlanan sorunlardan biri onun için çözüldü. Bir şey "ilk kez aklına geldi: İçindeki dürtünün farkında olmadan İtalya'ya gelmiş ve ondan herhangi bir iz bulup bulamayacağını görmek için Roma'da veya Napoli'de durmadan Pompei'ye gitmişti. Ve tam anlamıyla 'izler'; çünkü kendine özgü yürüyüşüyle geride, küllerin üzerinde diğerlerinden farklı bir ayak izi bırakmış olmalıydı." Yazar yolculuğu betimlemede bu kadar sıkıntıya katlandığı için, Hanold'un sanrısıyla ilişkisi ve olaylar zincirindeki konumu da tartışılmaya değerdir. Bu yolculuk, öznesinin başlangıçta fark etmediği ve ancak daha sonra kendisine itiraf ettiği, yazarın pek çok kelimeyle "bilinçdışı" olarak tanımladığı nedenlerle gerçekleştirilmiştir. Bu kesinlikle yaşamdan alınmıştır. Kişinin bu şekilde davranması için bir sanrıdan mustarip olması gerekmez. Aksine, bir insanın- sağlıklı bir insan bile olsa- bir eylemin nedenleri konusunda kendini kandırması ve ancak olaydan sonra bunların bilincine varması çeşitli duygu akımları arasındaki bir çatışma için gerekli koşulu sağlaması şartıyla mümkün olabilir. Buna göre, Hanold'un yolculuğu baştan beri sanrıya hizmet etmek için planlanmıştı ve onu Gradiva arayışında daha da ilerleyebileceği Pompei'ye götürmek niyetindeydi. Zihninin, düşün hem öncesinde hem de hemen sonrasında bu arayışla meşgul olduğu ve düşün kendisinin, bilinci tarafından bastırılmış bir cevap olsa da Gradiva'nın nerede olduğu sorusuna basit bir cevap

olduğu hatırlanacaktır. Bununla birlikte, bizim bilmediğimiz bir güç, başlangıçta onun kuruntulu niyetinin farkına varmasını da engelliyordu; böylece, yolculuğunun bilinçli nedenleri için, yalnızca zaman zaman yenilenmesi gereken yetersiz bahanelerle baş başa kalıyordu. Yazar, düşü, sözde Gradiva'nın sokakta bulunmasını ve kanaryanın ötmesi sonucu yolculuğa çıkma kararını, birbiriyle hiçbir iç bağlantısı olmayan bir dizi tesadüfi olay olarak birbiri ardına sıralayarak bize bir bulmaca daha sunar.

Hikâyenin bu karanlık bölgesi, Zoe Bertgang'ın sonraki açıklamalarından çıkardığımız bazı açıklamalarla bizim için anlaşılır hâle geliyor. Aslında bu, Hanold'un sokakta yürürken penceresinden gördüğü ve neredeyse yetiştiği Gradiva'nın asıl hâli, Bayan Zoe'nin ta kendisiydi. Eğer bu gerçekleşmiş olsaydı, düşün ona verdiği bilgi- kızın aslında kendisiyle aynı zamanda ve aynı şehirde yaşadığı- karşı konulamaz bir biçimde onaylanarak yazarın kendi iç mücadelesinin sona ermesine neden olacaktı. Ancak ötüşü, Hanold'u uzak bir yolculuğa çıkaran kanarya Zoe'ye aitti ve kafesi Hanold'un evinin karşısındaki caddede kızın penceresinde duruyordu. Kızın suçlamasına göre "olumsuz halüsinasyon" yeteneğine sahip olan ve gerçekte orada olan insanları görmeme ve tanımama kabiliyetine sahip olan Hanold, daha sonra öğrendiklerimiz hakkında en başından beri bilinçdışı bir bilgiye sahip olmalıydı. Zoe'nin yakınlığına dair işaretler (sokakta görünmesi ve kuşun penceresinin bu kadar yakınında ötmesi) düşün etkisini yoğunlaştırdı ve bu durumda, erotik duygularına karşı direnci konusunda korku içinde olan Hanold kaçtı.

Yolculuğu, düşteki erotik arzularının öne çıkmasının ardından direncinin yeni bir güç kazanmasının bir sonucuydu; sevdiği kızın fiziksel varlığından kaçma girişimiydi bu. Pratik anlamda tıpkı daha önceki faaliyetinin, kadınlar ve kızlar üzerindeki "yaya araştırmalarının" erotizm için bir zafer anlamına gelmesi gibi, baskının zaferi anlamına geliyordu. Ancak mücadeledeki bu salınımların her yerinde sonucun uzlaşmacı karakteri korunmuştur: Onu yaşayan Zoe'den uzaklaştırması beklenen Pompei yolculuğu, onu en azından onun vekiline, Gradiva'ya götürmüştür. Gizli düş düşüncelerine meydan okuyarak yapılan yolculuk, yine de düşün açık içeriğinin gösterdiği Pompei'ye giden yolu izliyordu. Böylece erotizm ile direniş arasındaki her yeni mücadelede yanılsamanın galip geldiğini görüyoruz. Hanold'un yolculuğunu, sevdiği ve ona bu kadar yakın olan kıza karşı uyanan erotik özleminden bir kaçış olarak gören bu görüş, onun İtalya'da kaldığı süre boyunca yaşadığı duygusal durumların tanımına uyan tek görüştür.

Ona hâkim olan erotizmi reddedişi, balayına gelenlere duyduğu tiksinti ile ifade ediliyordu. Roma'daki Sun Otel'de gördüğü âşık Alman çift *Edwin* ve *Angelina*'nın akşam konuşmalarını ince duvarın arkasından duymaktan kendini alamamasından kaynaklanan kısa bir düş, ilk büyük hayalinin erotik sürüklenmesine âdeta geriye dönük bir ışık tutuyordu. Yeni düşünde bir kez daha Pompei'deydi ve Vezüv bir kez daha patlıyordu ve bu, etkileri yolculuk boyunca devam eden önceki düşle bağlantılıydı. Ancak bu kez, tehlikeye atılanlar arasında-önceki olayda olduğu gibi kendisi ve Gradiva değil- şüphesiz yan odadaki çifti ironik

bir şekilde yüceltmek için Apollo Belvedere ve Capitoline Venüs'ü de vardı. Apollon Venüs'ü kaldırdı, dışarı taşıdı ve karanlıkta "gıcırdayan bir ses" çıkardığı için bir araba ya da at arabası olduğu anlaşılan bir nesnenin üzerine yatırdı. Bunun dışında, düşün yorumlanması özel bir beceri gerektirmez.

Uzun zamandan beri fark ettiğimiz gibi, hikâyesine asla boş ya da kasıtsız bir özellik katmayan yazarımız, bize Hanold'a yolculuğu sırasında hâkim olan aseksüel akımın bir başka kanıtını vermiştir. Pompei'de saatlerce dolaşırken, "ne tuhaftır ki, kısa bir süre önce MS 79'daki patlamada Pompei'nin küllere gömülüşünde orada olmayı hayal ettiği bir kez bile aklına gelmemişti." Ancak aniden düşünü hatırlaması ve aynı zamanda bu şaşırtıcı yolculuğunun sanrısal nedeninin farkına varması Gradiva'nın gözüne çarpmasıyla birlikte gerçekleşti. Düşün bu unutuluşu, düş ile yolculuk sırasındaki zihinsel durumu arasındaki bu bastırma engeli, yolculuğun doğrudan düşün ilhamıyla yapılmadığı ama ona karşı bir başkaldırı olarak, düşün gizli anlamını bilmeyi reddeden zihinsel bir gücün yayılması varsayımı dışında nasıl açıklanabilirdi?

Ancak öte yandan Hanold, erotizmine karşı kazandığı bu zaferin tadını çıkarmadı. Bastırılan zihinsel dürtü, bastırıcı zihinsel dürtüden hoşnutsuzluk ve engelleme yoluyla intikamını alacak kadar güçlü kaldı. Özlemleri huzursuzluğa ve tatminsizliğe dönüştü, bu da yolculuğunu ona anlamsız gösterdi. Yanılsamanın emriyle bu yolculuğun nedenlerine dair içgörüsü engellendi ve böyle bir noktada tüm ilgisini uyandırması gereken bilimiyle olan ilişkisi

sekteye uğradı. Böylece yazar bize kahramanını aşktan kaçtıktan sonra bir tür krizde, tam bir kafa karışıklığı ve dikkat dağınıklığı durumunda, genellikle bir hastalığın doruk noktasında bulduğumuz gibi, çatışan iki güçten hiçbirinin artık diğerine karşı yeterince üstün bir güce sahip olmadığı ve aralarındaki marjın güçlü bir zihinsel rejim kurmayı mümkün kıldığı bir kargaşa içinde gösterir. Ancak yazar burada yardımcı bir müdahalede bulunur ve Gradiva'nın bu noktada ortaya çıkıp sanrının tedavisini üstlenmesini sağlayarak işleri yumuşatır. Yarattığı insanları mutlu bir kadere doğru yönlendirme gücüyle, onları itaat etmeye zorladığı tüm zorunluluk yasalarına rağmen Hanold'un kaçmak için Pompei'ye gittiği kızın tam da oraya götürülmesini sağlar. Bu şekilde, genç adamın kuruntusu tarafından sürüklendiği aptallığı- sevdiği yaşayan kızın evini, onun hayalî ikamesinin gömülü olduğu yerle değiştirme aptallığını- düzeltir.

Zoe Bertgang'ın Gradiva rolünde ortaya çıkmasıyla hikâyedeki gerilim doruk noktasına ulaşırken, bizim de ilgimiz kısa sürede yeni bir yöne kayar. Şu ana kadar bir sanrının gelişmesine yardımcı olduk; şimdi onun tedavisine tanık olacağız. Ve yazarın bu tedavinin gidişatına dair tamamen hayal ürünü bir açıklama mı yaptığını, yoksa onu aslında var olan olasılıklara göre mi yapılandırdığını sorabiliriz. Zoe'nin yeni evli arkadaşıyla konuşması sırasında söylediği sözler, bize ona iyileşme sağlamaya ilişkin bir niyet atfetme konusunda kesin bir hak veriyor. Ama bunu nasıl yaptı? Hanold'un "o zaman" olduğu gibi yine yatıp uyumasını önermesinin kendisinde uyandırdığı öf-

keyi üzerinden attıktan sonra ertesi gün aynı gün ortası saatinde aynı yere döndü ve Hanold'un bir gün önceki davranışını anlamasına engel olan tüm gizli bilgileri ondan öğrenmeye başladı.

Düşünü, Gradiva'nın heykelini ve kendisinin de onunla paylaştığı yürüyüş özelliğini öğrendi. Kısa bir saatliğine hayata uyanan hayalet rolünü kabul etti; bu rolün ona, anladığı kadarıyla, onun kuruntusu tarafından verilmiş olduğunu fark etti ve bilinçli bir amacı olmadan getirdiği ölü çiçeklerini kabul ederek ve kendisine güller vermediği için üzgün olduğunu belirttikten sonra yeni bir göreve başlama olasılığını iki anlamlı sözlerle nazikçe ima etti. Bu alışılmadık derecede zeki kız, genç adamın kendisine olan sevgisinin sanrının ardındaki itici güç olduğunu fark ettikten sonra çocukluk arkadaşını kocası olarak kazanmaya kararlıydı. Ancak onun davranışlarına olan ilgimiz yerini muhtemelen bir an için sanrının kendisi karşısında hissedebileceğimiz şaşkınlığa bırakacaktır. Bunun aldığı son biçim, MS 79 yılında gömülmüş olan Gradiva'nın artık bir, gün ortası hayaleti olarak, sonunda ya toprağa gömülmesi ya da bir kez daha mezarını araması gereken bir saat boyunca konuşmasıydı. Hayaletin modern ayakkabılar giydiğini fark etmesiyle ya da eski dilleri bilmemesi ve kendi zamanında mevcut olmayan Almancaya hâkim olmasıyla ortadan kalkmayan bu zihinsel örümcek ağı, yazarın hikâyesini "Pompei fantezisi" olarak tanımlamasını kesinlikle haklı çıkarıyor gibi görünüyor, ancak aynı zamanda klinik gerçeklik standartlarıyla ölçme olasılığını da dışlıyor gibidir.

Buna karşın, daha yakından bakıldığında, Hanold'un bu sanrısının olasılık dışılığının büyük bir kısmını kaybettiğini düşünüyorum. Aslında yazar, öyküsünü Zoe'nin her ayrıntısıyla rölyefin kopyası olduğu varsayımına dayandırarak öykünün bir kısmından kendisini sorumlu tutmuştur. Bu nedenle, bu varsayımın olanaksızlığını, Hanold'un, kızı, Gradiva'nın hayata dönmesi olarak kabul ettiği sonucuyla değiştirmekten kaçınmalıyız. Yazarın önümüze mantıklı bir açıklama koymamış olması, sanrısal açıklamaya daha büyük bir değer kazandırmaktadır. Dahası yazar, kahramanının aşırılıkları adına, *campagna*[40] güneşinin parıltısı ve Vezüv'ün yamaçlarında yetişen şarabın sarhoş edici büyüsü gibi katkıda bulunan hafifletici koşullar öne sürmüştür. Ancak tüm açıklayıcı ve mazur gösterici faktörler arasında en önemlisi, güçlü duygusal dürtüleri tatmin etmesi koşuluyla aklımızın saçma bir şeyi kabul etmeye hazır olduğu kolaylığıdır. Bu psikolojik koşullar altında en güçlü zekâya sahip insanların bile bu kadar çabuk ve sık sık sanki geri zekâlıymış gibi tepki vermesi şaşırtıcı ve genel olarak gözden kaçırılan bir gerçektir ve çok kibirli olmayan biri bunun kendi için de geçerli olduğunu sıklıkla görebilir. Ve söz konusu zihinsel süreçlerin bir kısmı bilinçdışı ya da bastırılmış güdülerle bağlantılıysa bu durum çok daha fazla geçerlidir. Bu bağlamda bana yazan bir filozofun "Kendi yaşadığım çarpıcı hatalar ve düşüncesiz eylemlerle ilgili yaşadığım ve sonradan (son derece mantıksız bir şekilde) gerekçeler bulunan örnekleri not ediyordum. Bunun ne denli çok ahmaklığı gün ışığına

40 Campagna: İtalya kırsalı anlamında kullanılmıştır. (e.n.)

çıkardığını görmek endişe verici ama tipik bir durum." sözlerini aktarmaktan mutluluk duyuyorum. Hepimizin en azından çocukluğumuzda bağlı olduğu dinlerde büyük destek bulan ruhlara, hayaletlere ve ölülerin geri dönüşüne olan inancın eğitimli insanlar arasında yok olmaktan çok uzak olduğu ve diğer açılardan duyarlı olan pek çok kişinin spiritüalizmi akılla birleştirmeyi mümkün bulduğu da unutulmamalıdır. Hatta rasyonel ve şüpheci hale gelen bir adam, güçlü duyguların ve şaşkınlığın birleşik etkisi altında bir an için ruhlara olan inancına ne kadar kolay geri dönebildiğini keşfetmekten utanabilir. Bir zamanlar Graves hastalığından[41] mustarip kadın hastalarından birini kaybetmiş ve düşüncesiz bir reçeteyle bu mutsuz sonuca katkıda bulunmuş olabileceğine dair belirsiz bir şüpheden kurtulamayan bir doktor tanıyorum. Birkaç yıl sonra bir gün muayene odasına bir kız girdi ve tüm çabalarına rağmen onu ölmüş hastalarından birine benzetmekten kendini alıkoyamadı. "Öyleyse önünde sonunda ölülerin hayata geri dönebileceği doğru." Kız kendisini, kendisiyle aynı hastalıktan ölen kişinin kız kardeşi olarak tanıtana kadar korkusu yerini utanca bırakmadı. Graves hastalığının kurbanları, sıklıkla gözlemlendiği gibi, birbirlerine belirgin bir yüz benzerliği gösterirler ve bu olguda ise bu tipik benzerlik ailevi bir benzerlikle pekiştirilmiştir. Ancak bu olayın gerçekleştiği doktor benden başkası değildi; dolayısıyla Norbert Hanold'un Gradiva'nın hayata döndüğüne dair geçici sanrısının klinik olasılığına itiraz

41 Graves hastalığı: Boyunda bulunan tiroit bezlerinin aşırı miktarda hormon salgılamasına bağlı olarak gelişen bir hastalık. (e.n.)

etmemek için kişisel bir nedenim var. Son olarak, ciddi kronik sanrı vakalarında (paranoyada) en aşırı örneklerin ustalıkla detaylandırılmış ve iyi desteklenmiş saçmalıkların ortaya çıktığı gerçeği her psikiyatristin bildiği bir gerçektir.

Norbert Hanold, Gradiva ile ilk tanışmasının ardından Pompei'de bildiği iki restorandan önce birinde, sonra diğerinde şarabını içerken, diğer ziyaretçiler de günün ana yemeğini yiyorlardı. "Elbette bunu, Gradiva'nın hangi otelde kaldığını, yemek yediğini öğrenmek için yaptığı gibi saçma bir fikir" hiç aklına gelmedi. Ancak eylemlerinin başka ne gibi anlamlara sahip olabileceğini söylemek zor. Meleager Evi'ndeki ikinci buluşmalarının ertesi gününde, her türden tuhaf ve görünüşte birbiriyle bağlantısız deneyimler yaşadı. Portiko duvarında, Gradiva'nın kaybolduğu noktada dar bir boşluk buldu. Ona sanki bir tanıdığıymış gibi hitap eden aptal bir kertenkele avcısıyla tanıştı. Sole Oteli adında, gözlerden uzakta üçüncü bir otel keşfetti; otelin sahibi ona, Pompei'li bir kızın kalıntılarının yanında bulunmuş olan yeşil paslı metal bir toka verdi. Ve son olarak kendi otelinde, yeni gelen, kardeş olduklarını düşündüğü ve sempatik bulduğu genç bir çifti fark etti. Tüm bu izlenimler daha sonra bir araya getirilerek "son derece anlamsız" bir düşe dönüştü:

"Gradiva güneşin altında bir yerde oturuyordu, kertenkele yakalamak için çimenden bir tuzak yapıyordu ve şöyle dedi: "Lütfen kıpırdamayın. Bayan meslektaşımız haklı; yöntem gerçekten çok iyi ve kendisi de bunu kullanarak mükemmel sonuçlar elde etti."

Henüz uykudayken bu düşün tam bir delilik olduğu eleştirel düşüncesiyle bu düşü savuşturdu ve ondan kurtulmak için her yöne koştu. Bunu, kısa bir kahkaha sesi çıkaran ve kertenkeleyi gagasıyla alıp götüren görünmez bir kuşun yardımıyla başardı.

Bu düşü de yorumlamak, yani onunla çarpıtılmasından kaynaklanmış olması gereken gizli düşünceleri yerine koymak için bir girişimde bulunmayı mı göze alacağız? Bu ancak bir düşten olması beklenebilecek kadar anlamsızdır ve düşlerin bu saçmalığı, düşleri tamamen geçerli psişik eylemler olarak nitelendirmeyi reddeden ve bunların zihnin unsurlarının amaçsız bir şekilde uyarılmasından kaynaklandığını savunan görüşün temel dayanağıdır.

Bu düşe, düşleri yorumlamak için normal prosedür olarak tanımlanabilecek tekniği uygulayabiliriz. Bu, açık düşteki[42] görünür bağlantılara dikkat etmemekten, gözlerimizi içeriğin her bir bölümüne bağımsız olarak sabitlemekten ve kaynağını düş görenin izlenimlerinde, anılarında ve serbest çağrışımlarında aramaktan ibarettir.[43] Ancak Hanold'u sorgulayamayacağımıza göre onun izlenimlerine atıfta bulunmamız gerekecek ve geçici olarak kendi çağrışımlarımızı onunkinin yerine koymak durumunda kalacağız.

"Gradiva güneşin altında bir yerde oturmuş kertenkele kovalayıp konuşuyordu." Düşün bu bölümünde bir önceki

42 Açık düş/ Açık içerik: Rüya, hayal ve masala ilişkin anlatımların yüzeysel imge ve olaylardan oluşan içeriği. Rüyanın bilinçdışındaki gerçek içeriği yerine, kişinin rüyasından hatırlayıp bildirdiklerini ifade eder. (e.n.)

43 Bkz. *The Interpretation of Dreams*, Standard Ed., 4, 103-4. (S.n.)

günün hangi izlenimi yankı bulur? Kuşkusuz, düşte yerini Gradiva'nın aldığı, yaşlı kertenkele avcısı beyefendiyle karşılaşma. "Güneşle yıkanan bir yamaçta" oturuyor ya da uzanıyordu ve o da Hanold'la konuşuyordu. Üstelik Gradiva'nın düşteki sözleri bu adamın sözlerinden kopyalanmıştı; yani "Meslektaşımız Eimer'in önerdiği yöntem gerçekten çok iyi; zaten mükemmel sonuçlarla birçok kez kullandım. Lütfen sessizce durun." Gradiva düşünde de hemen hemen aynı kelimeleri kullanmış, ancak "meslektaşımız Eimer"in yerini isimsiz bir "bayan meslektaş" almıştır; ayrıca zoologun konuşmasındaki "birçok kez" ifadesi düşte çıkarılmış ve cümlelerin sırası biraz değiştirilmiştir. Dolayısıyla, önceki gün yaşanan bu deneyimin birkaç değişiklik ve çarpıtma ile düşe dönüştürüldüğü anlaşılıyor. Peki neden özellikle bu deneyim? Ve değişikliklerin; yaşlı beyefendinin yerine Gradiva'nın getirilmesi ve esrarengiz "bayan meslektaş"ın ortaya çıkmasının nedeni nedir?

Düşleri yorumlamanın şöyle bir kuralı vardır: "Düşte duyulan bir konuşma her zaman düşü görenin uyanıkken duyduğu veya yaptığı bir konuşmadan türemiştir."[44] Burada bu kurala uyulmuş gibi görünüyor: Gradiva'nın konuşması, Hanold'un bir gün önce dinlediği yaşlı zoologun konuşmasının sadece bir modifikasyonudur. Düş yorumundaki bir başka kural da bir kişinin yerine başka bir kişi geçtiğinde ya da iki kişi birbirine karıştığında (örneğin, birinin diğerinin özelliği olan bir durumda gösterilmesi), bunun iki kişinin eşitlendiği, aralarında bir benzerlik olduğu anla-

44 Bkz. *The Interpretation of Dreams,* Standard Ed., 5, 418 vd. (S.n.)

mına geldiğini söyler.[45] Bu kuralı düşümüze de uygulamaya kalkarsak şu çeviriye ulaşırız: "Gradiva tıpkı yaşlı adam gibi kertenkele yakalar; o da tıpkı onun gibi kertenkele yakalama konusunda yeteneklidir." Bu sonucun henüz tam olarak anlaşılır olduğu söylenemez; ama çözmemiz gereken başka bir bilmece daha vardır. Düşün içinde ünlü zoolog Eimer'in yerini alan "bayan meslektaş"ı önceki günle ilgili hangi izlenimle ilişkilendireceğiz? Neyse ki burada çok az seçeneğimiz var. "Bayan meslektaş" yalnızca başka bir kız, yani Hanold'un erkek kardeşiyle birlikte seyahat eden kız kardeşi sandığı sempatik genç bayan anlamına gelebilir. Elbisesine, yemek salonunun diğer ucundan baktığında görüntüsüyle ona ne olduğunu çıkaramadığı bir şeyi anımsatan kırmızı bir Sorrento gülü takmıştı. Yazarın bu açıklaması bize onu düşte "bayan meslektaş" olarak görme hakkını vermektedir. Hanold'un hatırlayamadığı şey, hiç şüphe yok ki, kendisinden beyaz ölüm çiçeklerini isterken ona baharda insanların daha mutlu kızlara güller verdiğini söyleyen sözde Gradiva'nın sarf ettiği sözlerdi. (s.21.) Ama bu sözlerin arkasında bir kur yapma izi vardı. Peki, daha mutlu olan "bayan meslektaşın" bu kadar başarılı bir şekilde yürüttüğü kertenkele yakalama işi nasıl bir şeydi?

Ertesi gün Hanold, sözde kardeş olduklarını düşündüğü çifti sevgililere özgü bir yakınlaşma içinde gördü ve böylece daha önceki hatasını düzeltebildi. Aslında sevgiliydiler ve üstelik Hanold'un Zoe ile yaptığı üçüncü görüşmeyi beklenmedik bir şekilde böldükleri sırada balayında olduklarını öğrendik. Şimdi Hanold'un, onları bilinçli bir

45 Age. 4, 320 vd. (S.n.)

şekilde kardeş olarak kabul etmesine rağmen, gerçek ilişkilerini (ertesi gün açıklığa kavuşan) bilinçdışında hemen fark ettiğini varsaymaya hazırsak, Gradiva'nın, düşündeki konuşması açık bir anlam kazanır. Kırmızı gül aşk ilişkisinin sembolü hâline gelmiştir. Hanold, çiftin gerçek bir çift olduğunu, Gradiva'nın ise henüz olmadığı şey olduğunu anladı; kertenkele yakalamak insan yakalamak anlamına gelmeye başlamıştı ve Gradiva'nın konuşması şu anlama geliyordu: "Beni yalnız bırakın: Bir erkeği nasıl kazanacağımı diğer kızlar kadar iyi biliyorum."

Peki, Zoe'nin niyetinin bu şekilde anlaşılmasının düşte yaşlı zoologun konuşması şeklinde görünmesi neden gerekliydi? Zoe'nin insan yakalama becerisi neden yaşlı beyefendinin kertenkele yakalama becerisiyle temsil ediliyordu? Bu soruyu cevaplamakta hiç zorlanmayacağız. Kertenkele avcısının zooloji profesörü ve Zoe'nin babası Bertgang'dan başkası olmadığını uzun zaman önce tahmin etmiştik; bu arada Hanold'u da tanıyor olmalıydı ki bu da ona nasıl tanıdığı biriymiş gibi hitap ettiğini açıklıyor. Bir kez daha, Hanold'un bilinçsiz hâliyle Profesörü hemen tanıdığını varsayalım. "Muhtemelen iki otelden birinde kertenkele avcısının yüzünü daha önce gördüğüne dair belli belirsiz bir fikri vardı." O hâlde, Zoe'ye atfedilen niyetin tuhaf bir kılık değiştirme altında ortaya çıkmasının açıklaması budur: Zoe, kertenkele avcısının kızıydı ve yeteneğini ondan almıştı.

Düşün içeriğinde kertenkele avcısının yerini Gradiva'nın alması, Hanold'un bilinçdışında tanıdığı iki figür arasındaki ilişkinin bir temsilidir; "meslektaşımız Eimer" yerine "bayan meslektaş"ın getirilmesi, düşün Hanold'un

onun bir erkeğe kur yaptığının farkına vardığını ifade etmesini sağlamıştır. Şu ana dek düş, bir önceki günün iki deneyimini tek bir durumda bir araya getirerek (ya da "yoğunlaştırarak" diyelim) bilince çıkmasına izin verilmeyen iki keşfe (hakikaten son derece anlaşılmaz bir yolla) anlam kazandırdı. Fakat daha da ileri gidebilir, düşün tuhaflığını daha da azaltabilir ve önceki günkü diğer deneyimlerinin tezahür eden düşün aldığı biçim üzerindeki etkisini gösterebiliriz.

Şimdiye kadar kertenkele yakalama sahnesinin neden düşün çekirdeği hâline getirildiği hakkında verilen bilgilerden memnun olmadığımızı belirtebilir ve açık düşte "kertenkele" üzerine yapılan vurguda düş düşüncelerinin başka unsurlarının da etkisini gösterdiğinden şüphelenebiliriz. Gerçekten de kolaylıkla öyle olmuş olabilir. Hatırlanacağı üzere Hanold, Gradiva'nın yok olmuş gibi göründüğü noktada duvarda bir boşluk keşfetmişti – "yine de alışılmadık derecede ince bir formun geçmesine izin verecek kadar geniş" bir boşluk. Bu gözlem onu gündüzleri sanrısında bir değişiklik -Gradiva'nın gözden kaybolduğunda toprağa batmak yerine bu boşluğu mezarına ulaşmak için kullanması şeklinde bir değişiklik- yapmaya yöneltti. Bilinçdışı düşüncelerinde, kızın şaşırtıcı ortadan kaybolmasının doğal açıklamasını artık keşfettiğini kendi kendine söylemiş olabilir. Ama dar aralıklardan kayarak geçme ve bu aralıklarda kaybolma fikri akla kertenkelelerin davranışlarını getirmiyor muydu? Gradiva'nın kendisi de bu şekilde küçük, çevik bir kertenkele gibi davranmıyor muydu? Bize göre duvardaki boşluğun keşfi, düşün açık

içeriğindeki "kertenkele" unsurunun seçiminin belirlenmesine katkıda bulunmuştur. Düşteki kertenkele durumu, bir önceki günün bu izlenimini ve Zoe'nin zoolog babasıyla karşılaşmasını temsil ediyordu.

Peki ya şimdi, biraz daha cesaretlenip, bir önceki günün henüz değerlendirilmemiş deneyiminin -üçüncü otel olan Sole Oteli'nin bulunuşunun- düş içeriğinde temsilini bulmaya çalışsaydık ne olurdu? Yazar bu bölümü o kadar uzun ele aldı ve o kadar çok şeyi onunla ilişkilendirdi ki, düşün oluşumuna tek başına hiçbir katkı yapmasaydı bizi şaşırtırdı. Hanold, ulaşılması zor bir yerde olması ve tren istasyonundan uzaklığı nedeniyle hiç bilmediği bu otele serinlemek için soda almak amacıyla gitti. Ev sahibi, antikalarını sergileme fırsatını değerlendirdi ve ona, forumda sevgilisiyle sıkı sıkıya sarılmış hâlde bulunan Pompeili kıza ait olduğunu iddia ettiği bir tokayı gösterdi. Sık sık tekrarlanan bu hikâyeye şimdiye kadar hiç inanmamış olan Hanold, şimdi bilmediği bir güç tarafından bu dokunaklı hikâyenin doğruluğuna ve buluntunun gerçekliğine inanmaya zorlandı; broşu satın aldı ve onunla handan ayrıldı. Dışarı çıkarken, pencerede bir bardak su içinde, beyaz çiçeklerle kaplı başını sallayan bir çiriş otu filizi gördü ve onu yeni mülkiyetinin gerçekliğinin bir teyidi olarak düşündü. Artık yeşil tokanın Gradiva'ya ait olduğuna ve sevgilisinin kollarında ölen kızın o olduğuna kesin olarak inanıyordu. Bunun üzerine kendisini ele geçiren kıskançlığı, ertesi gün tokayı Gradiva'ya göstermeye ve şüphesi hakkında kesin bir sonuca varmaya karar vererek yatıştırdı. Bunun merak dolu, yeni bir sanrı olduğu inkâr

edilemez; yine de aynı gece gördüğü düşte bunun hiçbir izinin bulunmadığını mı düşüneceğiz?

Sanrıya yapılan bu eklemenin kökenini açıklamak ve yeni sanrı parçasının yerini aldığı yeni bilinçdışı keşif parçasını aramak kesinlikle faydalı olacaktır. Bu sanrı, Hanold'un sanki kendisine hipnotik bir telkin verilmiş gibi olağanüstü derecede saf bir tavırla davrandığı "Sun Hotel"in sahibinin etkisi altında ortaya çıktı. Ev sahibi ona metal bir toka gösterdi ve bunu gerçek ve sevgilisinin kollarında gömülü olarak bulunan kıza ait bir mücevher olarak sundu; bunun üzerine hem hikâyenin doğruluğundan hem de tokanın gerçekliğinden şüphe edecek kadar eleştirel olabilen Hanold, bir anda kandı ve gerçekliği son derece şüpheli olan antikayı satın aldı. Neden bu şekilde davrandığı oldukça anlaşılmaz bir şeydir ve otelin sahibinin kişiliğinin bize bir çözüm sunabileceğini düşündürecek hiçbir şey yoktur. Ancak olayla ilgili başka bir bilmece daha vardır ve iki bilmece genellikle birbirini çözer. Ayrılırken *otelde* pencerenin önünde bir bardak içinde duran bir çiriş otu dalı görmüştü ve bunu metal tokanın gerçekliğinin bir kanıtı olarak kabul etmişti. Bu nasıl gerçekleşebilirdi? Ama neyse ki bu son noktayı çözmek kolaydır. Beyaz çiçek şüphesiz öğle vakti Gradiva'ya verdiği çiçekti ve onun otelin penceresinde görülmesiyle bir şeylerin doğrulandığı tamamen doğruydu. Tokanın gerçekliği değil ama daha önce gözünden kaçmış olan bu oteli keşfettiğinde çoktan farkına vardığı başka bir şey vardı. Daha bir gün önce, kendisine Gradiva olarak görünen kişiyi bulmak için Pompei'deki iki otelde arama yapıyormuş gibi davranmıştı.

Ve şimdi, beklenmedik bir şekilde üçüncü bir tanesine rastladığına göre, bilinçsizce kendi kendine şöyle demiş olmalı: "Demek *burada* kalıyor!" Ve çıkarken eklemiştir: "Evet, doğru! İşte ona verdiğim çiriş otu! Demek ki bu onun penceresi!" O hâlde bu, sanrının yerini alan yeni keşifti ve sanrı, Gradiva'nın bir zamanlar tanıdığı yaşayan bir kişi olduğuna dair temel varsayımı bilinçli hâle gelemediği için bilinçli hâle gelemiyordu.

Peki, yeni keşfin yerini sanrının alması nasıl gerçekleşti? Bence olan şuydu: Keşfe bağlı olan inanç duygusu varlığını sürdürebildi ve korunurken, bilinç için kabul edilemez olan keşfin kendisi, düşünce çağrışımlarıyla ona bağlanan başka bir düşünsel içerikle yer değiştirdi. Böylece inanç duygusu, aslında kendisine yabancı olan bir içeriğe bağlanmış ve bu da bir sanrı biçiminde, kendisi için geçerli olmayan bir tanınma kazanmıştır. Hanold, Gradiva'nın evde yaşadığına dair inancını evde edindiği diğer izlenimlere aktardı; bu da otel sahibinin sözlerine, metal tokanın gerçekliğine ve kucaklaşan şıkların keşfiyle ilgili anekdotun doğruluğunaama sadece evde duyduklarını Gradiva'yla ilişkilendirerekinanmasına yol açtı. İçinde zaten gizli olan kıskançlık bu malzemeyi ele geçirdi ve sonuçta (ilk düşüyle çelişse de) Gradiva'nın sevgilisinin kollarında ölen kız olduğu ve satın aldığı tokanın ona ait olduğu sanrısına kapıldı.

Gradiva ile yaptığı konuşmanın ve Gradiva'nın ona kur yapma imasının (bunu "çiçeklerle ifade etmesi") Hanold'da zaten önemli değişikliklere yol açtığı görülecektir. Libidonun bileşenleri olan eril arzu özellikleri onda uyanmıştı, ancak bilinçli bahanelerin kılığına girmekten henüz vazge-

çemedikleri doğruydu. Fakat bütün gün onu rahatsız eden Gradiva'nın "bedensel doğası" sorunu, Gradiva'nın ölüm ve yaşam arasındaki kendine özgü salınımının bilinçli bir ısrarla bilimsel bir soruna dâhil edilmesi bile, bunun kökeninin genç bir adamın kadın vücuduna duyduğu erotik merakta olduğunu inkâr edemez. Kıskançlığı, Hanold'un aşkının giderek aktifleşen yönünün bir başka işaretiydi; ertesi günkü konuşmalarının başında bu kıskançlığını dile getirdi ve bunu yeni bir bahaneyle kızın vücuduna dokunmaya ve uzak geçmişte yaptığı gibi ona vurmaya çalışarak yaptı.

Ancak şimdi kendimize, yazarımızın anlatımından çıkardığımız bir sanrı inşa etme yönteminin başka kaynaklardan bilinen bir yöntem olup olmadığını ya da gerçekten mümkün olup olmadığını sormanın zamanı geldi. Tıbbi bilgimize göre, bunun kesinlikle doğru yöntem olduğu ve belki de sanrıların klinik özelliklerinden biri olan sarsılmaz kanaati kazanmasını sağlayan tek yöntem olduğu yanıtını verebiliriz. Eğer bir hasta, sanrısına bu kadar sağlam bir şekilde inanıyorsa, bunun nedeni yargılama yetisinin altüst olması ve sanrının yanlış olan şeyden kaynaklanmaması değildir. Aksine her sanrıda gizlenmiş bir hakikat tanesi vardır,[46] bunun içinde gerçekten inancı

46 Freud bu görüşü yazıları boyunca pek çok noktada dile getirmiştir. Örneğin, *Psychopathology of Everyday Life*'ın ilk baskısında (1901b), Bölüm XII, Kısım C (a) ve *Moses and Monotheism* (1939a), Bölüm III, Kısım II, Kısım G. (S.n.)
Sırasıyla bahsi geçen eserlerin Türkçesi: Sigmund Fteud, *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi,* çev. G. Karahasanoğlu, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2021. Sigmund Freud, *Musa ve Tek Tanrıcılık,* çev. M. Solmaz, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2021. (e.n.)

hak eden bir şey bulunur ve bu, hastanın bu ölçüde haklı olan inancının kaynağıdır. Ancak bu gerçek unsur uzun zamandır bastırılmış durumdadır. Sonunda bilince nüfuz edebilirse, bu kez çarpıtılmış bir biçimde, ona bağlı olan inanç duygusu sanki bir telafi aracıymış gibi aşırı yoğunlaşır ve şimdi bastırılmış gerçeğin çarpıtılmış ikamesine bağlanır ve onu her türlü eleştirel saldırıdan korur. İnanç, âdeta bilinçdışı hakikatten ona bağlı olan bilinçli hataya kaydırılır ve tam da bu yer değiştirmenin sonucu olarak orada sabit kalır. Hanold'un ilk düşünden doğan hezeyan oluşumu örneği, aynı olmasa da benzer bir yer değiştirme örneğinden başka bir şey değildir. Aslına bakılırsa, sanrı durumunda mahkûmiyetin ortaya çıkmasını sağlayan, burada açıklanan yöntem, bastırmanın ortaya çıkmadığı normal vakalarda mahkûmiyetin oluşturulduğu yöntemden temel olarak farklı değildir. Hepimiz inancımızı, hakikatin hatayla birleştiği düşünce içeriklerine bağlarız ve onun hakikatten hataya uzanmasına izin veririz. Âdeta hakikatten, kendisiyle ilişkilendirilen hataya uzanır ve hatayı, her ne kadar bir sanrı durumundaki kadar değişmez olmasa da hak edilmiş eleştirilere karşı korur. Normal psikolojide de iyi bağlantılara sahip olmak, deyim yerindeyse "etki sahibi olmak" gerçek değerin yerini alabilir.

Şimdi düşe geri döneceğim ve onu kışkırtan iki neden arasında bağlantı kuran küçük ama ilginç olmayan bir özelliğini ortaya çıkaracağım. Gradiva beyaz çiriş otu çiçekleri ile kırmızı gül arasında bir tür kontrast çizmişti. Çiriş otunu Sole Oteli'nin penceresinde tekrar görmek, oteli destekleyen önemli bir kanıt oldu. Hanold'un bi-

linçdışı keşfi, yeni sanrıda ifade bulmuştur ve bunun yanı sıra, sempatik kızın elbisesindeki kırmızı gül, Hanold'un bilinçdışında onun arkadaşıyla olan ilişkisini doğru bir şekilde görmesine yardımcı olmuş, böylece onun, düşünde "bayan meslektaşı" olarak görünmesini sağlayabilmiştir. Fakat düşün açık içeriğinde, gördüğümüz gibi Hanold'un yeni yanılsamasının yerini alacak keşfe -Gradiva'nın babasıyla üçüncü, gizli Pompei oteli Sole'de kaldığı keşfe- işaret edecek ve onun yerini alacak bir şey bulabilecek miyiz diye sorulacak. Yine de her şey düşün içinde var ve çok çarpıtılmamış bile ve sadece ona işaret etmekte tereddüt ediyorum çünkü şu ana kadar beni sabırla takip eden okuyucularımın bile yorumlama girişimlerime şiddetle isyan etmeye başlayacağını biliyorum. Hanold'un keşfi, tekrar ediyorum, düşte tamamen bildirilmiştir, ancak o kadar akıllıca gizlenir ki, gözden kaçırılması kaçınılmazdır. Kelimeler üzerine oynanan bir oyunun, bir belirsizliğin ardında gizlidir. "Gradiva güneşin altında bir yerde oturuyordu." Bunu, Hanold'un kızın zoolog babasıyla tanıştığı yerle oldukça doğru bir şekilde ilişkilendirdik. Ama aynı zamanda "Güneş"te -yani Gradiva'nın Sole Oteli'nde, Sun Hotel'de kaldığı- anlamına da gelemez mi? Ve babasıyla karşılaşmasıyla hiçbir ilgisi olmayan "bir yerde" tam da Gradiva'nın kaldığı yer hakkında kesin bir bilgi verdiği için bu kadar ikiyüzlü bir şekilde belirsiz hâle getirilmemiş miydi? Başka yerlerdeki gerçek düş deneyimlerime dayanarak, belirsizliğin bu şekilde anlaşılması gerektiğinden ben de tamamen eminim. Ancak yazar bu noktada bana güçlü yardımını sunmasaydı, bu yorumsal çalışmayı

okuyucularıma sunmaya cesaret edemezdim. Ertesi gün metal tokayı gördüğünde aynı kelime oyununu yapar ve bunu "Belki de bu tür şeyler üreten güneşte mi buldun acaba?" diyen kızın ağzından dile getirir. Hanold onun ne dediğini anlamadığı için, kız burada "Sole" dedikleri ve sözde antikayı daha önce gördüğü Sun Hotel'i kastettiğini açıkladı.

Ve şimdi, Hanold'un "son derece anlamsız" düşünü, arkasında yatan ve mümkün olduğu kadar farklı olan bilinçdışı düşüncelerle değiştirmek için cesur bir girişimde bulunalım. Belki de şu şekilde devam ediyorlardı: "Babasıyla birlikte 'Güneş'te kalıyor. Neden benimle bu oyunu oynuyor? Benimle dalga mı geçmek istiyor? Yoksa beni seviyor ve kocası olmamı istiyor olabilir mi?" Ve kuşkusuz, o hâlâ uyurken, bu son olasılığı "en büyük delilik" olarak reddeden bir cevap geldi; bu, görünüşte tüm açık düşe yönelik bir yorumdu. Eleştirel okuyucular şimdi haklı olarak Gradiva tarafından alaya alındığına dair atıfta bulunulan eklentinin (şu ana kadar hiçbir gerekçe göstermediğim) kaynağını sorgulayacaklardır. Bunun cevabı *The Interpretation of Dreams*'de verilmektedir; bu kitapta, eğer düş düşüncelerinde alay, küçümseme ya da acı bir çelişki ortaya çıkarsa, bunun açık düşe anlamsız bir biçim verilmesiyle, düşteki absürtlükle ifade edildiği açıklanır.[47] Dolayısıyla bu saçmalık, ruhsal aktivitede herhangi bir felç olduğu anlamına gelmez: Bu, düş çalışmasının kullandığı bir temsil yöntemidir. Her zaman olduğu gibi, özellikle zor noktalarda yazar bir kez daha yardımımıza koşuyor.

47 *The Interpretation of Dreams*, Standard Ed. 5, 444-5. (S.n.)

Anlamsız düşün bir kuşun gülerek öttüğü ve kertenkeleyi gagasıyla alıp götürdüğü kısa bir sonu vardı. Ancak Hanold, Gradiva'nın ortadan kaybolmasının ardından benzer bir gülünç ötüş duymuştu. Aslında bu kahkaha Zoe'den gelmişti ve Zoe bu kahkahayla yeraltı dünyasındaki rolünün kasvetinden ve ciddiyetinden sıyrılıyordu. Gradiva ona gerçekten gülmüştü. Fakat kertenkeleyi taşıyan kuşun düş imgesi, Apollo Belvedere'nin Capitoline Venüsü'nü taşıdığı önceki düşün bir anımsaması olabilirdi.

Kertenkele yakalama durumunun kur yapma fikriyle çevrilmesinin yeterince belirtilmediğini düşünen bazı okuyucular hâlâ mevcut olabilir. Zoe'nin yeni evli arkadaşıyla yaptığı konuşmada, Hanold'un kendisi hakkında şüphelendiği şeyleri tam olarak itiraf etmesi -ona "Pompei'de ilginç bir şeyler bulacağından" emin olduğunu hissettiğini söylemesi buna biraz daha destek sağlayabilir. Burada kadın, tıpkı adamın kertenkele yakalama benzetmesiyle zooloji alanına izinsiz girdiği gibi, arkeoloji alanına izinsiz giriyordu; sanki birbirlerine karşı mücadele ediyorlardı ve her biri diğerinin karakterine bürünmeye çalışıyordu.

Bu durumda ikinci düşün yorumunu da bitirmiş gibiyiz. Her ikisi de düş görenin bilinçli düşüncelerinde unuttuğu her şeyi bilinçdışı düşüncelerinde bildiği ve ilkinde bir yanılsama içinde yanlış anladığı şeyi ikincisinde doğru yargıladığı varsayımıyla bizim için anlaşılır hâle getirildi. Tartışmalarımız sırasında şüphesiz bize garip gelen bazı iddialarda bulunmak zorunda kaldık ve muhtemelen çoğu zaman yazarın kastettiğini sandığımız şeyin aslında sadece kendi düşüncemiz olduğu şüphesini uyandırdık. Bu

şüpheyi ortadan kaldırmak için elimden geleni yapmak istiyorum ve bu nedenle "Gradiva güneşin altında bir yerde oturuyordu" gibi en hassas noktalardan biri olan muğlak kelime ve ifadelerin kullanımı konusunda memnuniyetle daha fazla ayrıntıya gireceğim.

Gradiva'yı okuyan herkes, yazarın iki ana karakterinin ağzından dile getirdiği muğlak ifadelerin kullanılma sıklığı karşısında etkilenmiş olmalıdır. Hanold'un durumunda, bu sözler onun tarafından açıkça ifade edilmiştir ve bunların ikinci anlamlarından etkilenen yalnızca kadın kahraman Gradiva'dır. Bu nedenle Hanold, örneğin, onun ilk cevabına yanıt olarak "Sesinin böyle çıktığını biliyordum" diye haykırdı ve hâlâ her şeyden habersiz olan Zoe, daha önce Hanold'un kendisinin konuştuğunu duymadığı için bunun nasıl olabileceğini sormaktan kendini alamadı. İkinci konuşmalarında, adam onu hemen tanıdığını söylediğinde, kız bir an için onun sanrısından şüpheye düştü. Kadın bu sözleri (adamın bilinçdışı söz konusu olduğu için doğru olan) tanışıklıklarını, çocukluklarına kadar uzandığının bir kabulü olarak algılamaktan kendini alamadı; oysa adam elbette sözlerinin bu anlamından habersizdi ve bunu da yalnızca baskın sanrısına atıfta bulunarak açıklıyordu. Öte yandan, Hanold'un sanrısının aksine kişiliği en berrak zihin açıklığını gösteren kızın sözleri *kasıtlı* bir belirsizlik sergiler. Anlamlarından biri, Hanold'un bilinçli anlayışına nüfuz edebilmek için onun sanrısıyla uyuşur, ancak diğeri sanrının üstesinden gelir ve bize bir kural olarak onun temsil ettiği bilinçsiz gerçeğe çevirisini verir. Yanılsama

ve gerçeği aynı sözcük dizisiyle ifade edebilmek, ustalık ve zekânın bir zaferidir.

Zoe'nin arkadaşına durumu açıkladığı ve aynı zamanda sözünü kesen kişiden kurtulmayı başardığı konuşması bu tür muğlaklıklarla doludur. Gerçekte yazar tarafından yapılan ve Zoe'nin yeni evlendiği "meslektaşından" çok okuyucuyu hedef alan bir konuşmadır bu. Hanold ile yaptığı konuşmalarda belirsizlik genellikle Zoe'nin, Hanold'un ilk düşünde bulduğumuz aynı sembolizmi -baskı ve cenaze, Pompei ve çocukluk denklemi- kullanmasından kaynaklanır. Böylece konuşmalarında bir yandan Hanold'un sanrısının kendisine biçtiği rolde kalmayı başarırken, diğer yandan gerçek koşullarla temas kurarak Hanold'un bilinçdışında bunlara dair bir anlayış uyandırır. "Uzun zamandır ölü olmaya alıştım." "Bana unutkanlık çiçeğini vermeniz doğru olur" Bu cümlelerde, daha sonra onu bir arkeopterikse benzettiği son konuşmasında yeterince açık bir şekilde ortaya çıkan sitemlerin önceden belli belirsiz anlaşılması vardı. "Bir insanın canlanmak için ölmesi gerektiği gerçeği ama arkeologlar için de böyle olması gerektiğine şüphe yok." Bu son sözü, muğlak konuşmalarının anahtarını vermek istercesine, sanrısı açıklığa kavuştuktan sonra söyledi. Ancak sembolizmini en güzel "Sanki daha önce de iki bin yıl önce, böyle bir yemeği paylaşmışız gibi hissediyorum; hatırlıyor musun?" diye sorduğunda göstermişti. Burada çocukluğun yerine tarihsel geçmişin geçirilmesi ve çocukluğun anısını uyandırma çabası oldukça açıktır.

Fakat *Gradiva*'daki belirsiz konuşmalar için bu çarpıcı tercih nereden geliyor? Bize öyle geliyor ki, bu tesadüfi bir

olay değil, hikâyenin öncüllerinin gerekli bir sonucudur. Konuşmaların kendileri de birer semptom olduğundan ve onlar gibi bilinç ve bilinçdışı arasındaki uzlaşmalardan kaynaklandığı ölçüde, semptomların iki kat belirleniminin bir karşılığından başka bir şey değildir. Basitçe, bu çifte köken, örneğin eylemlerden ziyade konuşmalarda daha kolay fark edilir. Ve konuşma malzemesinin şekillendirilebilir doğasının sıklıkla mümkün kıldığı gibi, konuşmanın arkasında yatan iki niyetin her biri aynı sözcük sırası ile başarılı bir şekilde ifade edilebildiğinde "belirsizlik" dediğimiz şeyle karşı karşıya kalırız.

Bir sanrının veya benzer bir bozukluğun psikoterapötik tedavisi sırasında, bu türden muğlak konuşmalar hasta tarafından genellikle kısa süreli yeni semptomlar olarak üretilir ve doktor da kendini bunlardan faydalandığı bir pozisyonda bulabilir. Bu şekilde, hastanın bilincine yönelik anlamla, bilinçdışına uygulanan anlamın anlaşılmasını harekete geçirmesi ender rastlanan bir durum değildir. Tecrübelerime dayanarak, belirsizliğin bu şekilde oynadığı rolün, bu konuda bilgi sahibi olmayanların şiddetli itirazlarına sebebiyet verdiğini ve en büyük yanlış anlamalara yol açmaya yatkın olduğunu biliyorum. Ancak her halükârda yazarımız, düşlerin ve sanrıların oluşumunda yer alan bu karakteristik özelliğin bir resmine eserinde yer vermekte haklıydı.

IV

Daha önce de belirttiğim gibi, Zoe'nin bir hekim olarak ortaya çıkması bizde yeni bir ilgi uyandırır. Hanold'a uyguladığı türden bir tedavi olduğu düşünülebilir, hatta bunun mümkün olup olmadığını ve yazarın bir sanrının ortaya çıkış koşullarını olduğu kadar yok oluş koşullarını da doğru bir şekilde ele alıp almadığını öğrenmek için sabırsızlanırız. Bu noktada, kuşkusuz, yazarın sunduğu olgunun böyle bir yaygın ilgiyi hak ettiğini inkâr eden ve çözüm gerektiren herhangi bir sorunun varlığını reddeden bir görüşle karşı karşıya kalırız. Hanold'un, sözde "Gradiva"nın kendisi ona tüm hipotezlerinin yanlış olduğunu gösterdikten ve ona şaşırtıcı olan her şeyin en doğal açıklamasını yaptıktan sonra -örneğin, onun adını nasıl bildiği gibi- hayalinden vazgeçmekten başka seçeneği yoktu. Meselenin mantıklı sonu bu olurdu; ancak kız tesadüfen ona aşkını açıkladığı için, yazar, şüphesiz kadın okuyucularını memnun etmek için, başka türlü ilginç olmayan hikâyesinin evlilikle olağan mutlu sona ulaşmasını ayarladı. Eğer genç bilim adamı, hatasına dikkat çekildikten sonra, nazikçe teşekkür ederek kızdan ayrılsaydı ve onun aşkını reddetme nedeni olarak bronz veya mermerden yapılmış antik kadınlara ve eğer bulabilirse orijinallerine yoğun bir ilgi duyabildiğini, ancak

etten kemikten çağdaş kızlarla ne yapacağını bilmediğini ifade etseydi tartışma daha tutarlı ve aynı derecede makul olurdu. Kısacası yazar, arkeolojik fantezisine gayet keyfi bir şekilde bir aşk hikâyesi eklemişti.

Hanold'un görüşünü imkânsız bir görüş olarak reddederken, ilk olarak Hanold'daki değişimin başlangıcının sadece sanrılarını terk etmesinde görülmediğini gözlemliyoruz. Eş zamanlı olarak ve aslında sanrısı giderilmeden önce, içinde bariz bir aşk arzusu uyanmıştı ve bu arzu, doğal olarak, kendisini bu sanrıdan kurtaran kıza kur yapmasıyla sonuçlanmıştı. Bastırılmış erotik arzusu ilk düşüne yol açtıktan sonra, onun "bedensel doğası" hakkındaki merakının, kıskançlığının ve acımasız eril hâkimiyet içgüdüsünün sanrısının ortasında ifade edildiği bahaneler ve kılık değiştirmeler üzerinde zaten durmuştuk. Bunun bir başka kanıtı olarak, Gradiva ile yaptığı ikinci görüşmenin ertesi akşamı, ilk kez canlı bir kadının ona sempatik geldiğini, ancak yine de onu yeni evli olarak tanımayarak balayı çiftlerine karşı daha önce duyduğu korkusunu taşıdığını hatırlayabiliriz. Ancak ertesi sabah, kızla sözde erkek kardeşi arasındaki sevgi alışverişine tesadüfen tanık oldu ve sanki kutsal bir eylemi bölmüş gibi bir huşu duygusuyla geri çekildi. "Edwin ve Angelina" ile alay edişi unutulmuş ve hayatın erotik yönüne karşı bir saygı duygusu edinmişti.

Böylece yazar, sanrının ortadan kalkması ile aşk arzusunun patlak vermesi arasında en yakın bağlantıyı kurmuş ve kur yapmanın kaçınılmaz sonucuna giden yolu açmıştır. Sanrının temel doğasını eleştirmenlerinden daha iyi bilir: Sevgi dolu arzunun bir bileşeninin sanrıya yol açan bir

direnç bileşeniyle birleştirir ve tedaviyi üstlenen kızı Hanold'un sanrısındaki kendisine uygun olan unsura karşı duyarlı hâle getirir. Kendini tedaviye adamasına karar verebilecek tek şey bu bilgiydi; ona aşkını itiraf etmesine neden olabilecek tek şey, onun tarafından sevildiğinden emin olmasıydı. Tedavi, içeride serbest bırakamadığı bastırılmış anıları dışarıdan ona geri vermekten ibaretti; ancak terapist bu sırada onun duygularını hesaba katmasaydı ve sanrıya nihai tercümesi, "Bak, tüm bunlar sadece beni sevdiğin anlamına geliyor." olmasaydı hiçbir etkisi olmazdı.

Yazarın Zoe'ye çocukluk arkadaşının sanrısını iyileştirmek için uygulattığı yöntem, 1895 yılında Dr. Josef Breuer ve benim tarafımdan tıbbi uygulamaya sokulan ve o zamandan beri kendimi mükemmelleştirmeye adadığım bir tedavi yöntemiyle geniş kapsamlı bir benzerlik -hayır, özünde tam bir uyum- göstermektedir. Breuer'in başlangıçta *katartik* adını verdiği, ancak benim *analitik* olarak tanımlamayı tercih ettiğim bu tedavi yöntemi, Hanold'un sanrısına benzer rahatsızlıklardan mustarip hastalara uygulandığında, Gradiva'nın çocukluk ilişkilerinin bastırılmış anılarına yaptığı gibi, bastırılması, hastalanmalarına neden olan bilinçdışını bir dereceye kadar zorla bilinçlerine getirmekten ibarettir. Gradiva'nın, bu görevi bir doktordan daha kolay yerine getirebileceği doğrudur: Birçok açıdan bunun için ideal bir konumda olduğu söylenebilir. Hastası hakkında önceden hiçbir bilgisi olmayan ve onda bilinçsizce neyin işlediğine dair bilinçli bir hafızası bulunmayan doktor, bu dezavantajı telafi etmek için karmaşık bir teknikten yardım almalıdır. Hastanın bilinçli çağrışımlarından ve iletişimlerinden, ken-

disinde bastırılan şeyleri büyük bir kesinlikle nasıl çıkaracağını, bilinçli söz ve eylemlerinin arkasında kendisine ihanet eden bilinçdışını nasıl keşfedeceğini öğrenmelidir. Daha sonra, hikâyenin sonunda, "Gradiva" adını "Bertgang"a çevirdiğinde, aynı Norbert Hanold gibi bir şey yakaladı. Bozukluk, kökenine doğru takip edilirken ortadan kalkar; analiz de eşzamanlı bir iyileşme getirir.

Ancak Gradiva'nın prosedürü ile psikoterapinin analitik yöntemi arasındaki benzerlik bu iki nokta ile -bastırılmış olanın bilincine varılması ve açıklamanın tedavi ile çakışması- sınırlı değildir. Bu aynı zamanda tüm değişimin özü olduğu ortaya çıkan şeye, yani duyguların uyanışına da uzanır. Hanold'un sanrısına benzer her bozukluk, bilimsel terimlerle "psikonevroz" olarak adlandırmayı alışkanlık hâline getirdiğimiz şey, ön koşul olarak içgüdüsel yaşamın bir kısmının ya da rahatlıkla söyleyebileceğimiz gibi cinsel içgüdünün bastırılmasını içerir. Hastalığın bilinçdışı ve bastırılmış nedenlerini bilince sokmaya yönelik her girişimde, ilgili içgüdüsel bileşen, zorunlu olarak baskılayıcı güçlerle yenilenmiş bir mücadeleye, ancak nihai sonuçta onlarla uzlaşmak için, genellikle şiddetli tepki tezahürlerinin eşlik etmesi için uyandırılır. Tedavi süreci, cinsel içgüdünün tüm bileşenlerini "aşk" terimi altında birleştirirsek, aşka nüksetmekle tamamlanır ve böyle bir nüksetme kaçınılmazdır, çünkü tedaviye neden olan semptomlar, bastırma veya bastırılmış olan şeyin geri dönüşüyle bağlantılı daha önceki mücadelelerin çökeltilerinden başka bir şey değildir ve ancak aynı tutkuların yeni bir gelgitiyle çözülebilir ve ortadan kaldırılabilirler. Her psikanalitik tedavi, bir semptomun uzlaşmasında zayıf bir çıkış yolu bulan bastırılmış sevgiyi

özgürleştirmeye yönelik bir girişimdir. Aslında, bu tür tedaviler ile *Gradiva*'nın yazarı tarafından tarif edilen iyileşme süreci arasındaki ahenk, analitik psikoterapide de yeniden uyanan tutkunun ister aşk ister nefret olsun, her zaman nesne olarak doktor figürünü seçtiği gerçeğiyle doruğa ulaşır.

Gradiva olgusunu tıbbi tekniğin ulaşamayacağı ideal bir vaka hâline getiren farklılıklar burada başlamaktadır. Gradiva bilinçdışından bilince doğru yol alan aşkı geri getirebilmiştir, ancak doktor bunu yapamaz. Gradiva'nın kendisi de daha önceki bastırılmış aşkın nesnesiydi; onun figürü özgürleşmiş aşk akımına arzulanası bir hedef sunmuştu. Doktor bir yabancıydı ve tedaviden sonra bir kez daha yabancı olmak için çaba göstermelidir; tedavi ettiği hastalara, iyileşen sevme kapasitelerini gerçek hayatta nasıl kullanabilecekleri konusunda ne tavsiye vereceği konusunda çoğu zaman şaşkındır. Bu nedenle doktorun, yazarımız tarafından bize gösterilen sevgi yoluyla tedavi modeline az ya da çok başarıyla yaklaşmasına yardımcı olmak için kullandığı araçları ve bunların yerine geçenleri belirtmek -tüm bunlar bizi bekleyen görevden çok daha ileri götürecektir.

Şimdi de cevabını defalarca kaçtığımız son soruya gelelim. Bastırma, sanrıların ve buna bağlı bozuklukların doğuşu, düşlerin oluşumu ve çözümü, erotik yaşamın oynadığı rol ve bu tür bozuklukların tedavi edilme yöntemi hakkındaki görüşlerimiz eğitimli insanlara bırakılması bir yana, bilimin ortak malı olmaktan da çok uzaktır. Yazarın 'hayaletini', onu gerçek bir olgu hikâyesi gibi inceleyebileceğimiz şekilde inşa etmesine olanak tanıyan içgörü, bilginin doğasındaysa, bu bilginin kaynaklarının ne olduğunu merak etmeliyiz.

Çevremizden biri, başta da söylediğim gibi Gradiva'daki düşler ve bunların olası yorumlarıyla ilgilenen kişi yazara doğrudan bu tür bilimsel teorilerden herhangi bir şey bilip bilmediği sorusuyla yaklaştı. Yazar, beklendiği üzere, olumsuz ve aslında biraz da kaba bir şekilde cevap verdi. Hayal gücünün Gradiva'ya ilham verdiğini ve bundan keyif aldığını söyledi; eğer hoşuna gitmeyen biri varsa, hikâyeyi kendi hâline bırakabilirdi. Aslında bunun okuyucularını ne kadar memnun ettiğinden hiç şüphesi yoktu.

Yazarın inkârının bununla sınırlı kalmaması oldukça olasıdır. Belki de izlediğini gösterdiğimiz kurallara ilişkin her türlü bilgiyi tümüyle inkâr edebilir ve çalışmasında kabul ettiğimiz tüm amaçları reddedebilir. Bunu olanaksız görmüyorum ama eğer öyleyse, sadece iki olası açıklama var: Belki de masum bir sanat eserine, yaratıcısının hiçbir fikrinin olmadığı amaçlar sokarak tam bir yorum karikatürü ürettik ve böylece bir kez daha insanın aradığını ve kendi zihnini meşgul edeni bulmasının ne kadar kolay olduğunu gösterdik- edebiyat tarihinde en tuhaf örneklerine rastlanabilecek bir olasılık tabii bu. Şimdi her okuyucu bu açıklamayı kabul edip edemeyeceğine karar versin. Elbette biz diğer görüşü, yani geriye kalan alternatifi benimsiyoruz. Bizim kanaatimiz, yazarın bu kural ve amaçları iyi niyetle reddedebilmesi için hiçbir şey bilmemesi gerektiği, ancak yine de eserinde zaten olmayan hiçbir şey keşfetmediğimiz yönündedir. Muhtemelen aynı kaynaktan besleniyoruz ve her birimiz farklı bir yöntemle aynı nesne üzerinde çalışıyoruz. Ve sonuçlarımızın uyuşması, iki tarafın da doğru çalıştığını garanti ediyor gibi görünüyor. Prosedürümüz,

yasalarını ortaya çıkarabilmek ve duyurabilmek için diğer insanlardaki anormal zihinsel süreçlerin bilinçli bir şekilde gözlemlenmesinden ibarettir. Yazar şüphesiz farklı şekilde ilerler. Dikkatini kendi zihnindeki bilinçdışına yöneltir, onun olası gelişimlerini dinler ve bilinçli bir eleştiriyle bastırmak yerine onlara sanatsal bir ifade kazandırır. Böylece bizim başkalarından öğrendiğimiz şeyi, yani bu bilinçdışının faaliyetlerinin uyması gereken yasaları kendisinden deneyimler. Ancak bu yasaları ifade etmesine, hatta açıkça farkında olmasına bile gerek yoktur; zekâsının hoşgörüsünün bir sonucu olarak, bunlar onun yaratılarında birleştirilmiştir. Bu yasaları, tıpkı gerçek hastalık vakalarında bulduğumuz gibi, onun yazılarını analiz ederek keşfediyoruz ama yazar ve doktor olarak iki tarafın da bilinçdışını aynı şekilde yanlış ya da doğru anladığı sonucu kaçınılmaz gibi görünmektedir. Bu sonuç bizim için çok kıymetlidir ve Jensen'in *Gradiva*'sında hayallerin yanı sıra sanrıların oluşumu ve tedavisinin nasıl temsil edildiğini tıbbi psikanaliz yöntemleriyle araştırmak da bunun sonucudur.

Sona ulaşmış gibi görünüyoruz. Ancak dikkatli bir okuyucu bize başlangıçta düşlerin gerçekleşmiş olarak temsil edilen dilekler olduğu iddiasını ortaya attığımızı ve buna dair hiçbir kanıt sunmadığımızı hatırlatabilir. Cevabımız, bu sayfalarda anlattıklarımız, düşlerle ilgili yapmak zorunda olduğumuz açıklamaları düşlerin arzuların doyurulması olduğu şeklindeki tek formülle kapatmaya çalışmanın ne kadar az gerekçesi olduğunu gösterebilir. Yine de iddia geçerlidir ve *Gradiva*'daki düşler için de kolayca kanıtlanabilir. Gizli düş düşünceleri -bunlarla ne kastedildiğini

artık biliyoruz- çok çeşitli türlerde olabilir; *Gradiva*'da bunlar "gün kalıntıları"dır, uyanıklık yaşamının zihinsel faaliyetlerinden fark edilmeden ve ele alınmadan arta kalan düşüncelerdir. Ancak bunlardan bir düşün gelişmesi için bir arzunun (genellikle bilinçdışı bir arzunun) iş birliği gereklidir; günün kalıntıları da ona malzeme sağlarken bu arzu düş oluşturmanın itici gücüne katkıda bulunur. Norbert Hanold'un ilk düşünde, düşün oluşmasında iki dilek birbiriyle yarışıyordu; bunlardan biri aslında bilincin kabul edilebileceği bir dilekken, diğeri bilinçdışına aitti ve bastırmanın dışında işliyordu. Bunlardan ilki, MS 79 yılındaki felaketin görgü tanığı olarak orada bulunmuş olmak gibi, her arkeolog için anlaşılabilir bir dilekti. Bir arkeolog, bu dileğin düş dışında herhangi bir şekilde gerçekleşmesi için neler vermezdi ki! Düşün diğer kurucusu olan ikinci dilek, erotik bir doğaya sahipti; sevdiği kız uyumak için uzandığında orada olma dileği kabaca ve aynı zamanda eksik ifade edilmiş olabilir. Bu, reddedilmesi düşün bir endişe düşüne dönüşmesine neden olan dilekti. İkinci düşün itici gücü olan dilekler belki daha az dikkat çekicidir; ancak çevirisini hatırlarsak onları da erotik olarak tanımlamakta tereddüt etmeyeceğiz. Sevdiği kız tarafından esir alınma, onun isteklerine uyma ve ona tabi olma arzusu -kertenkele yakalama durumunun ardındaki arzuyu böyle yorumlayabiliriz- aslında pasif, mazoşist özellikteydi. Ertesi gün hayalperest, sanki karşıt erotik akımın egemenliği altındaymış gibi kıza vurdu. Fakat burada durmalıyız, yoksa Hanold ve Gradiva'nın sadece yazarının zihninin yaratıkları olduğunu gerçekten unutabiliriz.

İkinci Basıma Ek (1912)

Bu çalışmanın tamamlanmasından bu yana geçen beş yıl içinde, psikanalitik araştırmalar, yaratıcı yazarların yaratımlarına başka bir amaçla yaklaşma cesaretini topladı. Artık onlarda sadece şiirsel olmayan, nevrotik insanlardan elde ettiği bulguların teyidini aramaz; aynı zamanda yazarın üzerine eseri oluşturduğu izlenim ve anı malzemesini ve bu malzemeyi bir sanat eserine dönüştürdüğü yöntem ve süreçleri de bilmek ister. Bu sorulara en kolay yanıtın, (1911'de ölen Wilhelm Jensen'imiz gibi) kendilerini hayal güçlerine teslim etme alışkanlığı olan yazarların durumunda verilebileceği ortaya çıktı. *Gradiva* üzerine analitik incelememin yayınlanmasından kısa bir süre sonra, yaşlı yazarın ilgisini psikanalitik araştırmanın bu yeni görevlerine çekmeye çalıştım. Ama o bu iş birliğini reddetti.

O zamandan sonra bir arkadaşım dikkatimi, yazarın *Gradiva* ile genetik bir ilişki içinde olabilecek, aşk psikolojisindeki aynı sorunun tatmin edici bir şiirsel çözümü için ön çalışmalar veya daha eski girişimler olarak diğer iki kısa öyküsüne çekti. Bu hikâyelerden ilki olan *Der rote Schirm*[48], içinde ölülerin beyaz çiçekleri, unutulmuş bir nesne (Gradiva'nın resim defteri) ve önemli bir küçük

48 Kırmızı Şemsiye. (S.n.)

hayvan (*Gradiva*'daki kelebek ve kertenkele) gibi bir dizi küçük ***baskın temanın*** tekrarlanmasıyla, fakat özellikle ana durumun tekrarı ile -ölen (veya öldüğüne inanılan) bir kızın bir yaz gününün gün ortasındaki ortaya çıkışı- Gradiva'yı hatırlatır. "Der rote Schirm"de hayaletin görüldüğü yer, tıpkı *Gradiva*'da kazılan Pompei'nin kalıntıları gibi, yıkık bir kaledir.

Diğer öykü *Im gotischen hause*[49] ise ne *Gradiva*'ya ne de *Der rote Schirm*'e açık içeriği bakımından benzerlik gösterir. Ancak, bu öyküyle birlikte ortak bir başlık altında yayınlanarak öyküye dışsal bir bütünlük kazandırılmış olması, bu öykülerin birbirleriyle yakından ilişkili gizli bir anlama sahip olduklarına açık bir şekilde işaret etmektedir. Her üç hikâyenin de aynı temayı ele aldığını görmek kolaydır: Bir erkek ve kız kardeş türünün çocukluğundaki yakın bir ilişkinin bir sonraki etkisi olarak bir aşkın gelişimi (*Der rote Schirm*'de bir aşkın engellenmesi) vardır. Eva, Kontes Baudissin'in (11 Şubat 1912 tarihli Viyana gazetesi Die Zeit'te) yazdığı bir eleştiriden anladığım kadarıyla Jensen'in son romanı *Fremdlinge unter den Menschen*[50] yazarın kendi çocukluğundan pek çok malzeme içeriyor ve "sevdiği kadında bir kız kardeş gören" bir adamın hikâyesini anlatıyor. Daha önceki iki öyküde de *Gradiva*'nın ana baskın temasından, kızın kendine özgü büyüleyici yürüyüşünden ve ayağının neredeyse dik duruşundan eser yoktur. Ancak, bu öyküyle birlikte yayınlanarak ona dışsal bir bütünlük kazandırılmış olması ortak bir başlık[1] altında

49 Gotik Evde. (S.n.)

50 İnsanlar Arasındaki Yabancılar. (S.n.)

toplanmaları, birbirleriyle yakından ilişkili gizli bir anlama sahip olduklarını açık bir şekilde işaret etmektedir. Her üç öykünün de aynı temayı işlediğini görmek kolaydır: Çocukluktaki kardeşler arası yakın bir ilişkinin sonucu olarak bir aşkın (*Der rote Schirm*'de bir aşkın engellenmesi) gelişmesi. Eva, Kontes Baudissin'in (11 Şubat 1912 tarihli Viyana gazetesi Die Zeit'ta) yazdığı bir eleştiriden anladığım kadarıyla Jensen'in son romanı Fremdlinge unterden Menschen'de yazarın kendi çocukluğundan pek çok malzeme içeriyor ve "sevdiği kadında bir kız kardeş gören" bir adamın hikâyesini anlatıyor. Daha önceki iki öyküde de *Gradiva*'nın *baskın temasından*, kızın kendine özgü büyüleyici yürüyüşünden ve ayağının neredeyse dik duruşundan eser yoktur.

Jensen'in Romalı olarak tanımladığı ve "Gradiva" adını verdiği bu şekilde ilerleyen kız rölyefi, aslında Yunan sanatının zirvesinden alınmıştır. Vatikan'daki Museo Chiaram Onti'de bulunmaktadır ve Hauser tarafından restore edilip yorumlanmıştır. Floransa ve Münih'te "Gradiva" ve diğer bazı parçaların birleştirilmesiyle, Hora, bitki tanrıçaları ve onlara yakın olan dölleyici çiy tanrıları olarak tanımlanan üç figürü temsil eden iki rölyef elde edilmiştir.[51]

51 Hauser bunları MÖ 4. yy'ın ikinci yarısına ait Yunan orijinallerinin Roma kopyaları olarak görmektedir. Gradiva rölyefi şu anda (1959) Chiaramonti Müzesinin V II/2 Bölümünde bulunmaktadır ve 1284 numarada kayıtlıdır. (S.n.)

SAHNEDEKİ PSİKOPATİK KİŞİLİKLER

Eğer Aristoteles'ten bu yana varsayıldığı gibi, dramanın amacı, "dehşet ve acıma" uyandırmak ve böylece "duyguları arındırmak" ise, bu amacı daha ayrıntılı olarak, tıpkı entelektüel faaliyet söz konusu olduğunda, şaka ya da eğlencenin, bu faaliyetin birçoğunu erişilmez kıldığı benzer kaynakları açması gibi, duygusal yaşamımızdaki haz ya da zevk kaynaklarını açma meselesi olduğunu söyleyerek tanımlayabiliriz.

Bu bağlamda en önemli faktör, hiç kuşkusuz, kişinin kendi duygularından "stres atarak" kurtulma sürecidir ve bunun sonucunda ortaya çıkan keyif, bir yandan tam bir deşarjın yarattığı rahatlamaya, diğer yandan da hiç şüphesiz buna eşlik eden cinsel uyarılmaya gider; çünkü tahmin edebileceğimiz gibi cinsel uyarılma, bir duygulanım uyandırıldığında bir yan ürün olarak ortaya çıkar ve insanlara çok arzuladıkları, psişik durumlarının potansiyelinin yükseldiği duygusunu verir. Bir gösteri ya da oyunda ilgili bir izleyici olarak bulunmak[52] yetişkinler için

52 *Schauspiel*, dramatik bir performans için kullanılan sıradan Almanca kelimedir. Freud, kelimenin iki bileşenini ortaya çıkarmak için burada bir tire ile, *Schau-spiel* olarak yazar: *Schau*, gösteri ve *Spiel*, piyes ya da oyun anlamlarındadır. Freud bu konuya daha sonra yaratıcı sanat ve fantezi üzerine yazdığı bir makalede tekrar dönmüştür. (S.n.)

oyunun çocuklar için yaptığının aynısını yapar; yetişkinlerin yaptıklarını yapabilme konusundaki tereddütlü umutları bu şekilde tatmin edilir. Seyirci, çok az şey deneyimleyen, başına önemli hiçbir şey gelmeyecek bir zavallı olduğunu hisseden, uzun süredir dünya işlerinin merkezine kendisi yerine hırsını koymuş olan bir insandır; hissetmeyi, hareket etmeyi ve her şeyi kendi arzularına göre düzenlemeyi, kısacası bir kahraman olmayı arzular. Oyun yazarı ve oyuncu, *kendisini bir kahramanla özdeşleştirmesine* izin vererek bunu yapmasını sağlar. Ve onu bir şeyden kurtarırlar. Seyirci, neredeyse tüm zevki ortadan kaldıracak olan acılar, ıstıraplar ve akut korkular olmaksızın böyle gerçek bir kahramanlık davranışının kendisi için imkânsız olacağını gayet iyi bilir. Dahası, tek bir hayatı olduğunu ve belki de zorluklara karşı verdiği tek bir mücadelede bile ölebileceğini bilir. Dolayısıyla, aldığı keyif bir yanılsamaya dayanır; yani, öncelikle sahnede acı çekmeyi oynayanın kendisinden başka biri olduğu ve ikinci olarak da sonuçta bunun sadece bir oyun olduğu ve kişisel güvenliğine hiçbir zarar veremeyeceği kesinliğiyle acısı hafifler. Bu koşullar altında seyirci büyük bir adam olmanın tadını çıkarabilir, dini, siyasi, sosyal ve cinsel konularda özgürlük arzusu gibi bastırılmış dürtülere tereddütsüz yol verebilir ve sahnede temsil edilen, yaşamın bir parçasını oluşturan çeşitli büyük sahnelerde her yöne "stresini atabilir."

Bununla birlikte, yaratıcı yazının diğer bazı biçimleri de aynı keyif alma ön koşullarına eşit derecede tabidir. Lirik şiir, her şeyden çok, tıpkı bir zamanlar dans etmekte olduğu gibi, her türden yoğun duyguyu açığa çıkarma

amacına hizmet eder. Epik şiirin başlıca amacı, büyük bir kahramanın zafer anındaki hazzını hissetmeyi mümkün kılmaktır. Ancak drama, duygusal olasılıkları daha derinlemesine keşfetmeye ve talihsizlik önsezilerine bile eğlenceli bir şekil vermeye çalışır; bu nedenle kahramanı mücadeleleri içinde ya da daha ziyade (mazoşist bir tatminle) yenilgi içinde tasvir eder. Acı ve talihsizlikle olan bu ilişki, ister ciddi oyunlarda olduğu gibi, yalnızca endişenin uyandırılıp daha sonra hafifletilmesi olsun, ister trajedilerde olduğu gibi acının gerçekten yaşanması olsun, dramanın karakteristik özelliği olarak kabul edilebilir. Dramanın tanrı kültünde kurban törenlerinden (bkz. keçi ve günah keçisi) kaynaklanması, dramanın bu anlamıyla ilgisiz olamaz.[53] Acının varlığından sorumlu olan evrenin ilahi düzenlemesine karşı artan isyanı yatıştırır. Kahramanlar her şeyden önce Tanrı'ya ya da ilahi bir şeye karşı asilerdir ve haz, göründüğü gibi, ilahi kudret karşısında daha zayıf bir varlığın çektiği acıdan türetilir; mazoşist tatminden kaynaklanan bir zevk olduğu kadar, her şeye rağmen büyüklüğünde ısrar edilen bir karakterden alınan doğrudan zevktir. Burada Prometheus'unkine benzer bir ruh hâli söz konusudur, ancak bu ruh hâli, geçici bir tatminle bir an için kendini sakinleştirmeye yönelik önemsiz bir hazırlıkla karışmış durumdadır.

53 Yunan tragedyasındaki "kahraman" konusu Freud tarafından *Totem and Taboo* (1912-13) adlı eserinde ele alınmıştır. (S.n.)
Bahsi geçen eserin Türkçesi için bkz: Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, çev. S. Pişkinsoy, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2021. (e.n.)

Dolayısıyla her türden acı, dramın konusudur ve seyirciye bu acıdan zevk vermeyi vaat eder. Böylece bu sanat biçiminin ilk ön koşuluna ulaşırız: Seyirciye acı çektirmemeli, uyandırdığı sempatik acıyı, içerdiği olası tatminler aracılığıyla nasıl telafi edeceğini bilmelidir. (Bilhassa modern yazarlar bu kurala uymakta başarısız olmuşlardır.) Ancak temsil edilen acı kısa sürede *zihinsel* acıyla sınırlanır; çünkü fiziksel acının bedensel duygularda meydana getirdiği değişikliklerin tüm zihinsel zevkleri ne kadar çabuk sona erdirdiğini bilen hiç kimse fiziksel acı çekmek istemez. Hastaysak tek dileğimiz vardır: Tekrar iyileşmek ve içinde bulunduğumuz durumdan kurtulmak. Doktor, ilaç ve bizi kendi acılarımızdan bile keyif alma konusunda şımartmış olan fantezi oyunu üzerindeki yasağın kaldırılmasını isteriz. Eğer bir izleyici kendisini fiziksel olarak hasta olan birinin yerine koyarsa, kendisinde herhangi bir zevk alma ya da psişik faaliyet kapasitesi bulamaz. Sonuç olarak, fiziksel olarak hasta olan bir kişi sahnede ancak bir sahne malzemesi olarak yer alabilir, bir kahraman olarak değil; tabii ki hastalığının kendine özgü bazı fiziksel yönleri ruhsal etkinliği mümkün kılmıyorsa. Örneğin, Philoctetes "hasta adamın çaresiz hâli ya da tüketim hastalarını merkeze alan oyun sınıfındaki hastaların umutsuzluğu gibi.

İnsanlar, esas olarak edinilen koşullarla bağlantılı bir şekilde zihinsel ıstırapla tanışırlar; buna göre, onunla ilgili dramalar, hastalığın ortaya çıkacağı bir olay gerektirir ve bu olayın ortaya çıkışıyla da başlarlar. *Ajax and Philoctetes* gibi bazı oyunların akıl hastalığını zaten tam olarak yerleşmiş olarak tanıtması sadece belirgin bir istisnadır; çünkü

Yunan tragedyalarında, malzemenin tanıdıklığı nedeniyle, perdenin oyunun ortasında kalktığı söylenebilir. Burada söz konusu olan türden bir olayı yönlendiren ön koşulların kapsamlı bir açıklamasını yapmak kolaydır. Çatışma içeren bir olay olmalı ve direnişle birlikte irade çabasını da barındırmalıdır. Bu ön koşul ilk ve en büyük gerçekleşmesini tanrısallığa karşı verilen mücadelede bulmuştur. Bu tür bir trajedinin, dram yazarının ve seyircinin, isyancının tarafını tuttuğu bir isyan trajedisi olduğunu daha önce söylemiştim. Tanrısallığa olan inanç ne kadar az olursa, olayların insanlar tarafından düzenlenmesi o kadar önemli hâle gelir ve artan içgörüyle acılardan sorumlu tutulan şey de budur. Dolayısıyla kahramanın bir sonraki mücadelesi insan toplumuna karşıdır ve burada toplumsal trajediler sınıfıyla karşı karşıyayızdır. Gerekli ön koşulun bir başka yerine getirilmesi ise bireyler arasındaki mücadelede bulunur. Bunlar, bir "agon"un [çatışma] tüm heyecanını sergileyen ve kendilerini insan kurumlarının bağından kurtarmış, aslında *iki* kahramanı olması gereken seçkin *karakterler* arasında en iyi oynanan karakter trajedileridir. Bu son iki sınıf arasındaki füzyonlar, güçlü karakterlerde somutlaşan kurumlara karşı mücadele eden bir kahramanla, elbette sorgulanmadan kabul edilebilir. Saf karakter trajedileri isyankâr zevk kaynağından yoksundur, ancak bu bir kez daha toplumsal dramalarda (örneğin Ibsen'de) Yunan klasik trajedi yazarlarının tarihsel oyunlarında olduğundan daha az zorlamayla ortaya çıkar.

Dolayısıyla *dini* drama, *sosyal* drama ve karakter draması, esasen acıya yol açan eylemin gerçekleştiği zeminde farklılık

gösterir. Ve artık dramın seyrini, psikolojik dram hâline geldiği başka bir zeminde takip edebiliriz. Burada acıya neden olan mücadele, kahramanın zihninde gerçekleşir-farklı dürtüler arasında bir mücadeledir ve bu mücadele kahramanın değil, dürtülerinden birinin yok olmasıyla, yani bir vazgeçişle son bulmalıdır. Bu önkoşul ile daha önceki türler arasında her türlü kombinasyon elbette mümkündür; bu nedenle, örneğin, kurumların kendileri içsel çatışmaların nedeni olabilir. İşte bu noktada aşk trajedileri karşımıza çıkar; çünkü aşkın toplumsal kültür, insani kurallar tarafından bastırılması ya da operada bize çok tanıdık gelen "aşk ve görev" arasındaki mücadele, neredeyse sonsuz çeşitlilikte çatışma durumlarının başlangıç noktasıdır: Aslında, insanların erotik gündüz düşleri kadar sonsuzdur. Ancak olasılıklar dizisi genişler ve içinde yer aldığımız ve zevk almamız gereken acının kaynağı artık neredeyse eşit derecede bilinçli iki dürtü arasındaki bir çatışma değil de bilinçli bir dürtü ile bastırılmış bir dürtü arasındaki çatışma olduğunda psikolojik drama psikopatolojik dramaya dönüşür. Burada hazzın ön koşulu, izleyicinin kendisinin bir nevrotik olmasıdır; çünkü yalnızca bu tür insanlar, bastırılmış bir dürtünün açığa çıkmasından ve az çok bilinçli olarak tanınmasından basit bir tiksinti yerine haz duyabilirler. Nevrotik olmayan herhangi bir kişide bu tanıma sadece tiksintiyle karşılanacak ve daha önce dürtü üzerinde başarıyla uygulanmış olan bastırma eylemini tekrarlamaya hazır hâle getirecektir; çünkü bu tür kişilerde bastırılmış dürtüyü tamamen kontrol altında tutmak için tek bir bastırma sarfı yeterli olmuştur. An-

cak nevrotiklerde bastırma başarısız olmanın eşiğindedir; istikrarsızdır ve sürekli yenilenen bir harcamaya ihtiyaç duyar ve dürtünün tanınması sağlanırsa bu sarfiyattan kurtulunur. Dolayısıyla bir dramın konusu hâline getirilebilecek türden bir mücadele ancak nevrotiklerde ortaya çıkabilir ama bunlarda bile oyun yazarı yalnızca özgürlüğün *tadını çıkarmakla* kalmayacak, aynı zamanda ona karşı bir *direnişi* de kışkırtacaktır.

Bu modern dramaların ilki Hamlet'tir.[54] Konusu: Şimdiye kadar normal olan bir adamın, karşı karşıya kaldığı görevin kendine özgü doğası nedeniyle nevrotik hâle gelmesi, yani şimdiye kadar başarılı bir şekilde bastırılmış bir dürtünün harekete geçmeye çalışmasıdır. *Hamlet*, mevcut tartışmamızla bağlantılı olarak önemli görünen üç özellik ile ayırt edilir. (1) Kahraman psikopat değildir, ancak oyunun akışı sırasında *psikopatlaşır*. (2) Bastırılan dürtü, hepimizde benzer şekilde bastırılan dürtülerden biridir ve bastırılması kişisel evrimimizin temellerinin bir parçasıdır. Oyundaki durumla sarsılan da bu bastırılmışlıktır. Bu iki özelliğin sonucu olarak kahramanda kendimizi bulmamız kolaydır: "Belirli koşullar altında aklını yitirmeyen bir kişinin aklını yitirmek için bir nedeni olamayacağından" onunla aynı çatışmaya yatkınızdır.[55] (3) Bilince ulaşmak için mücadele eden dürtüye, her ne kadar açık bir biçimde

54 Freud'un *Hamlet*'le ilgili yayınlanmış ilk tartışması *The Interpretation of Dreams* eserinde yer alır. (S.n.)

55 Lessing, *Emilia Galotti*, IV. Perde, Sahne 7. (S.n.)
Bahsi geçen eserin Türkçesi için: Gotthold Ephraim Lessing, Emilia Galotti, çev. A. Alacaoğlu, İstanbul: Can Yayınları, 2022. (e.n.)

tanınabilir olursa olsun, hiçbir zaman kesin bir ad verilmemesi, bu sanat biçiminin zorunlu bir ön koşulu gibi görünmektedir; böylece izleyicinin dikkati süreç içinde başka yöne çevrilir ve olup biteni değerlendirmek yerine duygularının pençesine düşer. Analitik bir tedavide, bastırılan malzemenin kendisi bunu yapamazken, daha düşük bir direnç sayesinde bastırılan malzemenin türevlerinin bilince ulaştığını gördüğümüz gibi, bu şekilde belirli bir miktar direncin muhafaza edildiğine de hiç şüphe yoktur. Sonuçta, *Hamlet*'teki çatışma o kadar etkili bir şekilde gizlenmiştir ki, onu ortaya çıkarmak bana kalmıştır.

Belki de bu üç ön koşulun göz ardı edilmesinin bir sonucu olarak, pek çok psikopat karakter gerçek hayatta olduğu gibi sahnede de işe yaramazdır. Çünkü hastalığının gelişimi tamamlamış olan bir nevroz kurbanı, böyle bir durumda karşılaştığımızda çatışması hakkında hiçbir fikir edinemeyeceğimiz biridir. Ancak, tam tersine, tıpkı kendisi de bunu fark ederse hasta olmayı bırakacağı gibi, eğer çatışmayı fark edersek onun hasta bir adam olduğunu unuturuz. Görünen o ki, tiyatrocuların işi aynı hastalığı bizde de uyandırmaktır ve bu da en iyi, hastalığın gelişimini hastayla birlikte izlememiz sağlanırsa başarılabilir. Bu, özellikle bastırmanın içimizde zaten var olmayıp öncelikle başlatılması gerektiği durumlarda gerekli olacaktır ve bu, nevrozun sahnede kullanımında *Hamlet*'ten daha ileri bir adımı temsil eder. Tanıdık olmayan ve tamamen yerleşmiş bir nevrozla karşı karşıya kalırsak, (tıpkı gerçek hayatta yaptığımız gibi) doktor çağırma ve karakterin sahneye uygun olmadığını ilan etme eğiliminde olacağız.

Oyunda sunulan sorunda örtük olan ikinci bir hata, yani kendimizi belirli bir kişinin kıza tam bir tatmin sağlamak hakkına sahip olduğuna inanma konumuna sokmamızın bizim için imkânsız olduğu dışında bu son hata Bahr'ın *Die Andere*'sinde[56] de ortaya çıkıyor gibi görünüyor. Böylece onun durumu bizim durumumuz hâline gelemez. Dahası, üçüncü bir hata daha var: Yani keşfedecek bir şeyimiz kalmadığı ve tüm direnişimizin bizim için kabul edilemez olan bu önceden belirlenmiş aşk koşuluna karşı seferber edilir. Tartışmakta olduğum üç resmi ön koşuldan en önemlisi dikkatin başka yöne çekilmesi gibi görünmektedir.

Genel olarak, halkın nevrotik dengesizliğinin ve dramaturgların dirençlerden kaçınma ve ön hazlar sunma konusundaki becerilerinin, sahnede anormal karakterlerin kullanımına getirilen sınırları tek başına belirleyebileceği söylenebilir.

56 Avusturyalı roman ve oyun yazarı Hermann Bahr'ın (1863-1934) bu oyunu ilk kez 1905 yılının sonunda sahnelenmiştir. Oyunun konusu, tüm çabalarına rağmen kendisini etkisi altına alan bir adama (fiziksel duygularına dayanan) bağlılığından kurtulamayan kadın kahramanının çift karakteri üzerine kuruludur. (S.n.)

TEMEL KELİMELERİN ZIT ANLAMLARI

The Interpretations of Dreams adlı kitabımda, analitik çalışmamın bulgularından biri hakkında o zaman anlamadığım bir açıklama yapmıştım. Burada, bu incelemenin önsözü olarak tekrarlayacağım:

Düşlerin zıtlıklar ve çelişkiler kategorisini ele alış biçimi oldukça dikkat çekicidir. Basitçe göz ardı edilir. Düşler söz konusu olduğunda "hayır" diye bir şey yoktur sanki. Zıtlıkları bir bütünlük içinde birleştirmek ya da onları tek ve aynı şey olarak temsil etmek için özel bir tercih sergilerler. Dahası, düşler herhangi bir unsuru arzulanan karşıtıyla temsil etmekte kendilerini özgür hissederler; öyle ki, karşıtlığı kabul eden herhangi bir unsurun düş-düşüncelerde pozitif mi yoksa negatif olarak mevcut olduğuna ilk bakışta karar vermenin bir yolu yoktur." Antik Çağ'ın düş yorumcuları, düşteki bir şeyin zıddı anlamına gelebileceği fikrini en kapsamlı şekilde kullanmış gibi görünmektedir. Bu olasılık, düşlerin bir anlamı olduğunu ve yorumlanabileceğini kabul ettikleri ölçüde, modern düş öğrencileri tarafından da zaman zaman kabul edilmiştir. Düşleri bilimsel çizgide yorumlama konusunda beni takip eden herkesin yukarıda alıntılanan ifadeyi doğruladığını varsayarsam çelişkiye düşeceğimi de sanmıyorum. Filolog

Karl Abel'in 1884'te ayrı bir broşür olarak yayınlanan ve ertesi yıl yazarın *Sprachwissenschaftliche Abhandlungen* [Filolojik Denemeler] adlı kitabına dâhil edilen bir çalışmasını tesadüfen okuyana kadar düş-eserinin olumsuzlamayı göz ardı etme ve karşıtlıkları ifade etmek için aynı temsil araçlarını kullanma konusundaki benzersiz eğilimini anlamayı başaramadım. Konu, Abel'in makalesindeki önemli bölümlerin tam metnini burada aktarmamı haklı çıkaracak kadar ilgi çekicidir (ancak bunu yaparken örneklerin çoğunu atlayarak). Bu pasajlardan, az önce tanımladığım düş-işinin davranışının, bildiğimiz en eski dillerdeki bir özellikle özdeş olduğuna dair şaşırtıcı bir bilgi ediniyoruz.

Abel, ilk hiyeroglif yazıtlardan çok uzun zaman önce geliştirilmiş olması gereken Mısır dilinin eskiliğini vurguladıktan sonra şöyle devam eder (1884, 4):

"Şimdi Mısır dilinde, ilkel bir dünyadan geriye kalan bu tek şeyde, biri diğerinin tam tersi olan iki anlama sahip oldukça fazla sayıda kelime vardır. Haydi şimdi tam bir saçmalık hayal edelim ve Almancada "güçlü" kelimesinin hem "güçlü" hem de "zayıf" anlamına geldiğini; Berlin'de "ışık" isminin hem "aydınlık" hem de "karanlık" anlamında kullanıldığını; bir Münihlinin biraya "bira" dediğini, bir diğerinin ise aynı kelimeyi sudan bahsetmek için kullandığını varsayalım: İşte eski Mısırlıların dillerinde düzenli olarak takip ettikleri şaşırtıcı uygulama budur. Kafasını inançsızlık içinde sallayan biri nasıl suçlanabilir ki? (Örnekler çıkarılmıştır.) Bunlar ve buna benzer pek çok karşıt anlam durumu göz önüne alındığında (bkz. Ek), en azından bir dilde hem bir şeyi hem de onun zıddını ifade

eden çok sayıda kelimenin mevcut olduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Ne kadar şaşırtıcı olursa olsun, gerçekle karşı karşıyayız ve bunu hesaba katmak zorundayız."

Yazar, iki kelimenin tesadüfen aynı sese sahip olabileceğini öne süren bu çevrimsel açıklamayı reddetmeye devam etmekte ve bunu Mısır'daki zihinsel gelişimin düşük seviyesine bağlama girişimini de aynı derecede kesin bir şekilde reddetmektedir:

"Ama Mısır saçmalıkların yuvası olmaktan başka bir şey değildi. Aksine, insan aklının gelişiminin beşiklerinden biriydi... Saf ve onurlu bir ahlakı kabul etmiş ve On Emir'in büyük bir bölümünü, bugün uygarlığın temellerini atan halkların kana susamış putlara insan kurban etme alışkanlığı içinde olduğu bir zamanda formüle etmiştir. Bu kadar karanlık bir çağda adalet ve kültür meşalesini tutuşturan bir halk, günlük konuşma ve düşüncelerinde kesinlikle bütünüyle aptal olamaz. Cam yapabilen ve devasa blokları makinelerle kaldırıp hareket ettirebilen insanlar, en azından bir şeyin aynı anda hem kendisi hem de karşıtı olduğunu düşünmeyecek kadar mantıklı olmalıydı. O hâlde bunu, Mısırlıların bu kadar garip bir şekilde çelişkili bir dile izin verdikleri, karşılıklı olarak en düşman düşüncelere tek ve aynı fonetik aracı kullandıkları ve birbirlerine en güçlü karşıtlıkları bir tür çözülmez birlik içinde bir araya getirdikleri gerçeğiyle nasıl bağdaştıracağız?"

Herhangi bir açıklamaya girişmeden önce, Mısır dilinin bu anlaşılmaz davranışında bir başka aşamadan da söz etmek gerekir. "Mısır söz dağarcığının tüm tuhaflıkları arasında belki de en sıra dışı özelliği, zıt anlamları birleş-

tiren sözcüklerin yanı sıra, zıt anlamlı iki sözcüğün, iki bileşeninden yalnızca birinin anlamını taşıyan bir bileşik oluşturacak şekilde birleştiği başka bileşik sözcüklere de sahip olmasıdır. Dolayısıyla bu olağanüstü dilde yalnızca eşit derecede "güçlü" veya "zayıf", "emretmek" veya "itaat etmek" anlamına gelen kelimeler yoktur ama aynı zamanda "yaşlı-genç", "uzak-yakın", "bağla-bırak", "dışarı-içeri" gibi, aşırı farklılıkları birleştirmesine rağmen sadece "genç", "yakın", "bağla" anlamına gelen bileşikler de vardır. Öyle ki, bu bileşik sözcüklerde çelişkili kavramlar, Çincede ara sıra olduğu gibi üçüncü bir kavram üretmek için değil, yalnızca bileşiğin çelişkili kısımlarından birinin- tek başına aynı anlama gelen bir parçanın- anlamını ifade etmek için kullanılması amacıyla son derece kasıtlı bir şekilde birleştirilmiştir."

Ancak bu bilmeceyi çözmek göründüğünden daha kolaydır. Kavramlarımız varlıklarını karşılaştırmalara borçludur. "Eğer her zaman aydınlık olsaydı, aydınlığı karanlıktan ayırt edemezdik ve sonuç olarak ne aydınlık kavramına ne de onu ifade eden bir kelimeye sahip olabilirdik..." "Bu gezegendeki her şeyin göreceli olduğu ve ancak diğer şeylerle olan ilişkileri bakımından farklılaştığı ölçüde bağımsız bir varoluşa sahip olduğu açıktır..." "Her kavram bu şekilde karşıtının ikizi olduğuna göre, ilk olarak nasıl düşünülebilir ve nasıl onu tasavvur etmeye çalışan diğer insanlara, karşıtıyla ölçülmekten başka bir yolla iletilemez. " "Güç kavramı ancak zayıflığın karşıtı olarak oluşabileceğinden, 'güçlü'yü ifade eden sözcük, ilk kez var olduğu şey olarak 'zayıf'ın eşzamanlı bir anımsanışını içeriyordu. Gerçekte

bu kelime ne "güçlü" ne de "zayıf" anlamına geliyordu; ikisi arasındaki ilişkiyi ve farkı ifade ediyordu ki bu da her ikisini eşit kılıyordu." "İnsan aslında en eski ve en basit kavramlarını, karşıtlarının karşıtları olmak dışında edinememiş ve bir antitezin iki tarafını ayırmayı ve birini diğeriyle bilinçli bir karşılaştırma yapmaksızın düşünmeyi ancak dereceli olarak öğrenebilmiştir."

Dil sadece kişinin kendi düşüncelerini ifade etmesine değil, esasen bunları başkalarına iletmesine hizmet ettiğinden, 'ilkel Mısırlının' komşusunun "herhangi bir özel durumda ikiz kavramının hangi tarafını kastettiğini" anlamasını nasıl sağladığı sorusu sorulabilir. Yazılı dilde bu, alfabetik işaretlerden sonra yerleştirilen ve onlara anlamlarını veren ve kendileri konuşulması amaçlanmayan sözde "belirleyici" işaretlerin yardımıyla yapılıyordu. "Mısır dilindeki *ken* kelimesi "güçlü" anlamına geliyorsa, alfabetik olarak yazılan sesini, dik duran, silahlı bir adam resmi takip eder; aynı kelime "zayıf"ı ifade ediyorsa alfabetik olarak yazılan ve sesi temsil eden harflerin ardından çömelmiş, yorgun bir figürün resmi gelir. İki anlamı olan diğer kelimelerin çoğuna benzer şekilde açıklayıcı resimler eşlik eder." Abel, konuşmada konuşulan kelimenin istenen anlamının jestlerle belirtildiğini düşünür.

Abel'e göre "en eski köklerde" birbirine zıt çift anlamlar bulunur. Dilin daha sonraki gelişim sürecinde bu belirsizlik ortadan kalkmış ve her halükârda Eski Mısır dilinde, modern sözcük dağarcığının anlaşılabilirliğine kadar tüm ara aşamalar takip edilebilmiştir. Başlangıçta iki anlam taşıyan bir sözcük, daha sonraki dilde, iki karşıt anlamın her

birinin orijinal kökün belirli bir fonetik "indirgenmesini" (modifikasyonunu) üstlendiği bir süreçte, tek anlamlı iki sözcüğe ayrılır. Böylece, örneğin, hiyerogliflerde *ken* yani "güçlü-zayıf" kelimesi zaten *ken*, "güçlü" ve *kan*, "zayıf" olarak ayrılır. "Başka bir deyişle, ancak karşıtı aracılığıyla anlaşılabilen kavramlar, zaman içinde insanların zihinlerine, iki parçasının her biri için bağımsız bir varoluşu mümkün kılacak ve buna bağlı olarak her bir parça için ayrı bir fonetik temsilci oluşturulmasını sağlayacak kadar aşina hâle geldi."

Mısır dilinde kolayca ortaya konan çelişkili ilksel anlamların varlığının kanıtı, Abel'e göre Sami ve Hint-Avrupa dillerine de uzanmaktadır. "Bunun diğer dil gruplarında ne kadar gerçekleşebileceğini göreceğiz; çünkü karşıtlık her ırkın düşünen zihninde başlangıçta mevcut olsa da mutlaka tanınabilir hâle gelmesi ya da kelimelerin anlamlarında her yerde muhafaza edilmesi gerekmez."

Abel ayrıca, filozof Bain'in, görünüşe göre bu olgunun gerçekten var olduğunu bilmeden, kelimelerin bu çift anlamını tamamen teorik temellere dayanarak mantıksal bir gereklilik olarak iddia ettiğine dikkat çekmektedir. Söz konusu pasaj şu cümlelerle başlamaktadır:

"Tüm bilgi, düşünce veya bilincin temel göreliliği kendini dilde göstermekten başka bir şey yapamaz. Eğer bilebildiğimiz her şey başka bir şeyden geçiş olarak görülüyorsa, her deneyimin iki yüzü olmalıdır; ya her ismin çift anlamı olmalıdır, ya da geri kalan her anlam için iki isim olmalıdır."

Appendix of Examples of Egyptian, Indo-Germanic and Arabic Antithetical Meanings'den [*Mısırca, Hint-Cermence*

ve Arapça Karşıt Anlam Örnekleri Eki] filoloji uzmanı olmayan bizleri bile etkileyebilecek birkaç örnek seçtim. Latincede *altus* "yüksek" ve "derin", *sacer* "kutsal" ve "lanetli" anlamına gelir; buna göre burada kelimenin sesinde herhangi bir değişiklik olmaksızın anlam bakımından tam bir zıtlık söz konusudur. Zıtlıkları ayırt etmek için yapılan fonetik değişiklikler *clamare* "ağlamak", *clam* "yumuşakça", "gizlice", *siccus* "kuru", *fuccus* "meyve suyu" gibi örneklerle gösterilmiştir. Almancada bir *Boden* "tavan arası" veya "zemin" hâlâ evdeki en yüksek ve en alçak şey anlamına gelir. Bizdeki *bos* "kötü" kelimesi *bass* "iyi" ile eşleşir. Eski Saksoncada *bat* "iyi" İngilizcedeki *bad* "kötü" kelimesine, İngilizcedeki "kilitlemek" ise Almancadaki *Liicke*, *Loch* "delik" kelimesine karşılık gelir. Almanca *kleben* "yapışmak", İngilizcedeki "yarmak" ("bölmek" anlamında); Almanca *stumm* "aptal" ve *Stimme* "ses" manasına gelir vb. Bu şekilde belki de çok alay edilen *lucus a non lucendo*[57] türetmesinin bile bir anlamı olabilir.

Abel "The Origin of Language" [Dilin Kökeni] üzerine yazdığı makalede, düşünmedeki eski zorlukların başka izlerine de dikkat çeker. Günümüzde bile İngilizler anlamı *without* yani "olmadan" olan *ohne* kelimesini ifade etmek için Almancadaki *mitohne*, yani *with-without*, "ile olmadan" anlamındaki kelimeyi kullanırlar. Aynı şeyi Doğu Prusyalılar da yapar. Günümüzde Almanca *mit* kelimesine karşılık gelen "ile" kelimesinin kendisi, *withdraw* ve

57 *Lucus* (Latince koru anlamına gelir) sözcüğünün *lucere* "parlamak" sözcüğünden türetildiği söylenir çünkü orada ışık parlamıyor. (Quintilian'a atfedilir.) (S.n.)

withhold kelimelerinden de anlaşılacağı üzere, başlangıçta "ile" kelimesinin yanı sıra "dışında" anlamına da gelmekteydi. Aynı dönüşüm Almanca *wider*, "karşı" ve *wieder*, "birlikte" sözcüklerinde de görülebilir.

Eski Mısır dilinin düş çalışmasıyla karşılaştırıldığında, çok önemli olan son derece tuhaf bir özelliği daha vardır. Mısır dilinde kelimeler, belli ki öncelikle bundan bahsedeceğiz, *anlamlarının yanı sıra seslerini de tersine çevirebilir.* Almanca *gut*, "iyi" sözcüğünün Mısırca olduğunu varsayalım: Bu durumda "iyi" olduğu kadar "kötü" anlamına da gelebilir ve *gut* kadar *-tug* olarak da telaffuz edilebilir. Tesadüfi olaylar olarak açıklanamayacak kadar sık görülen bu tür ses değişimlerinin sayısız örneği Ari ve Sami dillerinden de üretilebilir. Kendimizi ilk etapta Cermen dilleriyle sınırlayarak şunu aklımızda tutabiliriz: *Topf* "çömlek", aynı zamanda "tekne-küvet"; "beklemek" *tduwen* aynı zamanda "oyalanmak"; "acele etmek" *Ruhe* aynı zamanda "dinlenmek"; "bakım- dikkat" *Balken* aynı zamanda "ışın"; *Klobe* "kütük", "kulüp" anlamlarına gelir. Diğer Hint-Cermen dillerini de hesaba katarsak, ilgili örneklerin sayısı da buna bağlı olarak artar; örneğin, *capere* Latince "almak"; *packen* Almanca "ele geçirmek" ; *ren* Latince "böbrek"; *Niere* Almanca "böbrek"; *leaf-folium* Latince "yaprak"; *dum-a* Rusçada "düşünce", *Ovfiog* Yunanca "ruh", "cesaret"; *medh, mudha* Sanskritçe "zihin" anlamına gelir, *Mut* Almanca "cesaret"; *rauchen* Almanca "sigara içmek"; *Kur-it* Rusça "sigara içmek"; *kreischen* Almanca "çığlık atmak" vb. anlamına gelir.

Abel, sesin tersine çevrilmesi olgusunu kökün iki katına çıkması veya yinelenmesi olarak açıklamaya çalışıyor. Burada filoloğu takip etmekte bazı zorluklarla karşılaşmalıyız. Bu bağlamda, çocukların kelimelerin sesini tersine çevirmeye ne kadar düşkün olduklarını ve düş çalışmasının çeşitli amaçlar için temsili malzemenin tersine çevrilmesinden ne kadar sıklıkla yararlandığını hatırlıyoruz. (Burada artık harfler değil, sıraları ters olan görüntüler vardır.) Bu nedenle sesin tersine çevrilmesini daha derin bir kökene sahip bir faktörden çıkarmaya daha yatkın olmalıyız.[58] Makalenin başında bahsedilen düş çalışmasının özelliği ile filoloji tarafından en eski dillerde keşfedilen uygulama arasındaki benzeşmede düşüncelerin düşlerde ifade edilmesinin gerici, arkaik karakteri hakkında oluşturduğumuz görüşün doğrulandığını görebiliriz. Ve biz psikiyatristler, dilin gelişimi hakkında daha fazla bilgi sahibi olsaydık, düşlerin dilini anlama ve tercüme etme konusunda daha iyi olmamız gerektiği şüphesinden kurtulamazdık.[59]

58 Bkz. düş-işiyle belki de çelişkili anlamlardan (antitez) daha yakından ilgili olan sesin tersine çevrilmesi (metatez) olgusu için Meyer-Rinteln (1909). (F.n.)

59 Kelimelerin orijinal zıt anlamlarının, [bilinçli olarak kastedilenin] tam tersinin söylenmesiyle sonuçlanan dil sürçmelerinin, çeşitli amaçlar için kullanılan hazır bir mekanizma sergilediğini varsaymak da akla yatkındır. (F.n.)

MASAL ÖGELERİNDEN ORTAYA ÇIKAN RÜYALAR

Psikanalizin, halk masallarının çocuklarımızın zihinsel yaşamında edindiği önemli yeri kabul ettiğimizi doğruladığını görmek şaşırtıcı değildir. Bazı insanlarda en sevdikleri masalların hatırası, kendi çocukluk anılarının yerini alır; onlar masalları ekran belleği hâline getirmişlerdir.

Masallardan türetilen öğelere ve durumlara rüyalarda da sıklıkla rastlanır. Söz konusu pasajları yorumlarken hasta, çağrışım olarak önemli bir peri masalını üretecektir. Bu yazıda bu çok yaygın olayın iki örneğini vereceğim. Ancak peri masalları ile rüya görenin çocukluğu ve nevrozu arasındaki ilişkilere dair ipucu vermekten fazlasını yapmak mümkün olmayacaktır; ancak bu sınırlama, analist için son derece önemli olan bağlantıların kopması riskini de içerecektir.

I

Birkaç gün önce kocasını ziyaret etmiş olan genç ve evli bir kadının rüyasını anlatacağım: *Tamamen kahverengi bir odadaymış. Dik bir merdivenin tepesine açılan küçük bir kapı varmış ve bu merdivenden odaya tuhaf bir adam*

girmiş- ufak tefek, beyaz saçlı, kafasının tepesi kel ve kırmızı burunlu. Adam kadının önünde çok komik bir şekilde dans etmiş ve sonra tekrar merdivenden inmiş. Üzerinde gri bir kıyafet varmış ve bu kıyafetin içinden vücudunun her yeri görünüyormuş. (Hemen ardından bir düzeltme yapıldı: *Adamın üzerinde uzun, siyah bir palto ve gri pantolon vardı.*)

Analiz şu şekildeydi: Adamın fiziksel görünümünün tarifi, düş görenin kayınpederine tıpatıp benziyordu.[60] Ancak hemen ardından aklına, rüyadaki adamla aynı komik şekilde dans eden ve bu şekilde kraliçeye ismini ifşa eden Rumpelstiltskin'in hikâyesi[61] geldi; ismini ifşa etmesi nedeniyle kraliçenin ilk çocuğu üzerindeki hakkını kaybetti ve öfkesinden kendini ortadan ikiye ayırarak yok etti.[62]

Düşü görmeden bir gün önce kendisi de kocasına çok kızmış ve şöyle haykırmıştı: "Onu ikiye ayırıp parçalayabilirim."

---

60 Adamın saçlarının kısa kesilmiş olması ayrıntısı dışında. Onun kayınpederinin saçları uzundu. (F.n.)

61 Grimm Kardeşler, *Die Marchen der Bruder Grimm* (complete ed.) Leipzig, 1918. (S.n.)
Rumpelstiltskin bir Alman peri masalıdır ve Grimm Kardeşler tarafından 1812 yılında yayımlanmıştır. Masalda, daha sonradan kraliçe olacak genç bir kızla, onu zor bir durumdan kurtarmak için anlaşma yapan bir *imp* arasındaki olaylar anlatılır. İmp, halk arasında peri ya da goblin benzeri bir tür mitolojik varlıktır. Masalda kraliçe, imp'in adını bilemezse ilk çocuğunu ona bağışlamak zorundadır. Ancak imp yalnız kaldığı bir akşam ateşin başında kendi kendine konuşurken kendi ismini telaffuz eder ve onu uzaktan izleyen kraliçenin adamı karşısında ifşa olmuş olur. (e.n.)

62 Öykünün doruk noktası olan bu kısım İngilizce çevirilerde genellikle bastırılmış ya da yumuşatılmıştır. (S.n.)

Kahverengi oda ilk başta zorluklara yol açtı. Aklına gelen tek şey, anne babasının yemek odasıydı; orası da aynı renkte, kahverengi ahşapla kaplanmıştı. Daha sonra iki kişinin yatması için çok rahatsız olan yataklarla ilgili bazı hikâyeler anlattı. Birkaç gün önce, konu başka ülkelerdeki yataklardan açıldığında, çok kötü bir şey söylemişti, iddia ettiği gibi oldukça masumcaydı ve odadaki herkes kahkahalarla gülmüştü. Düş artık anlaşılabilir hâle gelmişti. Kahverengi ahşap oda[63] ilk etapta bir yataktı ve yemek odasıyla bağlantısı sayesinde bu bir gelin yatağı, bir karı koca yatağıydı.[64] Bu nedenle evlilik yatağındaydı. Ziyaretçisi, birkaç ay aradan sonra çift kişilik yatakta kendi rolünü oynamak için onu ziyaret eden genç kocası olmalıydı. Ama o her şeyden önce kocasının babası, kayınpederiydi.

Bu ilk yorumun ardında daha derin ve tamamen cinsel bir malzeme yatmaktadır. Burada oda vajinaydı (oda kadının içindeydi, bu rüyada tersine çevrilmişti.) Yüzünü ekşitip komik hareketler yapan küçük adam ise penisti. Dar kapı ve dik merdivenler, durumun bir cinsel ilişki temsili olduğu görüşünü doğrulamaktadır. Kural olarak penisin bir çocuk tarafından sembolize edildiğini görmeye

63 Bilindiği gibi ahşap sıklıkla dişilik ya da annelikle ilişkilendirilen bir semboldür. Örneğin *materia, Madeira*, vs. (F.n.) Bkz. *The Interpretation of Dreams* (1900 a), *Standart Ed.*, 5, 355-1. (S.n.)
Bahsi geçen eserin Türkçesi için bkz: Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, çev. D. Bal, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2021. (e.n.)

64 Yatak ve tahta evliliği temsil eder. (F.n.) [Bkz. Yasal ayrılık için kullanılan Latince deyim: *Separatio a mensa et torn* "masadan ve yataktan ayrılma". (S.n.)

alışkınız; ancak bu örnekte penisi temsil etmesi için babanın kullanılmasının iyi bir nedeni olduğunu göreceğiz.

Rüyanın geri kalan kısmının çözümü bizi bu yorumda tamamen doğrulayacaktır. Düş sahibinin kendisi şeffaf gri giysiyi prezervatif olarak açıklamıştır. Düşün kışkırtıcı nedenleri arasında gebe kalmayı önleme düşüncesi ve kocasının bu ziyaretinin ikinci bir çocuğun tohumunu ekmiş olup olamayacağı endişesi olduğu sonucuna varabiliriz.

Siyah palto. Bu tür paltolar kocasına çok yakışıyordu. Onu her zamanki kıyafetlerinin yerine bunları giymeye ikna etmek istiyordu. Bu nedenle siyah paltoyu giydiğinde kocası onun görmek istediği gibi oluyordu. *Siyah ceket ve gri pantolon.* İki farklı düzeyde, biri diğerinin üzerinde, bu aynı anlama geliyordu: "Böyle giyinmen hoşuma gidiyor. Ben seni böyle seviyorum."

Rumpelstiltskin, düşün altında yatan çağdaş düşüncelerle, günden geriye kalanlarla, düzgün bir karşıt ilişkiyle bağlanmıştır. Masalda kraliçenin ilk çocuğunu alıp götürmek için gelir. Düşte küçük adam bir baba olarak gelir, çünkü muhtemelen ikinci bir çocuk getirmiştir. Ancak Rumpelstiltskin aynı zamanda düş-düşüncelerinin daha derin, çocuksu katmanına inmiştir. Adı bile bilinmeyen, sırrı merakla araştırılan, olağanüstü numaralar yapabilen, masalda samanı altına çeviren, bu sevimli küçük adam, ona karşı duyulan öfke, daha doğrusu ona sahip olduğu için kıskanılan sahibine karşı duyulan öfke (kızın penise duyduğu kıskançlık), tüm bunlar, daha önce de belirttiğim gibi hastanın nevrozunun temelleriyle olan ilişkisine, bu yazıda ancak değinilebilecek unsurlardı. Rüyadaki ufak

tefek adamın kısa kesilmiş saçları da şüphesiz hadım edilme konusuyla bağlantılıydı.

Düş görenlerin peri masallarını nasıl kullandıklarını ve onları hangi noktaya getirdiklerini açık örneklerden dikkatle gözlemlersek, belki de peri masallarının kendilerinde kalan belirsizlikleri yorumlamaya yardımcı olacak bazı ipuçlarını toplamayı da başarabiliriz.

II

Genç bir adam[65] bana şu düşü anlattı: Anne ve babasının, o beş yaşına gelmeden hemen önce bir taşra malikânesinden diğerine taşınmasıyla birlikte ilk anılarının kronolojik temeli atılmış; ilk düşü olduğunu söylediği rüyasını da henüz o ilk malikânedeyken görmüş.

"Düşümde gece olduğunu ve yatağımda yattığımı gördüm. (Yatağımın ayakları pencereye doğru uzanıyordu: Pencerenin önünde bir sıra yaşlı ceviz ağacı vardı. Düşü gördüğümde kış olduğunu ve gece olduğunu biliyorum). Birden pencere kendiliğinden açıldı ve pencerenin önündeki büyük ceviz ağacının üzerinde beyaz kurtların oturduğunu görünce dehşete kapıldım. Altı ya da yedi taneydiler. Kurtlar oldukça beyazdı ve daha çok tilki ya da çoban köpeğine benziyorlardı, çünkü tilkininki gibi büyük kuyrukları vardı ve bir şeye dikkat

65 The Wolf Man. (S.n.)
Bahsi geçen eserin Türkçesi için: Sigmund Freud, *Bir Çocukluk Nevrozu Hikâyesi: Kurt Adam Vakası*, çev. Ö. Menemencioğlu, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2022. (e.n.)

ettiklerinde köpekler gibi kulaklarını dikiyorlardı. Büyük bir dehşet içinde, belli ki kurtlar tarafından yenilmekten korkarak çığlık attım ve uyandım." Dadım bana ne olduğunu görmek için aceleyle yatağıma geldi. Bunun sadece bir düş olduğuna ikna olmam epey zaman aldı; pencerenin açık olduğunu ve ağaçta oturan kurtları o kadar net ve gerçekçi bir şekilde hayal etmiştim ki. Sonunda sakinleştim, sanki bir tehlikeden kaçmışım gibi hissettim ve tekrar uyudum.

"Düşteki tek hareket pencerenin açılmasıydı; çünkü kurtlar ağacın dallarında, gövdenin sağında ve solunda hiç kıpırdamadan oturuyor ve bana bakıyorlardı. Sanki bütün dikkatlerini bana vermişlerdi. Sanırım bu benim ilk korkulu düşümdü. O zaman üç, dört ya da en fazla beş yaşındaydım. O zamandan on bir ya da on iki yaşıma kadar düşlerimde hep korkunç bir şey görmekten korktum."

Kurtların bulunduğu ağacın bir çizimini de eklemiş, bu da onun anlatımını doğrulamıştır. Düşün analizi aşağıdaki malzemeyi gün ışığına çıkarmıştır.

Bu düşü her zaman, çocukluğunun o yıllarında bir masal kitabındaki kurt resminden çok korktuğunu hatırlamasıyla ilişkilendirmişti. Kendisinden çok daha büyük olan ablası, bir bahaneyle bu resmi önüne koyarak onu kızdırır, böylece dehşete kapılır ve çığlık atmaya başlardı. Bu resimde kurt dik duruyordu, tek ayağıyla adım atıyordu, bir ayağını uzatmış ve kulaklarını dikmişti. Bu resmin *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın hikâyesinden bir resim olması gerektiğini düşündü.

Kurtlar neden beyazdı? Bu ona, arazinin çevresinde büyük sürüler hâlinde beslenen koyunları düşündürdü.

Babası zaman zaman onu bu sürüleri ziyarete götürüyordu ve bu her gerçekleştiğinde çok gururlu ve mutlu hissediyordu. Daha sonra- yapılan araştırmalara göre bu düşün görüldüğü zamandan kısa bir süre önce olabilir- koyunlar arasında bir salgın hastalık baş göstermiş. Babası Pasteur'ün adamlarından birini çağırmış, adam gelip hayvanları aşılamış, ancak aşılamadan sonra öncekinden çok daha fazlası ölmüş.

Kurtlar ağaca nasıl çıkmıştı? Bu ona büyükbabasından dinlediği bir hikâyeyi hatırlattı. Bunun düşten önce mi yoksa sonra mı olduğunu hatırlayamıyordu, ancak konusu ilk görüş lehine kesin bir argümandı. Hikâye şöyle devam ediyordu: Bir terzi odasında çalışırken pencere açılmış ve içeri bir kurt atlamış. Terzi, kurdun arkasından bahçeye fırlamış, hayır (kendini düzeltti), onu kuyruğundan yakalamış ve çekmiş, böylece kurt dehşet içinde kaçmış. Bir süre sonra terzi ormana gitmiş ve aniden bir kurt sürüsünün kendisine doğru geldiğini görmüş; bunun üzerine onlardan kaçmak için bir ağaca tırmanmış. İlk başta kurtlar şaşkınlık içindeydi; ama aralarında bulunan ve terziden intikam almak isteyen sakat olan, sonuncusu ona ulaşana kadar birbirlerinin üzerine tırmanmalarını önerdi. Kendisi de- güçlü ve ihtiyardı- piramidin tabanı olacaktı. Kurtlar onun önerdiği gibi yaptılar ama terzi cezalandırdığı ziyaretçiyi tanımıştı ve aniden daha önce yaptığı gibi seslendi: "Gri olanı kuyruğundan yakalayın!" Kuyruksuz kurt hatırlanmış olmasından dolayı dehşete kapılıp kaçtı ve diğerleri yere yuvarlandı.

Bu hikâyede düşteki kurtların üzerinde oturduğu ağaç ortaya çıkıyor. Ama aynı zamanda kesinlikle hadım edilme kompleksine bir gönderme de içeriyor. Yaşlı kurdun kuyruğu terzi tarafından kesilmişti. Düşteki kurtların tilki kuyrukları muhtemelen bu kuyruksuzluğun telafisiydi. Neden altı ya da yedi kurt vardı? Ben onu korkutan resmin *Kırmızı Başlıklı Kız* hikâyesiyle bağlantılı olup olamayacağına dair bir şüphe uyandırana kadar bu sorunun cevabı yok gibiydi. Bu masal sadece iki illüstrasyon için imkân sunuyor: Kırmızı Başlıklı Kız'ın ormanda kurtla karşılaşması ve kurdun büyükannenin gece başlığını takıp yattığı sahne. Bu nedenle resmi hatırlamasının ardında başka bir masal olmalıydı. Çok geçmeden bunun ancak *Kurt ve Yedi Küçük Keçi*[66] hikâyesi olabileceğini keşfetti. Burada yedi rakamı ve aynı zamanda altı rakamı geçmektedir, çünkü kurt küçük keçilerden sadece altısını yerken yedinci keçi kendini saat kasasına saklamıştır. Beyaz da hikâyeye dâhil olur çünkü küçük keçiler onu ilk ziyaretinde gri pençesinden tanıdıktan sonra kurt pençesini fırıncıda beyazlatmıştı. Üstelik iki masalın pek çok ortak noktası vardır. Her ikisinde de yemek yeme, karnın kesilmesi, yenenlerin çıkarılması ve yerlerine ağır taşların konulması söz konusudur ve sonunda her ikisinde de kötü kurt yok olur. Bütün bunların yanı sıra küçük keçilerin hikâyesinde ağaç da karşımıza çıkar. Kurt, yemeğini yedikten sonra bir ağacın altına uzanıp horlar.

66 Grimm Kardeşler, *Der Wolf und die sieben Greisslein*, 1918, 1, 23. (No. 5.) (S.n.)

Özel bir nedenden ötürü, bu düşü başka bir yerde tekrar ele almak, yorumlamak ve anlamını daha ayrıntılı olarak değerlendirmek zorundayım. Çünkü bu düş, düş görenin çocukluğundan itibaren hatırladığı en eski kaygı verici düştür ve içeriği, hemen ardından gelen diğer düşlerde ve ilk yıllarındaki bazı olaylarla bağlantılı olarak ele alındığında, oldukça özel bir ilgi çekiciliğe sahiptir. Burada kendimizi, düşün birbiriyle çok fazla ortak noktası olan iki masalla, *Kırmızı Başlıklı Kız* ve *Kurt ve Yedi Küçük Keçi* ile olan ilişkisiyle sınırlamalıyız. Bu hikâyelerin yarattığı etki, küçük hayalperestte düzenli bir hayvan fobisi ile gösterilmiştir. Bu fobinin diğer benzer vakalardan tek farkı, anksiyete yaratan hayvanın kolayca gözlemlenebilen bir nesne (at ya da köpek gibi) olmaması, sadece hikâyelerden ve resimli kitaplardan tanınıyor olmasıydı.

Bu hayvan fobilerinin açıklamasını ve bunlara atfedilen önemi başka bir vesileyle tartışacağım.[67] Sadece bu açıklamanın, mevcut rüya görenin hayatının ilerleyen dönemlerinde mustarip olduğu nevrozun gösterdiği temel karakteristikle tam bir uyum içinde olduğunu belirtmekle yetineceğim. Babasından korkması, hastalanmasının en güçlü nedeniydi ve her baba figürüne karşı ikircikli tutumu, hayatının olduğu kadar tedavi sırasındaki davranışlarının da baskın özelliğiydi.

Eğer hastamın durumunda kurt yalnızca bir ilk baba figürüyse, küçük keçileri yiyen kurt ve *Kırmızı Başlıklı Kız* masallarındaki gizli içeriğin yalnızca çocuksu bir baba

67 Bu tartışma *Kurt Adam* vaka öyküsünde (1918b) mevcuttur. (S.n.)

korkusu olup olamayacağı sorusu ortaya çıkmaktadır.[68] Dahası, hastamın babası, pek çok insanın çocuklarına karşı sergilediği "sevgi dolu istismar" özelliğine sahipti ve hastanın çocukluk yıllarında babasının (daha sonra sertleşse de) küçük çocuğu okşarken veya onunla oynarken birden fazla kez eğlence olsun diye "onu ham yapmakla" tehdit etmiş olması mümkündür. Hastalarımdan biri bana iki çocuğunun büyükbabalarını hiç sevemediğini, çünkü adamın çocuklarla sevgi dolu bir şekilde oynaşırken karınlarını deşeceğini söyleyerek onları korkuttuğunu söyledi.

68 Bu iki peri masalı ile Rank (1912) tarafından işaret edilen Kronos efsanesi arasındaki benzerlik karşılaştırılabilir. (F.n.)

ÜÇ SANDIK TEMASI

I

Shakespeare'den, biri komedi, diğeri trajedi olan iki sahne, son zamanlarda bana küçük bir problemi ortaya koyma ve çözme fırsatı verdi. Bu sahnelerden ilki Venedik Taciri'nde taliplerin üç sandık arasında seçim yapmasıdır. Güzel ve bilge Portia, babasının buyruğu üzerine, taliplerinden yalnızca önündeki üç sandık arasından doğru olanı seçeni kocası olarak kabul etmekle yükümlüdür. Üç sandık altın, gümüş ve kurşundan yapılmıştır: Sağdaki kutuda kızın portresi vardır. İki talip başarısızlıkla ayrılmıştır, zira altın ve gümüşü seçmişlerdir. Üçüncü talip Bassanio kurşundan yana karar verir; böylece talihin sınavından önce sevgisini kazandığı gelini elde eder. Taliplerden her biri, tercih ettiği metali övdüğü ve diğer ikisini küçümsediği bir konuşmayla seçiminin nedenlerini açıklar. Böylece en zor görev şanslı olan üçüncü talibin payına düşer; altın ve gümüşe karşı kurşunu yüceltmek için söyleyecek çok az şey bulur ve zorlama bir tınısı vardır. Psikanalitik uygulamada böyle bir konuşmayla karşılaşsaydık, üretilen tatmin edici olmayan nedenlerin arkasında gizli güdüler olduğundan şüphelenmemiz gerekirdi. Shakespeare bu sandık seçimi kehanetini kendisi icat etmemiştir; bunu *Gesta*

Romanorum'da[69] yer alan ve bir kızın imparatorun oğlunu kazanmak için aynı seçimi yapmak zorunda kaldığı bir masaldan almıştır.[70] Burada da üçüncü metal olan kurşun talih getiricidir. Burada yorumlanması, açıklanması ve kökenine kadar izinin sürülmesi gereken eski bir temayla karşı karşıya olduğumuzu tahmin etmek zor değildir. Altın, gümüş ve kurşun arasındaki bu seçimin anlamına ilişkin ilk varsayım, aynı malzemeyi geniş bir alanda incelemiş olan Stucken'in[71] bir ifadesiyle çabucak doğrulanır. Şöyle der: "Portia'nın üç talibinin kimliği seçimlerinden bellidir; Fas Prensi altın sandığı seçer- o güneştir; Aragon Prensi gümüş sandığı seçer- o aydır; Bassanio kurşun sandığı seçer- o yıldız gençtir." Bu açıklamayı desteklemek için Estonya halk destanı *Kalewipoeg*'den bir bölüm aktarır; burada üç talip gizlenmeden güneş, ay ve yıldız gençleri olarak görünür (sonuncusu "Kutup Yıldızı'nın en büyük oğludur") ve gelin bir kez daha üçüncünün payına düşer.

Böylece küçük sorunumuz bizi astral bir efsaneye götürdü! Tek üzücü olan, bu açıklamayla konunun sonuna gelmemiş olmamızdır. Bazı araştırmacıların mitlerin göklerde okunup yeryüzüne indirildiğine dair inancını paylaşmadığımız için sorun bitmiş değildir; Otto Rank[72] ile, mitlerin başka bir yerde tamamen insani koşullar altında ortaya çıktıktan sonra göklere yansıtıldığını düşünmeye meyilliyiz. Bizim ilgimizi çeken de bu insani içeriktir.

69 Yazarın bilinmeyen bir Orta Çağ derlemesi. (S.n.)

70 Brandes, 1896. (F.n.)

71 Stucken, 1907, 655. (F.n.)

72 Rank, 1909, 8. (F.n.)

Elimizdeki malzemeye bir kez daha bakalım. Estonya destanında, tıpkı *Gesta Romanorum*'daki masalda olduğu gibi, konu üç talip arasında seçim yapan bir kızdır; Venedik Taciri'ndeki sahnede de konu görünüşte aynıdır, ama aynı zamanda, bunların tersine çevrilmesi niteliğinde bir şey ortaya çıkar: Bir *adam* üç sandık arasında seçim yapar. Eğer ilgilendiğimiz şey bir düş olsaydı, sandıkların da kadın olduğunu, kadında esas olanın, dolayısıyla kadının kendisinin- sandıklar, kutular, kasalar, sepetler vb.- bir simge olduğunu hemen anlardık.[73] Eğer mitlerde de aynı türden sembolik ikameler olduğunu cesurca varsayarsak, o zaman *Venedik Taciri* gerçekten de şüphelendiğimiz tersine çevirmeye dönüşür. Sanki bir masaldaymışız gibi, bir değnek darbesiyle temamızın üzerindeki astral giysiyi çıkardık ve şimdi temanın insani bir tema olduğunu, *bir erkeğin üç kadın arasında seçim yaptığını* görüyoruz.

Bununla birlikte, aynı içerik Shakespeare'in başka bir sahnesinde, en güçlü ve dokunaklı dramlarından birinde de görülür; bu kez bir gelin seçimi yoktur, ancak birçok gizli benzerlikle *Venedik Taciri*'ndeki sandık seçimiyle bağlantılıdır. Yaşlı Kral Lear, henüz hayattayken krallığını, her birinin kendisine duyduğu sevgiyle orantılı olarak, üç kızı arasında paylaştırmaya karar verir. İki büyük kız, Goneril ve Regan, ona olan sevgilerini dile getirip övgüler düzerek kendilerini tüketirler; üçüncüsü Cordelia ise bunu reddeder. Üçüncü kızının alçakgönüllü, suskun sevgisini tanıması ve ödüllendirmesi gerekirken o bunu yapmaz. Cordelia'yı evlatlıktan reddeder ve krallığı diğer

73 Bkz. *The Interpretation of Dreams* (1900a), Standard Ed., 5, 354. (S.n.)

ikisi arasında paylaştırarak hem kendisinin hem de her şeyin yıkımına neden olur. Bu bir kez daha, içlerinden en küçüğünün en iyisi, en mükemmeli olduğu üç kadın arasında bir seçim sahnesi değil midir?

Hemen aklımıza mitlerden, masallardan ve edebiyattan, içerikleriyle aynı duruma sahip başka sahneler gelecektir. Çoban Paris, üçüncüsünün en güzeli olduğunu ilan ettiği üç tanrıça arasında seçim yapmak zorundadır. Külkedisi, yine prens tarafından iki ablasına tercih edilen en küçük kızdır. Apuleius'un hikâyesinde Psyche, üç kız kardeşin en küçüğü ve en güzelidir. Psyche bir yandan Afrodit'in insan kılığına girmiş hâli olarak saygı görür; diğer yandan da bu tanrıça tarafından Külkedisi'ne üvey annesi tarafından davranıldığı gibi davranılır ve kendisine karışık tohumlardan oluşan bir yığını ayıklama görevi verilir, o da bunu küçük yaratıkların (Külkedisi'nde güvercinler, Psyche'de karıncalar) yardımıyla başarır.[74] Materyal üzerinde daha geniş bir araştırma yapmak isteyen herkes şüphesiz aynı temanın aynı temel özellikleri koruyan başka versiyonlarını da keşfedecektir.

Cordelia, Aphrodite, Cinderella ve Psyche ile yetinelim. Tüm öykülerde, üçüncüsü en mükemmeli olan üç kadın, eğer kız kardeş olarak temsil ediliyorlarsa, kesinlikle bir şekilde benzer olarak görülmelidirler. (Lear'ın seçiminin üç kız arasında olduğu gerçeği bizi yanıltmamalıdır, bu onun

74 Bu benzerliklere dikkatimi çektiği için Dr. Otto Rank'a teşekkür etmeliyim. (F.n.) [Grup Psikolojisi (1921c), Standart Baskı, Bölüm XII'de bu konuya yapılan atıf için bkz, 18, 136.] (S.n.)
Bahsi geçen eserin Türkçesi için: Sigmund Freud, Kitle Psikolojisi, çev. M. Salacak, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2021. (e.n.)

yaşlı bir adam olarak temsil edilmesinden başka bir anlama gelmeyebilir. Yaşlı bir adam üç kadın arasında başka bir şekilde seçim yapamaz. Böylece onlar onun kızları olur).

Peki, bu üç kız kardeş kimdir ve neden seçim üçüncüye bırakılmıştır? Bu soruyu yanıtlayabilseydik, aradığımız yorumu da bulmuş olurduk. Daha önce üç sandığı sembolik olarak üç kadın olarak açıkladığımızda psikanalitik tekniğin bir uygulamasından yararlanmıştık. Aynı şekilde ilerlemeye cesaret edebilirsek, bizi önce beklenmedik ve anlaşılmaz bir şeye götürecek ama belki de dolambaçlı bir yoldan bizi bir hedefe ulaştıracak bir yola adım atmış olacağız.

Bu mükemmel üçüncü kadının güzelliğinin yanı sıra birçok örnekte kendine özgü bazı niteliklere sahip olduğu dikkatimizi çekmelidir. Bunlar bir tür birliğe doğru yönelmiş gibi görünen niteliklerdir; kesinlikle her örnekte eşit derecede açıklanmış olarak bulmayı beklememeliyiz. Cordelia kendini tanınmaz hâle getirir, kurşun gibi göze çarpmaz, dilsiz kalır, "sever ve sessizdir". Külkedisi bulunmamak için saklanır. Belki de gizlenme ve dilsizliği eşitlememize izin verilebilir. Elbette bunlar, seçtiğimiz beş örnekten yalnızca ikisi olacaktır. Fakat ilginç bir şekilde, başka iki olayda da aynı şeyin iması vardır. İnatla reddettiği Cordelia'yı kurşunla karşılaştırmaya karar verdik. Bassanio'nun sandığı seçerken yaptığı kısa konuşmada, kurşun hakkında (bu söze hiçbir şekilde yol açmadan) şöyle der:

> "Senin solgunluğun[75] beni süslü sözlerden daha çok etkiliyor."

75 Başka bir basımda "sadelik". (F.n.)

Yani: "Yalınlığı beni diğer ikisinin bariz doğasından daha çok etkiliyor". Altın ve gümüş "gürültülüdür"; kurşun dilsizdir- aslında "seven ve sessiz olan" Cordelia gibi.[76]

Paris'in Yargılanması'na ilişkin eski Yunan anlatılarında Afrodit'in böyle bir suskunluk içinde olduğuna dair hiçbir şey söylenmez. Üç tanrıçanın her biri gençle konuşur ve vaatlerle onu kazanmaya çalışır. Ancak, gariptir ki, aynı sahnenin oldukça modern bir işlenişinde, üçüncünün bizi etkileyen bu özelliği yeniden ortaya çıkar. Offenbach'ın *La Belle Helene*'nin librettosunda Paris, diğer iki tanrıçanın isteklerini anlattıktan sonra, güzellik ödülü için yapılan bu yarışmada Afrodit'in davranışını betimler:

> *La troisième, ah! la troisième*
> *La troisième ne dit rien.*
> *Elle eut le prix tout de meme* .[77]

Eğer "üçüncümüzün" özelliklerini onun "dilsizliğinde" yoğunlaşmış olarak görmeye karar verirsek, psikanaliz bize düşlerde dilsizliğin ölümün ortak bir temsili olduğunu söyleyecektir.[78]

---

76 Schlegel'in çevirisinde bu ima tamamen kaybolmuştur; hatta tam tersi bir anlam verilmiştir: "Dein schlichtes Wesen spricht beredt mich an." (F.n.) (Senin sadeliğin benimle süslü sözlerle konuşuyor.) (S.n.)

77 "Üçüncüsü, ah! Üçüncüsü Üçüncüsü hiçbir şey söylemedi. Yine de ödülü kazandı."- Alıntı Meilhac ve Halevy'nin librettosunun I. Perde, 7. Sahnesi'nden yapılmıştır. Freud tarafından kullanılan Almanca versiyonda "üçüncü kişi" "*blieb stumm-*" "sessiz kaldı" şeklindedir. (S.n.)

78 Stekel'in *Sprache des Traumes* adlı eserinde de dilsizlik "ölüm" sembolleri arasında zikredilir (1911a, 351f). (F.n.) (Bkz. *The Interpretation of Dreams* (1900a), *Standard Ed.*, 5, 357.) (S.n.)

On yıldan daha uzun bir süre önce oldukça zeki bir adam bana düşlerin telepatik doğasına kanıt olarak kullanmak istediği bir düş anlattı. Düşünde uzun zamandır haber alamadığı bir arkadaşını görmüş ve sessizliği için ona şiddetle sitem etmişti. Arkadaşı hiçbir yanıt vermemiş. Daha sonra, düşün görüldüğü sıralarda intihar ederek öldüğü ortaya çıktı. Telepati sorununu bir tarafa bırakalım:[79] Burada düşte dilsizliğin ölümü temsil ettiğine dair herhangi bir şüphe yok gibi görünüyor. Saklanmak ve bulunamaz olmak- Külkedisi masalında prensin karşısına üç kez çıkan bir şey- düşlerdeki ölümün bir başka açık sembolüdür; Shakespeare'nin metninin bir incelemesinde kurşunun "solgunluğunun" hatırlattığı belirgin bir solgunluk da öyle.[80] Eğer dilsizliğin düşler dışındaki üretimlerde ölü olmanın bir işareti olarak yorumlanmasının muhtemel olduğunu gösterebilseydik, bu yorumları düşlerin dilinden şu anda ele alınan mitte kullanılan ifade tarzına aktarmamız çok daha kolay olurdu. Bu noktada *Grimm Masalları*'ndan "Twelve Brothers"[81] adını taşıyan dokuzuncu masalı seçeceğim. Bir kral ve bir kraliçenin, hepsi erkek olmak üzere on iki çocuğu vardır. Kral, on üçüncü çocuk kız olursa, erkek çocukların ölmesi gerektiğini söyler. Kız doğması ihtimaline karşı on iki tabut hazırlatır. On iki oğul annelerinin yardımıyla gizli bir yere sığınır ve karşılaştıkları her kız için ölüm yemini

79 Bkz. Freud'un daha sonra yayınladığı "Dreams and Telepathy" (1922a) başlıklı makalesi. (S.n.)

80 Stekel (1911a), alıntı. (F.n.)

81 "On İki Erkek Kardeş", Grimm Masalları. (S.n.)

ederler. Bir kız doğar, büyür ve bir gün annesinden on iki erkek kardeşi olduğunu öğrenir. Onları aramaya karar verir ve ormanda en küçüğünü bulur; oğlan onu tanır, ancak kardeşlerin yemini nedeniyle onu saklamak için can atar.

Kız şöyle der: "Eğer bu şekilde on iki kardeşimi kurtarabilirsem seve seve ölürüm." Ancak kardeşleri onu sevgiyle karşılarlar ve o da onlarla kalır, onların evlerini çekip çevirir. Evin yanındaki küçük bahçede on iki zambak yetişmiştir. Kız onları toplar ve her bir kardeşe bir tane verir. O anda kardeşler kuzguna dönüşür. Sonrasında ev ve bahçeyle birlikte ortadan kaybolurlar. (Kuzgunlar spiritüel kuşlardır; on iki kardeşin kız kardeşleri tarafından öldürülmesi, çiçeklerin toplanmasıyla temsil edilir, tıpkı hikâyenin başındaki tabutlar ve kardeşlerin ortadan kaybolmasıyla olduğu gibi). Kız, bir kez daha kardeşlerini ölümden kurtarmaya hazırken, şimdi kendisine koşul olarak yedi yıl boyunca dilsiz kalması ve tek bir kelime bile konuşmaması gerektiği söylenir. Kendisini ölümcül bir tehlikeye atan teste boyun eğer. Onlarla tanışmadan önce yapmaya söz verdiği gibi, kendisi, yani kardeşleri için ölür. Dilsiz kalarak sonunda kuzgunları özgür bırakmayı başarır. "The Six Swans"[82] öyküsünde kuşa dönüştürülen kardeşler de aynı şekilde özgür bırakılırlar, kız kardeşlerinin dilsizliği sayesinde hayata döndürülürler. Kız, *hayatına mal olsa bile* kardeşlerini kurtarmaya kesin karar vermiştir ve kötü suçlamalara karşı kendini savunmak için dilsizliğinden vazgeçmeyi reddettiği için bir kez daha (kralın karısı olarak) kendi hayatını tehlikeye atar.

82 "Altı Kuğu", Grimm Masalları. (S.n.)

Masallardan, dilsizliğin ölümü temsil ettiğine dair daha fazla kanıt toplamak kesinlikle mümkündür. Bu göstergeler bizi, aralarında seçim yapılan kız kardeşlerden üçüncüsünün ölü bir kadın olduğu sonucuna götürecektir. Ama o başka bir şey de olabilir, yani Ölümün kendisi, Ölüm Tanrıçası. Hiç de seyrek olmayan bir yer değiştirme sayesinde, bir tanrının insanlara verdiği nitelikler tanrının kendisine atfedilir. Böyle bir yer değiştirme bizi en çok Ölüm Tanrıçası söz konusu olduğunda şaşırtacaktır, zira bu hikâyelerin önünü kesen modern versiyon ve temsillerde Ölümün kendisi ölü bir adamdan başka bir şey değildir. Ama kız kardeşlerden üçüncüsü Ölüm Tanrıçası ise, bu kız kardeşleri tanıyoruz demektir. *Fates*[83], *Moerae, Parcae* ya da *Norn* olarak isimlendirilirler. İçlerinden üçüncüsü Atropos'tur, yani geri adım atmaz, amansız olandır.

II

Bulduğumuz yorumu mitimize ekleme işini şimdilik bir kenara bırakacak ve mitoloji bilimcilerinin Kader Tanrıçalarının rolü ve kökeni hakkında bize öğretmeleri gerekenleri

83 Fates: Yunan mitolojisinde Kader'i temsil eden üç tanrıça olan Mirelere (Yunancada Moirailer) verilen isimdir. Sayıları üçle sabitlenmiştir. Metaforik olarak doğumla ölüm arasında bir ip olarak tasavvur edilen insanın kaderinde belirli rollere sahip olan bu üç tanrıça: İlki, Clotho (İp eğiren); ikincisi, Lachesis (Yeniden paylaştıran) ve üçüncüsü Atropos (Kaçınılmaz olan). Metinde de bahsi geçen sonuncu tanrıça genellikle ölümle ilişkilendirilir. (e.n.)

dinleyeceğiz.[84] En eski Yunan mitolojisinde (Homeros'ta) sadece kaçınılmaz kaderi temsil eden tek bir *Moira* vardı. Bu tek Moira'nın üç (ya da daha seyrek olarak iki) kardeş tanrıçadan oluşan bir topluluğa dönüşmesi, muhtemelen Moiraların yakından ilişkili olduğu diğer ilahi figürlere, Graces ve Hora'ya [Mevsimler] dayanarak gerçekleşmiştir.

Horalar başlangıçta yağmur ve çiy dağıtan gökyüzünün sularının ve yağmurun yağdığı bulutların tanrıçalarıydı ve bulutlar eğrilen bir şey olarak düşünüldüğünden, bu tanrıçalara eğirici gözüyle bakılmaya başlandı, bu da daha sonra Moiralara atfedilen bir özellik oldu. Güneşli Akdeniz topraklarında toprağın bereketi yağmura bağlı olduğu için Horalar bitki tanrıçaları hâline geldi. Çiçeklerin güzelliği ve meyvelerin bolluğu onların işiydi ve çok sayıda hoş, çekici özelliğe sahiptiler. Mevsimlerin ilahi temsilcileri oldular ve üç sayısının kutsal doğası yeterli bir açıklama olmuyorsa, muhtemelen bu bağlantı nedeniyle üç tanelerdi. Çünkü Antik Çağ halkları başlangıçta sadece üç mevsim tanıyordu: Kış, ilkbahar ve yaz. Sonbahar ancak Greko-Romen döneminin sonlarında eklenmiş, bundan sonra Horalar sanatta genellikle dört adet olarak temsil edilmişlerdir. Horalar zamanla olan ilişkilerini korudular. Önceleri yılın zamanlarına hükmettikleri gibi, daha sonra günün zamanlarına da hükmettiler ve sonunda adları yalnızca saatlerin (*heure, ora*) bir tanımı hâline geldi. Alman mitolojisinin Nornları, Hora ve Moira'ya benzer

84 Aşağıdaki ifadeler Roscher'in sözlüğünden [1884-1937] ilgili başlıklar altında alınmıştır. (F.n.)

ve isimlerinde çeşitli zaman anlamları vardır.[85] Bununla birlikte, bu tanrıların temel doğası hakkında daha derin bir görüşün ortaya çıkması ve özlerinin mevsimlerin değiştiği düzene aktarılması kaçınılmazdı. Horalar böylece doğal yasanın ve Doğada aynı şeyin değişmez bir sırayla tekrarlanmasına neden olan ilahi Düzenin koruyucuları hâline geldiler.

Doğanın bu keşfi, insan yaşamının kavranışını da etkiledi. Doğa efsanesi bir insan efsanesine dönüştü: Hava tanrıçaları Kader tanrıçaları hâline geldi. Ancak Horaların bu yönü, doğanın olağan düzeni üzerinde yaptıkları etki, insan yaşamının gerekli düzenini de amansız bir şekilde gözeten Moiralarda ifade buldu. Horanın büyüleyici figürlerinde kaçınılmış olan yasanın kaçınılmaz şiddeti ve onun ölüm ve çözülme ile ilişkisi, sanki insanlar doğal yasanın tüm ciddiyetini kendileri kavramışlar gibi Moiraya bağlanmıştı.

Üç eğiricinin isimleri de mitoloji bilimcileri tarafından önemli ölçüde açıklanmıştır. Tıpkı Atropos'un *kaçınılmaz,* Ölümü, temsil etmesi gibi ikincisinin adı olan Lachesis, "kaderin düzenliliğine dâhil olan rastlantının sonucu"nu[86] ya da bizim deyişimizle "deneyimi" ifade ediyor gibi görünmektedir. O hâlde Clotho, kaderle ilgili sonuçlarıyla birlikte doğuştan gelen eğilim anlamına gelecektir.

Ama şimdi yorumlamaya çalıştığımız temaya, yani üç kız kardeş arasındaki seçim temasına dönmenin zamanı geldi.

---

85 İsimleri şöyle çevrilebilir: *Neydi* (geçmiş), *Ne* (şimdi), *Ne olacak* (gelecek). (S.n.)

86 Roscher [a.g.e.], Preller"den alıntı, ed. Robert (1894). (F.n.)

Bulduğumuz yorumu onlara uyguladığımızda, incelenen durumların ne kadar anlaşılmaz hâle geldiğini ve görünür içeriklerinde ne gibi çelişkiler ortaya çıktığını keşfettiğimizde derin bir hayal kırıklığına uğrayacağız. Bizim varsayımımıza göre kız kardeşlerden üçüncüsü Ölüm Tanrıçası, Ölüm'ün kendisidir. Ama Paris'in Yargılanması'nda Aşk Tanrıçası, Apuleius'un masalında güzelliğiyle tanrıçayla kıyaslanabilecek birisi, *Venedik Taciri*'nde kadınların en güzeli ve en bilgesi, *Kral Lear*'da ise tek sadık kızdır. Bundan daha büyük bir çelişki olabilir mi diye sorabiliriz. Belki de her ne kadar olanaksız görünse de elimizin altında yatan daha eksiksiz bir tane vardır. Gerçekten de vardır; çünkü bu konu ne zaman ortaya çıksa, kadınlar arasındaki seçim özgürdür ve yine de ölüm seçilir. Ne de olsa hiç kimse ölümü seçmez ve ancak bir talihsizlik sonucu ölüme kurban olur.

Bununla birlikte, belirli bir türdeki çelişkiler- tam karşıtıyla yer değiştirmeler- analitik yorumlama çalışmasına ciddi bir zorluk çıkarmaz. Burada, örneğin düşlerde olduğu gibi, bilinçdışı tarafından kullanılan ifade biçimlerinde zıtlıkların sıklıkla tek ve aynı unsur tarafından temsil edildiği gerçeğine değinmeyeceğiz.[87] Ancak zihinsel yaşamda, tepki-oluşum olarak bilinen şey biçiminde karşıtıyla yer değiştirmeye neden olan itici güçler olduğunu hatırlamalıyız ve bu araştırmanın ödülünü tam da bu gibi gizli güçlerin açığa çıkarılmasında aramaktayız. Moira, insanı kendisinin de doğanın bir parçası olduğu ve dolayısıyla

87 Bkz. *The Interpretations of Dreams* (1900a), Standart Ed., 4, 318. (S.n.)

ölümün değişmez yasasına tabi olduğu konusunda uyaran bir keşfin sonucu olarak yaratılmıştır.

İnsanın içindeki bir şey bu tabiiyete karşı mücadele etmek zorundaydı, çünkü istisnai bir konuma sahip olma iddiasından ancak aşırı bir isteksizlikle vazgeçerdi. Bildiğimiz gibi insan, gerçekliğin tatmin etmediği arzularını tatmin etmek için hayal gücünden yararlanır. Dolayısıyla hayal gücü, Moira mitinde somutlaşan gerçeğin tanınmasına isyan etti ve bunun yerine, bu mitten türeyen ama Ölüm Tanrıçasının yerini Aşk Tanrıçasının ve insan biçiminde ona eşdeğer olan şeyin aldığı yeni bir mit oluşturdu. Kız kardeşlerin üçüncüsü artık Ölüm değildi; o kadınların en güzeli, en iyisi, en arzulananı ve en sevileniydi. Bu yer değiştirme teknik açıdan da zor değildi; eski bir duygu karmaşası sonucunda hazırdı, uzun süre unutulamayacak olan ilkel bir bağlantı yoluyla gerçekleştirilmişti. Şimdi Ölüm Tanrıçasının yerini alan Aşk Tanrıçasının kendisi de bir zamanlar onunla özdeşti. Yunan Afrodit'i bile yeraltı dünyasıyla olan bağını tamamen koparmamıştı, ancak uzun bir süre sonra ölüler dünyasındaki rolünü başka ilahi figürlere, Persephone'ye ya da Artemis-Hekate üçlüsüne bırakmıştı. Bununla birlikte, Doğu halklarının büyük Ana-tanrıçalarının hepsi hem yaratıcı hem yok edici hem yaşam ve bereket hem de ölüm tanrıçaları gibi görünmektedir. Dolayısıyla temamızda arzulanan bir zıtlıkla yer değiştirmesi ilkel bir kimliğe işaret etmektedir.

Aynı düşünce, bir seçim özelliğinin üç kız kardeş mitine nasıl girdiği sorusunu da yanıtlar. Burada yine bir isteğin tersine çevrilmesi söz konusudur. Seçim, zorunluluğun ve

kaderin yerine geçer. Bu şekilde insan, entelektüel olarak farkına vardığı ölümün üstesinden gelir. Dileklerin yerine getirilmesinde bundan daha büyük bir zafer düşünülemez. Gerçekte bir zorlamaya itaat edilen yerde bir seçim yapılır ve seçilen şey bir dehşet figürü değil, kadınların en güzeli ve en arzulananıdır.

Daha yakından incelediğimizde, orijinal mitin, izleri ortaya çıkmayacak ve varlığına ihanet etmeyecek kadar tamamen çarpıtılmadığını gözlemliyoruz. Üç kız kardeş arasındaki özgür seçim, doğruyu söylemek gerekirse, özgür bir seçim değildir, çünkü *Kral Lear*'da olduğu gibi, her türlü kötülüğün ortaya çıkmaması için seçim mutlaka üçüncüye düşmelidir. Ölüm tanrıçasının yerini alan kadınların en güzeli ve en iyisi, tekinsizliğin sınırlarında gezinen birtakım özelliklerini öyle güzel korumuştur ki bu özelliklerden altında yatan şeyi tahmin edebilmekteyiz.[88]

88 "Apuleius'un Ruhu"nun hikâyesi bize onun ölümle olan ilişkisini hatırlatan birçok özelliği bünyesinde barındırır. Düğünü bir cenaze töreni gibi kutlanır, yeraltı dünyasına inmek zorunda kalır ve ardından ölüm gibi bir uykuya dalar (Otto Rank).-Psyche'nin bahar tanrıçası ve "Ölümün Gelini" olarak önemi üzerine, bkz. Zinzow (1881).-Grimm Masalları'ndan bir başkasında "The Goose-girl at the Fountain" ["Die Gansehirtin am Brunnen", 1918, x, 300], No. 179), "Cinderella'da olduğu gibi, üçüncü kız kardeşin güzel ve çirkin yönleri arasındaki değişim; bunda hiç şüphesiz onun çifte doğasının- yerine geçme oluşumunun öncesi ve sonrasının- bir göstergesi olarak görülebilir. Bu üçüncü kız, Kral Lear'dakinin hemen hemen aynısı olan bir sınavdan sonra babası tarafından reddedilir. Kız kardeşleri gibi o da babalarına ne kadar düşkün olduğunu söylemek zorunda kalıyor ama sevgisini tuzla kıyaslamaktan başka bir ifade bulamıyor. (Dr. Hanns Sachs tarafından iletilmiştir.) (F.n.)

Buraya kadar mitin ve onun dönüşümünün izini sürdük ve umarız ki dönüşümün gizli nedenlerini doğru bir şekilde belirtmişizdir. Şimdi ilgimizi dram yazarının temayı nasıl kullandığına çevirebiliriz. Eserinde temanın orijinal mite indirgendiği izlenimini ediniriz, böylece çarpıtmayla zayıflatılmış olan etkili manayı bir kez daha hissederiz. Oyun yazarının üzerimizde daha derin bir etki yaratması, çarpıklığın bu şekilde azaltılması, orijinale bu kısmi geri dönüş sayesinde olur.

Yanlış anlaşılmalardan kaçınmak için şunu söylemek isterim ki, Kral Lear'ın dramatik hikâyesinin iki bilgece ders vermeyi amaçladığını, yani kişinin yaşamı boyunca malından ve haklarından vazgeçmemesi ve kişinin yüzüne karşı yapılan dalkavukluğu kabul etmemesi gerektiğini inkâr etmek gibi bir amacım yok. Bu ve benzeri uyarılar kuşkusuz oyun tarafından ortaya konmaktadır; ancak *Kral Lear*'ın ezici etkisini böyle bir düşünce silsilesinin yaratacağı izlenimle açıklamak ya da dram yazarının kişisel güdülerinin bu dersleri öğretme niyetinin ötesine geçmediğini varsaymak bana oldukça imkânsız görünüyor. Ayrıca amacının, acısını kendi yüreğinde de hissetmiş olabileceği nankörlük trajedisini sunmak olduğu ve oyunun etkisinin, sanatsal sunumunun tamamen biçimsel unsuruna dayandığı öne sürülüyor; ancak bu bana üç kız kardeş arasındaki seçim temasına ilişkin ulaştığımız açıklamanın bize getirdiği anlayışın yerini alamaz gibi geliyor. Lear yaşlı bir adamdır. Bu nedenle, daha önce de söylediğimiz gibi, üç kız kardeş onun kızları olarak görünürler. Birçok dramatik durum için verimli bir kaynak olabilecek bir babanın çocuklarıyla

olan ilişkisi, oyunda daha fazla hesaba katılmaz. Ancak Lear sadece yaşlı bir adam değildir, aynı zamanda ölmekte olan bir adamdır. Bu şekilde, mirasının paylaşılmasıyla ilgili olağanüstü vasiyeti tüm tuhaflığını yitirir. Ancak lanetli adam kadınların sevgisinden vazgeçmek istemez; ne kadar çok sevildiğini duymakta ısrar eder. Şimdi modern dramda trajedinin doruk noktalarından biri olan hareketli final sahnesini hatırlayalım: Lear, Cordelia'nın ölü bedenini sahneye taşır. Cordelia ölümdür. Durumu tersine çevirirsek, bizim için anlaşılır ve tanıdık hâle gelir. Cordelia, Alman mitolojisindeki Valkyrie gibi, ölü kahramanı savaş alanından alıp götüren Ölüm tanrıçasıdır. İlkçağ mitine bürünmüş ebedi bilgelik, yaşlı adama aşktan vazgeçmesini, ölümü seçmesini ve ölme zorunluluğuyla dost olmasını önerir.

Dram yazarı, üç kız kardeş arasında seçim yapan adamı yaşlı ve ölmekte olan biri olarak temsil ederek bizi antik temaya yaklaştırır. Efsaneye bu şekilde uyguladığı, arzulu bir dönüşümle çarpıtılmış geriletici revizyon, belki de temadaki üç kadın figürünün yüzeysel alegorik yorumuna ulaşmamızı sağlayacak kadar ipucu verir. Burada temsil edilen şeyin bir erkeğin bir kadınla olan üç kaçınılmaz ilişkisi- onu doğuran kadın, eşi olan kadın ve onu yok eden kadın- olduğunu ya da bunların bir erkeğin yaşamı boyunca anne figürünün aldığı üç biçim olduğunu- annenin kendisi, onun modeline göre seçilen sevgili ve son olarak onu bir kez daha kabul eden Toprak Ana- olduğunu söyleyebiliriz. Fakat yaşlı bir adamın ilk kez annesinden gördüğü kadın sevgisini özlemesi boşunadır; yalnızca Kaderlerin üçüncüsü, sessiz Ölüm Tanrıçası onu kollarına alacaktır.

MICHELANGELO'NUN MUSA'SI[89]

Hemen şunu söyleyebilirim; ben bir sanat uzmanı değilim, sadece meslekten olmayan biriyim. Sanat eserlerinin konularının benim için biçimsel ve teknik niteliklerinden daha güçlü bir çekiciliğe sahip olduğunu sık sık gözlemlemişimdir, her ne kadar sanatçı için eserlerin değeri her şeyden önce bu sonunculara yatsa da. Sanatta kullanılan yöntemlerin ve elde edilen etkilerin çoğunu doğru bir şekilde değerlendiremiyorum. Bunu, burada yapmayı planladığım girişim için okuyucuların hoşgörüsünü sağlamak amacıyla belirtiyorum.

Yine de sanat eserleri, özellikle de edebiyat ve heykeltıraşlık eserleri ile daha az sıklıkla da resim, üzerimde güçlü bir etki yaratır. Bu durum, bu tür şeyler üzerinde düşündüğümde, onları kendi tarzımda kavramaya, yani etkilerinin neden kaynaklandığını kendime açıklamaya çalışarak uzun zaman geçirmeme neden olmuştur. Bunu

89 Freud tarafından kaleme alındığı belli olan aşağıdaki dipnot, *Imago*'da anonim olarak ilk kez yayınlandığında başlığa eklenmiştir: "Her ne kadar bu makale, bu dergide yayınlanmak üzere kabul edilen katkıların koşullarına tam olarak uymasa da editörler, kendileri tarafından şahsen tanınan yazarın psikanalitik çevrelerde hareket etmesi ve düşünce tarzının aslında psikanaliz metodolojisine belirli bir benzerlik göstermesi nedeniyle, makaleyi basmaya karar vermişlerdir. (S.n.)

ne zaman yapamasam, örneğin müzikte olduğu gibi, neredeyse hiç zevk alamıyorum. İçimdeki bazı rasyonalist ya da belki analitik zihin işleyişi, neden bu kadar etkilendiğimi ve beni etkileyen şeyin ne olduğunu bilmeden bir şeyden etkilenmeye karşı isyan ediyor. Bu durum beni, sanatın en görkemli ve en etkileyici eserlerinden bazılarının anlayışımız için, bizim için hâlâ çözülememiş bilmeceler olduğu gibi paradoksal bir gerçeğin farkına vardırdı. Onlara hayranlık duyarız, karşılarında korkuyla yıldırılmış gibi hissederiz ama bizim için neyi temsil ettiklerini söyleyemeyiz. Bu gerçeğe daha önce dikkat çekilip çekilmediğini bilecek kadar okumuş değilim; muhtemelen, estetik üzerine yazan bir yazar, bu entelektüel şaşkınlık durumunun, bir sanat eserinin en büyük etkilerine ulaşması için gerekli bir koşul olduğunu keşfetmiştir. Böyle bir gerekliliğe inanmaya kendimi ancak büyük bir isteksizlikle ikna edebilirim.

Bilenlerin ve sanatseverlerin bu tür nesneleri bize övecek kelime bulamadıklarını kastetmiyorum. Bana öyle geliyor ki, yeterince belagat sahibidirler. Ancak genellikle büyük bir sanat eseri karşısında her biri diğerinden farklı bir şey söylüyor ve hiçbiri yapmacıksız hayranı için sorunu çözecek bir şey söylemiyor. Bana göre, bizi böylesine güçlü bir şekilde etkileyen şey, bunu eserinde ifade etmeyi ve anlamamızı sağlamayı başardığı ölçüde, yalnızca sanatçının *niyeti* olabilir. Bunun yalnızca *entelektüel* bir kavrayış meselesi olamayacağının farkındayım. Onun amaçladığı şey, onda yaratma dürtüsünü doğuran aynı duygusal tutumu, aynı zihinsel kümelenmeyi içimizde uyandırmaktır. Peki neden sanatçının niyeti, zihinsel yaşamın diğer herhangi

bir olgusu gibi *sözcüklerle* iletilmeye ve anlaşılmaya muktedir olmasın? Belki de büyük sanat eserleri söz konusu olduğunda psikanaliz uygulanmadan bu asla mümkün olmayacak. Sonuçta ürünün kendisi de eğer gerçekten sanatçının niyetlerini ve duygusal faaliyetlerini etkili bir şekilde ifade ediyorsa, böyle bir analize izin vermelidir. Ancak niyetini ortaya çıkarmak için öncelikle eserinde temsil edilen şeyin anlamını ve içeriğini bulmalıyım; başka bir deyişle onu yorumlayabilmeliyim. Dolayısıyla, bu tür bir sanat eserinin yorumlanmaya ihtiyacı olması ve bu yorumu gerçekleştirene kadar neden bu kadar güçlü bir şekilde etkilendiğimi bilememem olasıdır. Hatta eserin etkisinin, biz onu bu şekilde analiz etmeyi başardıktan sonra da azalmayacağını umuyorum.

Artık üç yüzyıldan daha eski bir oyun olan Shakespeare'in başyapıtı *Hamlet*'i ele alalım.[90] Psikanaliz literatürünü yakından takip ettim ve sonunda bu etkinin gizeminin açıklanmasının, trajedinin malzemesinin izlerinin psikanaliz tarafından Oedipus temasına kadar sürülene dek yapılmadığı iddiasını kabul ediyorum. (Bkz. *The Interpretation of Dreams*, *Standard Ed.*, 4, 264-6) Ancak bu yapılmadan önce, ne kadar farklı ve çelişkili bir yığın yorumlama girişimleri, kahramanın karakteri ve dram yazarının niyetleri hakkında ne kadar çeşitli görüşler ileri sürüldü! Shakespeare hasta bir adam, faydasız bir zayıflık ya da gerçek dünya için fazlasıyla iyi olan bir idealist adına mı sempatimizi kazanmak istiyor? Ve bu yorumların ne kadarı bizi hiç ilgilendirmiyor! O kadar ilgimizi çekmiyor

90 Belki de ilk kez 1602'de sahnelenmiştir. (F.n.)

ki, oyunun etkisini açıklamak için hiçbir şey yapmıyorlar ve bizi daha ziyade büyülü çekiciliğinin yalnızca içindeki etkileyici düşüncelere ve dilinin ihtişamına dayandığı görüşüne yöneltiyorlar. Yine de bu çabalar, oyunda bunların ötesinde bir güç kaynağı keşfetme ihtiyacı duyduğumuzu göstermiyor mu?

Bu esrarengiz ve harika sanat eserlerinden bir diğeri de Michelangelo'nun Roma Vincoli'deki San Pietro Kilisesi'nde bulunan mermer Musa heykelidir. Bildiğimiz gibi bu heykel, sanatçının güçlü Papa II. Julius için dikeceği devasa mezarın sadece bir parçasıydı.[91] Bu heykel hakkında "modern heykelin tacı" (Grimm [1900, 189]) gibi takdir edici bir cümle okumak beni her zaman sevindirmiştir. Çünkü hiçbir heykel parçası, üzerimde bundan daha güçlü bir etki bırakmamıştır. Sevimsiz Corso Cavour'un dik merdivenlerinden ıssız kilisenin bulunduğu ıssız meydana kaç kez çıktım ve kahramanın bakışlarındaki öfkeli küçümsemeyi sırtlamaya çalıştım! Bazen, sanki ben de onun, gözlerini diktiği, hiçbir inanca tutunamayan ne inancı ne de sabrı olan ve hayalî putlarına yeniden kavuştuğunda sevinen o kalabalığın bir parçasıymışım gibi içerinin yarı aydınlığından dışarı temkinli bir biçimde süzüldüm. Fakat ben neden bu heykele esrarengiz diyorum? Yahudilerin yasa koyucusu olan, elinde On Emir'in yazılı olduğu levhaları tutan Musa'yı temsil ettiğine dair en ufak bir şüphe yoktur. Bu kadarı kesin, ama hepsi bu kadar. 1912 gibi yakın bir tarihte Max Sauerlandt adlı bir sanat eleştirmeni, "Dün-

91 Henry Thode'ye [1908, 194] göre heykel 1512 ile 1516 yılları arasında yapılmıştır. (F.n.)

yada başka hiçbir sanat eseri Pan başlı Musa kadar farklı değerlendirilmemiştir. Sadece şeklin yorumlanması bile birbirine tamamen zıt görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur..." demiştir. Sadece beş yıl önce yayınlanan bir makaleye[92] dayanarak, öncelikle bu Musa figürüyle ilgili şüpheleri ortaya koyacağım ve bu şüphelerin ardında, bu sanat eserinin anlaşılması için en önemli ve değerli olan şeylerin gizlendiğini göstermek de zor olmayacak.

92 Thode, *age*, 197. (F.n.)



I

Anlaşılmayan şey yanlış algılanmış ya da yeniden üretilmiştir. Grimm [1900, 189] "kolunun altında masaların durduğu sağ elin sakalını kavradığını" söyler. Aynı şekilde Liibke [1863, 666]: "Derinden sarsılmış bir hâlde, sağ eliyle dalgalanan, muhteşem sakalını kavrar ve Springer [1895, 33]: "Musa bir (sol) elini vücuduna bastırır ve diğerini sanki bilinçsizce sakalının güçlü buklelerine sokar". Justi [1900, 326] (sağ) elinin parmaklarının "günümüzde heyecanlı bir adamın saat zinciriyle oynayabileceği gibi" sakalıyla oynadığını düşünür. Muntz [1895, 391n.] de bu sakalla oynamaya vurgu yapar. Thode [1908, 205] "sağ elin yan tarafına yaslanmış masaların üzerinde sakin ve sağlam duruşundan" bahseder. Justi ve Boito'nun [1883] yaptığı gibi, sağ elinde bile herhangi bir heyecan belirtisi görmez. "El, Titan başını bir tarafa çevirmeden önce bulunduğu pozisyonda, sakalını kavramaya devam etmektedir." Jakob Burckhardt [1927, 634] "ünlü sol kolun gerçekte sakalını vücuduna bastırmaktan başka bir işlevi olmadığından" yakınır.

Eğer salt betimlemeler uyuşmuyorsa, heykelin çeşitli özelliklerinin anlamı konusunda bir görüş ayrılığına rast-

lamamız şaşırtıcı olmayacaktır. Kanımca Musa'nın yüz ifadesini Thode'nin [1908, 205] ifadesinden daha iyi tanımlayamayız; Thode bu ifadede "öfke, acı ve küçümsemenin bir karışımını" görmektedir: "Tehditkâr bir şekilde çatılmış kaşlarında öfke, bakışlarında acı ve çıkık dudak altı ile ağzının aşağı çekilmiş köşelerinde küçümseme" vardır. Fakat diğer hayranları başka gözlerle görmüş olmalı. Dupaty şöyle der: "Heybetli alnı, büyük zekâsını sadece yarı yarıya gizleyen şeffaf bir örtü gibi görünüyor."[93] Liibke [1863, 666 -7] ise "insan bu kafada daha yüksek bir zekânın ifadesini boşuna arar; aşağı çekilmiş alnı sonsuz bir öfke kapasitesi ve her şeyi zorlayan bir enerjiden başka bir şey anlatmıyor" der. Guillaume (1876 [96]) yüzün ifadesine ilişkin yorumunda daha da farklıdır. Onda "gururlu bir sadelik, ilham veren bir asalet, yaşayan bir inanç" dışında hiçbir duygu bulamaz. Musa'nın gözü geleceğe bakar, halkının yaşamının uzun süre devam edeceğini, kendi yasasının değişmezliğini öngörmektedir." Benzer şekilde, Muntz'a göre [1895, 391], "Musa'nın gözleri insan ırkının çok ötesinde dolaşır. Yalnızca onun keşfettiği gizemlere yönelmiştir." Steinmann'a [1899, 169] göre, gerçekten de bu Musa "artık sert Yasa Koyucu, Yehova'nın gazabıyla donanmış günahın korkunç düşmanı değil, ömrünün sonuna gelmiş, hayırsever ve kehanet sahibi, alnında sonsuzluğun yansımasıyla halkına son kez veda eden kraliyet rahibidir."

Michelangelo'nun Musa'sının söyleyecek hiçbir şeyi olmadığını düşünen ve bunu itiraf edecek kadar dürüst olanlar da olmuştur. Nitekim 1858 tarihli *Quarterly*

93 Thode tarafından alıntılanmıştır, *age*, 197. (F.n.)

Review'da bir eleştirmen [103, 469]: "Genel kavramda, kendi kendine yeten bir bütün fikrini engelleyen bir anlam yokluğu vardır..." ifadesini kullanmıştır. Ve Musa'da hayranlık uyandıracak hiçbir şey bulamayan, aksine ona isyan eden ve figürün vahşiliğinden ve başın hayvani yapısından şikâyet eden başkalarının da olduğunu öğrenmek bizi hayrete düşürmektedir.

O hâlde ustanın eli gerçekten de taşa, o kadar çok farklı okunuşların mümkün olduğu böylesine belirsiz ya da çift anlamlı bir yazı mı kazıdı?

Bununla birlikte, ilk soruyu da kapsayan bir başka soru daha ortaya çıkmaktadır. Michelangelo bu Musa'da "zamansız bir karakter ve ruh hâli çalışması" yaratmayı mı amaçlamıştır, yoksa onu hayatının belirli bir anında ve eğer öyleyse, son derece önemli bir anında mı tasvir etmiştir? Yargıçların çoğunluğu ikinci anlamda karar vermiş ve bize sanatçının taşta ölümsüzleştirdiği hayatının hangi bölümü olduğunu söyleyebilmiştir. Bu, Musa'nın Tanrı'dan tabletleri aldığı Sina Dağı'ndan inişi ve bu sırada halkın kendilerine bir Altın Buzağı yaptığını ve onun etrafında dans edip sevindiklerini fark ettiği andır. Gözlerini çevirdiği, yüzünde tasvir edilen duyguları-bir an sonra büyük gövdesini şiddetli eyleme geçirecek olan duyguları- ortaya seren manzara budur. Michelangelo temsil için bu son tereddüt anını, fırtına öncesi sessizliği seçmiştir. Bir an sonra Musa ayağa fırlayacak -sol ayağını çoktan yerden kaldırmıştır- tabletleri yere çarpacak ve öfkesini inançsız halkının üzerine boşaltacaktır. Bir kez daha, bu yorumu destekleyenler arasında birçok bireysel görüş ayrılığı vardır.

Burckhardt [1927, 634] şöyle yazmaktadır: "Musa, Altın Buzağı'ya tapınıldığını gördüğü ve ayağa fırladığı anda gösterilmiş gibi görünmektedir. Biçimi güçlü bir hareketin başlangıcıyla canlanmış ve sahip olduğu fiziksel güç, korku ve titremeyle beklememize neden oluyor."

Lübke [1863, 666] şöyle der: "Sanki o anda parlayan gözleri Altın Buzağı'ya tapınmanın günahını algılamakta ve tüm bedenini içerden gelen güçlü bir hareket sarmaktadır. Derinden sarsılmış bir hâlde, sanki bir an daha hareketlerine hâkim olmak istercesine sağ eliyle dalgalanan, muhteşem sakalını kavrar, ancak bir sonraki sefer öfkesinin patlaması daha sarsıcı bir güçle ortaya çıkar."

Springer [1895, 33] bu görüşe katılmaktadır ancak bu makalenin ilerleyen bölümlerinde dikkatimizi çekecek olan bir kuşkuyu da belirtmeden geçmemektedir. Der ki, "Enerji ve gayretle yanan kahraman, içsel duygularını güçlükle bastırır... Böylece bize istemeden dramatik bir durum hatırlatılır ve Musa'nın, İsrail halkının Altın Buzağı'ya taptığını gördüğü ve öfkelenmek üzere olduğu anda temsil edildiğine inandırılırız. Böyle bir izlenimi sanatçının gerçek niyetiyle bağdaştırmak kolay değildir, zira Musa figürünün, Papalık mezarının üst kısmında oturan diğer beş figür gibi, öncelikle dekoratif bir etki yaratması amaçlanmaktadır. Ancak Musa figüründe tasvir edilen canlılık ve bireyselliğe son derece ikna edici bir şekilde tanıklık etmektedir."

Bir ya da iki yazar, Altın Buzağı teorisini gerçekten kabul etmemekle birlikte, yine de ana noktasında, yani Musa'nın tam ayağa kalkıp harekete geçmek üzere olduğu hususunda hemfikirdir.

Grimm'e göre [1900,189], (Musa'nın) "formu" "heybetle, kendine güvenle, gökteki tüm gök gürültüsünün onun emrinde olduğu ve yine de kendini kontrol altında tuttuğu hissiyle doludur, yok etmek istediği düşmanların ona saldırmaya cesaret edip edemeyeceklerini görmek için beklemektedir. Gururlu başı dik, sanki ayağa kalkacakmış gibi orada oturur. Kolunun altında tabletleri saran el, ağır dalgalar hâlinde göğsüne düşen sakalını kavrar, burun delikleri şişmiş ve sanki kelimeler üzerlerinde titriyormuş gibi dudakları şekillenmiştir."

Heath Wilson [1876, 450] Musa'nın dikkatinin çekildiğini ve ayağa fırlamak üzere olduğunu ama hâlâ tereddüt ettiğini; küçümseme ve öfkenin birbirine karıştığı bakışının hâlâ merhamet dolu bir bakışa dönüşebileceğini belirtir.

Wolfflin [1899, 72] "engellenmiş hareket"ten bahseder. Bu engellenmenin nedeninin insanın kendi iradesinde yattığını söyler; bu, kendini bırakıp ayağa fırlamadan önceki son özdenetim anıdır.

Justi [1900, 326-7], heykeli Musa'nın Altın Buzağı'yı algılama eylemi olarak yorumlamakta en ileri gidendir ve heykelde şimdiye kadar gözlemlenmemiş ayrıntılara işaret ederek bunları hipotezine dâhil etmiştir. Dikkatimizi iki tabletin konumuna çeker; bu alışılmadık bir durumdur, çünkü tabletler taş oturağın üzerine doğru kaymak üzeredir. "O" (Musa) "bu nedenle kötü bir önsezi ifadesiyle yaygaranın geldiği yöne bakıyor olabilir ya da bu kendisine sersemletici bir darbe indiren iğrenç şeyin gerçek görüntüsü olabilir. Korku ve acıyla titreyerek olduğu yere çökmüştür. Kırk gün kırk gece dağda kalmış ve yorulmuştur. Bir dehşet,

talihin büyük bir dönüşü, bir suç, hatta mutluluğun kendisi tek bir anda algılanabilir, ancak özünde, derinliklerinde veya sonuçlarında kavranamaz. Bir an için Musa'ya tüm emekleri boşa gitmiş gibi görünür ve halkından tamamen umudunu keser. Böyle anlarda içsel duygular küçük hareketlerle kendilerini istemsizce ele verirler. Tabletleri sağ elinden taş koltuğun üzerine bırakır; tabletler orada köşelerinde dururlar ve ön koluyla vücudunun yan tarafına bastırır. Bununla birlikte eli göğsü ve sakalıyla temas hâlindedir ve böylece başın izleyicinin sağına çevrilmesiyle sakalı sola çeker ve bu eril süsün simetrisini bozar. Parmakları sakalıyla, bugünlerde heyecanlı bir adamın saat zinciriyle oynadığı gibi oynuyor gibi görünüyor. Sol eli vücudunun alt kısmındaki giysisinin içine gömülüdür. Eski Ahit'te iç organlar duyguların merkezidir ama sol bacak çoktan geri çekilmiş ve sağ öne doğru uzanmıştır; bir sonraki anda sıçrayacak, zihinsel enerjisi duygudan eyleme geçecek, sağ kolu hareket edecek, tabletler yere düşecek ve bu utanç verici suç kan seliyle ödetilecektir..." "Bu henüz bir eylemin gerilim anı değildir. Zihin acısı hâlâ ona hükmetmekte ve neredeyse onu felç etmektedir."

Knapp [1906, xxxii] da betimlemenin başındaki şüpheli noktayı ortaya koymasının dışında aynı görüşü benimsemektedir.[94] Kayan tabletler fikrini daha da ileri taşır. "Az önce Tanrısı'yla baş başa olan Musa'nın dikkati dün-

94 Giysinin oturan figürün dizleri üzerine özenle yerleştirilmiş olmasının Justi'nin görüşünün bu ilk kısmını geçersiz kıldığını belirtmek gerekir. Aksine, bu durum bizi Musa'nın ani bir algıyla irkilene kadar sakin bir şekilde oturur vaziyette temsil edildiğini düşünmeye sevk eder. (F.n.)

yevi seslerle dağılır. Bir gürültü duyar; şarkı ve dansın gürültüsü onu düşünden uyandırır; gözlerini ve başını yaygaranın geldiği yöne çevirir. Bir anda korku, öfke ve dizginlenemez bir tutku devasa bedenini sarar. Tabletler kaymaya başlar ve ayağa fırlayıp sözlerinin öfkeli şimşeklerini hataya sapmış halkının ortasına fırlattığında yere düşüp kırılırlar... Bu, seçilmiş olan en yüksek gerilim anıdır." "Knapp, bu nedenle, eyleme hazırlık unsurunu vurgular ve temsil edilen şeyin, aşırı gerginlik nedeniyle başlangıçtaki bir engelleme olduğu görüşüne katılmaz.

Justi ve Knapp tarafından yapılan türden yorumlama girişimlerinin olağanüstü çekici bir yanı olduğu yadsınamaz. Bunun nedeni, figürün genel etkisiyle yetinmeyip figürdeki ayrı özelliklere dayanmalarıdır; bunları genellikle fark edemeyiz, heykelin bütünsel izleniminin üstesinden gelir ve âdeta onun tarafından felç ediliriz. Vücut öne doğru bakarken başın ve gözlerin sola doğru belirgin bir şekilde dönmesi, dinlenmekte olan Musa'nın aniden o tarafta dikkatini çekecek bir şey gördüğü görüşünü desteklemektedir. Ayağını kaldırmış olması, ayağa kalkmaya hazırlandığından başka bir anlama gelmemektedir[95] ve tabletlerin çok alışılmadık bir şekilde tutulması (çünkü bunlar çok kutsal nesnelerdir ve herhangi bir sıradan aksesuar gibi kompozisyona getirilmemelidir), taşıyıcısının heyecanının bir sonucu olarak aşağıya kaydıklarını ve yere düşeceklerini varsayarsak, tamamen açıklanmaktadır. Bu görüşe göre, heykelin Musa'nın yaşamındaki özel ve önemli

95 Medici Şapeli'ndeki Giuliano'nun oturur vaziyetteki huzurlu figürünün sol ayağı da benzer şekilde yerden kaldırılmıştır. (F.n.)

bir anı temsil ettiğine inanmalıyız ve bu anın ne olduğu konusunda hiçbir şüpheye yer bırakmamalıyız.

Ancak Thodes'un iki yorumu bizi elde ettiğimizi düşündüğümüz bilgiden mahrum bırakmaktadır. Bu eleştirmene göre tabletler aşağıya doğru kaymamakta, aksine "sıkıca yerleşmektedir." "Sağ elin tabletlerin üzerinde sakin ve sağlam duruşuna" dikkat çeker. Kendimiz baktığımızda Thode'un haklı olduğunu kabul etmekten başka çaremiz yoktur. Tabletler sağlam bir şekilde yerleştirilmiştir ve kayma tehlikesi yoktur. Musa'nın sağ eli onları destekler ya da onlar tarafından desteklenir. Bunun onların hangi konumda tutulduklarını açıklamadığı doğrudur, ancak bu konum Justi ve diğerlerinin yorumunu desteklemede kullanılamaz. [Thode (1908), 205.] İkinci gözlem daha da kesindir. Thode bize "bu heykelin altı heykelden biri olarak planlandığını ve oturur şekilde tasarlandığını" hatırlatır. Her iki olgu da Michelangelo'nun belirli bir tarihsel anı kaydetmeyi amaçladığı görüşüyle çelişmektedir. Zira, ilk hususa ilişkin olarak, bir dizi oturmuş figürün insan tipleri olarak- *vita activa* ve *vita contemplativa*- temsil edilmesi planı, belirli bir tarihi olayın temsilini dışlamıştır. İkincisine gelince, tüm anıtın sanatsal anlayışının gerektirdiği bir duruş olan oturur pozisyondaki temsil, bu bölümün, yani Musa'nın Sina Dağı'ndan ordugâha inişinin doğasıyla çelişmektedir.

Thode'un itirazını kabul edersek, bu itirazın ağırlığını artırabileceğimizi görürüz. Musa figürü, diğer beş, ya da daha sonraki bir taslağa göre üç heykelle birlikte mezarın zeminini süsleyecekti. Onun hemen karşısındaki ise

Pavlus'un bir figürü olmalıydı. Leah ve Rachel şeklinde *vita activa* ve *vita contemplativa*'yı temsil eden bir diğer çift- ayakta durdukları doğrudur- ne yazık ki bozulmuş hâliyle hâlen mevcut olan mezara uygulanmıştır. Musa böylece bir bütünün parçasını oluşturmaktadır ve figürün seyircide, oturduğu yerden kalkıp kendi hesabına bir kargaşa yaratmak için aceleyle uzaklaşmak üzere olduğu yönünde bir beklenti uyandırmasının amaçlandığını düşünemeyiz. Eğer diğer figürler de şiddetli bir eyleme geçmek üzereymiş gibi gösterilmemişlerse -ki öyle olmaları pek olası görünmüyor- o zaman içlerinden birinin bize yerini ve arkadaşlarını terk edeceği, hatta genel şemadaki rolünü terk edeceği hissini vermesi çok kötü bir izlenim yaratırdı. Böyle bir niyetin kaotik bir etkisi olur ve gerçekler bizi buna itmedikçe büyük bir sanatçıyı bununla suçlayamayız. Ani bir ayrılma eylemi içinde olan bir figür, mezarın bizde uyandırmak istediği ruh hâliyle tamamen çelişirdi.

Bu yüzdendir ki Musa figürünün ayağa fırladığı düşünülemez; diğer figürler ve önerilen Papa heykeli gibi (ancak Michelangelo'nun kendisi tarafından gerçekleştirilmeyen) yüce bir huzur içinde, olduğu gibi kalmasına izin verilmelidir. Fakat o zaman önümüzde gördüğümüz heykel öfke dolu bir adamın, Sina Dağı'ndan indiğinde halkını inançsız bulan ve Kutsal tabletleri kırılmaları için yere atan Musa'nın heykeli olamaz. Ve gerçekten de Vincoli'deki San Pietro'yu ilk ziyaretlerimde, heykelin önünde oturup, şimdi nasıl ayağa kalkıp Yasa Tabletleri'ni yere çarpacağını ve öfkesini nasıl savuracağını göreceğim beklentisiyle yaşadığım kendi hayal kırıklığımı hatırla-

yabiliyorum. Böyle bir şey olmadı. Bunun yerine, taştan heykel giderek daha da donuklaştı ve ondan neredeyse baskıcı bir ciddiyet yayıldı, dolayısıyla burada değişmeden kalabilecek bir şeyin temsil edildiğini fark etmek zorunda kaldım; bu Musa sonsuza kadar öfkesi içinde böyle oturmaya devam edecekti. Ancak heykeli Musa'nın Altın Buzağı'yı gördüğünde öfke patlamasından hemen öncesini gösterdiği şeklinde yorumlamaktan vazgeçmek zorunda kalırsak, onu bir karakter çalışması olarak gören hipotezlerden birini kabul etmekten başka alternatifimiz kalmaz. Thodes'un görüşü en az keyfi olan ve hareketlerin anlamına en yakın referansa sahip gibi görünmektedir. Şöyle der: "Burada, her zaman olduğu gibi, [Michelangelo] belli bir karakter tipini temsil etmekle ilgilenmektedir. Kanun koyucu olarak ilahi misyonunun bilincinde, insanların anlayışsız muhalefetiyle karşılaşan, insanlığın tutkulu bir liderinin imgesini yaratır. Bu türden bir eylem adamını temsil etmenin tek yolu iradesinin gücünü vurgulamaktı ve bu da başının dönüşünde, kaslarının gerginliğinde ve sol ayağının pozisyonunda gördüğümüz gibi, görünürdeki sessizliğinin tamamına yayılan bir hareketle yapılıyordu. Bunlar, Floransa'daki Medici Şapeli'nin *vir activus*'unda bulduğumuz ayırt edici işaretlerin aynısıdır. Figürün bu genel karakteri, böyle bir reformcu deha ile insanlığın geri kalanı arasında ortaya çıkması kaçınılmaz olan çatışmaya vurgu yapılarak daha da güçlendirilmiştir. Öfke, aşağılama ve acı duyguları onda tipleştirilmiştir. Bunlar olmadan bu tür bir süper adamın doğasını tasvir etmek mümkün olmazdı. Michelangelo tarihsel bir figür değil,

inatçı dünyayı ehlileştiren tükenmez bir içsel gücü somutlaştıran bir karakter tipi yaratmıştır ve sadece Musa'nın İncil'deki anlatısına değil, kendi içsel deneyimlerine ve hem Julius'un bireyselliğine hem de Savonarola'nın sürekli çatışmalarının altında yatan kaynaklara dair izlenimlerine de bir biçim vermiştir. [1908, 206.]

Bu görüş Knackfuss'un [1900, 69] Musa'nın yarattığı etkinin büyük sırrının, onun içsel ateşi ile dışsal sakinliği arasındaki sanatsal zıtlıkta yattığına dair yorumuyla bağlantılı hâle getirilebilir. Kendi adıma, Thode'un açıklamasında itiraz edilecek bir şey görmüyorum; ancak bir şeyin eksikliğini hissediyorum. Belki de bu, kahramanın tavrında ifadesini bulan ruh hâli ile yukarıda bahsedilen "dışsal" sakinliği ve "içsel" duyguları arasındaki zıtlık arasında daha yakın bir paralellik keşfetme ihtiyacıdır.

II

Psikanaliz hakkında bir şeyler duyma fırsatım olmadan çok önce, Rus sanat uzmanı Ivan Lermolieff'in[96] birçok resmin yazarını sorgulayarak, kopyaların orijinallerinden kesin olarak nasıl ayırt edilebileceğini göstererek ve daha önce yazarı olduğu varsayılan eserler için varsayımsal sanatçılar oluşturarak Avrupa'daki sanat galerilerinde bir devrime neden olduğunu öğrendim. Bunu, dikkatin bir resmin genel izleniminden ve ana özelliklerinden uzaklaştırılması gerektiğinde ısrar ederek ve küçük ayrıntıların, tırnakların, bir kulağın lobunun, harelerin ve kopyacıların taklit etmeyi ihmal ettiği ve yine de her sanatçının kendine özgü bir şekilde oluşturduğu bu tür önemsiz şeylerin önemi üzerinde durarak başardı. Daha sonra, Rus takma adının, 1891 yılında İtalya Krallığı Senatörü rütbesiyle ölen Morelli adlı bir İtalyan doktorun kimliğini gizlediğini öğrenmek büyük ilgimi çekti. Bana öyle geliyor ki onun araştırma yöntemi psikanaliz tekniğiyle yakından ilişkilidir. O da hor görülen ya da fark edilmeyen özel-

96 İlk denemeleri 1874-1876 yılları arasında Almanca olarak yayımlandı. (F.n.)

liklerden, gözlemlerimizin çöp yığınından gizli ve saklı şeyleri çıkarmaya alışkındır.

Şimdi Musa figürünün iki yerinde, şimdiye kadar sadece dikkatten kaçmakla kalmayıp, aslında doğru dürüst tanımlanmamış olan bazı ayrıntılar vardır. Bunlar sağ elinin duruşu ve iki Yasa Levhası'nın konumudur. Bu elin, tabletler ile öfkeli kahramanın sakalı arasında çok sıra dışı, doğal olmayan ve açıklama gerektiren bir bağlantı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Elinin dış kenarı tabletlerin üzerinde dururken, parmaklarını sakalında gezdiriyor ve bukleleriyle oynuyormuş gibi tasvir edilmiştir. Ancak bu açıkçası böyle değildir. Sağ elin parmaklarının ne yaptığını daha yakından incelemek ve temas ettikleri güçlü sakalı daha ayrıntılı bir şekilde tanımlamak faydalı olacaktır.

Şimdi aşağıdaki şeyleri oldukça net bir şekilde algılıyoruz: Elin başparmağı gizlenmiştir ve sadece işaret parmağı sakalla etkili bir temas hâlindedir. Yumuşak sakal kütlelerine o kadar derinden bastırılmıştır ki hem yukarıdan hem de aşağıdan, yani hem başa hem de karına doğru çıkıntı yapmaktadırlar. Diğer üç parmağı göğsünün duvarına dayanmış ve üst eklemlerinden bükülmüştür; sakalın en sağdaki tutamının yanlarına düşmesiyle zar zor temas ederler. Sanki sakaldan çekilmiş gibidirler. Bu nedenle sağ elin sakalla oynadığını ya da sakalın içine girdiğini söylemek doğru değildir; basit gerçek, işaret parmağının sakalın bir kısmının üzerine konduğu ve sakalda derin bir çukur açtığıdır. Kişinin sakalına tek parmağıyla bastırmasının sıra dışı ve anlaşılması kolay olmayan bir hareket olduğu inkâr edilemez.

Musa'nın hayran olunan sakalı yanaklarından, çenesinden ve üst dudağından aşağıya doğru birbirinden ayrı tutulan tutamlar hâlinde akar. En sağda, yanaktan çıkan tutamlardan biri, içe doğru bastıran işaret parmağına düşer ve bu parmak tarafından tutulur. Bu parmak ile gizli başparmak arasındaki seyrine devam ettiğini varsayabiliriz. Sol tarafındaki karşılık gelen tutam neredeyse hiç engellenmeden göğsünün üzerine kadar iner. En sıra dışı biçimde çalışılan bu ikinci tutam, iç taraftaki kalın sakal kütlesi ile orta kısımda kalan yerdir. Bu son telin, orta çizgi ile arasında kalan kısmı. Başın sola doğru dönüşünü takip etmeye tenezzül etmemiş, yumuşak bir şekilde yuvarlanmaya zorlanmış ve sakalın sağ iç tarafındaki tutamlar boyunca salınıp üzerinde duran tutamın bir parçasını oluşturmuştur. Bunun nedeni, yüzün sol tarafından uzamasına ve aslında sakalın sol tarafının tamamının ana kısmını oluşturmasına rağmen, sağ işaret parmağının baskısıyla sabit tutulmasıdır. Böylece, sakalın ana kütlesi şeklin sağına doğru atılırken, baş keskin bir şekilde sola çevrilir. Sağ işaret parmağının bastırıldığı yerde, bir tür sakal kıvrımı oluşur; soldan gelen sakal telleri sağdan gelen tellerin üzerinde uzanır ve her ikisi de bu despot parmak tarafından yakalanır. Sadece bu yerin ötesinde, rotalarından saptırılmış sakal kütleleri bir kez daha serbestçe akar ve şimdi uçları Musa'nın kucağında açık duran sol elinde toplanana kadar dikey olarak düşerler.

Betimlememin netliği konusunda hiçbir vehmim yok ve heykeltıraşın bizi gerçekten heykelinin sakalındaki düğümün bilmecesini çözmeye davet edip etmediği konusunda hiçbir

fikir beyan etmeye kalkışmıyorum. Ancak bunun dışında, sağ işaret parmağının baskısının esas olarak sol taraftaki tutamları etkilediği ve bu eğik tutuşun sakalın başın ve gözlerin sola doğru dönüşüne eşlik etmesini engellediği gerçeği kalır. Bu düzenlemenin ne anlama geldiğini ve varlığının hangi nedenlere borçlu olduğunu sorabiliriz. Eğer heykeltıraşın aşağıya doğru akan sakal zenginliğini, soluna bakan figürün sağına doğru çekmesine neden olan şey gerçekten de çizgisel ve uzamsal tasarım düşünceleriyse, tek bir parmağın baskısı bir araç olarak ne kadar garip bir şekilde uygunsuz görünmektedir! Ve şu ya da bu nedenle sakalını diğer tarafa çeken hangi adam, bir parmağının baskısıyla bir yarısını diğerinin karşısında tutmayı aklına getirir? Yine de bu kısa ayrıntılar gerçekte hiçbir şey ifade etmiyor ve yaratıcısı için hiçbir önemi olmayan şeyler hakkında beynimizi yoruyor olabilir miyiz?

Ancak bu ayrıntıların bile bir önemi olduğunu varsayarak ilerleyelim. Zorluklarımızı ortadan kaldıracak ve yeni bir anlamın ortaya çıkmasını sağlayacak bir çözüm vardır. Eğer Musa'nın sakalının *sol* tarafı *sağ* parmağının baskısı altındaysa, bu pozu belki de sağ eli ile sakalının sol yarısı arasındaki bir bağlantının temsil için seçilen andan önceki bir anda çok daha yoğun olan bir bağlantının son aşaması olarak kabul edebiliriz. Belki de eli sakalını çok daha büyük bir enerjiyle kavramış, sol tarafına kadar uzanmış ve heykelin gösterdiği pozisyona geri dönerken sakalının bir kısmı elini izlemişti. Dolayısıyla sakalın kıvrımı bu elin izlediği yolun bir göstergesi olacaktır.

Böylece sağ elin geri çekilme hareketi yaptığı sonucuna varmış oluruz. Bu tek varsayım zorunlu olarak diğerlerini de beraberinde getirir. Hayal gücümüzde, sakalın kanıtıyla ortaya konan bu hareketin bir parçası olduğu sahneyi tamamlarız ve doğal olarak, dinlenmekte olan Musa'nın halkın yaygarası ve Altın Buzağı'nın görüntüsüyle irkildiği hipotezine geri döneriz. Musa'nın orada sakince, başı akan sakalıyla öne doğru dönük bir biçimde oturduğunu ve elinin büyük olasılıkla sakalına pek yaklaşmadığını varsayacağız. Aniden kulağına bir gürültü gelir; başını ve gözlerini gürültünün geldiği yöne çevirir, manzarayı görür ve neler olduğunu anlar. Şimdi öfke ve kızgınlık onu ele geçirmiştir; ayağa fırlamak ve zalimleri cezalandırmak, onları yok etmek ister. Nesnesinden henüz uzak olan öfkesi, bu arada kendi bedenine karşı bir jeste yönelmiştir. Harekete geçmeye hazır sabırsız eli, başını çevirmesiyle birlikte hareket eden sakalını kavrar ve kapanan parmaklarının demir kavrayışıyla başparmağı ve avucu arasına sıkıştırır. Bu, Michelangelo'nunki gibi, gücü ve şiddeti bize başka yaratımları hatırlatan bir jesttir. Ama şimdi nasıl ve neden olduğunu henüz bilmediğimiz bir değişiklik gerçekleşir. Öne doğru uzatılan ve sakalına batmış olan el aceleyle geri çekilir, çözülür ve parmaklar tuttukları yeri bırakır; ancak o kadar derine batmışlardır ki, geri çekilirken sakalın sol tarafından büyük bir parçayı sağa doğru sürüklerler ve bu parça, elin en uzun ve en üstteki parmağı olan bir parmağın ağırlığı altında sağdaki kılların üzerinde kalır. Ve ancak eskisine atıfta bulunularak anlaşılabilecek olan bu yeni pozisyon artık muhafaza edilmektedir.

Şimdi durup düşünme zamanıdır. Sağ elin başlangıçta sakaldan uzakta olduğunu, daha sonra büyük bir duygusal gerilim anında figürün soluna doğru uzandığını ve sakalı yakaladığını, sonunda sakalın bir kısmını da alarak tekrar geri çekildiğini varsaydık. Bu sağ eli sanki serbestçe kullanabiliyormuşuz gibi yerleştirdik. Fakat bunu yapabilir miyiz? El gerçekten bu kadar özgür müdür? Tabletleri tutması ya da desteklemesi gerekmez mi? Bu gibi mimetik evrimler onun önemli işlevi tarafından yasaklanmamış mıdır? Dahası, eğer orijinal konumunu terk etmesine neden olan güdü bu kadar güçlü bir güdüyse, geri çekilmesine ne neden olmuş olabilir?

Burada gerçekten de yeni güçlükler vardır. Tabletlerden sağ elin sorumlu olduğu inkâr edilemez ve ayrıca ona atfettiğimiz geri çekilmeyi açıklayacak hiçbir nedenimiz yoktur. Ancak ya her iki güçlük birlikte çözülebilseydi ve sadece o zaman açık ve bağlantılı bir olaylar dizisi ortaya çıksaydı? Ya elin hareketlerini açıklayan şey tam da tabletlerin başına gelen bir şeyse? Şekil 4'teki çizime bakacak olursak, Tabletlerin şimdiye kadar dikkate değer görülmeyen bir ya da iki önemli özelliği olduğunu görürüz. Sağ elin tabletlerin üzerinde durduğu ya da onları desteklediği söylenmiştir. Birbirine bitişik iki dikdörtgen tabletin bir köşede durduğunu hemen görebiliriz. Daha yakından bakacak olursak, alt kenarın öne doğru eğik olan üst kenardan farklı bir şekle sahip olduğunu fark ederiz. Üst kenar düzdür, oysa alt kenarın bize en yakın kısmında boynuz gibi bir çıkıntı vardır ve Tabletler tam olarak bu çıkıntıyla taş yuvasına temas eder.



Şekil 1



Şekil 2

Bu ayrıntının anlamı ne olabilir?[97] Bu çıkıntının, yazıyla ilgili olarak tabletlerin gerçek üst tarafını işaretlemek için yapıldığından şüphe edilemez. Bu tür dikdörtgen tabletlerin yalnızca üst kenarı kavisli ya da çentiklidir. Böylece tabletlerin baş aşağı durduğunu görüyoruz. Bu, bu tür kutsal nesneleri ele almak için eşsiz bir yoldur. Başlarının üzerinde dururlar ve pratik olarak bir köşede dengelenirler. Hangi biçim düşüncesi Michelangelo'yu onları böyle bir konuma getirmeye itmiş olabilir? Yoksa bu ayrıntının da sanatçı için bir önemi yok muydu?

Tabletlerin de daha önceki bir hareketin sonucu olarak şimdiki konumlarına geldiklerinden şüphelenmeye başlıyoruz; bu hareket, sağ elin varsaymış olduğumuz yer

97 Viyana Güzel Sanatlar Akademisi koleksiyonundaki büyük bir alçı kalıpta oldukça yanlış bir şekilde kopyalanmıştır. (F.n.)

değişikliğinin bir sonucuydu ve bu da eli daha sonra geri çekilmeye zorladı. Elin ve tabletlerin hareketleri şu şekilde koordine edilebilir: İlk başta Musa figürü, hâlâ sessizce otururken, tabletleri sağ kolunun altında dik olarak taşıdı. Sağ eli alt kenarlarını kavradı ve ön kısımlarındaki çıkıntıda bir tutamak buldu. (Bunun taşımayı kolaylaştırdığı gerçeği, tabletlerin aşağı tutulduğu pozisyonu yeterince açıklamaktadır). Sonra Musa'nın sükûnetinin bozulduğu an geldi. Başını o yöne çevirdi ve manzarayı görünce kalkmaya hazırlanırken ayağını kaldırdı, tabletleri bıraktı ve sanki şiddetini kendi bedenine yöneltmek istercesine elini sola ve yukarı doğru sakalına daldırdı. Tabletler artık kolunun baskısına terk edilmişti ve bu da onları yan tarafına doğru sıkıştırmak zorundaydı. Ancak bu destek yeterli olmadı ve tabletler öne ve aşağıya doğru kaymaya başladı. Yatay olarak tutulan üst kenar şimdi öne ve aşağıya doğru bakmaya başladı; alt kenar ise dayanaktan yoksun bir şekilde ön köşesiyle taş oturağa yaklaşıyordu.

Bir an daha geçseydi, tabletler bu yeni destek noktası üzerinde dönecek, üst kenarları en önde olmak üzere yere çarpacak ve paramparça olacaktı. *Bunu önlemek için* sağ el geri çekildi, bir kısmı istemeden de olsa geri çekilmiş olan sakalını bıraktı, tam zamanında tabletlerin üst kenarına geldi ve onları şimdi en üste gelmiş olan arka köşeye yakın bir yerde tuttu. Böylece sakal, el ve eğik tabletler olmak üzere bütünün kendine özgü kısıtlı havası, elin bu tutkulu hareketine ve bunun doğal sonuçlarına bağlanabilir. Bu fırtınalı hareketlerin etkilerini tersine çevirmek istiyorsak, tabletlerin üst ön köşesini kaldırmalı ve geriye

itmeliyiz, böylece alt ön köşelerini (çıkıntılı olanı) taş yuvasından kaldırmalıyız ve sonra sağ eli indirmeli ve tabletlerin artık yatay olan alt kenarının altına getirmeliyiz. Anlatmak istediğimi açıklamak için bir ressamın elinden üç çizim aldım. Şekil 3, heykeli gerçekte olduğu gibi göstermektedir; Şekil 1 ve 2 ise hipotezime göre önceki aşamaları temsil etmektedir- ilki sakin, ikincisi ise en yüksek gerilimin olduğu, figürün sıçramaya hazırlandığı ve tabletlere tutunmayı bıraktığı, böylece bunların aşağı kaymaya başladığı aşamadır. Şimdi hayalî çizimlerdeki iki duruşun daha önceki yazarların yanlış tanımlamalarını nasıl doğruladığı dikkat çekicidir. Michelangelo'nun çağdaşı Condivi şöyle der: "Musa, kaptan ve İbranilerin lideri, düşünceli bir bilge tavrıyla oturmuş, Yasa Tabletlerini sağ kolunun altında tutuyor ve çenesini sol eline yaslıyor(!), yorgun ve kaygı dolu biri gibi." Michelangelo'nun heykelinde böyle bir duruş görülmez, ancak ilk çizimin dayandığı görünümü neredeyse tam olarak tanımlar. Lübke diğer eleştirmenlerle birlikte şöyle der: "Sarsılmış bir hâlde, sağ eliyle muhteşem, akan sakalını tutuyor. Gerçek heykelin röprodüksiyonuna bakarsak bu yanlıştır, ancak ikinci taslak için doğrudur (Şekil 2). Justi ve Knapp, bizim de gördüğümüz gibi, tabletlerin aşağı kaymak üzere olduğunu ve kırılma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu gözlemlemişlerdir. Thode onları düzeltmiş ve tabletlerin sağ el tarafından sıkıca tutulduğunu göstermiştir; yine heykelin kendisini değil de bizim yeniden kurguladığımız eylemin orta aşamasını tanımlıyor olsalardı haklı olurlardı. Sanki kendilerini heykelin görsel imgesinden kurtarmışlar

ve bilinçsizce heykelin arkasındaki itici güçlerin analizine başlamışlar ve bu analiz onları bizim daha bilinçli ve daha açık bir şekilde ileri sürdüğümüz iddianın aynısını öne sürmeye yöneltti.



Şekil 3



Şekil 4

III

Sanırım artık çabalarımızın meyvelerini toplamamıza izin verebiliriz. Bu heykelin etkisini hissedenlerin birçoğunun bu heykeli, Musa'nın, gözden düşmüş halkını bir putun etrafında dans ederken görmesi karşısında duyduğu heyecanı temsil ettiği şeklinde yorumlamaya itildiğini gördük. Ancak bu yorumdan vazgeçilmesi gerekiyordu, çünkü bu yorum bize onun bir anda ayağa kalkıp tabletleri kırdığını ve intikam işini tamamladığını gösteriyordu. Ancak böyle bir anlayış, bu figürün üç (ya da beş) oturmuş figürle birlikte Papa II. Julius'un mezarının bir parçası hâline getirilmesi tasarımıyla uyum sağlamayacaktır. Şimdi terk edilmiş yorumu tekrar ele alabiliriz, çünkü yeniden inşa ettiğimiz Musa ne yukarı sıçrayacak ne de tabletleri üzerinden atacaktır. Önümüzde gördüğümüz şey şiddetli bir eylemin başlangıcı değil, zaten gerçekleşmiş olan bir hareketin kalıntılarıdır. Musa ilk öfke anında harekete geçmek, sıçrayıp intikam almak ve tabletleri unutmak istedi; ancak bu ayartmanın üstesinden geldi ve artık donmuş öfkesi ve küçümsemeyle karışmış acısı içinde oturup hareketsiz kalacak. Tabletleri taşların üzerinde kırılsınlar diye de atmayacaktır, çünkü öfkesini özellikle onlar için

kontrol etmiştir; tutkusunu kontrol altında tutması onları korumak içindir. Öfkesine ve kızgınlığına yenik düşerek tabletleri ihmal etmek zorunda kaldı ve onları tutan eli geri çekildi. Tabletler aşağı kaymaya başladı ve kırılma tehlikesiyle karşı karşıya kaldılar. Bu onu kendine getirdi. Görevini hatırladı ve bu görev uğruna duygularına teslim olmaktan vazgeçti. Eli geri döndü ve desteksiz tabletleri daha yere düşmeden kurtardı. Bu tavrıyla hareketsiz kaldı ve Michelangelo onu bu tavrıyla mezarın koruyucusu olarak tasvir etti.[98]

Gözlerimiz aşağı doğru kayarken figür üç farklı duygusal katman sergiler: Yüzün çizgileri yükselmekte olan duyguları yansıtır; figürün ortası bastırılmış hareketin izlerini gösterir ve ayak hâlâ öngörülen eylemin duruşunu korur. Sanki kontrol edici etki yukarıdan aşağıya doğru ilerlemiş gibidir. Şimdiye kadar sol koldan hiç bahsedilmemiştir ve yorumumuzda bir pay talep ediyor gibi görünür. El yumuşak bir jestle kucağa konur ve akan sakalın ucunu okşar gibi tutar. Sanki birkaç dakika önce diğer elin sakalı kötüye kullandığı şiddeti dengelemek ister gibidir. Ancak burada, sonuçta bunun Kutsal Kitap'taki Musa olmadığı itirazı gelecektir. Çünkü o Musa gerçekten de bir öfke nöbetine kapılmış ve tabletleri fırlatıp atmış ve

98 Ernest Jones tarafından, Freud'un Michelangelo'nun heykelinde tasvir edilen duyguların bu analizini yapmaya kısmen, bu makaleyi yazmasından hemen önceki dönemde zihnini çok meşgul eden Adler ve Jung'un muhalif hareketlerine karşı kendi tutumu tarafından çekilmiş olabileceği öne sürülmüştür – Freud'un Musa'nın tarihsel figürüne olan ilgisi, elbette, yayınlanan son çalışması olan *Musa ve Tek Tanrıcılık'ta* (1939a) gösterilmiştir. (S.n.)

kırmıştır. Bu Musa tamamen farklı bir adam, sanatçının tasarladığı yeni bir Musa olmalıdır; böylece Michelangelo kutsal metni değiştirme ve o kutsal adamın karakterini tahrif etme cüretini göstermiş olmalıdır. Onun neredeyse küfre yaklaştığı söylenebilecek bir cüreti gösterebileceğini düşünebilir miyiz? Kutsal Yazılar'da Musa'nın Altın Buzağı olayında yaptıklarını anlatan bölüm şöyledir:

(Mısır'dan Çıkış xxxii. 7) "Ve Rab Musa'ya dedi ki: Git, aşağı in; çünkü Mısır diyarından çıkardığın kavmin kendilerini bozdular: (8) Kendilerine emrettiğim yoldan çabuk döndüler; kendilerine erimiş madenden buzağı yaptılar, ona taptılar ve ona kurban kestiler ve dediler ki: Ey İsrail, seni Mısır diyarından çıkaran tanrıların bunlardır. (9) Rab Musa'ya, bu halkı gördüm dedi. Dikkatli bak, boyun eğmez bir halktır. (10) Şimdi beni yalnız bırak ki, onlara karşı öfkem artsın, onları yok edeyim ve senden büyük bir ulus yaratayım. (11) Musa Tanrısı Rabba yalvarıp şöyle dedi: Ya Rab, Mısır ülkesinden büyük bir güçle, kudretli bir elle çıkardığın halkına karşı gazabın neden alevleniyor? (14) Ve Rab halkına yapmayı düşündüğü kötülükten pişman oldu. (15) Musa döndü, dağdan indi, kanıtı olan iki tablet elindeydi; tabletlerin her iki yanı da yazılıydı, bir yandan öbür yana yazılmışlardı. (16) Ve tabletler Tanrı'nın işiydi ve yazı masaların üzerine kazınmış Tanrı'nın yazısıydı. (17) Joshua bağıran halkın gürültüsünü duyunca Musa'ya ordugâhta savaş gürültüsü var dedi. (18) O da bu, zafer için bağıranların sesi değil, yenilmek için ağlayanların sesi de değil ama şarkı söyleyenlerin gürültüsünü duyuyorum dedi. (19) Ve ordugâha

yaklaşır yaklaşmaz, buzağıyı ve dans edenleri gördü ve Musa'nın öfkesi alevlendi, tabletleri elinden attı ve onları dağın altında kırdı. (20) Yaptıkları buzağıyı alıp ateşte yaktı, toz hâline getirip suya serpti ve İsraillilere içirdi..."

"(30) Ertesi gün Musa halka büyük bir günah işlediniz dedi. Şimdi Rabba gideceğim, belki günahınıza kefaret ederim. (31) Musa Rabba döndü ve bu halk büyük bir günah işledi, altından ilahlar edindi (32), ama şimdi, günahlarını bağışlayacaksan bağışla; bağışlamayacaksan, yalvarırım, yazdığın kitaptan beni sil (33) dedi. Rab Musa'ya kim bana karşı günah işlerse, onu kitabımdan sileceğim dedi. (34) Şimdi git, halkı sana sözünü ettiğim yere götür. İşte, meleğim senden önce gidecek; yine de ziyaret ettiğim gün, günahlarını üzerlerine yükleyeceğim. (35) Harun'un yaptığı buzağıyı yaptıkları için Rab halkın başına bela oldu."

Yukarıdaki pasajı, kutsal kitabın modern eleştirisi ışığında, çeşitli kaynaklardan beceriksizce bir araya getirilmiş olduğuna dair kanıt bulmadan okumak mümkün değildir. 8. ayette Rabbin kendisi Musa'ya halkının yoldan çıktığını ve kendilerine bir put yaptıklarını söyler ve Musa zalimler için aracılık eder. Yine de Joshua'yla sanki bundan haberi yokmuş gibi konuşur (18) ve Altın Buzağı'ya tapınma sahnesini görünce birden öfkelenir (19). 14. ayette hata yapan halkı için tanrıdan af dilemişti ama 31. ayette bu affı dilemek için dağlara geri döner, tanrıya halkının günahını anlatır ve cezanın erteleneceği konusunda güvence alır. 35. ayet, hakkında başka bir şey söylenmeyen Rabbin halkını ziyaretinden söz eder; oysa 20-30. ayetler Musa'nın kendisinin verdiği cezayı anlatır. Kutsal kitabın Mısır'dan

Çıkış'la ilgili tarihsel bölümlerinin daha da göze batan tutarsızlıklar ve çelişkilerle dolu olduğu iyi bilinmektedir. Rönesans çağı doğal olarak Kutsal Kitap'ın metnine karşı böyle eleştirel bir tutum takınmamış, ancak onu tutarlı bir bütün olarak kabul etmek zorunda kalmış ve bunun sonucunda söz konusu pasaj, temsil için çok iyi bir konu olmamıştır. Kutsal Yazılar'a göre Musa zaten halkının putperestliği hakkında bilgilendirilmişti ve yumuşak başlılık ve bağışlayıcılıktan yanaydı; yine de Altın Buzağı'yı ve dans eden kalabalığı görünce ani bir öfke nöbetine kapıldı. Bu nedenle, sanatçının, kahramanının bu acı verici sürpriz karşısındaki tepkisini tasvir ederken, içsel güdülerle metinden sapmış olduğunu görmek bizi şaşırtmayacaktır. Dahası, çok daha hafif bir gerekçeyle kutsal metinden bu tür sapmalar sanatçılar için hiçbir şekilde olağandışı ya da izin verilmeyen bir durum değildi. Parmigiano'nun memleketinde bulunan ünlü bir resmi, Musa'yı bir dağın tepesinde otururken ve Kutsal Kitap'ta açıkça "dağın altında" kırdığı söylenmesine rağmen, tabletleri yere indirirken tasvir eder. Oturan bir Musa tasviri bile metinde hiçbir destek bulamamakta ve Michelangelo'nun heykelinin peygamberin hayatındaki herhangi bir anı kaydetmek için yapılmadığını savunan eleştirmenleri haklı çıkarmaktadır.

Kutsal Yazılar'ın metnine sadakatsizliğinden daha önemlisi, Michelangelo'nun bizim varsayımımıza göre Musa'nın karakterinde yaptığı değişikliktir. Efsane ve geleneğin Musa'sı aceleci bir mizaca sahipti ve tutku nöbetlerine maruz kalıyordu. Bir İsrailliye kötü davranan bir Mısır-

lıyı bu tür bir ilahi gazapla öldürmüş ve ülkeden çöllere kaçmak zorunda kalmıştı. Benzer bir tutkuyla Tanrı'nın kendisi tarafından yazılmış olan Yasa Tabletlerini kırmıştı. Gelenek, böyle bir özelliği kaydederken tarafsızdır ve bir zamanlar yaşamış olan büyük bir kişiliğin izlenimini korur. Ancak Michelangelo, Papa'nın mezarına tarihsel ya da geleneksel Musa'dan daha üstün, farklı bir Musa yerleştirmiştir. Kırılan Tabletler temasını değiştirmiştir; Musa'nın onları öfkesiyle kırmasına izin vermemiş ama kırılacakları tehlikesinden etkilenmesini ve bu öfkeyi yatıştırmasını ya da en azından bir eyleme dönüşmesini engellemesini sağlamıştır. Bu şekilde Musa figürüne yeni ve insandan öte bir şey eklemiştir; böylece devasa bedeni, muazzam fiziksel gücüyle, bir insanda mümkün olan en yüksek zihinsel başarının, kendini adadığı bir dava uğruna içsel bir tutkuya karşı başarıyla mücadele etmenin somut bir ifadesi hâline gelir. Michelangelo'nun heykeline ilişkin yorumumuzu tamamlamış bulunuyoruz; ancak heykeltıraşı, II. Julius'un mezarını süslemek üzere Musa figürünü, hem de büyük ölçüde değiştirilmiş bir Musa figürünü seçmeye iten saiklerin ne olduğu hâlâ sorulabilir. Birçoklarına göre bu nedenler Papa'nın karakterinde ve Michelangelo'nun onunla olan ilişkilerinde yatmaktadır. II. Julius, büyük ve güçlü amaçları ve özellikle de büyük ölçekli tasarımları gerçekleştirmeye çalışması bakımından Michelangelo'ya benziyordu. O bir eylem adamıydı ve İtalya'yı Papalık üstünlüğü altında birleştirmek gibi kesin bir amacı vardı. Birkaç yüzyıl boyunca gerçekleşmeyecek bir şeyi tek başına, o da ancak birçok yabancı gücün bir

araya gelmesiyle gerçekleştirmek istiyordu ve kendisine tanınan kısa egemenlik süresi içinde sabırsızlıkla tek başına çalıştı ve şiddet içeren araçlar kullandı. Michelangelo'yu kendi türünden bir adam olarak takdir edebilirdi, ancak ani öfkesi ve başkalarına karşı tamamen umursamazlığı nedeniyle onu çoğu zaman akıllı kılıyordu... Sanatçı da aynı şiddetli irade gücünü kendinde hissetti ve daha iç gözlemci bir düşünür olarak, her ikisinin de mahkûm olduğu başarısızlığı önceden sezmiş olabilir. Ve böylece Musa'sını Papa'nın mezarına kazıdı, ölmüş papaya karşı bir sitemde bulunmadan değil, kendisine bir uyarı olarak, böylece özeleştiri yaparak kendi doğasına üstün geldi.

IV

1863 yılında Watkiss Lloyd adında bir İngiliz, Michelangelo'nun Musa'sı hakkında küçük bir kitap yazdı. Kırk altı sayfalık bu kısa denemeyi ele geçirmeyi başardım ve karışık duygularla okudum. Ciddi bir olayda bile düşüncelerimize ve eylemlerimize ne kadar değersiz ve çocukça güdülerin girdiğini bir kez daha kendi içimde deneyimleme fırsatı buldum. İlk duygum, yazarın, kendi çabalarımın sonucu olduğu için bana değerli görünen düşüncelerimin çoğunu öngörmüş olmasından duyduğum üzüntüydü ve ancak ikinci durumda, görüşümün beklenmedik bir şekilde doğrulanmasından zevk alabildim. Bununla birlikte, görüşlerimiz çok önemli bir noktada farklılık göstermektedir. Lloyd ilk olarak figürün alışılagelmiş tanımlarının yanlış olduğunu ve Musa'nın ayağa kalkma eyleminde olmadığını[99] sağ elin sakalı kavramadığını, sadece işaret parmağının sakalın üzerinde durduğunu belirtmektedir.[100] Lloyd aynı zamanda, ki bu

---

99 "Ancak yükselmiyor ya da yükselmeye hazırlanmıyor; büst tamamen dik, böyle bir harekete hazırlayıcı denge değişikliği için öne doğru atılmamış..." (Lloyd, 1863, 10). (F.n.)

100 "Böyle bir tanımlama tamamen hatalıdır; sakalın sarkan bukleleri sağ el tarafından alıkoyulur ama tutulmazlar, kavranmazlar, kapatılmazlar

çok daha önemlidir, resmedilen tavrın ancak temsil edilmeyen bir öncekinin varsayılmasıyla açıklanabileceğini ve sakalın sol buklesinin sağa doğru çizilmesinin, sağ el ile sakalın sol tarafının daha önceki bir aşamada daha yakın ve daha doğal bir temas içinde olduğunu gösterdiğini kabul etmektedir. Ancak daha önceki teması yeniden yapılandırmak için, mutlaka varsayılması gereken başka bir yol önermektedir. Ona göre, sakalın içine dalmış olan el değil, elin şu anda bulunduğu yerde olan sakaldır. Ona göre, ani kesintiden hemen önce heykelin başının, şimdi olduğu gibi o zaman da Yasa Tabletleri'ni tutan elin üzerinde sağa doğru dönmüş olduğunu hayal etmeliyiz. (Tabletlerin) avuç içine yaptığı baskı, parmakların sakalın akan buklelerinin altında doğal olarak açılmasına neden oldu ve başın aniden diğer tarafa çevrilmesi, sakalın bir kısmının hareketsiz el tarafından bir anlığına tutulmasına ve Lloyd'un kendi deyimiyle "uyanışının" izi olarak bakılacak olan saç halkasını oluşturmasına neden oldu.

Lloyd diğer olasılığı, yani sağ elin daha önce sakalın sol tarafıyla temas etmiş olması olasılığını reddederken, bizim yorumumuza ne kadar yaklaştığını gösteren bir düşüncenin kendisini etkilemesine izin vermiştir. Peygamberin çok büyük bir heyecan içinde bile olsa, sakalını sağa doğru çekmek için elini uzatmış olmasının mümkün olmadığını söyler. Çünkü bu durumda parmakları tamamen farklı bir pozisyonda olurdu ve dahası-Musa'nın son andaki kurtarma çabasında, "onları hayal etmenin küfür olacağı kadar garip

ya da ele geçirilmezler. Hatta tutulurlar ama anlık olarak tutulurlar, çözülmek için serbest olma aşamasındadırlar." (*age.*11). (F.n.)

bir hareketle tuttuğunu" düşünmezsek- böyle bir hareket, sadece sağ kolun baskısıyla desteklendikleri için tabletlerin aşağı kaymasına neden olacaktı.

Yazarın neyi gözden kaçırdığını görmek kolaydır. Doğru bir şekilde sakaldaki anormalliklerin daha önceki bir döneme işaret ettiği yorumunu yapmış ancak aynı açıklamayı tabletlerin konumundaki daha az doğal olmayan ayrıntılara uygulamayı ihmal etmiştir. Yalnızca sakalla bağlantılı verileri incelerken, konumunun orijinal olduğunu varsaydığı tabletlerle bağlantılı olanları incelememiştir. Bu şekilde, bazı önemsiz ayrıntıları inceleyerek, şeklin bir bütün olarak anlam ve amacının beklenmedik bir yorumuna ulaşan bizimki gibi bir anlayışa kapıyı kapatmaktadır. Peki ya her ikimiz de yanlış bir yola sapmışsak? Ya sanatçı için hiçbir şey ifade etmeyen, tamamen keyfi olarak ya da arkasında gizli bir niyet olmaksızın tamamen biçimsel nedenlerle ortaya koyduğu ayrıntıları çok ciddi ve derin bir şekilde ele aldıysak? Ya sanatçının bilinçli ya da bilinçsiz olarak niyet etmediği şeyleri açıkça gördüklerini düşünen pek çok yorumcunun kaderini paylaştıysak? Karar veremiyorum. Eserlerinde ifade için çabalayan bu kadar çok düşüncenin bulunduğu bir sanatçı olan Michelangelo'ya böylesine temel bir hassasiyet eksikliği atfetmenin makul olup olmadığını ve özellikle de söz konusu heykelin çarpıcı ve tekil özellikleriyle ilgili olarak bunun varsayılıp varsayılamayacağını söyleyemem. Ve son olarak, tüm alçakgönüllülüğümüzle, sanatçının, eserini çevreleyen belirsizlikten yorumcularından daha az sorumlu olmadığını belirtmemize izin verilebilir. Michelangelo eserlerinde çoğu zaman sanatta

ifade edilebilir olanın en son sınırına kadar gitmiştir ve belki de Musa heykelinde, eğer amacı şiddetli bir tutku rüzgârının geçişini, ardından gelen sakinlikte bıraktığı işaretlerde görünür kılmaksa, tamamen başarılı olamamıştır.

Ek
(1927)

Michelangelo'nun Musa'sı üzerine 1914 yılında *Imago*'da isimsiz olarak yayınlanan makalemden birkaç yıl sonra, Dr. Ernest Jones büyük bir nezaketle bana *Burlington Magazine*'in 1921 Nisan sayısının (Cilt XXXVIII) bir kopyasını gönderdi ve bu da ilgimi bir kez daha başlangıçta önerdiğim heykel yorumuna yöneltmekten geri kalmadı. Bu sayıda (s. 157-66) H. P. Mitchell'in, şu anda Oxford'daki Ashmolean Müzesi'nde bulunan ve o dönemin önde gelen sanatçılarından Verdunlu Nicholas'a atfedilen on ikinci yüzyıla ait iki bronz üzerine kısa bir makalesi yer almaktadır. Aynı sanatçının Tournay, Arras ve Viyana yakınlarındaki Klosterneuburg'da başka eserleri de bulunmaktadır; başyapıtının Köln'deki Üç Kral Mabedi olduğu düşünülmektedir.

Mitchell'in tarif ettiği iki heykelcikten biri, 23 santimetreden biraz daha yüksek olup, elinde tuttuğu iki Yasa Tableti nedeniyle Musa'ya ait olduğu şüpheye yer bırakmayacak şekilde tanımlanabilir. Bu Musa da oturur vaziyette, üzerinde dökümlü bir cübbeyle tasvir edilmiştir. Yüzü, belki de kederle karışık güçlü bir tutkuyu ifade etmektedir ve eli uzun sakalını kavramış ve tellerini bir mengene gibi avuç içi ve başparmağı arasında sıkıştır-

maktadır. Yani, önceki makalemde Şekil 2'de Michelangelo'nun onu içine soktuğu tavrın bir ön aşaması olarak öne sürdüğüm jesti yapıyor.

İlişikteki resme [orijinalinde Verdunlu Nicholas'a atfedilen bir Musa heykelciği] şöyle bir göz atmak, birbirlerinden üç yüzyılı aşkın bir aralıkla ayrılmış olan iki kompozisyon arasındaki temel farkı gösterecektir. Lorraineli sanatçının Musa'sı tabletleri sol eliyle üst kenarlarından tutmakta ve dizinin üzerine koymaktadır. Eğer onları vücudunun diğer tarafına aktarır ve sağ kolunun altına koyarsak, Michelangelo'nun Musa'sının hazırlık niteliğindeki duruşunu oluşturmuş oluruz. Elin sakalın içine sokulmasıyla ilgili görüşüm doğruysa, 1180 yılındaki Musa bize duygu fırtınası sırasındaki bir anı gösterirken, Vincoli'deki San Pietro heykeli fırtınanın sona erdiği sükûneti tasvir etmektedir. Kanımca bu yeni kanıt, 1914 yılında yapmaya çalıştığım yorumun doğru olma olasılığını arttırmaktadır. Belki bir sanat uzmanı, Verdunlu Nicholas'ın Musa'sı ile İtalyan Rönesans'ının ustalarının Musa'sı arasındaki zamansal uçurumu kapatabilir ve bize aradaki döneme ait Musa tasvirlerinin nerede bulunabileceğini söyleyebilir.

PSİKANALİTİK ÇALIŞMALARDA KARŞILAŞILAN BAZI KARAKTER TÜRLERİ

Bir doktor bir nevrotiğin psikanalitik tedavisini yürüttüğünde, ilk etapta hastanın karakteri ile hiçbir şekilde ilgilenmez. Belirtilerin ne anlama geldiğini, bunların arkasında hangi içgüdüsel dürtülerin gizlendiğini ve bunlar tarafından tatmin edildiğini ve içgüdüsel isteklerden belirtilere giden gizemli yolun nasıl bir seyir izlediğini bilmeyi tercih eder. Ancak takip etmek zorunda olduğu teknik, kısa süre sonra onu anlık merakını başka hedeflere yöneltmeye zorlar. Araştırmasının hasta tarafından kendisine karşı oluşturulan dirençler tarafından tehlikeye atıldığını gözlemler ve bu dirençleri haklı olarak hastanın karakterinin bir parçası olarak sayabilir. Bu da artık onun görüşüne dair ilk iddiası hâline gelir.

Doktorun çabalarına karşı çıkan şey, her zaman hastanın kendisinde fark ettiği ve çevresindeki insanlar tarafından ona atfedilen karakter özellikleri değildir. Daha önce sadece mütevazı bir derecede sahipmiş gibi göründüğü özellikler çoğu zaman şaşırtıcı bir şekilde artan bir yoğunlukta gün ışığına çıkar ya da yaşamın diğer ilişkilerinde ihanete uğramamış tutumlar kendini gösterir. İlerleyen sayfalar bu şaşırtıcı karakter özelliklerinden birkaçını tanımlamaya ve izini sürmeye ayrılacaktır.

I

"İstisnalar"

Psikanalitik çalışma sürekli olarak hastayı doğrudan ve anında ulaşılabilecek bir hazdan vazgeçmeye ikna etme göreviyle karşı karşıyadır. Ondan tüm zevklerden vazgeçmesi istenmez; bu belki de hiçbir insandan beklenemez ve din bile dünyevi zevkin bir kenara bırakılması talebini, bunun yerine başka bir dünyada kıyaslanamayacak kadar üstün bir zevk sağlayacağını vadederek desteklemek zorundadır. Hayır, hastadan yalnızca kaçınılmaz olarak zararlı sonuçlar doğuracak tatminlerden vazgeçmesi istenir. Yoksunluğu yalnızca geçici olacaktır; yalnızca anlık bir hazzı, ertelenmiş de olsa daha iyi bir güvenceyle değiştirmeyi öğrenmelidir. Ya da başka bir deyişle, doktorun rehberliğinde haz ilkesinden, olgun insanı çocuktan ayıran gerçeklik ilkesine doğru bir ilerleme kaydetmesi istenir. Bu eğitim sürecinde, doktorun daha net bir kavrayışa sahip olmasının belirleyici bir rol oynadığı söylenemez; kural olarak, hastasına yalnızca kendi aklının ona söyleyebileceği şeyleri söyleyebilir. Ancak bir şeyi kendi zihninde bilmek ile dışarıdan birinden duymak aynı şey değildir. Doktor bu etkili yabancı rolünü oynar; bir insanın diğeri üzerinde uyguladığı etkiden yararlanır. Ya da- türevsel

ve etiyolojik olanı orijinal ve temel olanla değiştirmenin psikanalizin alışkanlığı olduğunu hatırlayarak- doktorun eğitici çalışmasında sevginin bileşenlerinden birini kullandığını söyleyelim. Bu sonradan eğitim çalışmasında, muhtemelen ilk etapta her türlü eğitimi mümkün kılan süreci tekrarlamaktan başka bir şey yapmaz. Yaşamın zorunluluklarının yanında, sevgi en büyük eğiticidir ve tamamlanmamış insan kendisine en yakın olanların sevgisi sayesinde hayatın zorunluluklarına saygı duymaya ve bunların ihlal edilmesinin ardından gelen cezadan kendisini kurtarmaya teşvik edilir. Bu şekilde hastadan geçici olarak bazı hazlardan feragat etmesi, bir fedakârlıkta bulunması, daha iyi bir amaç uğruna bazı geçici acıları kabul etmeye hazır olduğunu göstermesi, hatta sadece herkes için geçerli olan bir zorunluluğa boyun eğmeye karar vermesi istendiğinde, böyle bir çağrıya özel bir gerekçeyle direnen kişilerle karşılaşılır. Bu kişiler yeterince feragat ettiklerini, yeterince acı çektiklerini ve daha fazla talepte bulunulmamasını talep ettiklerini söylerler; artık hiçbir nahoş zorunluluğa boyun eğmeyeceklerdir, çünkü onlar istisnadır ve dahası öyle kalmaya niyetlidirler. Böyle bir hastadan gelen talep, kendisini bu tür acı verici fedakârlıklardan koruyacak özel bir ilahi takdirin onu koruduğu inancına dönüştü. Doktorun argümanları, kendini bu kadar güçlü bir şekilde ifade eden içsel bir güven karşısında hiçbir işe yaramayacaktır; aslında *onun* etkisi bile başlangıçta güçsüzdür ve bu zarar verici eğilimin beslendiği kaynakları keşfetmesi gerektiği açıkça ortaya çıkar.

Herkesin kendisini bir "istisna" olarak görmek ve diğerlerine karşı ayrıcalıklar talep etmek isteyeceği şüphesiz doğrudur. Ancak tam da bu nedenle, eğer birisi kendisini gerçekten bir istisna olarak ilan ediyor ve bu şekilde davranıyorsa, evrensel olarak mevcut olmayan özel bir nedeni olmalıdır. Bu neden birden fazla türde olabilir; incelediğim vakalarda, bu hastaların yaşamlarının daha önceki deneyimlerinde ortak bir özellik keşfetmeyi başardım. Nevrozları, ilk çocukluklarında maruz kaldıkları, suçsuz olduklarını bildikleri ve kendilerine dayatılan haksız bir dezavantaj olarak görebilecekleri bir deneyim veya acı ile bağlantılıydı. Bu adaletsizliğin bir sonucu olarak talep ettikleri ayrıcalıklar ve bunun yol açtığı isyankârlık, nevrozlarının patlak vermesine yol açan çatışmaları yoğunlaştırmaya hayli katkıda bulunmuştu. Bu hastalardan biri olan bir kadın, hayattaki amaçlarına ulaşmasını engelleyen acı verici bir organik sorunun doğuştan geldiğini öğrendiğinde, tartışmakta olduğum hayata karşı tutumu doruğa ulaştı. Bu sıkıntıyı, tesadüfi ve sonradan edinilmiş bir şey olarak gördüğü sürece sabırla karşıladı; bunun doğuştan gelen bir mirasın parçası olduğunu anladığı anda ise isyankâr oldu. Özel bir ilahi takdir tarafından gözetildiğine inanan genç adam, bebekliğinde sütannesinin kazara bulaştırdığı bir enfeksiyonun kurbanı olmuş ve daha sonraki tüm hayatını, bu iddiaları neye dayandırdığına dair hiçbir fikri olmaksızın, tazminat, deyim yerindeyse kaza maaşı talep ederek geçirmiştir. Onun durumunda, bu olayı belirsiz

mnemik[101] kalıntılardan ve semptomların yorumlarından yola çıkarak kurgulayan analiz, ailesinden alınan bilgilerle nesnel bir şekilde doğrulanmıştır.

Kolayca anlaşılabilecek nedenlerden ötürü, bu ve diğer vaka geçmişleri hakkında çok fazla bilgi veremeyeceğim. Çocuklukta uzun süren hastalıklardan kaynaklanan karakter bozuklukları ile geçmiş tarihleri acılarla dolu olan tüm ulusların davranışları arasındaki bariz analojiye girmeyi de düşünmüyorum. Ancak bunun yerine, en büyük şairler tarafından yaratılan bir figüre- karakterinde istisna olma iddiası doğuştan gelen dezavantaj durumuyla yakından bağlantılı olan ve bu durum tarafından motive edilen bir figür- değinme fırsatını kullanacağım.

Shakespeare'in III Richard'ının açılış monoloğunda, sonradan Kral olan Gloucester şöyle der:

> Ama ben ne böyle oynaşacak,
> Ne de ayna karşısında kırıtacak biçimdeyim;
> Ben kalıptan eğri büğrü çıkmışım
> Önümde kalça sallayan haspaya;
> Çalım yapacak hâl var mı bende?
> Yoksun bırakılmışım insan kalıbından,
> Görmezden gelmiş beni sahtekâr doğa,
> Hileli ve yarım yamalak yapıp,
> Vaktinden önce salıvermiş bu dünyaya,
> Öylesine çarpık, öylesine anormalim ki,
> Yanlarından geçtiğim köpekler bile havlıyorlar bana;

101 Mnemik: Psikolojide, insanın benlik algısıyla uyumlu olan şeyleri daha kolay hatırlama durumu, hafızayla ilgili olan. (e.n.)

Tatlı laflar edilen bu günleri hoşça geçirmek için,
Madem kimsenin sevgilisi olma şansım yok,
Ben de karar verim kötü adam olmaya,
Bu hoş günlerin boş zevklerinden nefret etmeye.[102]

İlk bakışta bu tiradın konumuzla ilgisi yokmuş gibi görünebilir. Richard şu sözlerden başka bir şey söylemiyor gibidir: "Bu boş zamanları sıkıcı buluyorum ve eğlenmek istiyorum. Biçimsizliğim yüzünden bir aşığı oynayamayacağıma göre, kötü adamı oynayacağım; entrika çevirecek, cinayet işleyecek ve canımın istediği her şeyi yapacağım." Böylesine anlamsız bir motivasyon, eğer çok daha ciddi bir şey için perde olmasaydı, seyircideki herhangi bir sempati heyecanını bastıramazdı. Aksi takdirde oyun psikolojik olarak imkânsız olurdu, çünkü yazar, kahramanının cesaretine ve becerikliliğine içten içe itiraz etmeden hayranlık duyabilmemiz için bize gizli bir sempati zemini sağlamayı bilmelidir ve böyle bir sempati ancak anlayışa ya da onun için olası bir içsel duygudaşlık hissine dayanabilir.

Bu nedenle Richard'ın monoloğunun her şeyi söylemediğini düşünüyorum; sadece bir ipucu veriyor ve boşlukları doldurmayı bize bırakıyor. Ancak bunu yaptığımızda, ciddiyetsizlik görüntüsü kayboluyor. Richard'ın onu tasvir ettiği acı, küçüklük ve şekil bozukluğu tam etkisini gösteriyor ve onun gibi bir caniye bile sempati duymamızı sağlayan dayanışma hissini açıkça algılıyoruz. Monoloğun anlamı şudur: "Doğa, insan sevgisini kazanan biçim güzelliğini

102 Şiirin Türkçe çevirisi: Shakespeare, *III. Richard,* (çev.) Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007 (1. Baskı) (ç.n.)

benden esirgeyerek bana büyük bir haksızlık yaptı. Hayat bana bunu telafi etmeyi borçlu ve ben de bunu yapacağım. Bir istisna olmaya, başkalarının kendilerini alıkoymasına izin verdikleri vicdani kaygıları göz ardı etmeye hakkım var. Bana yanlış yapıldığı için ben de yanlış yapabilirim." Ve şimdi kendimizin de Richard gibi olabileceğimizi, aslında küçük bir ölçekte zaten onun gibi olduğumuzu hissediyoruz. Richard, kendimizde de bulduğumuz bir şeyin muazzam bir şekilde büyütülmüş hâlidir. Hepimiz doğuştan ve çocukluktan gelen dezavantajlarımız için doğayı ve kaderimizi suçlamak için nedenimiz olduğunu düşünürüz; hepimiz narsisizmimizin, öz sevgimizin erken yaralarının telafisini talep ederiz. Doğa bize neden Balder'in altın buklelerini ya da Siegfried'in gücünü, dehanın yüce alnını ya da aristokrasinin asil profilini vermedi? Neden bir kraliyet sarayı yerine orta sınıf bir evde doğduk? Güzellik ve ayrıcalığı, şimdi bu niteliklerine imrenmek zorunda kaldığımız herhangi biri kadar iyi taşıyabilirdik. Bununla birlikte, şairin kahramanının tüm gizli güdülerini açık ve eksiksiz bir şekilde ifade etmesine izin vermemesi de sanatın incelikli bir tasarrufudur. Bu yolla bizi onları tamamlamaya zorlar; entelektüel faaliyetimizi meşgul eder, onu eleştirel düşünceden uzaklaştırır ve bizi kahramanıyla sıkıca özdeşleştirir. Onun yerinde bir beceriksiz olsa, bize açıklamak istediği her şeyi bilinçli bir şekilde ifade eder ve sonra da kendini bizim soğukkanlı, sınır tanımayan zekâmızla karşı karşıya bulurdu ki bu da illüzyonun derinleşmesini engellerdi.

Ancak "istisnalar"ı bir kenara bırakmadan önce, kadınların ayrıcalıklara sahip olma ve hayatın pek çok zorluğundan muaf tutulma isteğinin aynı temele dayandığını belirtebiliriz. Psikanalitik çalışmalardan öğrendiğimiz kadarıyla kadınlar kendilerini bebeklik döneminde zarar görmüş, haksız yere bir şeylerden mahrum bırakılmış ve adaletsiz muamele görmüş kişiler olarak görüyorlar ve pek çok kız çocuğunun annelerine karşı öfkesi, sonuçta, onları dünyaya erkek olarak değil de kadın olarak getirdiği için ona yönelttikleri suçlamalardan kaynaklanır.

II

Başarı Karşısında Yıkılanlar

Psikanalitik çalışmalar bize, insanların *hayal kırıklığının* bir sonucu olarak nevroz hastalığına yakalandıkları tezini sunmuştur.[103] Burada kastedilen, libidinal arzularının tatmininin hayal kırıklığıdır ve tezi anlaşılır kılmak için biraz konu dışına çıkmak gerekir. Bir nevrozun ortaya çıkması için, kişinin libidinal arzuları ile kişiliğinin, ego dediğimiz, kendini koruma içgüdüsünün ifadesi olan ve aynı zamanda kişiliğine ilişkin *ideallerini* de içeren kısmı arasında bir çatışma olması gerekir. Bu tür patojenik bir çatışma, yalnızca libido, egonun çoktan aştığı, kınadığı ve dolayısıyla sonsuza dek yasakladığı yolları ve amaçları izlemeye çalıştığında ortaya çıkar ve libido bunu ancak ideal bir ego-sintonik tatmin olasılığından yoksun bırakıldığında yapar. Dolayısıyla yoksunluk aslında tek koşul olmaktan çok uzak olsa da gerçek bir doyumun engellenmesi nevrozun ortaya çıkmasının ilk koşuludur. Bir doktor olarak, insanların zaman zaman tam da köklü ve uzun zamandır arzuladıkları bir dileğin gerçekleştiği anda hastalandıklarını keşfetmek çok daha şaşırtıcı ve gerçekten de şaşırtıcı görünmelidir. O zaman sanki bu kişiler

103 Bkz. "Nevroz Başlangıcı Türleri" (1912c). (S.n.)

mutluluklarına tahammül edemiyorlarmış gibi görünür; çünkü başarıları ile hastalanmaları arasında nedensel bir bağlantı olduğu konusunda hiçbir şüphe yoktur.

Bu trajik olayların tipik bir örneği olarak anlatmayı önerdiğim bir kadının geçmişini öğrenme fırsatım oldu. İyi bir aileden geliyordu ve iyi yetiştirilmişti, ancak genç bir kızken yaşama sevincini dizginleyemedi; evden kaçtı ve dişil cazibesini takdir edebilen ama aynı zamanda düştüğü duruma rağmen sahip olduğu daha ince nitelikleri de görebilen bir sanatçıyla tanışana kadar macera arayışı içinde dünyayı dolaştı. Onu yanına aldı ve kadın ona sadık bir arkadaş olduğunu kanıtladı ve tam manasıyla bir mutluluğa ulaşmak için sadece sosyal rehabilitasyona ihtiyacı var gibi göründü. Uzun yıllar birlikte yaşadıktan sonra, ailesini onunla barıştırmayı başardı ve ardından onu yasal olarak eşi yapmaya hazırlandı. O andan itibaren kadın sağlığını kaybetmeye başladı. Artık gerçek sahibi olmak üzere olduğu evi ihmal etti, onu aileye almak isteyen akrabalarının kendisine zulmettiğini hayal etti, anlamsız kıskançlığı yüzünden sevgilisini tüm sosyal ilişkilerden mahrum etti, sanatçının çalışmalarını engelledi ve kısa süre sonra tedavisi olmayan bir akıl hastalığına yenik düştü.

Başka bir vesileyle, kendisi de akademik bir öğretmen olan ve uzun yıllar boyunca onu kendi çalışmalarına başlatan hocasının yerine geçmeyi doğal olarak arzulayan çok saygıdeğer bir adamın vakasıyla karşılaştım. Bu yaşlı adam emekli olduğunda ve meslektaşları ona halef olarak kendisinin seçildiğini bildirdiğinde, tereddüt etmeye başladı, değerlerini küçümsedi, kendisi için tasarlanan pozisyonu

doldurmaya layık olmadığını ilan etti ve birkaç yıl boyunca onu tüm faaliyetlerden alıkoyan bir melankoliye kapıldı.

Bu iki durum diğer açılardan farklı olduğu gibi, yine de şu noktada ortaktırlar: Hastalık, bir dileğin yerine getirilmesini yakından takip etti ve onun getirdiği tüm mutluluğu sona erdirdi.

Bu tür deneyimler ile hastalığa neden olan şeyin hayal kırıklığı olduğu kuralı arasındaki çelişki çözülemez değildir. *Dışsal* ve *içsel* hayal kırıklığı arasında bir ayrım yaparsak bu çelişki ortadan kalkar. Libidonun tatmin bulabileceği nesne *gerçekte* alıkonulmuşsa, bu dışsal bir hayal kırıklığıdır. İçsel bir hayal kırıklığı ona katılana kadar tek başına işlevsizdir, hastalığa neden olmaz. Bu içsel hayal kırıklığı egodan kaynaklanmalı ve libidonun şimdi ele geçirmeye çalıştığı diğer nesnelere erişimine mâni olmalıdır. Ancak o zaman bir çatışma ortaya çıkar ve nevrotik bir hastalık, yani bastırılmış bilinçdışı yoluyla dolambaçlı yollardan ulaşılan, örneğin bir yerine-geçen vasıtasıyla tatmin olasılığı doğar. İlk bakışta bunda tuhaf bir şey vardır; ancak daha yakından incelediğimizde, egonun bir dileği yalnızca hayalde var olduğu ve gerçekleşmekten uzak göründüğü sürece zararsız olarak hoş görmesinin hiç de olağandışı olmadığını görürüz. Oysa gerçekleşmeye yaklaştığında ve gerçeklik hâline gelme tehdidi taşıdığında ego böyle bir dileğe karşı kendini hararetle savunacaktır. Bu durumla nevroz oluşumundaki tanıdık durumlar arasındaki fark, normalde libidinal kateksisin içsel yoğunlaşmalarının, şimdiye kadar az düşünülen ve hoş görülen fanteziyi korkulan bir rakibe dönüştürmesidir; oysa bizim bu olgularımızda

çatışmanın patlak vermesinin sinyali gerçek bir dışsal değişim tarafından verilir.

Analitik çalışma, öznenin uzun zamandır umduğu avantajı gerçeklikteki şanslı değişimden elde etmesini yasaklayan şeyin vicdan güçleri olduğunu bize göstermekte zorluk çekmez. Bununla birlikte, bulmayı beklemediğimiz varoluşlarıyla bizi sık sık şaşırtan bu yargılama ve cezalandırma eğilimlerinin özünü ve kökenini keşfetmek zor bir iştir. Her zamanki nedenlerden ötürü, klinik gözlem vakalarıyla ilgili olarak bildiklerimizi veya varsayımlarımızı değil, büyük yazarların zihin hakkındaki bilgilerinin zenginliğinden yarattıkları figürleri tartışacağım.

Shakespeare'in Lady Macbeth'ini, tek başına büyük bir enerjiyle çabaladıktan sonra başarıya ulaştığında yıkılan bir kişi olarak örnek alabiliriz. Öncesinde hiçbir tereddüt, içinde herhangi bir iç çatışma belirtisi, hırslı ama yine de şefkatli kocasının vicdan muhasebesinin üstesinden gelmekten başka hiçbir çabası yoktur. Kadınlığını bile canice niyetine feda etmeye hazırdır ama daha sonra bir suçla elde ettiği hırsının amacını koruma sorunu ortaya çıktığında bu kadınlığın oynaması gereken belirleyici rolü düşünmez.

> Gelin ruhlar, kana susamış ruhlar,
> Gelin alın benden kadınlığımı;
> Gelin sarın memelerimde kadınlığımı
> Ve intikam için gelin alın sütümü, sizi gidi cinai yardımcılar!
>
> (1. Perde, 5. Sahne)

... Çocuk emzirdim; bilirim insanın meme verdiği
yavruya sevgisi ne denli sevecenlikle doludur.
Ama sizin bunun için içtiğiniz ant gibi bir ant içmiş
olsaydım, benim yüzüme gülümserken,
Çekerdim mememi o dişsiz ağzından ve dağıtırdım
beynini.

(1. Perde, 7. Sahne)

Harekete geçmeden önce kadın hafif bir isteksizlik
yaşar:
...Uyurken babamı anımsatmasaydı
Kendim yapacaktım.

(2. Perde, 2. Sahne)

Sonra, Duncan'ın öldürülmesiyle Kraliçe olduğunda, bir an için hayal kırıklığı, düş kırıklığı gibi bir şey yaşar. Neden olduğunu bilemeyiz.

...isteklerimize ulaştığımızda bundan memnun
olmuyorsak,
Hiçbir şey kazanılmamış, her şey yitirilmiş demektir.
Yıkıp yok ettiklerimizden kuşkulu bir keyif
almaktansa,
Yok ettiğimiz şey olmak daha rahat olurdu.

(3. Perde, 2. Sahne)

Yine de direnir. Bu sözlerin ardından gelen ziyafet sahnesinde soğukkanlılığını korur, kocasının şaşkınlığını gizler ve konukları kovmak için bir bahane bulur. Ve sonra gözden kaybolur. Onu daha sonra son perdedeki uykuda yürüme sahnesinde, cinayet gecesinin izlenimlerine

saplanmış olarak görürüz. Bir kez daha, o zamanki gibi, kocasının yüreğine su serpmeye çalışır:

> "Ayıp size efendimiz, ayıp!
> Hem bir asker hem bir korkak mı?
> Kimin bildiğinden ne diye korkalım
> Kimse gücümüzün hesabını soramazken."
>
> (5. Perde, 1. Sahne)

Eylemden sonra kocasını dehşete düşüren kapının çalındığını duyar. Ama aynı zamanda "geri alınamayan eylemi geri almak" için çabalar. Kan lekeli ve kan kokan ellerini yıkar ve bu girişimin boşuna olduğunun bilincindedir. O kadar acımasız görünen Macbeth, vicdan azabına yenik düşmüş gibidir. Öldüğünde, bu arada başlangıçta olduğu kadar acımasız hâle gelen Macbeth, onun için sadece kısa bir mezar yazısı bulabilir:

> Bundan sonra ölmeliydi;
> Böyle bir söz için bir zaman olabilirdi.
>
> (5. Perde, 5. Sahne)

Ve şimdi kendimize en sağlam metalden dövülmüş gibi görünen bu karakteri kıran şeyin ne olduğunu soruyoruz? Sadece hayal kırıklığı mı-başarılı eylemin gösterdiği farklı bakış açısı[104] ve Lady Macbeth'te bile başlangıçta nazik ve dişil bir doğanın uzun süre dayanamayacak bir

104 Schiller'in *Die Braut von Messina*, III, 5'teki bir dizeye gönderme. (S.n.)

yoğunluğa ve yüksek gerilime kadar işlendiği sonucunu mu çıkarmalıyız, yoksa bu çöküşü bizim için daha insani bir şekilde anlaşılır kılacak daha derin bir motivasyonun işaretlerini mi aramalıyız?

Herhangi bir karara varmak bana imkânsız görünüyor. Shakespeare'in *Macbeth*'i, o zamana kadar İskoçya Kralı olan James'in tahta geçişi için yazılmış bir doktrin eseridir. Olay örgüsü hazırdı ve Shakespeare'in muhtemelen alışılagelmiş bir şekilde yararlandığı diğer çağdaş yazarlar tarafından ele alınmıştı. Bu, gerçek durumla dikkate değer benzerlikler sunuyordu. Hiçbir zaman çocuk sahibi olamadığı söylenen ve bir zamanlar kendisini "kısır bir soy" olarak tanımlayan "bakire" Elizabeth,[105] James'in doğum haberini aldığında acı içinde feryat ederken, tam da bu çocuksuzluğu nedeniyle İskoç kralını halefi yapmak zorunda kaldı. Ve o, isteksizce de olsa idamını emrettiği Mary Stuart'ın oğluydu ve siyasi kaygıların ilişkilerini gölgelemesine rağmen, yine de onun kanından geliyordu ve onun misafiri olarak adlandırılabilirdi.

I. James'in tahta çıkışı, verimsizliğin laneti ile sürekli neslin bereketinin bir göstergesi gibiydi. Shakespeare'in *Macbeth*'inin etkimesi de aynı zıtlık üzerine kurulmuştur.[106]

105 Bkz: *Macbeth*, 3. Perde, 1. Sahne.
Başımın üstüne meyvesiz bir taç yerleştirdiler,
Ve elime kısır bir asa verdiler,
Onu benden bir yabancı el alacak,
Yerime kendi oğlum geçmeyecek... (F.n.)

106 Freud bunu *The Interpretation of Dreams*'in (1900a) ilk baskısında zaten önermişti, *Standard Ed.*, 4, 266.

Kader Tanrıçaları Macbeth'e kendisinin kral olması gerektiğini söylerler ama Banquo'ya çocuklarının tahta geçeceğini vadederler. Macbeth kaderin bu hükmü karşısında öfkelenir. Kendi hırsını tatmin etmekle yetinmez. Yabancıların çıkarı için cinayet işlemek değil, bir hanedan kurmak istemektedir. Shakespeare'in oyunu yalnızca bir hırs trajedisi olarak ele alınırsa bu nokta gözden kaçar. Macbeth'in sonsuza kadar yaşayamayacağı açıktır ve bu nedenle kehanetin kendisine karşı çıkan kısmını geçersiz kılmasının tek bir yolu vardır; o da kendisinden sonra gelebilecek çocuklara sahip olmaktır. Ve bunu da inatçı karısından bekliyor gibi görünmektedir:

> Sen yalnızca erkek çocuklar doğur!
> Çünkü senin gözü pek mizacından
> Yalnızca erkek çocuklar doğrulmalı...
>
> (1. Perde, 7. Sahne)

Ve aynı şekilde, bu beklentisinde aldanırsa kadere boyun eğmesi gerektiği de açıktır; aksi takdirde eylemleri tüm amacını yitirir ve ulaşabileceği her şeyi önceden yok etmeye kararlı, yıkıma mahkûm birinin kör öfkesine dönüşür. Macbeth'in bu gelişim sürecini izleriz ve trajedinin doruğunda Macduff'un, çoğu zaman belirsiz olduğu kabul edilen ve belki de Macbeth'teki değişimin anahtarını içeren sarsıcı çığlığını duyarız:

> Hiç çocuğu yok!
>
> (5.Perde, 3. Sahne)

Kuşkusuz bunun anlamı şudur: "Sırf kendi çocuğu olmadığı için benim çocuklarımı öldürebildi." Ama bu sözlerde daha fazlası ima edilmiş olabilir ve her şeyden önce Macbeth'i kendi doğasının çok ötesine geçmeye zorlamakla kalmayıp, karısının sert karakterine de tek zayıf noktasından dokunan en derin nedeni ortaya çıkarabilir. Macduff'un bu sözlerinin işaret ettiği noktadan oyunun tamamına bakıldığında, baba-çocuk ilişkisine göndermelerle dolu olduğu görülür. İyi kalpli Duncan'ın öldürülmesi baba katilliğinden başka bir şey değildir; Banquo'nun durumunda Macbeth babayı öldürürken oğlu ondan kaçar; Macduff'unkinde ise baba ondan kaçtığı için çocukları öldürür. Hayalet sahnesinde cadılar ona önce kanlı bir çocuk, sonra da taçlı bir çocuk gösterirler; daha önce görülen zırhlı baş ise hiç kuşkusuz Macbeth'in kendisidir. Ancak arka planda intikamcı Macduff'un uğursuz sureti yükselir. Annesinden doğmadığı, onun rahminden kopup geldiği için kendisi de nesil yasalarının bir istisnasıdır.

Macbeth'in çocuksuzluğu ve eşinin kısırlığı, neslin kutsallığına karşı işledikleri suçların cezası olsaydı, Macbeth, çocukları babalarından ve bir babayı çocuklarından mahrum bıraktığı için baba olamasaydı ve Lady Macbeth cinayet ruhlarından talep ettiği kadınlığından çıkarılmanın acısını çekseydi, kısas tarzında şiirsel adaletin mükemmel bir örneği olurdu. Lady Macbeth'in hastalığının, duygusuzluğunun pişmanlığa dönüşmesinin, doğrudan çocuksuzluğuna, doğanın emirleri karşısında aciz olduğuna ikna olmasına ve aynı zamanda bunun onun aracılığıyla olduğunu hatırlamasına bir tepki olarak açıklanabileceğine

ve işlediği suçun edinimlerinin büyük kısmını çalmasının kendi hatası olduğuna inanıyorum.

Shakespeare'in Macbeth olay örgüsünü aldığı Holinshed'in *Chronicl*"ında (1577), Lady Macbeth'ten yalnızca bir kez kendisi kraliçe olabilmek için kocasını cinayete kışkırtan hırslı bir eş olarak bahsedilir. Daha sonraki kaderinden ve karakterinin gelişiminden bahsedilmiyor. Öte yandan Macbeth'in karakterinin kana susamış bir tirana dönüşmesinin de burada öne sürdüğümüzle aynı saiklere atfedildiği anlaşılıyor. Holinshed'de Macbeth'in kral olduğu Duncan'ın öldürülmesi ile daha sonraki kötülükleri arasında *on yıl* geçer ve bu on yıl içinde Macbeth sert ama adil bir hükümdar olarak gösterilir. Ancak bu süre geçtikten sonra, tıpkı kendi kaderiyle ilgili kehanetin gerçekleşmiş olması gibi, Banquo'ya yapılan kehanetin de gerçekleşebileceği korkusunun etkisi altında Macbeth de değişmeye başlar. Ancak o zaman Banquo'yu öldürmeyi planlar ve aynı Shakespeare'de olduğu gibi bir suçtan diğerine sürüklenir. Holinshed'de onu bu yollara iten şeyin çocuksuzluğu olduğu açıkça belirtilmemiştir, ancak bu makul neden için yeterince zaman ve yer verilmiştir. Shakespeare'de öyle değildir. Trajedide olaylar soluksuz bir acelecilikle üzerimize yığılır, öyle ki, karakterlerin ifadelerine bakılırsa, olayların seyri yaklaşık *bir haftayı* kapsar.[107]

Bu hızlanma, Macbeth ve karısının karakterlerindeki değişimin nedenlerine ilişkin tüm kurgularımızı yerle bir eder. Kadını yıkmak ve erkeği meydan okuyan bir öfkeye sürüklemek için çocuk sahibi olma umutlarının

107 Darmesteter (1881, Ixxv). (F.n.)

uzun süreli hayal kırıklığına uğramasına zaman yoktur ve olay örgüsündeki ve olayla arasındaki pek çok ince ilişki, bunların çocuksuzluk temasından kaynaklandığına işaret etse de yine de trajedideki zamandan tasarruf, karakterin eylemin kendisinde var olanlar dışında herhangi bir güdüden gelişmesini açıkça engeller.

Ne var ki, bu kadar kısa bir süre içinde tereddütlü, hırslı bir adamı dizginlenemez bir zorbaya ve onun çelik yürekli kışkırtıcısını hasta bir adama dönüştürebilen bu güdüler neler olabilirdi?

Ancak bu kadar kısa bir süre içinde kararsız ve hırslı adamı dizginlenemeyen bir zorbaya ve onun çelik yürekli destekçisini vicdan azabıyla kıvranan hasta bir kadına dönüştüren bu nedenlerin neler olabileceğini tahmin etmek bence imkânsızdır. Sanırım, metnin kötü korunmasının, oyun yazarının bilinmeyen niyetinin ve efsanenin gizli anlamının yoğunlaştığı üçlü belirsizlik katmanına nüfuz etme umudundan vazgeçmeliyiz. Ancak trajedinin izleyici üzerinde yarattığı güçlü etki karşısında bu tür araştırmaların boş olduğu yönündeki itiraza da katılamam. Oyun yazarı gerçekten de temsil sırasında sanatıyla bizi bunaltabilir ve düşünme gücümüzü felce uğratabilir; ancak daha sonra psikolojik mekanizmasını inceleyerek etkisini kavramaya çalışmamızı engelleyemez. Bir oyun yazarının, genel olasılığı feda ederek dramatik etkiyi artırabiliyorsa, önümüze getirdiği olayların doğal kronolojisini istediği gibi kısaltma özgürlüğüne sahip olduğu iddiası da bana bu örnekte geçerli görünmüyor. Çünkü böyle bir fedakârlık, nedensel bağlantıyı kopardığında değil, yalnızca olası-

lığa[108] müdahale ettiğinde haklı çıkar; dahası, zamanın geçişi açıkça birkaç günle sınırlandırılmak yerine belirsiz bırakılsaydı, dramatik etki neredeyse hiç zarar görmezdi.

Macbeth gibi bir sorunu çözümsüz olarak görüp reddetmek istemediğim için, bu güçlükten başka bir çıkış yolu sunabilecek yeni bir noktayı gündeme getirme cüretinde bulunacağım. Ludwig Jekels, yakın tarihli bir Shakespeare çalışmasında şairin özel bir tekniğini keşfettiğini ve bunun Macbeth için de geçerli olabileceğini düşünmektedir. Jekels, Shakespeare'in genellikle bir karakteri iki kişiye böldüğünü, bu kişilerin ayrı ayrı ele alındığında tam olarak anlaşılamadığını ve bir kez daha bir araya getirilip bir bütün oluşturulana kadar da anlaşılamadığını düşünmektedir. Bu durum Macbeth ve Lady Macbeth için de geçerli olabilir. Bu durumda Leydi Macbeth'i bağımsız bir karakter olarak görmek ve onu tamamlayan Macbeth'i dikkate almadan değişiminin nedenlerini keşfetmeye çalışmak elbette anlamsız olacaktır. Bu ipucunu daha fazla takip etmeyeceğim ama yine de bu görüşü çarpıcı bir şekilde doğrulayan bir şeye işaret etmek istiyorum: Cinayet gecesi Macbeth'te patlak veren korku tohumları *onda* değil *karısında* gelişmiştir. Cinayetten önce hançer sanrısı gören Macbeth'tir ama cinayetten sonra akıl hastalığına yakalanan karısıdır. Cinayetten sonra "Artık uyuma! Macbeth cinayet uykusunda..." ve dolayısıyla "Macbeth artık uyumayacak" çığlığını duyan kendisidir ama gördüğümüz gibi kraliçe yatağından kalkıp uykusunda konuşarak suçunu

108 Tıpkı III. Richard'ın öldürdüğü Kral'ın mezarı başında Anne'e kur yapmasında olduğu gibi. (F.n.)

itiraf ederken onun artık uyumadığını kesinlikle duymayız. Kanlı elleriyle çaresizce duran ve "Neptün'ün tüm okyanuslarının" onları temizleyemeyeceğinden yakınan odur ve karısı ise onu teselli eder: "Biraz su bizi bu eylemden arındırır" ama daha sonra ellerini çeyrek saat boyunca yıkar ve kan lekelerinden kurtulamaz; "Arabistan'ın tüm parfümleri bu küçük eli güzelleştiremez." Böylece adamın vicdan azabıyla korktuğu şey kadının başına gelir; kadın tamamen pişman olur, adam ise tamamen muhalif. Birlikte, tek bir ruhsal bireyin iki ayrık parçası gibi, suça tepki olanaklarını tüketirler ve her ikisinin de tek bir prototipten kopyalanmış olması muhtemeldir.

Eğer Lady Macbeth'in başarısından sonra neden çökmesi gerektiği sorusuna herhangi bir cevap verememişsek, psikolojik sorumluluk sorunlarını büyük bir titizlikle takip etmeyi seven başka bir büyük oyun yazarının yaratımına döndüğümüzde belki daha çok şansımız olabilir.

Bir ebenin kızı olan Rebecca Gamvik, üvey babası Dr. West tarafından özgür düşünceli biri olarak ve dini inanç üzerine kurulu bir ahlâkın yaşamdaki arzulara dayatmaya çalıştığı kısıtlamaları küçümseyecek şekilde yetiştirilmiştir. Doktorun ölümünden sonra üyeleri, mutlu olmaktan hiç anlamayan ve katı bir görev yerine getirme uğruna neşeyi feda eden eski bir ailenin nesiller boyu evi olan Rosmersholm'da bir iş bulur. Burada yaşayanlar eski bir papaz olan Johannes Rosmer ve onun engelli eşi, çocuksuz Beata'dır. Soylu Rosmer'in aşkına karşı "vahşi, kontrol edilemez bir tutku"ya yenik düşen Rebecca, yoluna çıkan karısını ortadan kaldırmaya karar verir ve bu amaçla dizginlenen "korkusuz,

özgür" iradesini hiç tereddüt etmeden kullanır. Beata'nın, evliliğin amacının çocuk sahibi olmak olduğunu anlatan bir tıp kitabını okumasını ve böylece zavallı kadının kendi evliliğinin meşru olup olmadığından şüphe duymasını sağlamayı başarır. Rebecca daha sonra, çalışmalarını ve fikirlerini paylaştığı Rosmer'in eski inancını terk etmek ve "aydınlanma partisine" katılmak üzere olduğunu ima eder ve böylece kadının kocasının ahlaki bütünlüğüne olan güvenini sarstıktan sonra, Rebecca'nın Rosmer'le olan gayrimeşru ilişkisinin sonuçlarını gizlemek için yakında evi terk edeceğini anlamasını sağlar. Suç planı başarılı olur. Bunalımlı ve sorumsuz olduğu her hâlinden belli olan zavallı karısı, kendi değersizliğini hissederek ve artık sevgili kocasıyla mutluluğu arasında durmak istemeyerek kendini değirmenin yanındaki patikadan ırmağa atar.

Rebecca ve Rosmer bir yıldan uzun bir süredir Rosmersholm'de yalnız yaşamaktadırlar ve Rosmer bu ilişkiyi tamamen entelektüel ve ideal bir dostluk olarak görmek istemektedir. Ancak bu ilişki dışarıdan dedikoduların ilk gölgesiyle kararmaya başladığında ve aynı zamanda Rosmer'ın içinde karısının hangi nedenlerle kendi hayatına son verdiğine dair acı verici şüpheler belirdiğinde, Rebecca'ya ikinci karısı olması için yalvarır, böylece mutsuz geçmişe yeni bir canlı gerçeklikle karşı koyabilirler (2. Perde). Rebecca bir an için bu teklif karşısında sevinçle haykırır ama hemen ardından bunun asla olamayacağını ve Rosmer onu daha fazla zorlarsa "Beata'nın gittiği yoldan gideceğini" söyler. Rosmer bu karşı çıkışı anlayamaz; Rebecca'nın eylemleri ve tasarımları hakkında daha fazla şey bilen

bizler de anlayamayız. Emin olabileceğimiz tek şey onun "hayır"ının ciddi olduğudur. Arzuladığı hedefe doğru acımasızca ilerleyen "korkusuz, özgür iradeli" maceraperest kadın, şimdi kendisine sunulan başarı meyvesini koparmayı nasıl reddedebilir? Dördüncü perdede açıklamayı bizzat kendisi yapar: "İşin korkunç yanı da *bu*: Şimdi, hayatın tüm mutluluğu elimin altındayken kalbim değişti ve kendi geçmişim beni ondan kopardı." Yani, bu arada farklı bir varlık hâline gelmiş; vicdanı uyanmış, onu zevk almaktan alıkoyan bir suçluluk duygusu edinmiştir.

Peki, onun vicdanını ne uyandırdı? Kendisini dinleyelim ve sonra ona tamamen inanıp inanamayacağımıza karar verelim. "Rosmer'ın hayata bakışı -ya da her halükârda sizin hayata bakışınız- benim irademi etkiledi... Ve onu hasta etti. Daha önce üzerimde hiçbir gücü olmayan yasalara esir etti. Sen- seninle yaşamak- aklımı yüceltti."

Bu etkinin ancak Rebecca'nın Rosmer'le yalnız yaşamasından sonra etkili olduğunu anlıyoruz: "Sessizlikte- yalnızlıkta- bana tüm düşüncelerini çekinmeden gösterdiğinde- her hassas ve narin duyguyu, tıpkı sana geldiği gibi- o zaman üzerimde *büyük* bir değişiklik oldu." Bundan kısa bir süre önce değişimin diğer yönünden yakınmıştı: "Çünkü Rosmersholm gücümü tüketti. Eski korkusuz irademin kanatları burada kırıldı. Sakatlandı! Dünyada herhangi bir şey için cesaretimin olduğu zamanlar geride kaldı. Eylem gücümü kaybettim, Rosmer."

Rebecca bu açıklamayı, Rosmer'a ve kurtulduğu kadının erkek kardeşi Rector Kroll'a gönüllü bir itirafta bulunarak kendisini bir suçlu olarak ifşa ettikten sonra

yapar. Ibsen, Rebecca'nın aslında yalan söylemediğini, ancak hiçbir zaman tamamen açık sözlü olmadığını, ustaca bir incelikle küçük dokunuşlarla açıkça ortaya koymuştur. Tıpkı tüm önyargılardan arınmışlığına rağmen yaşını bir yıl eksik söylediği gibi, iki adama yaptığı itiraf da eksiktir ve Kroll'un ısrarı sonucu bazı önemli noktaların eklenmesiyle tamamlanır. Dolayısıyla, her şeyden vazgeçtiğine dair açıklamasının bir nedeni açığa çıkarırken başka bir nedeni gizlediğini düşünebiliriz.

Rosmersholm'un atmosferinin ve yüksek fikirli Rosmer'le birlikteliğinin onu yücelttiğini-ve sakat bıraktığını-söylediğinde ona inanmamak için hiçbir nedenimiz yok. Burada bildiklerini ve hissettiklerini ifade ediyor. Ama bu ne onun içinde olup biten her şeydir ne de olup biten her şeyi anlamış olması gerekir. Rosmer'in etkisi sadece başka bir etkiyi gizleyen bir örtü olabilir ve dikkate değer bir gösterge olarak diğer yöne işaret etmektedir.

Rebecca'nın itirafından sonra bile Rosmer, oyunu sona erdiren son konuşmalarında ona tekrar karısı olması için yalvarır. Ona olan aşkı yüzünden işlediği suçu affeder. Rosmer, zavallı Beata'yı kötü niyetle aldattığı için duyduğu suçluluk duygusundan hiçbir affın onu kurtaramayacağını söylemesi gerekirken bu cevabı vermez ama bu özgür düşünceli kadından gelmesi bizi garip bir şekilde etkileyen ve Rebecca'nın ona atfettiği önemi hak etmekten çok uzak olan başka bir suçlamayla kendini suçlar: "Canım, bundan bir daha asla bahsetme! Bu imkânsız! Bilmelisin ki Rosmer, benim bir geçmişim var." Elbette başka bir erkekle cinsel ilişkiye girdiğini kastediyor ve özgür olduğu ve kimseye

hesap vermediği bir zamanda gerçekleşen bu ilişkilerin, Rosmer'le olan birlikteliğine, karısına karşı gerçekten suç teşkil eden davranışlarından daha büyük bir engel teşkil ettiğini gözlemleyebiliriz.

Rosmer bu geçmiş hakkında bir şey duymayı reddeder. Ne olduğunu tahmin edebiliriz, ancak oyunda buna atıfta bulunan her şey, tabiri caizse, yeraltındadır ve ipuçlarından bir araya getirilmesi gerekir. Ama yine de bunlar öyle ustalıkla yerleştirilmiş ipuçlarıdır ki, yanlış anlamak mümkün değildir.

Rebecca'nın ilk reddedişi ile itirafı arasında, onun gelecekteki kaderi üzerinde belirleyici bir etkisi olacak bir şey olur. Rector Kroll ona gayrimeşru bir çocuk olduğunu, annesinin ölümünden sonra onu evlat edinen Dr. West'in kızı olduğunu bildiğini söyleyerek Rebecca'yı aşağılamak amacıyla bir gün eve gelir. Nefret onun algılarını keskinleştirmiştir, ancak bunun Rebecca için bir haber olduğunu düşünmemiştir. "Gerçekten de bundan habersiz olduğunuzu sanmıyordum, aksi takdirde Dr. West'in sizi evlat edinmesine izin vermeniz çok garip olurdu..." "Ve sonra annen ölür ölmez seni evine alır. Sana çok sert davranır. Yine de onunla kalırsın. Sana yarım peni bile bırakmayacağını bilirsin-nitekim sadece bir kutu kitabın var- ama yine de onunla kalırsın; ona katlanırsın, sonuna kadar ona bakarsın." "Ona gösterdiğin ilgiyi bir kız çocuğunun doğal evlatlık içgüdüsüne bağlıyorum. Aslında, tüm davranışlarının kökeninin doğal bir sonucu olduğuna inanıyorum."

Ancak Kroll yanılmıştır. Rebecca'nın Dr. West'in kızı olabileceğine dair hiçbir fikri yoktur. Kroll geçmişiyle ilgili karanlık ipuçları vermeye başladığında Rebecca onun başka bir şeyden bahsettiğini düşünmüş olmalıdır. Ne demek istediğini anladıktan sonra bir süre daha soğukkanlılığını koruyabilir, çünkü düşmanının hesaplamalarını onun daha önceki bir ziyaretinde yanlış verdiği yaşına göre yaptığını varsayabilmektedir. Ancak Kroll şu sözlerle bu itirazı çürütür: "Öyle olsun ama yine de benim hesabım doğru olabilir; çünkü Dr. West, randevu almadan önceki yıl kısa bir ziyaret için oraya gitmişti." Bu yeni bilgiden sonra Rebecca kendine hâkimiyetini kaybeder. "Bu doğru değil!" Ellerini ovuşturarak yürür. "Bu imkânsız. Beni buna inandırmak için kandırmak istiyorsun. Bu asla ve asla doğru olamaz. Bu doğru olamaz. Bu dünyada asla!

Tedirginliği o kadar aşırıdır ki Kroll bunu yalnızca aldığı bilgiye bağlayamaz.

KROLL: Fakat sevgili Bayan West- Tanrı aşkına neden bu kadar heyecanlısınız? Beni hayli korkutuyorsunuz. Ne düşüneyim, neye inanayım?

REBECCA: Hiçbir şey. Hiçbir şey düşünmeyin ve hiçbir şeye de inanmayın.

KROLL: O hâlde bana bu olayın- bu ihtimalin- sizi nasıl bu kadar kötü etkileyebileceğini anlatmalısınız.

REBECCA (kendini kontrol ederek): Çok basit, Rector Kroll. Gayrı meşru bir çocuk olarak anılmak istemiyorum.

Rebecca'nın davranışlarındaki muammanın tek bir çözümü vardır. Dr. West'in babası olduğu haberi Rebecca'nın başına gelebilecek en ağır darbedir, çünkü Rebecca onun

sadece evlatlık kızı değil, aynı zamanda metresidir de. Kroll konuşmaya başladığında, onun bu ilişkileri ima ettiğini düşünmüştü; bu ilişkilerin doğruluğunu muhtemelen kabul edecek ve özgürleşmiş fikirleriyle haklı çıkaracaktı. Ama Rector'un niyeti bu değildi; Dr. West'le olan aşk ilişkisinden haberi yoktu, tıpkı onun da Dr. West'in babası olduğundan haberi olmadığı gibi. Rosmer'ı, karısı olmaya layık olmadığı bir geçmişe sahip olduğu gerekçesiyle reddederken aklında bu aşk ilişkisinden başka bir şey *olamazdı*. Ve muhtemelen, Rosmer bu geçmişi duymaya razı olsaydı, sırrının sadece yarısını itiraf edecek ve daha büyük bir kısmı hakkında sessiz kalacaktı. Ama şimdi elbette bu geçmişin ona birlikteliklerinin önündeki daha ciddi bir engel, daha ciddi bir suç gibi göründüğünü anlıyoruz.

Öz babasının metresi olduğunu öğrendikten sonra, kendini artık tamamen baskın hâle gelen suçluluk duygusuna teslim eder. Rosmer ve Kroll'a kendisini katil olarak damgalayan itirafını yapar; suçla yolunu açtığı mutluluğu sonsuza dek reddeder ve ayrılmaya hazırlanır. Ancak başarının onu mahvetmesiyle sonuçlanan suçluluk duygusunun gerçek nedeni bir sır olarak kalır. Gördüğümüz gibi, bu Rosmersholm'un atmosferinden ve Rosmer'in arındırıcı etkisinden oldukça farklı bir şeydir.

Bu noktada bizi takip eden hiç kimse bazı şüpheleri haklı çıkarabilecek bir karşı çıkışı öne sürmekten geri kalmayacaktır. Rebecca'nın Rosmer'ı ilk reddi, Kroll'un ikinci ziyaretinden ve dolayısıyla onun gayrimeşru kökenini ifşa etmesinden önce ve- eğer oyun yazarını doğru anladıysak- henüz ensest hakkında hiçbir şey bilmediği bir

zamanda gerçekleşir. Yine de bu ilk ret güçlü ve ciddidir. Eylemlerinin sonuçlarından vazgeçmesini isteyen suçluluk duygusu, böylece, işlediği büyük suç hakkında hiçbir şey bilmeden önce etkili olur ve eğer bu kadarını kabul edersek, belki de ensestin bu suçluluk duygusunun kaynağı olduğu düşüncesini tamamen bir kenara bırakmalıyız.

Şu ana kadar Rebecca West'i, Ibsen'in her zaman en eleştirel zekâ tarafından yönlendirilen hayal gücünün bir yaratımı değil de yaşayan bir kişiymiş gibi ele aldık. Bu nedenle, ortaya atılan itirazı ele alırken de aynı pozisyonu korumaya çalışabiliriz. İtiraz geçerlidir: Ensest ilişkisini öğrenmeden önce Rebecca'da vicdan zaten kısmen uyanmıştı ve Rebecca'nın kendisi tarafından kabul edilen ve suçlanan etkiyi bu değişimden sorumlu tutmamızı engelleyecek hiçbir şey yoktur. Ancak bu bizi ikinci güdünün farkına varmaktan alıkoymaz. Rebecca'nın Kroll'un ona söylemek zorunda olduğu şeyi duyduğunda sergilediği davranış, ilk tepkisi olan itiraf, ancak o zaman daha güçlü ve belirleyici olan vazgeçme güdüsünün etkili olmaya başladığına şüphe bırakmaz. Aslında bu, daha yüzeysel olanın arkasında daha derin bir güdünün ortaya çıktığı çoklu bir motivasyon vakasıdır. Şiirsel ekonomi yasaları durumu bu şekilde sunmayı gerektirir, çünkü bu daha derin güdü açıkça ifade edilemez. Gizli kalmalı, seyircinin ya da okuyucunun kolay algısından uzak tutulmalıydı; aksi takdirde en üzücü duygulara dayanan ciddi dirençler ortaya çıkabilir ve bu da dramın etkisini tehlikeye atabilirdi.

Bununla birlikte, açık güdünün gizli olanla içsel bir bağlantıdan yoksun olmamasını, ancak gizli güdünün

hafifletilmesi ve ondan türetilmesi olarak görünmesini talep etme hakkına sahibiz. Ve eğer oyun yazarının bilinçli yaratıcı birleştirmesinin mantıksal olarak bilinçsiz öncüllerden doğduğu gerçeğine güvenebilirsek, şimdi onun bu talebi yerine getirdiğini göstermeye çalışabiliriz. Rebecca'nın suçluluk duygusunun kaynağı, Kroll'un analitik zekâsıyla onun bunun bilincine varmasını sağlamasından önce bile ensest suçlamasında yatmaktadır. Yazarın ipuçlarını genişleterek ve doldurarak Rebecca'nın geçmişini yeniden inşa edersek, annesi ile Dr. West arasındaki yakın ilişkiden habersiz olamayacağından emin olabiliriz. Bu adamla birlikte annesinin varisi olması onu çok etkilemiş olmalı. Bu evrensel fantezinin onun durumunda gerçeğe dönüştüğünü bilmemesine rağmen Oedipus kompleksinin egemenliği altındaydı. Rosmersholm'a geldiğinde, bu ilk deneyimin içsel gücü onu, ilk başta hiçbir şey yapmayarak gerçekleşen aynı durumu güçlü bir eylemle gerçekleştirmeye, kocasının ve babasının yanındaki yerini alabilsin diye karısından ve annesinden kurtulmaya yöneltmiştir. Kendi iradesi dışında Beata'nın ortadan kaldırılmasına nasıl adım adım ilerlemek zorunda kaldığını ikna edici bir ısrarla anlatır.

"Demek, benim her zaman soğukkanlı, hesaplı ve kendime hâkim olduğumu sanıyordunuz! O zaman şu anda burada durup her şeyi anlattığım kadın değildim. Ayrıca, içimizde iki tür istem olduğuna inanıyorum! Beata'nın öyle ya da böyle gitmesini istiyordum ama bunun gerçekleşeceğine hiçbir zaman inanmadım. İleriye doğru yol alırken, attığım her adımda içimden bir sesin haykırdığını duyar

gibiydim: Daha fazla değil! Bir adım daha atma! Ama yine de *duramıyordum.* Ufacık da olsa bir adım daha atmak zorundaydım. Ve sadece bir arpa boyu daha. Ve sonra bir tane daha- ve her zaman bir tane daha. Ve sonra her şey olup bitti. Böyle şeyler böyle olur."

Bu bir süsleme değil, gerçek bir tanımlamadır. Rosmersholm'de başına gelen her şey, Rosmer'e âşık olması ve karısına düşmanlığı, en başından beri Oidipus kompleksinin bir sonucu, annesi ve Dr. West ile olan ilişkilerinin kaçınılmaz bir kopyasıydı.

Dolayısıyla Rosmer'in teklifini ilk başta reddetmesine neden olan suçluluk duygusu, Kroll'un gözlerini açmasından sonra onu itiraf etmeye iten daha büyük suçluluk duygusundan farklı değildir. Ama tıpkı Dr. West'in etkisi altında özgür düşünen ve dini ahlakı küçümseyen biri hâline geldiği gibi, Rosmer'a duyduğu aşk da onu vicdanlı ve asil bir varlığa dönüştürür. İçindeki zihinsel süreçlerin bu kadarını kendisi de anlamaktadır ve bu yüzden Rosmer'ın etkisini kendi değişiminin nedeni- onun için erişilebilir hâle gelen güdü- olarak tanımlamakta haklıdır.

Psikanalizle uğraşan bir hekim, bir eve hizmetçi, refakatçi ya da mürebbiye olarak giren bir kızın, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, Oidipus kompleksinden türeyen, evin hanımının ortadan kaybolduğu ve efendinin yeni geleni onun yerine karısı olarak aldığı bir gündüz düşü kurduğunu bilir.[109] *Rosmersholm,* kızlardaki bu yaygın fanteziyi işleyen en büyük sanat eseridir. Onu trajik bir

109 Bkz. the *Studies on Hysteria* (1895) Bayan Lucy R. vakasına bakınız, *Standart Ed.,* 2,116 vd. (S.n.)

oyun hâline getiren şey, kahramanın gündüz düşlerinin çocukluğunda tam olarak buna karşılık gelen bir gerçeklikten önce gelmiş olmasıdır.[110]

Literatüre yapılan bu uzun incelemeden sonra, klinik deneyime geri dönelim- ama sadece aralarındaki mutlak uyumu yalnızca birkaç kelimeyle kurmak için. Psikanalitik çalışma, normalde olduğu gibi hayal kırıklığı sonucu değil, başarı sonucu hastalığa neden olan bilinç güçlerinin, Oidipus kompleksi ile, yani baba ve anne ile olan ilişkiyle- belki de aslında, genel olarak suçluluk duygusuyla- yakından bağlantılı olduğunu göstermektedir.[111]

110 *Rosmersholm*'da ensest temasının varlığı, Otto Rank'ın son derece kapsamlı *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* (1912, [404-5]) adlı eserinde benimkiyle aynı argümanlarla zaten gösterilmiştir. (F.n.)

111 Freud yaklaşık yirmi yıl sonra, Romain Rolland'a yazdığı ve Atina'daki Akropolis'e yaptığı ilk ziyareti anlattığı Açık Mektup'ta (1936a), bir şeyin "gerçek olamayacak kadar iyi" olduğu hissini bu makalede analiz edilen durumla karşılaştırmıştır. (S.n.)

III

Suçluluk Duygusu Nedeniyle Suç İşleyenler

Bana ilk gençlik yıllarını, özellikle de ergenlik öncesi dönemlerini anlatırken, sonradan çok saygın bir kişi hâline gelen insanlar, o dönemde işledikleri hırsızlık, dolandırıcılık ve hatta kundakçılık gibi yasak eylemlerden bahsetmişlerdir. Bu ifadeleri, hayatın o dönemindeki ahlaki engellemelerin zayıflığına aşina olduğumuz yorumuyla geçiştirme alışkanlığım vardı ve bunlara daha önemli bir bağlamda yer bulma girişiminde bulunmadım. Ancak sonunda, bu tür olayları daha kapsamlı bir şekilde incelemeye yöneltildim, çünkü bazı göze çarpan ve daha erişilebilir olgular, hastalar gerçekten tedavim altındayken ve artık o kadar genç değillerken meydana gelmişti. Analitik çalışma daha sonra, bu tür eylemlerin esas olarak yasaklandıkları için yapıldıkları ve bu eylemleri gerçekleştiren kişi için zihinsel bir rahatlama sağladığı için yapıldıkları şaşırtıcı keşfini getirdi. Kaynağını bilmediği baskıcı bir suçluluk duygusundan mustaripti ve yanlış bir eylemde bulunduktan sonra bu baskı hafifliyordu. Suçluluk duygusu en azından bir şeye bağlanmıştı.

Kulağa paradoksal gelse de suçluluk duygusunun yanlış eylemden önce mevcut olduğunu, yanlış eylemden kaynaklanmadığını, tersine yanlış eylemin suçluluk duygusundan

kaynaklandığını ileri sürmeliyim. Bu insanlar haklı olarak suçluluk duygusundan kaynaklanan suçlular olarak tanımlanabilir. Suçluluk duygusunun önceden var olduğu elbette bir dizi başka tezahürler ve etkilerle de gösterilmiştir.

Ancak bilimsel çalışma, ilginç bir gerçeğin ortaya konmasıyla yetinmez. Yanıtlanması gereken iki soru daha vardır: Eylemden önceki bu belirsiz suçluluk duygusunun kaynağı nedir ve bu tür bir nedenselliğin insan suçlarında önemli bir rol oynaması olası mıdır?

İlk sorunun incelenmesi, genel olarak insanoğlunun suçluluk duygusunun kaynağı hakkında bize bilgi verme vaadini taşıyordu. Analitik çalışmanın değişmez sonucu, bu belirsiz suçluluk duygusunun Oidipus kompleksinden kaynaklandığını ve babayı öldürmek ve anneyle cinsel ilişkiye girmek gibi iki büyük suç niyetine bir tepki olduğunu göstermekti. Bu iki suçla karşılaştırıldığında, suçluluk duygusunu bir şeye bağlamak için işlenen suçlar acı çekenleri rahatlatıyordu. Bu bağlamda, adam öldürme ve anneyle ensest ilişkinin iki büyük insanlık suçu olduğunu, ilkel topluluklarda bu şekilde takip edilen ve nefret edilen tek suçlar olduğunu hatırlamalıyız. Ve başka araştırmaların bizi, şimdi kalıtsal bir zihinsel güç olarak görünen insanlığın vicdanının Oidipus kompleksiyle bağlantılı olarak edinildiği hipotezine ne kadar yaklaştırdığını da hatırlamalıyız.

İkinci soruyu yanıtlamak için psikanalitik çalışmanın kapsamının ötesine geçmeliyiz. Çocuklarda genellikle cezayı kışkırtmak amacıyla "yaramazlık" yaptıklarını ve ceza aldıktan sonra sessiz ve memnun olduklarını gözlemlemek kolaydır. Daha sonraki analitik incelemeler, çoğu zaman

onları ceza aramaya iten suçluluk duygusunun izini sürmemizi sağlayabilir. Yetişkin suçlular arasında, herhangi bir suçluluk duygusu olmaksızın suç işleyenleri, ahlaki engellemeler geliştirmemiş olanları ya da toplumla çatışmalarında kendilerini eylemlerinde haklı görenleri şüphesiz hariç tutmalıyız. Ancak diğer suçluların çoğunluğu, yani cezalandırıcı önlemlerin gerçekten tasarlandığı suçlular söz konusu olduğunda, bu tür bir suç motivasyonu pekâlâ dikkate alınabilir; suçlu psikolojisindeki bazı belirsiz noktalara ışık tutabilir ve cezalandırmaya yeni bir psikolojik temel sağlayabilir.

O zamandan beri bir arkadaşım, "suçluluk duygusundan kaynaklanan suçlunun" Nietzsche tarafından da bilindiği gerçeğine dikkatimi çekti. Suçluluk duygusunun önceden varoluşu ve bu duyguyu rasyonalize etmek için bir eylemin kullanılması, Zerdüşt'ün "On the Pale Criminal" deyişlerinde parlar.[112] Suçlulardan ne kadarının bu "solgun" suçlular arasında sayılması gerektiğine karar vermeyi gelecekteki araştırmalara bırakalım.

112 1924'ten önceki baskılarda "belirsiz sözler"- Suçluluk duygusunun kötü davranışlar için bir neden olduğu fikrine dair bir ipucu, "Little Hans" (1909b, Standard Ed., 10, 42) ve "Wolf Man"de yer alır. (1918b, *Standard Ed.*, 17, 28, bu makaleden daha sonra yayınlanmış olsa da aslında büyük ölçüde ondan önceki yıl yazılmıştır) vaka öyküsünde zaten bulunmaktadır. Bu son pasajda mazoşizmin karmaşıklaştırıcı faktörü ortaya konmuştur. (S.n.)
Bahsi geçen eserlerin sırasıyla Türkçeleri: Sigmund Freud, *Çocukta Fobinin Analizi: Küçük Hans Vakası*, çev. F. Erkek, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2022. (e.n.)

GEÇİCİLİK ÜZERİNE

Kısa bir süre önce bir yaz günü, sessiz bir arkadaş ve genç ama şimdiden ünlü bir şairle nefis bir kırda yürüyüşe çıktım.[113] Şair etrafımızdaki manzaranın güzelliğine hayran kaldı ama bundan hiç keyif almadı. Tüm bu güzelliğin yok olmaya mahkûm olduğu, kış geldiğinde tüm insan güzelliği ve insanların yarattığı ya da yaratabileceği tüm güzellik ve ihtişam gibi yok olacağı düşüncesi onu rahatsız ediyordu. Başka türlü seveceği ve hayranlık duyacağı her şey, ona, kaderi olan geçicilik yüzünden değerini yitirmiş gibi görünüyordu.

Güzel ve mükemmel olan her şeyin çürümeye yatkınlığı, bildiğimiz gibi, zihinde iki farklı dürtüye yol açabilir. Biri genç şairin hissettiği acı verici umutsuzluğa yol açarken, diğeri iddia edilen gerçeğe karşı isyana yol açar. Hayır! Doğanın ve sanatın, duyularımızın dünyasının ve dış dünyanın tüm bu güzelliğinin gerçekten yok olup gitmesi imkânsızdır. Buna inanmak çok anlamsız ve çok küstahça olur. Öyle ya da böyle bu güzellik varlığını sürdürebilmeli ve tüm yıkım güçlerinden kurtulabilmelidir.

Ancak bu ölümsüzlük gereksinimi, gerçeklik iddiasında bulunamayacak kadar açık olan arzularımızın bir ürünü-

113 Freud 1913 Ağustos'unun bir bölümünü Dolomitler'de geçirmiştir, ancak yol arkadaşlarının kimliği tespit edilememiştir. (S.n.)

dür: Her şeye rağmen acı veren şey doğru olabilir. Ne her şeyin geçiciliğine karşı çıkmanın bir yolunu bulabildim, ne de güzel ve mükemmel olanın lehine bir istisnada ısrar edebildim. Ancak kötümser şairin, güzel olanın geçiciliğinin onun değerinde herhangi bir kayıp içerdiği görüşüne karşı çıktım.

Tam tersine, değeri artardı! Geçicilik değeri, zaman içindeki enderlik değeridir. Bir zevk alma olasılığının sınırlanması, zevkin değerini yükseltir. Güzelliğin geçiciliği düşüncesinin ondan duyduğumuz hazzı engellemesinin anlaşılmaz olduğunu belirtmiştim. Doğanın güzelliğine gelince, kış tarafından her yok edildiğinde bir sonraki yıl tekrar gelir, böylece yaşamlarımızın uzunluğu ile ilgili olarak aslında ebedi olarak kabul edilebilir. İnsan formunun ve yüzünün güzelliği kendi yaşamlarımız boyunca sonsuza dek yok olur, ancak yok oluşları onlara yalnızca taze bir çekicilik katar. Sadece tek bir gece açan bir çiçek bize bu nedenle daha az güzel görünmez. Bir sanat eserinin ya da entelektüel bir başarının güzelliğinin ve mükemmelliğinin neden geçici bir sınırlama nedeniyle değerini yitirmesi gerektiğini de daha iyi anlayamıyorum. Bugün hayranlıkla seyrettiğimiz resimlerin ve heykellerin tuzla buz olacağı bir zaman gelebilir ya da şairlerimizin ve düşünürlerimizin eserlerini artık anlamayan bir insan ırkı bizi takip edebilir veya yeryüzündeki tüm canlı yaşamın sona erdiği jeolojik bir çağ bile gelebilir; ancak tüm bu güzelliğin ve mükemmelliğin değeri yalnızca kendi duygusal yaşamlarımız için taşıdığı önemle belirlendiğinden,

bizden sonra hayatta kalmasına gerek yoktur ve bu nedenle mutlak dayanıklılıktan bağımsızdır.

Bu düşünceler bana itiraz kabul etmez göründü; ancak ne şair ne de arkadaşım üzerinde hiçbir etki bırakmadığımı fark ettim. Başarısızlığım beni, onların yargılarını bozan güçlü bir duygusal faktörün iş başında olduğu sonucuna götürdü ve daha sonra bunun ne olduğunu keşfettiğime inandım. Güzellikten aldıkları zevki bozan şey, zihinlerinde yas tutmaya karşı bir isyan olmalıydı. Tüm bu güzelliğin geçici olduğu düşüncesi, bu iki hassas zihne, onun ölümü üzerine yas tutmanın tadını önceden veriyordu ve zihin içgüdüsel olarak acı veren her şeyden geri çekildiği için, güzellikten aldıkları zevkin, onun geçiciliği düşünceleri tarafından engellendiğini hissettiler.

Sevdiğimiz ya da hayranlık duyduğumuz bir şeyin kaybından dolayı yas tutmak, sıradan insanlara o kadar doğal gelir ki, bunu apaçık bir şey olarak görürler. Ancak psikologlar için yas tutmak büyük bir bilmecedir, kendi başına açıklanamayan ancak diğer belirsizliklerin izinin sürülebildiği olgulardan biridir. Göründüğü kadarıyla, gelişimin ilk aşamalarında kendi benliğimize yönelttiğimiz belli bir miktar sevgi kapasitesine- libido dediğimiz şeye- sahibiz. Daha sonra, henüz çok erken bir dönemde olsa da bu libido egodan nesnelere yönlendirilir ve böylece bir anlamda egomuzun içine alınır. Nesneler yok edilirse ya da bizim için kaybolurlarsa, sevgi kapasitemiz (libidomuz) bir kez daha özgürleşir ve o zaman ya yerine başka nesneler alabilir ya da geçici olarak egoya geri dönebilir. Ancak libidonun nesnelerinden bu şekilde ayrılmasının

neden bu kadar acı verici bir süreç olduğu bizim için bir gizemdir ve şimdiye kadar bunu açıklayacak herhangi bir hipotez oluşturamadık. Sadece libidonun nesnelerine tutunduğunu ve yerine geçecek bir şey hazır olsa bile kaybettiklerinden vazgeçmeyeceğini görüyoruz. O hâlde yas böyle bir şeydir.

Şairle sohbetimiz savaştan[114] önceki yaz gerçekleşti. Bir yıl sonra savaş patlak verdi ve dünyayı güzelliklerinden mahrum bıraktı. Sadece geçtiği kırların güzelliğini ve yolu üzerinde karşılaştığı sanat eserlerini yok etmekle kalmadı, aynı zamanda uygarlığımızın başarılarından duyduğumuz gururu, birçok filozof ve sanatçıya duyduğumuz hayranlığı ve uluslar ve ırklar arasındaki farklılıklar üzerinde nihai bir zafer kazanma umutlarımızı da paramparça etti. Bilimimizin yüce tarafsızlığını lekeledi, içgüdülerimizi tüm çıplaklığıyla ortaya çıkardı ve en asil zihinler tarafından yüzyıllar boyunca verilen sürekli eğitimle sonsuza dek ehlileştirildiğini düşündüğümüz içimizdeki kötü ruhları serbest bıraktı. Ülkemizi yeniden küçülttü ve dünyanın geri kalanını çok daha uzak kıldı. Bizi sevdiğimiz pek çok şeyden mahrum bıraktı ve bize değişmez olarak gördüğümüz pek çok şeyin ne kadar geçici olduğunu gösterdi. Bu kadar çok nesneden mahrum kalan libidomuzun, bize kalanlara daha büyük bir yoğunlukla sarılmasına, ülkemize olan sevgimizin, en yakınlarımıza olan şefkatimizin ve ortak olan şeylerden duyduğumuz gururun aniden güçlenmesine şaşıramayız. Ama şimdi bu kadar dayanıksız

114 Metinde bahsi geçen savaş 1914-1918 yıllarında cereyan eden Birinci Cihan Harbi'dir. (e.n.)

ve dirençsiz oldukları kanıtlandığı için kaybettiğimiz bu diğer varlıkların bizim için gerçekten bir değeri kalmadı mı? Birçoğumuza öyle geliyor ama bana göre bir kez daha yanlış. Böyle düşünenlerin ve değerli olanın kalıcı olmadığı kanıtlandığı için sürekli bir şeylerden vazgeçmeye hazır görünenlerin, sadece kaybedilen için yas tutma durumunda olduklarına inanıyorum. Bildiğimiz gibi yas, ne kadar acı verici olursa olsun, kendiliğinden sona erer. Kaybedilen her şeyden vazgeçtiğinde, kendini tüketmiş olur ve libidomuz bir kez daha (hâlâ genç ve aktif olduğumuz sürece) kaybedilen nesnelerin yerine eşit ya da daha değerli yeni nesneler koymakta özgürdür. Bu savaşın neden olduğu kayıplar için de aynı şeyin geçerli olması umulmaktadır. Yas sona erdiğinde, uygarlığın zenginlikleri hakkındaki yüksek görüşümüzün, onların kırılganlığını keşfetmemizden hiçbir şey kaybetmediği görülecektir. Savaşın yıktığı her şeyi yeniden ve belki de eskisinden daha sağlam bir zeminde ve daha kalıcı bir şekilde inşa edeceğiz.

GÖRSEL BİR SAPLANTIYA MİTOLOJİK BİR PARALEL

Yaklaşık yirmi bir yaşındaki bir hastada bilinçdışı zihinsel faaliyetin ürünleri sadece obsesif düşüncelerde değil aynı zamanda obsesif imgelerde de bilinçli hâle gelmiştir. Bu ikisi birbirine eşlik edebiliyor ya da bağımsız olarak ortaya çıkabiliyordu. Belirli bir zamanda, ne zaman babasının odaya girdiğini görse, zihnine yakın bir bağlantı içinde takıntılı bir kelime ve takıntılı bir görüntü geliyordu. Sözcük "*Vaterarsch*" ['baba-popo'] idi; ona eşlik eden imge ise babasını kolları ve bacakları olan ama başı ya da üst kısmı olmayan bir bedenin çıplak alt kısmı olarak gösteriyordu. Cinsel organlar belirtilmemiş ve yüz hatları karın bölgesine boyanmıştı.

Tamamen gelişmiş bir zekâya ve yüksek ahlaki ideallere sahip olan hastanın, onuncu yaşından sonrasına kadar çok çeşitli şekillerde çok canlı bir anal erotizm sergilediğini belirtmem, bu normalden daha saçma semptomu açıklamaya yardımcı olacaktır. Bu durum atlatıldıktan sonra, daha sonra genital erotizme karşı verdiği mücadele nedeniyle cinsel yaşamı bir kez daha ilk anal aşamaya geri dönmek zorunda kaldı. Babasını çok seviyor, ona saygı duyuyor ve ondan az da olsa korkuyordu; çilecilik ve içgüdülerin bastırılması konusunda kendi yüksek standartlarına göre

değerlendirildiğinde, babası ona sefahati ve maddi şeylerden zevk almayı savunan biri gibi görünüyordu.

"Baba-popo" kısa bir süre sonra "patrik" onur unvanının şakacı bir Almanlaştırılması olarak açıklandı.[115] Saplantılı imge bariz bir karikatürleştirmedir. Aşağılayıcı bir amaçla, bütün bir insanı organlarından biriyle, örneğin cinsel organlarıyla değiştiren diğer temsilleri hatırlatır; bize aynı zamanda cinsel organların bütün bir insanla özdeşleştirilmesine yol açan bilinçdışı fantezileri ve "can kulağıyla dinliyorum" gibi şaka yollu konuşma biçimlerini de hatırlatır.

Karikatürde yüz hatlarının karın bölgesine yerleştirilmesi ilk başta bana çok tuhaf gelmişti. Ancak kısa süre sonra aynı şeyi Fransız karikatürlerinde de gördüğümü hatırladım.[116] Şans eseri, hastamın takıntılı imgesiyle birebir örtüşen eski bir tasviri fark ettim.



115 Bu iki kelime Almancada İngilizceden daha çok birbirine benzemektedir. "Patrik" her iki dilde de aynı şekilde yazılır, ancak farklı telaffuz edilir. (S.n.)

116 Bkz. 1901 yılında Jean Veber tarafından çizilen ve Fuchs tarafından 1908'de yeniden çizilen bir İngiliz karikatürü olan "L'impudique Albion". (F.n.)

DICHTUNG UND WAHRHEIT'ten BİR ÇOCUKLUK HATIRASI

"Çocukluğumuzun ilk yıllarında başımıza gelenleri hatırlamaya çalıştığımızda, çoğu zaman başkalarından duyduklarımızla, kendi tanık olduklarımızdan edindiklerimizi birbirine karıştırdığımızı görürüz." Bu ifade, Goethe'nin altmış yaşında yazmaya başladığı hayat hikâyesinin [*Dichtung und Wahrheit*] ilk sayfalarından birinde yer almaktadır. Bundan önce "28 Ağustos 1749'da öğlen saat on ikiyi vururken gerçekleşen" doğumuyla ilgili bazı bilgiler vardır. Yıldızlar elverişli bir kavuşum hâlindeydi ve hayatta kalmasının nedeni de bu olabilirdi, çünkü dünyaya geldiğinde "ölü gibiydi" ve ancak büyük çabalardan sonra hayata döndürülebildi. Bunun ardından evin ve çocukların- kendisinin ve küçük kız kardeşinin-oynamayı en çok sevdikleri yerin kısa bir tasviri gelir. Ancak bundan sonra Goethe, "çocukluğun ilk yıllarına" (dört yaşına kadar olan yıllar) atfedilebilecek ve kendi hatıralarını korumuş gibi görünen tek bir olayı anlatır.

Hikâye şu şekilde devam ediyor: "Yol üzerinde yaşayan üç kardeş (adları von Ochsenstein) bana çok düşkündü; bunlar merhum yargıcın yetim oğullarıydı ve bana ilgi duyuyor ve her türlü şekilde benimle alay ediyorlardı.

Halkım, aksi hâlde ciddi ve çekingen bir mizaca sahip olan bu adamların beni cesaretlendirdiği her türlü şakayı anlatmaktan hoşlanırdı. Bu kahramanlıklardan sadece birini aktaracağım. Çömlekçilik fuarı henüz sona ermişti ve mutfak bir süre için gerekli olan şeylerle donatılmakla kalmamış, aynı zamanda biz çocukların oynaması için aynı türden minyatür mutfak eşyaları da alınmıştı. Güzel bir öğleden sonra, evde her şey sakinken, salonda tabak çanaklarımla oynuyordum (daha önce tarif edilen, sokağa açılan bir yer) ve bu hiçbir şeye yol açmayacak gibi göründüğünden, bir tabağı sokağa fırlattım ve neşeyle parçalandığını görünce çok sevindim. Ne kadar sevindiğimi ve küçük ellerimi ne kadar neşeyle çırptığımı gören von Ochsensteinlar, 'Bir daha yap!' diye seslendiler. Hiç tereddüt etmeden bir tencereyi kaldırım taşlarının üzerine fırlattım ve sonra onlar 'Bir tane daha!' diye bağırmaya devam ederken bütün küçük kaplarımı, tencerelerimi ve tavalarımı birbiri ardına dizdim. Komşularım beğenilerini göstermeye devam ettiler ve ben de onları eğlendirdiğim için çok mutluydum. Ama stoklarım tükenmişti ve hâlâ 'Bir tane daha!' diye bağırıyorlardı. Ben de doğruca mutfağa koştum, toprak tabakları getirdim ve onlar paramparça olurken daha da güzel bir gösteri sundum. Böylece bir ileri bir geri koşarak, sırayla elime geçirebildiğim her tabağı dolaptan alıp getirdim; bununla da yetinmeyip elime geçirebildiğim her çanak çömleği aynı kırık yığınına fırlattım. Ancak daha sonra biri gelip müdahale etti ve her şeyi durdurdu. Hasar tamamlanmıştı ve kırılan onca çanak çömleği telafi etmek için en azından eğlenceli bir

hikâye vardı ve bu hikâyeyi başlatan alçaklar hayatlarının sonuna kadar bundan zevk aldılar."

Analitik öncesi günlerde bunu duraksama fırsatı bulmadan ve şaşırmadan yorumlamak mümkündü, ancak daha sonra analitik vicdan aktif hâle geldi. İlk çocukluk anılarıyla ilgili kesin görüşler ve beklentiler oluşturmuştuk ve bunlar için evrensel geçerlilik iddia etmek isterdik. Bir çocuğun hayatındaki hangi detayın genel olarak unutulmadan kaçtığına kayıtsız kalınmamalı veya bu tamamen anlamsız olmamalıdır. Aksine hafızada kalan şeyin, ister o anda böyle bir öneme sahip olsun, ister daha sonraki olayların etkisiyle sonradan önem kazanmış olsun, tüm yaşam dönemindeki en önemli unsur olduğu varsayılabilir.

Bu tür çocuksu hatıraların yüksek değeri, doğrusu, sadece birkaç durumda aşikârdı. Genelde kayıtsız, hatta değersiz görünüyorlardı ve ilk başta bu anıların hafıza kaybına nasıl direndiği anlaşılamıyordu; ayrıca bunları uzun yıllar boyunca kendi anı deposunun bir parçası olarak saklamış olan kişi, bunları anlatabileceği herhangi bir yabancıdan daha fazlasını görebiliyordu. Önemlerinin anlaşılabilmesi için belli bir yorumlama çalışması gerekliydi. Bu yorumlama ya içeriklerinin başka bir içerikle değiştirilmesi gerektiğini gösterdi ya da açıkça önemli başka deneyimlerle ilişkili olduklarını ve "ekran anıları" olarak bilinen şey olarak yerlerini aldıklarını ortaya çıkardı.[117]

Bir yaşam öyküsünün her psikanalitik incelemesinde, en erken çocukluk anılarının anlamını bu çizgide açıklamak her zaman mümkündür. Gerçekten de genellikle hastanın

117 Bkz. *The Psychopathology of Everyday Life* (1901*b*), 4. Bölüm. (S.n.)

öncelik verdiği, hayat hikâyesini anlatırken ilk anlattığı hatıranın en önemlisi, zihninin gizli sayfalarının anahtarını elinde tutan hatıra olduğu ortaya çıkar. Ancak *Dichtung und Wahrheit*'ta anlatılan küçük çocukluk bölümü beklentilerimizi karşılamıyor. Hastalarımızda yorumlamaya yol açan yollar ve araçlar elbette burada bizim için mevcut değildir; bölüm kendi içinde daha sonraki bir tarihteki önemli izlenimlerle izlenebilir bir bağlantıya sahip görünmemektedir. Dışarıdan teşvik alınarak gerçekleştirilen, ev ekonomisi üzerinde zararlı etkileri olan haylaz bir oyun, Goethe'nin bize zenginliklerle dolu hayatı hakkında anlatacakları ile kesinlikle örtüşmüyor. Bu çocuksuz anıya mutlak bir masumiyet ve ilgisizlik izlenimi yapışmakla birlikte bu, psikanalizin iddialarını fazla abartmamak ve onu uygun olmayan yerlere uygulamamak için bir uyarı olarak alınabilir.

Dolayısıyla bu küçük sorun çoktan aklımdan çıkmıştı ki, bir gün şans bana benzer bir çocukluk anısının daha net bir şekilde ortaya çıktığı bir hasta getirdi. Yirmi yedi yaşında, yüksek eğitimli ve yetenekli bir adamdı; o sıralarda hayatı tamamen annesiyle olan ve tüm çıkarlarını etkileyen bir çatışmayla doluydu ve bunun etkileri yüzünden sevgi kapasitesi ve bağımsız bir yaşam sürme yeteneği büyük zarar görmüştü. Bu çatışma çocukluğuna kadar uzanıyordu; kesinlikle dördüncü yaşına kadar. Ondan önce çok zayıf bir çocuktu, her zaman hastaydı ve yine de bu hastalıklı dönem onun hafızasında bir cennete dönüştü; çünkü o zamanlar annesinin şefkatine özel ve kesintisiz bir şekilde sahipti. Henüz dört yaşındayken, hâlen hayatta olan erkek

kardeşi doğdu ve bu rahatsız edici olaya verdiği tepkiyle, annesinin şiddetini sürekli kışkırtan, inatçı, kontrol edilemez bir çocuğa dönüştü. Dahası, hiçbir zaman doğru yolu bulamadı.

Tedavi için bana geldiğinde- gelmesinin en önemli nedeni, dindar bir yobaz olan annesinin psikanalizden korkmasıydı- küçük kardeşine karşı duyduğu kıskançlık (bir keresinde beşikteki bebeğe öldürücü bir saldırı olarak ortaya çıkmıştı) çoktan unutulmuştu. Artık kardeşine büyük bir saygıyla davranıyordu; ancak bazı tuhaf tesadüfi hareketleri (av köpeği veya özenle yetiştirdiği kuşlar gibi en sevdiği hayvanlara ani ve ciddi yaralanmalar içeren) muhtemelen küçük kardeşe karşı bu düşmanca dürtülerin yansımaları olarak anlaşılmalıdır.

Şimdi bu hasta, o çok nefret ettiği bebeğe saldırdığı sırada, eline geçirebildiği tüm çanak çömleği kır evlerinin penceresinden yola fırlattığını anlattı- Goethe'nin *Dichtung und Wahrheit*'ta çocukluğuyla ilgili anlattığı şeyin aynısıydı. Hastamın yabancı uyruklu olduğunu ve Alman edebiyatını bilmediğini belirtebilirim; Goethe'nin otobiyografisini hiç okumamıştı. Bu iletişim doğal olarak bana Goethe'nin çocukluk anısını, hastamın hikâyesinin bizi zorladığı çizgide açıklama girişiminde bulunulabileceğini düşündürdü. Ancak bu açıklama için gerekli koşulların şairin çocukluğunda var olduğu gösterilebilir miydi? Goethe'nin kendisi, doğrudur, çocukça şakasından von Ochsenstein kardeşlerin kışkırtmasını sorumlu tutmaktadır. Ancak kendi anlatımından, bu yetişkin komşuların sadece onu yaptığı şeye devam etmesi için cesaretlendirdiği

görülebilir. Başlangıç kendi inisiyatifiyle olmuştur ve bu başlangıç için ileri sürdüğü neden- "bu (oyun) hiçbir şeye yol açmıyor gibi göründüğü için"- kesinlikle, anlamını zorlamadan, bunu yazdığı sırada ve muhtemelen uzun yıllar önce davranışının yeterli bir nedeninin farkında olmadığının bir itirafıdır.

Johann Wolfgang[118] ve kız kardeşi Cornelia'nın çok zayıf çocuklardan oluşan hatırı sayılır bir ailenin hayatta kalan en büyük bireyleri oldukları iyi bilinmektedir. Dr. Hanns Sachs, Goethe'nin çocuk yaşta ölen bu kardeşleri hakkında bana aşağıdaki ayrıntıları verme nezaketini gösterdi:

(a) Hermann Jakob, 27 Kasım 1752 Pazartesi günü vaftiz edildi; altı yıl altı hafta yaşadı, 13 Ocak 1759'da gömüldü.

(b) Katharina Elisabetha, 9 Eylül 1754 Pazartesi günü vaftiz edildi; 22 Aralık 1755 Perşembe günü gömüldü. (Bir yıl dört aylık).

(c) Johanna Maria, 29 Mart 1757 Salı günü vaftiz edilmiş ve 11 Ağustos 1759 Cumartesi günü gömülmüştür. (İki yaş ve dört aylık). (Bu şüphesiz erkek kardeşi tarafından sevilen çok güzel ve çekici küçük kızdı).

(d) Georg Adolph, 15 Haziran 1760 Pazar günü vaftiz edildi; 18 Şubat 1761 Çarşamba günü sekiz aylıkken defnedildi.

Goethe'nin bir sonraki en küçük kız kardeşi Cornelia Friederica Christiana, 7 Aralık 1750'de, o on beş aylıkken doğdu. Aradaki bu küçük yaş farkı, onun bir kıskançlık nesnesi olma ihtimalini neredeyse ortadan kaldırmakta-

118 Johann Wolfgang Goethe. (e.n.)

dır. Çocukların, tutkuları uyandığında, hâlihazırda var olan kardeşlerine karşı asla böyle şiddetli tepkiler geliştirmedikleri, düşmanlıklarını yeni gelenlere yönelttikleri bilinmektedir. Yorumlamaya çalıştığımız sahne, Goethe'nin Cornelia'nın doğumu sırasındaki ya da doğumundan kısa bir süre sonraki yaşı ile de bağdaşmamaktadır.

İlk küçük kardeş Hermann Jakob doğduğunda Johann Wolfgang üç buçuk yaşındaydı. Yaklaşık iki yıl sonra, beş yaşındayken ikinci kız kardeş doğdu. Çanak çömleğin fırlatılması olayının tarihlendirilmesinde her iki yaş da dikkate alınmaktadır. Belki öncekiler tercih edilmelidir ve kardeşinin doğumunda yaklaşık üç buçuk yaşında olan hastamın durumuyla en iyi uyuşan da budur. Dahası, Goethe'nin kardeşi Hermann Jakob, yorumlama girişimimizde bu şekilde yönlendirildiğimiz, daha sonra doğan çocuklar gibi aile kreşinde çok kısa bir süre kalmadı. Otobiyografide onunla ilgili tek bir anının bile yer almaması biraz şaşırtıcı olabilir.[119] Öldüğünde o altı, Johann Wolfgang ise neredeyse on yaşındaydı. Bu konudaki notlarını hizmetime sunma nezaketini gösteren Dr. Hitschmann şöyle der: "*Goethe de küçük bir çocukken küçük kardeşinin pişmanlık duymadan öldüğünü görmüştü.* En azından Bettina Brentano'ya göre annesi şöyle anlatmıştır: 'Oyun

119 (Dipnot 1924'te eklenmiştir:) Bu vesileyle kullanılmaması gereken yanlış bir ifadeyi geri alıyorum. Bu ilk ciltte daha sonraki bir pasajda küçük erkek kardeşten bahsedilmekte ve anlatılmaktadır. Bu erkek kardeşin "hiç de az olmayan" bir şekilde acı çektiği çocukluk dönemindeki ciddi hastalıklara ilişkin anılarla bağlantılı olduğu ortaya çıkmaktadır. "Narin bir çocuktu, sessiz ve kendi halindeydi ve birbirimizle çok fazla işimiz olmadı. Ayrıca bebeklik yıllarını zor atlattı." (F.n.)

arkadaşı olan küçük kardeşi Jakob'un ölümüne hiç gözyaşı dökmemesi ona çok sıra dışı gelmişti; tam tersine, anne babasının ve kız kardeşlerinin üzüntüsünden rahatsızlık duyuyor gibiydi. Daha sonra annesi genç asiye kardeşine düşkün olup olmadığını sorduğunda, odasına koştu ve yatağın altından üzerinde dersler ve küçük hikâyeler yazılı bir yığın kâğıt çıkardı ve tüm bunları kardeşine öğretmek için yaptığını söyledi.' Öyle görünüyor ki, büyük kardeş küçüğüne babalık yapmaktan ve ona üstünlüğünü göstermekten hoşlanıyordu."

Böylece tabak çanağı pencereden fırlatmanın sembolik bir eylem olduğu ya da daha doğru bir ifadeyle, çocuğun (Goethe'nin olduğu kadar benim hastamın da) rahatsız edici bir davetsiz misafirden kurtulma arzusunu şiddetle ifade ettiği sihirli bir eylem olduğu kanaati oluşabilir. Bir çocuğun bir şeyleri kırıp dökmekten zevk almasını tartışmaya gerek yok; eğer bir eylem kendi içinde zevk veriyorsa, bu bir engel değil, aksine başka amaçlara da itaat ederek onu tekrarlamak için bir teşviktir. Bununla birlikte, çocukça bir şakanın yetişkinlerin hafızasında kalıcı bir yer edinmesini sağlayan şeyin çarpma ve kırılmadan alınan zevk olması pek olası değildir. Ya da başka bir faktör ekleyerek eylemin motivasyonunu karmaşıklaştırmanın herhangi bir sakıncası yoktur. Çanak çömlek kıran bir çocuk, yetişkinlerin onu azarlayacağı yaramaz bir şey yaptığını gayet iyi bilir ve bu bilgiyle dizginlenmiyorsa, muhtemelen ebeveynlerine karşı tatmin etmek istediği bir kini vardır; yaramazlık yapmak ister.

Çocuk kırılabilir nesneyi basitçe yere fırlatırsa, kırmaktan ve kırılan şeylerden alınan zevk de tatmin edilmiş olur. Onları pencereden sokağa fırlatmak ise hâlâ açıklanmamış olarak kalacaktır. Bu "dışarı!" sihirli eylemin önemli bir parçası gibi görünmekte ve doğrudan gizli anlamından kaynaklanmaktadır. Yeni bebekten kurtulmak gerekir- belki de pencereden içeri girdiği için pencereden atılabilir. Dolayısıyla tüm eylem, leyleğin küçük bir kardeş getirdiği söylenen bir çocuğun bize zaten tanıdık gelen sözlü tepkisine eşdeğer olacaktır. Onun hükmü "Leylek onu geri götürebilir!" şeklinde olmuştu.[120]

Yine de bir çocukluk eyleminin yorumunu tek bir paralele dayandırmaya dair- her türlü içsel belirsizlik bir yana- itirazlara karşı kör değiliz. Bu nedenle *Dichtung und Wahrheit*'taki küçük sahne hakkındaki teorimi yıllarca saklamıştım. Sonra bir gün, analizine kelimesi kelimesine yazdığım şu ifadelerle başlayan bir hastam oldu: "Ben sekiz ya da dokuz çocuklu bir ailenin en büyüğüyüm.[121] En eski anılarımdan biri, babamın pijamasıyla yatakta oturup bana gülerek yeni bir erkek kardeşim olduğunu söylemesidir. O zamanlar üç buçuk yaşındaydım; benden bir küçük kardeşimle aramızdaki yaş farkı buydu. Kısa

120 Bkz. *The Interpretation of Dreams* (1900a), Bölüm V (D), *Standard Ed.*, 4, 251. (S.n.)

121 Çarpıcı bir karaktere sahip anlık bir hata. Muhtemelen zaten kendini göstermekte olan bir kardeşten kurtulma niyetinin etkisiyle ortaya çıkmıştır. (Bkz. Ferenczi, 1912, "On Transitory Symptoms during Analysis). (F.n.)

bir süre sonra (yoksa bir yıl önce miydi?)[122] bir sürü şeyi, fırçaları- yoksa sadece bir fırça mıydı? Ayakkabıları ve diğer şeyleri pencereden sokağa attığımı da biliyorum. Daha eski bir anım var. İki yaşındayken, Salzkammergut'a giderken Linz'de bir otel odasında ailemle birlikte bir gece geçirmiştim. Gece o kadar huzursuzdum ve o kadar gürültü yapıyordum ki babam beni dövmek zorunda kalmıştı."

Bu ifadeyi duyduktan sonra tüm şüphelerimi bir kenara bıraktım. Analizde iki şey hemen birbiri ardına, sanki tek bir nefesteymiş gibi ortaya çıktığında, bu yakınlığı bir düşünce bağlantısı olarak yorumlamak zorundayız. Bu nedenle hasta sanki "Yeni bir kardeşim olduğunu öğrendikten kısa bir süre sonra bunları sokağa attım" demiş gibidir. Fırçaları, ayakkabıları ve diğer şeyleri pencereden dışarı fırlatma eylemi, kardeşin doğumuna bir tepki olarak kabul edilmelidir. Bu örnekte dışarı atılan nesnelerin çanak çömlek değil de başka şeyler, muhtemelen çocuğun o anda ulaşabileceği herhangi bir şey olması da üzüntü verici bir durum değildir. Böylece (pencereden sokağa) fırlatmanın eylemdeki esas şey olduğu kanıtlanırken, parçalama ve gürültüden alınan zevk ve "infazının yapıldığı" nesnenin sınıfı değişken ve önemsiz noktalardır.

Doğal olarak, düşünce bağlantısı ilkesi hastanın üçüncü çocukluk anısına da uygulanmalıdır, ki bu kısa serinin sonuna konmuş olmasına rağmen en eski olanıdır. Kolayca yapılabilir. Belli ki iki yaşındaki çocuğun bu kadar huzursuz olmasının nedeni anne ve babasının yatakta birlikte

122 Direniş amacıyla iletişimin temel noktasına bağlanan bu şüphe, kısa bir süre sonra hasta tarafından kendi rızasıyla geri çekildi. (F.n.)

olmasına katlanamamasıydı. Yolculuk sırasında çocuğun buna tanık olmasını engellemek kuşkusuz imkânsızdı. O sırada kıskanç küçük çocukta uyanan duygular, kadınlara karşı devam eden ve sevgi kapasitesinin gelişimini kalıcı olarak engelleyen bir öfke bırakmıştı.

Bu iki gözlemi yaptıktan sonra, Viyana Psikanalitik Derneği'nin bir toplantısında aynı türden olayların küçük çocuklar arasında sıklıkla görülebileceği görüşünü dile getirdim; buna karşılık olarak Bayan Dr. von Hug-Hellmuth, burada eklediğim iki gözlemi daha hizmetime sundu.

I

"Küçük Erich yaklaşık üç buçuk yaşındayken birdenbire hoşuna gitmeyen her şeyi pencereden dışarı atma alışkanlığı edindi. Ancak bunu, yoluna çıkmayan ve onu ilgilendirmeyen şeyler için de yapıyordu. Babasının doğum gününde- üç yaş dört buçuk aylıktı- mutfaktan ağır bir oklava kaptı, oturma odasına sürükledi ve üçüncü kattaki dairenin penceresinden sokağa fırlattı. Birkaç gün sonra da havan elini ve ardından babasının bir çift ağır dağcı botunu dolaptan çıkarıp fırlattı.[123]

O sırada annesi hamileliğinin yedinci ya da sekizinci ayında bir düşük yapmıştı ve ondan sonra çocuk "tatlı, sessiz ve o kadar iyiydi ki oldukça değişmiş görünüyordu." Beşinci ya da altıncı ayda annesine defalarca 'Anne, karnı-

123 Her zaman ağır nesneleri seçerdi. (F.n.)

nın üstünde zıplayacağım' ya da 'Karnını içeri iteceğim.' dedi. Ve düşükten kısa bir süre önce, ekim ayında, "Eğer bir kardeşim olacaksa, en azından Noel sonrasına kadar istemiyorum.' dedi."

II

On dokuz yaşında genç bir bayan bana kendiliğinden en eski anısının şu şekilde olduğunu söyledi: "Kendimi görüyorum, korkunç derecede yaramaz, yemek odasında masanın altında oturuyorum, sürünmeye hazırım. Kahve fincanım masanın üzerinde duruyor- porselenin üzerindeki deseni hâlâ çok net görebiliyorum- ve tam onu pencereden dışarı atacakken büyükannem odaya giriyor. Gerçek şu ki, kimse benimle ilgilenmiyordu ve bu arada kahvenin üzerinde bir kabuk oluşmuştu, bu benim için her zaman son derece korkunçtu ve hâlâ da öyledir. O gün benden iki buçuk yaş küçük kardeşim doğdu ve bu yüzden kimsenin bana ayıracak zamanı kalmadı. Bana hep o gün çekilmez biri olduğumu söylerler: Akşam yemeğinde babamın en sevdiği bardağı yere fırlatmışım, elbisemi birkaç kez kirletmişim ve sabahtan akşama kadar çok sinirliymişim. Öfkemden bir banyo bebeğini parçalara ayırdım."

Bu iki olgunun yorumlanmasına pek gerek yoktur. Daha fazla analitik çaba gerektirmeden, çocukların beklenen ya da gerçek bir rakibin ortaya çıkmasından duydukları öfkenin, nesneleri pencereden dışarı atma ve diğer yaramazlık ve yıkıcılık eylemlerinde ifadesini bulduğunu ortaya

koymaktadırlar. İlk vakada "ağır nesneler" muhtemelen yeni bebek henüz ortaya çıkmadığı sürece çocuğun öfkesini yönelttiği annenin kendisini sembolize ediyordu. Üç buçuk yaşındaki çocuk annesinin hamileliğini biliyordu ve bebeğin annesinin bedeninde olduğundan hiç şüphesi yoktu. *Küçük Hans*[124] ve onun ağır yüklü arabalardan duyduğu özel korku burada hatırlanabilir.[125] İkinci vakada çocuğun iki buçuk yaş gibi çok genç bir yaşta olması dikkat çekicidir.

Şimdi Goethe'nin çocukluk anısına geri dönersek ve onun *Dichtung und Wahrheit*'ta işgal ettiği yere, diğer çocukların gözlemleri yoluyla elde ettiğimize inandığımız şeyi koyarsak, başka türlü keşfedemeyeceğimiz, tamamen geçerli bir düşünce silsilesi ortaya çıkar. Şöyle devam eder: "Ben talihin çocuğuydum: Dünyaya ölü gibi gelmeme rağmen kader hayatımı korudu. Dahası, kader kardeşimi benden uzaklaştırdı, böylece annemin sevgisini onunla paylaşmak zorunda kalmadım." Düşünce silsilesi (*Dichtung und Wahrheit*'ta) daha sonra o ilk günlerde ölen başka birine, evin başka bir bölümünde sessiz ve dostane bir ruh

124 Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy, (1909 b). (F.n.)

125 Bu hamilelik sembolizmini bir süre önce ellisini aşmış bir kadın daha bana doğruladı. Kendisine, küçük bir çocukken, henüz konuşamazken, ne zaman sokaktan ağır bir mobilya kamyoneti geçse, babasını büyük bir heyecanla pencereye sürüklediği söylenmişti. Yaşadıkları evlerle ilgili diğer hatıraları göz önüne alındığında, o zamanlar iki buçuk yaşından daha küçük olduğunu tespit etmek mümkün hâle geldi. O sıralarda erkek kardeşi doğmuş ve aileye eklenen bu birey nedeniyle taşınmışlar. Yine aynı zamanlarda, uyumadan önce sık sık kendisine doğru gelmekte olan, esrarengiz derecede büyük bir şeyle ilgili endişe verici bir hisse kapılıyordu ve "elleri çok kalınlaşmıştı". (F.n.)

gibi yaşayan büyükanneye uzanır. Bununla birlikte, daha önce başka bir yerde de[126] belirttiğim gibi, eğer bir adam annesinin tartışmasız sevgilisi olmuşsa, yaşamı boyunca zafer duygusunu, başarıya olan güvenini muhafaza eder ve bu nadiren gerçek başarıyı da beraberinde getirir. Goethe de otobiyografisine pekâlâ şöyle bir başlık atabilirdi: "Gücümün kökleri annemle olan ilişkime dayanır."

126 1911 yılında *The Interpretation of Dreams* (1900a), Standard Ed., 5, 39822'nin VI (E) bölümüne eklenen bir dipnotta. (S.n.)

"TEKİNSİZ"

I

Estetiğin yalnızca güzellik teorisi değil, duygu nitelikleri teorisi anlamına geldiği durumlarda bile, bir psikanalistin estetik konusunu araştırmaya cesaret etmesi çok nadirdir. Zihinsel yaşamın diğer katmanlarında çalışır ve amaçlarında engellenmiş ve bir dizi eşzamanlı faktöre bağlı olan, genellikle estetik çalışması için malzeme sağlayan bastırılmış duygusal dürtülerle çok az ilgisi vardır. Ancak zaman zaman bu konunun belirli bir alanıyla ilgilenmek zorunda kalır ve bu alan genellikle oldukça uzak ve estetik uzmanlık literatüründe göz ardı edilmiş bir alan olur.

"Tekinsiz"[127] konusu bu türden bir alandır. Kuşkusuz korkutucu olanla, dehşet ve korku uyandıran şeyle ilgilidir; aynı şekilde, bu kelime her zaman açıkça tanımlanabilir bir anlamda kullanılmaz, dolayısıyla genel olarak korku uyandıran şeyle örtüşme eğilimindedir. Yine de özel bir kavramsal terimin kullanılmasını haklı çıkaran özel bir

127 Bu makale boyunca İngilizce *uncanny* olarak çevrilen Almanca kelime *unheimlich*, yani *yersiz yurtsuz* anlamına gelmektedir. İngilizce terim elbette Almancanın tam karşılığı değildir. (S.n.)
Türkçe çeviride kullanılan *tekinsiz* kelimesi hem İngilizce hem Almanca kelimelerin kastedilen anlamlarına en yakını olduğundan tercih edilmiştir. (e.n.)

duygu çekirdeğinin mevcut olmasını bekleyebiliriz. Korkutucu olanın alanı içinde yer alan bazı şeyleri "tekinsiz" olarak ayırt etmemizi sağlayan bu ortak çekirdeğin ne olduğu merak konusudur.

Genel olarak güzel, çekici ve yüce olanla, yani olumlu nitelikteki duygularla ve bunları ortaya çıkaran koşullar ve nesnelerle ilgilenmeyi tercih eden estetik üzerine kapsamlı incelemelerde bu konu hakkında neredeyse hiçbir şey bulunamaz. Mediko-psikoloji literatüründe sadece bir girişim biliyorum; o da Jentsch'in (1906) verimli ama kapsamlı olmayan bir makalesidir. Ancak itiraf etmeliyim ki, bu mütevazı katkımla ilgili literatürü, özellikle de yabancı literatürü, kolayca tahmin edilebileceği gibi içinde yaşadığımız zamana bağlı nedenlerden dolayı çok kapsamlı bir şekilde incelemedim;[128] bu nedenle makalem herhangi bir öncelik iddiası olmaksızın okuyucuya sunulmaktadır.

Jentsch, "tekinsiz" üzerine yaptığı çalışmada, haklı olarak, insanların bu duygu niteliğine karşı duyarlılıklarının çok büyük farklılıklar göstermesinin yarattığı engele vurgu yapmaktadır. Bu mevcut çalışmanın yazarı, gerçekten de aşırı incelikli bir algının daha yerinde olacağı bu konuda özel bir duygusuzluk sergilemesinden dolayı suçunu kabul etmelidir. Kendisine tekinsiz bir izlenim veren herhangi bir şeyi deneyimlemeyeli ya da duymayalı uzun zaman olmuştur ve işe kendisini bu duygu durumuna çevirmekle, kendisinde bunu deneyimleme olasılığını uyandırmakla başlamalıdır. Yine de bu tür zorluklar estetiğin diğer bir-

128 Henüz yeni sonuçlanmış olan Birinci Dünya Savaşı'na bir göndermedir. (S.n.)

çok dalında kendini güçlü bir şekilde hissettirmektedir; bu nedenle, söz konusu niteliğin çoğu insan tarafından tereddütsüz bir şekilde tanınacağı örnekler bulma konusunda umutsuzluğa kapılmamıza gerek yoktur.

Başlangıçta önümüzde bize açık olan iki yol vardır: Ya "tekinsiz" kelimesine tarihi süreç içinde hangi anlamın yüklendiğini bulabiliriz; ya da bizde tekinsizlik hissi uyandıran kişilerin, şeylerin, duyu izlenimlerinin, deneyimlerin ve durumların tüm özelliklerini toplayabilir ve ardından tüm bu örneklerin ortak noktalarından tekinsizliğin bilinmeyen doğasını çıkarabiliriz. Hemen söyleyeyim ki, her iki yol da aynı sonuca götürür: Tekinsiz olan, korkutucu olanın eski ve bildik olana geri götüren sınıfıdır. Bunun nasıl mümkün olduğunu, tanıdık olanın hangi koşullarda tekinsiz ve korkutucu hâle gelebileceğini aşağıda göstereceğim. Ayrıca, araştırmamın aslında bir dizi bireysel vaka toplayarak başladığını ve ancak daha sonra dilbilimsel kullanımın incelenmesiyle doğrulandığını da eklememe izin verin. Ancak bu tartışmada bunun tam tersi bir yol izleyeceğim.

Almanca *unheimlich* kelimesi açıkça *heimlich* [ev gibi], *heimisch* [yerli] kelimelerinin zıddıdır- tanıdık olanın zıddıdır ve "tekinsiz" olanın tam da bilinmediği ve tanıdık *olmadığı* için korkutucu olduğu sonucuna varabiliriz. Ancak doğal olarak yeni ve tanıdık olmayan her şey korkutucu değildir; bu ilişki tersine çevrilemez. Sadece yeni olanın kolaylıkla korkutucu ve tekinsiz hâle gelebileceğini söyleyebiliriz; bazı yeni şeyler korkutucudur ama hepsi değil.

Yeni ve alışılmadık olanın tekinsiz olabilmesi için ona bir şeylerin eklenmesi gerekir.

Genel olarak Jentsch, tekinsizin yeni ve tanıdık olmayanla olan bu ilişkisinin ötesine geçememiştir. Tekinsizlik hissinin üretilmesindeki temel faktörü entelektüel belirsizliğe atfeder; böylece tekinsiz her zaman olduğu gibi kişinin yolunu bilmediği bir şey olacaktır. Bir kişi çevresine ne kadar iyi uyum sağlarsa, çevresindeki nesneler ve olaylarla ilgili olarak tekinsiz bir şey olduğu izlenimini o kadar az edinir.

Bu tanımın eksik olduğunu görmek zor değil ve bu nedenle "tekinsiz" = "tanıdık olmayan" denkleminin ötesine geçmeye çalışacağız. Önce diğer dillere döneceğiz. Ancak başvurduğumuz sözlükler, belki de sadece kendimiz yabancı bir dil konuştuğumuz için, bize yeni bir şey söylemezler. Gerçekten de pek çok dilde korkutucu olanın bu özel tonu için bir kelime bulunmadığı izlenimini ediniyoruz. Aşağıdaki alıntılar için Dr. Theodor Reik'e minnettarlığımı ifade etmek isterim:

Latincede, "tekinsiz bir yer" *locus suspectus;* "gecenin tekinsiz bir saatinde" *intempesta nocte.* (K. E. Georges, *Deutschlateinisches Worterbuch*, 1898).

Yunancada, örneğin, "tuhaf, yabancı", *ξένος.* (Rost ve Schenkl'in Sözlükleri).

İngilizcede, "rahatsız edici" *uncomfortable*, "huzursuz" *uneasy*, "kasvetli" *gloomy*, *dismal*, "tekinsiz" *uncanny*, "korkunç" *ghastly*; (bir ev için) "perili" *haunted*; (insan için) "itici herif" *repulsive fellow.* (Lucas, Bellows, Fliigel ve Muret-Sanders Sözlüklerinden).

Fransızcada, "endişe verici" *inquiétant,* "uğursuz", "korkunç" *sinistre,* "iç karartıcı" *lugubre,* "rahatsız" *mal â son iase.* (Sachs-Villatte).

İspanyolcada, "şüpheli" *sospechoso,* "uğursuz" *de mal aguero,* "kasvetli" *lugubre,* "uğursuz" *siniestro.* (Tollhausen, 1889).

İtalyan ve Portekiz dilleri, dolambaçlı kelimeler olarak tanımlamamız gereken kelimelerle yetiniyor gibi görünmektedir. Arapça ve İbranicede "tekinsiz" *şeytanî, korkunç* ile aynı anlama gelmektedir. Bu nedenle Alman diline geri dönelim. Daniel Sanders'in *Worterbuch der Deutschen Sprache* (i860, 1, 729) adlı kitabında *heimlich* kelimesinin altında, burada tam olarak tekrarladığım aşağıdaki kayıt bulunmaktadır. Bir iki pasajı daha küçük puntoyla yazarak vurguladım.

> *Heimlich,* sıfat, addan türemiştir. *Heimlichkeit* (çoğul. Heimlichkeiten); ayrıca *heimelich, heimelig,* eve ait, yabancı olmayan, tanıdık, evcil, samimi, dostça vb.
>
> (a) (Eski) eve ya da aileye ait olan ya da ait sayılan (bkz. Latince *familiaris,* tanıdık); *Die Heimlichen,* ev halkı; *Der heimliche Rat* (Gen. xli, 45; 2 Sam. xxiii. 23; 1 Chron. xii. 25; Wisd. viii. 4), şimdi daha çok *Geheimer Rat* [Danışma meclisi üyesi].
>
> (b) Hayvanlarla ilgili: Evcil, insanla arkadaşlık edebilen. Vahşi olanın karşıtı olarak, örneğin "Ne vahşi ne de *heimlich* olan hayvanlar", vb. "Vahşi hayvanlar evcilleştirilmek üzere eğitilir ve insanlara alıştırılır." "Bu genç yaratıklar küçük yaşlardan itibaren insanlar arasında yetiştirilirse, ol-

dukça *heimlich*, arkadaş canlısı olurlar" vb. "Yine de leylek çok güzel, *heimelich* bir kuştur."

(c) Samimi, arkadaşça, rahat; evinin dört duvarı arasında olduğu gibi hoş bir huzur ve güvenlik duygusu uyandıran sessiz memnuniyetin vb. keyfi.[129] "Yabancıların ormanlarınızı kestiği ülkenizde bu size hâlâ *heimlich* geliyor mu?" "Onunla çok *heimlich* hissetmedi. "Yüksek, *heimlich*, gölgeli bir patika boyunca ..., şırıl şırıl akan ve gevezelik eden bir orman deresinin yanında..." "Evin *Heimlichkeit*'ını yok etmek için." "Bu kadar samimi ve *heimlich* başka bir yer bulamazdım." "Çok rahat, çok hoş, çok rahat ve *heimlich* olarak hayal ettik." "Sessiz bir yerde, duvarlarla çevrili." "En küçük olanaklarla bile hoş bir *Heimlichkeit* (*Hauslichkeit* [evcimenlik]) yaratmayı bilen dikkatli bir ev kadını." "Yakın zamana kadar kendisine çok yabancı gelen adam şimdi ona daha da *heimlich* görünüyordu." "Protestan toprak sahipleri, Katolik alt sınıfları arasında *heimlich* hissetmezler." "Hücrenizin üzerinde akşamın sessizliği tek başına hüküm sürerken." "Sessiz, güzel ve *heimlich*, dinlenmeleri için daha uygun bir yer yok." "Bu konuda hiç de *heimlich* hissetmiyordu."

Ayrıca, [bileşiklerde] "Yer çok huzurlu, çok yalnız, çok gizli-*heimlich* idi." "Akıntının girip çıkan dalgaları, hülyalı ve ninni-*heimlich*. Bkz. özellikle *Unheimlich* [aşağıya bakınız]. Bilhassa Svabyalı İsviçreli yazarlar arasında, genellikle üç heceli olarak; "Bir akşam evdeyken Ivo'ya yine ne kadar *heimelich* göründü." "Evin içi çok güzeldi." "Sıcak oda ve *heimelig* öğleden sonra." "Bir insan yüreğinde kendisinin çok küçük, Tanrı'nın ise çok büyük olduğunu hissettiğinde,

129 İngilizcedeki *canny* kelimesinin daha yaygın olan "kurnaz" anlamının yanı sıra "hoş", "rahat" gibi anlamlara da geldiği belirtilebilir. (S.n.)

işte gerçek *heimelig* budur." "Yavaş yavaş rahatladılar ve kendi aralarında *heimelig* oldular." "Dostça *Heimeligkeit*." "Hiçbir yerde burada olduğumdan daha *heimelich* olmayacağım." "Uzaktan gelen şey kesinlikle insanlar arasında tam olarak *heimelig* (*heimatlich* [evde], *freundnachbarlich* [komşu bir şekilde]) yaşamaz." "Bir zamanlar kendi halkının arasında sık sık oturduğu kulübe, o kadar *heimelig*, o kadar mutluydu ki." "Nöbetçinin borusu kulelerden öyle *heimelig* çalıyor ve sesi öyle misafirperverce davet ediyor ki." "Orada öyle yumuşak ve sıcak uyuyorsun ki, harika bir şekilde *heimlig*."-

Kelimenin bu biçimi, kelimenin bu mükemmel iyi anlamını II ile kolayca karıştırılarak kullanılmaz hâle gelmekten korumak için genel olmayı hak ediyor [aşağıya bakınız]. "Zecklerin [bir aile ismi] hepsi *heimlich*." (II. anlamda) "*Heimlich* ?" "*Heimlich*'ten ne anlıyorsunuz?" "Şey, gömülü bir pınar ya da kurumuş bir gölet gibidirler. İnsan her an oraya tekrar su gelebileceği hissine kapılmadan üzerinden geçemez." "Oh, biz buna *unheimlich* diyoruz, siz *heimlich* diyorsunuz. Peki, bu ailede gizli ve güvenilmez bir şeyler olduğunu size düşündüren nedir?" (Gutzkow).

(d) Özellikle Silezya'da: neşeli, şen; ayrıca hava durumu.

II. Başkalarının bilmemesi veya öğrenmemesi için gizlenmiş, gözlerden uzak tutulmuş, başkalarından saklanmış. *Heimlich* bir şey yapmak, örneğin birinin arkasından iş çevirmek; *heimlich* kaçmak, *heimlich* toplantılar ve randevular; birinin sıkıntısından *heimlich* bir zevk duymak, *heimlich* iç çekmek veya ağlamak, *heimlich* davranmak, sanki gizlenecek bir şey varmış gibi; *heimlich* aşk ilişkisi, aşk, günah; *heimlich* yerler (iyi davranışlar bizi gizlemeye mecbur eder). *Heimlich* odası (özel oda). Ayrıca, *heimlich*

sandalyesi. "Çukurlara ya da *Heimlichkeiten*'e atmak." "Laom edon'un önünde atları *heimlich* olarak yürüttü." – "Zalim efendilere karşı ketum, *heimlich*, hilekâr ve kötü niyetli olarak... talihsiz bir dosta karşı açık sözlü, açık, sempatik ve yardımsever olarak." "Benim için en kutsal *heimlich*'in ne olduğunu hâlâ öğrenmen gerekiyor." "*Heimlich* sanatı" (büyü). "Kamusal havalandırmanın durması gereken yerde, *heimlich* entrikaları başlar" "Özgürlük, *heimlich* komplocuların fısıltılı parolası ve sözde devrimcilerin yüksek sesli savaş çığlığıdır." "Kutsal, *heimlich* bir etki." "En *heimlich* köklere sahibim, toprağın derinliklerinde yetiştim."

"Benim *heimlich* şakalarım." "Eğer ona açık ve titiz bir şekilde verilmezse, onu *heimlich* ve vicdansızca ele geçirebilir." "Akromatik teleskopları *heimlich* ve gizlice inşa ettirdi." "Bundan böyle aramızda *heimlich* hiçbir şey olmamasını arzu ediyorum"- "Birinin *Heimlichkeiten*'ını keşfetmek, ifşa etmek, ihanet etmek; arkamdan *Heimlichkeiten* uydurmak." "Benim zamanımda *Heimlichkeit* çalıştık." "*Heimlichkeit*'ın (gizli altının) güçsüz büyüsünü ancak anlayışın eli bozabilir." "Söyle, gizliliğin yeri neresidir." "*Heimlichkeiten*'in (örneğin mühür mumunun) kilidini yapan arılar." "Gizli *Heimlichkeit*'ın hangi yerinde? "Garip *Heimlichkeiten*'de (sihir sanatları) öğrendim."

Bileşikler isimler için bkz. yukarıda özellikle *un-* olumsuzuna dikkat edin: ürkütücü, garip, dehşet verici korku uyandıran; "Ona oldukça *unheimlich* ve hayalet gibi görünüyordu." "Gecenin tekinsiz, korku dolu saatleri." "Zaten uzun zamandan beri ürkütücü, hatta dehşet verici bir his hissediyordum." "Şimdi de tekinsiz bir duyguya kapılmaya başlıyorum..." *Unheimlich* bir korku hissi veriyor. "Tekinsiz ve taştan bir görüntü gibi hareketsiz." "Tepe sisi denilen

tekinsiz sis." "Bu solgun gençler tekinsiz ve kim bilir ne kötülükler yapıyorlar." *Unheimlich* gizli ve saklı kalması gereken ama gün ışığına çıkan her şeyin adıdır. "Tanrısal olanı örtmek, onu belli bir *Unheimlichkeit* ile kuşatmak."- *Unheimlich* genellikle II (yukarıdaki) anlamının karşıtı olarak kullanılmaz.

Bu uzun alıntıda bizi en çok ilgilendiren şey, *heimlich* kelimesinin farklı anlam tonları arasında, zıddı olan *unheimlich* ile özdeş bir anlam sergilediğini görmektir. *Heimlich* olan şey böylece *unheimlich* olmaya başlar. (Gutzkow'dan yapılan alıntıya bakınız: "Biz buna *unheimlich* diyoruz; siz ise *heimlich* diyorsunuz.") Genel olarak, *heimlich* kelimesinin kesin olmadığını, çelişkili olmamakla birlikte çok farklı iki fikir kümesine ait olduğunu hatırlatırız; bir yandan tanıdık ve hoşa giden şey anlamına gelirken, diğer yandan gizlenen ve gözden uzak tutulan şey anlamına gelir.[130] *Unheimlich* geleneksel olarak, bize söylendiğine göre, *heimlich* kelimesinin sadece ilk anlamının karşıtı olarak kullanılır, ikincisinin değil.

Sanders bize *heimlich*'in bu iki anlamı arasındaki olası bir genetik bağlantıya ilişkin hiçbir şey söylememektedir. Öte yandan, Schelling'in *Unheimlich* kavramına oldukça yeni bir ışık tutan ve kesinlikle hazırlıklı olmadığımız bir şey söylediğini fark ediyoruz. Ona göre, gizli ve saklı kalması gerekirken gün ışığına çıkmış olan her şey *heimlich*

130 Oxford İngilizce Sözlüğüne göre, benzer bir belirsizlik İngilizce "canny" için de geçerlidir; bu kelime sadece "rahat" değil, aynı zamanda "gizli veya büyülü güçlere sahip" anlamına da gelebilir. (S.n.)

değildir. Bu nedenle ortaya çıkan bazı şüpheler Grimms sözlüğüne başvurduğumuzda giderilebilir. (1877, 4, Bölüm 2, 873 vd.) Şu sonucu çıkarırız:

Heimlich, sıfat ve zarf, deyim, gizli kapaklı. Biraz farklı bir anlamda: "Kendimi *heimlich*, iyi, korkudan arınmış hissediyorum."

Heimlich aynı zamanda hayalet etkilerinden arınmış bir yer için de kullanılır...tanıdık, dostça, samimi.

Tanıdık, dostane, çekincesiz.

4. "Ev gibi", "eve ait" fikrinden, yabancıların gözünden uzak, gizli, saklı bir şey fikri geliştirilir ve bu fikir birçok şekilde genişletilir.

"Gölün sol kıyısında, ormanın içinde *heimlich* bir çayır vardır." (Schiller, *Wilhelm Tell*, I. 4.) . . . Modern konuşmada nadiren kullanılan şiirsel bir dil. *Heimlich*, gizleme eylemini ifade eden bir fiille birlikte kullanılır: "Mabedinin sırrında beni *heimlich* saklayacak." (Mezm. xxvii. 5.) *Heimlich* insan vücudunun parçaları, *vulva*. "Ölmeyen adamlar *heimlich* kısımlarından vuruldular." (1. Samuel v. 12.)

(c) Devlet meselelerinde gizli tutulması gereken önemli tavsiyelerde bulunan memurlara *heimlich* danışmanları denir; modern kullanıma göre sıfat *geheim* [gizli] ile değiştirilmiştir. "Firavun Yusuf'u "kendisine sırlar açıklanan kişi" (*heimlich* danışman) olarak adlandırdı. (Gen. xli. 45.)

Heimlich, bilgi için kullanıldığında- mistik, alegorik: *heimlich* anlamı, mistik, ilahi, gizli, mecazidir. Farklı bir anlamda *Heimlich*, bilgiye ulaşılmaz, bilinçsiz olarak... *Heimlich* aynı zamanda belirsiz olan, bilgiye erişilemeyen anlamına da gelir. "Görmüyor musunuz? Bize güvenmiyor-

lar; Friedland Dükü'nün *heimlich* yüzünden korkuyorlar." (Schiller, *Wallensteins Lager*, Sahne 2.)

9. Son paragrafta ifade edilen gizli ve tehlikeli bir şey kavramı daha da geliştirilir, böylece *heimlich* genellikle *unheimlich*'e atfedilen anlama gelir. Böylelikle: "Bazen kendimi geceleri yürüyen ve hayaletlere inanan bir adam gibi hissediyorum; onun için her köşe *heimlich* ve dehşet dolu". (Klinger, Tiyatro, 3. 298.)

Dolayısıyla *heimlich*, anlamı ikirciklilik yönünde gelişen ve nihayetinde zıddı olan *unheimlich* ile örtüşen bir kelimedir. *Unheimlich* bir şekilde *heimlich*'in bir alt türüdür. Henüz tam olarak anlayamasak da bu keşfi Schelling'in *Unheimlich* tanımıyla birlikte aklımızda tutalım. Tek tek tekinsizlik örneklerini incelemeye devam edersek, bu ipuçları bizim için anlaşılır hâle gelecektir.

II

Bizde özellikle güçlü ve kesin bir biçimde tekinsizlik hissi uyandırabilen şeyleri, kişileri, izlenimleri, olayları ve durumları gözden geçirmeye başladığımızda, ilk şart açıkça başlamak için uygun bir örnek seçmektir. Jentsch, "görünüşte canlı olan bir varlığın gerçekten canlı olup olmadığı ya da tersine, cansız bir nesnenin aslında canlı olup olamayacağı konusundaki şüpheleri" çok iyi bir örnek olarak ele almış ve bu bağlamda balmumu heykellerin, ustaca yapılmış bebeklerin ve robotların yarattığı izlenime atıfta bulunmuştur. Bunlara sara nöbetlerinin ve delilik belirtilerinin tekinsiz etkisini de ekler, çünkü bunlar iz-

leyicide sıradan zihinsel faaliyet görünümünün ardında otomatik, mekanik süreçlerin işlediği izlenimini uyandırır. Bu yazarın görüşünü tamamen kabul etmeksizin, kendi araştırmamız için bir başlangıç noktası olarak alacağız, çünkü aşağıda bize tekinsiz etkiler yaratmayı herkesten daha iyi başarmış bir yazarı hatırlatıyor.

Jentsch şöyle yazıyor: "Bir hikâye anlatırken, kolayca tekinsiz etkiler yaratmak için en başarılı araçlardan biri, okuyucuyu hikâyedeki belirli bir figürün bir insan mı yoksa bir robot mu olduğu konusunda belirsizlik içinde bırakmak ve bunu öyle bir şekilde yapmaktır ki, dikkati doğrudan belirsizliğine odaklanmasın, böylece konuyu araştırmaya ve hemen açıklığa kavuşturmaya yönlendirilmesin. Söylediğimiz gibi bu, olayın kendine özgü duygusal etkisini hızla dağıtacaktır. E. T. A. Hoffmann bu psikolojik kurnazlığı fantastik anlatılarında defalarca başarıyla kullanmıştır."

Kuşkusuz doğru olan bu gözlem, öncelikle Hoffmann'ın *Nachtstücken*[131] adlı eserinde yer alan ve Offenbach'ın Hoffmann'ın Hikâyeleri operasının ilk perdesinde yer alan oyuncak bebek Olympia'nın orijinalini içeren "Kum Adam" hikâyesine atıfta bulunmaktadır. Ancak-ve umarım öyküyü okuyanların çoğu da benimle aynı fikirdedir- görünüşe göre canlı bir varlık olan oyuncak bebek Olympia temasının, öykünün uyandırdığı benzersiz tekinsizlik atmosferinden sorumlu tutulması gereken tek ya da en önemli unsur ol-

131 Türkçede *Gece Tabloları* ismiyle çevrilen eser için: E.T.A Hoffman, *Gece Tabloları*, (çev.) E. Kayaoğlu ve S. Türk, İstanbul: Can Yayınları, Birinci Baskı: 2012. (e.n.)

duğunu düşünmüyorum. Yazarın Olympia olayını hafif bir hicivle ele alması ve bunu genç adamın metresini idealize etmesiyle dalga geçmek için kullanması da bu atmosferi güçlendiriyor. Aksine, öykünün ana teması farklı bir şeydir, öyküye adını veren ve her zaman kritik anlarda yeniden ortaya çıkan bir şey, yani çocukların gözlerini oyan Kum Adam temasıdır.

Bu fantastik öykü, öğrenci Nathaniel'in çocukluk anılarıyla açılır. Şimdiki mutluluğuna rağmen, çok sevdiği babasının gizemli ve korkunç ölümüyle ilgili anılarını bir türlü aklından çıkaramamaktadır. Annesi bazı akşamlar çocukları erkenden yatağa gönderir ve onları Kum Adam'ın geleceği konusunda uyarırdı ve Nathaniel, babasının akşam boyunca meşgul olacağı bir ziyaretçinin ağır adımlarını duymaktan kendini alamazdı. Kum Adam hakkında soru sorulduğunda, annesi, lafın gelişi dışında böyle bir kişinin var olduğunu reddetti; ancak hemşiresi ona daha kesin bilgiler verebilirdi: "Çocuklar yatağa gitmediğinde gelen ve gözlerine bir avuç kum atarak kafaları kanlar içinde yataklarından fırlamalarına neden olan kötü bir adamdır. Sonra gözleri bir çuvala koyar ve çocuklarını beslemek için onları yarım aya taşır. Çocukları yuvalarında otururlar, gagaları baykuş gagası gibi kancalıdır ve onları yaramaz erkek ve kız çocuklarının gözlerini gagalamak için kullanırlar."

Her ne kadar küçük Nathaniel Kum Adam'a bu kadar korkunç sıfatlar yakıştırmayacak kadar aklı başında ve büyük olsa da yine de ona karşı duyduğu korku kalbinde yer etmişti. Kum Adam'ın neye benzediğini öğrenmeye

karar verdi ve bir akşam, Kum Adam yine beklendiğinde, babasının çalışma odasına saklandı. Ziyaretçinin, ara sıra yemeğe geldiğinde çocukların korktuğu itici bir kişi olan Avukat Coppelius olduğunu anladı ve şimdi bu Coppelius'u korkunç Kum Adam'la özdeşleştirdi. Sahnenin geri kalanına gelince, Hoffmann tanık olduğumuz şeyin paniğe kapılmış çocuğun ilk hezeyanı mı yoksa öyküde gerçek olarak kabul edilecek olayların art arda gelişi mi olduğu konusunda bizi şimdiden şüpheye düşürmektedir. Babası ve misafiri alev alev yanan bir mangalın başında çalışmaktadırlar. Küçük kulak misafiri Coppelius'un "Gözler burada! Gözler burada!" diye bağırdığını duyar ve yüksek sesle çığlık atarak kendini ele verir. Coppelius onu yakalar ve gözlerine ateşten kızgın kömür parçaları atıp sonra da onları mangala fırlatmak üzere hamle yapar ama babası ona yalvarır ve gözlerini kurtarır. Bundan sonra çocuk baygınlık geçirir ve uzun bir hastalık deneyimini sona erdirir. Kum Adam'ın rasyonalist yorumu lehine karar verenler, çocuğun fantezisinde hemşiresinin hikâyesinin kalıcı etkisini fark etmekte başarısız olmayacaklardır. Çocuğun gözlerine atılacak kum parçaları alevlerden kızgın kömür parçalarına dönüşür ve her iki durumda da çocuğun gözlerinin dışarı fırlaması amaçlanmıştır. Bir yıl sonra Kum Adam'ın bir başka ziyareti sırasında, babası çalışma odasında bir patlama sonucu ölür. Avukat Coppelius ardında hiçbir iz bırakmadan oradan kaybolur.

Artık bir öğrenci olan Nathaniel, çocukluğundan kalma bu korkunun hayaletinin varlığını, yaşadığı üniversite kentinde kendisine satılık rüzgâr gözlüğü teklif eden Giuseppe

Coppola adında bir İtalyan olan seyyar gözlükçüde tekrar fark ettiğine inanır. Nathaniel reddedince adam devam eder: "Hava gözlüğü değil mi? Hava gözlüğü değil mi? Ayrıca güzel gözlerim de var, güzel gözlerim!" Öğrencinin dehşeti, teklif edilen gözlerin sadece zararsız gözlükler olduğunu anladığında yatışır ve Coppola'dan cep boy bir casus dürbünü satın alır. Dürbün sayesinde karşıdaki Profesör Spalanzani'nin evini izler ve orada Spalanzani'nin güzel ama garip bir şekilde sessiz ve hareketsiz kızı Olympia'yı görür. Kısa süre içinde ona öyle şiddetli bir şekilde âşık olur ki, onun yüzünden nişanlandığı zeki ve mantıklı kızı tamamen unutur. Ancak Olympia, sahip olduğu saat mekanizması Spalanzani tarafından yapılmış ve gözleri Kum Adam- Coppola- tarafından yerleştirilmiş bir robottur. Öğrenci, iki ustanın eserleri üzerine tartıştıklarını görür. Gözlükçü ahşap gözsüz bebeği götürür, makinist Spalanzani Olympia'nın kanayan gözlerini yerden alır ve Coppola'nın onları öğrenciden çaldığını söyleyerek Nathaniel'in göğsüne fırlatır. Nathaniel yeni bir delilik nöbetine yenik düşer ve hezeyanı sırasında babasının ölümünü hatırlaması bu yeni deneyimle karışır. "Acele edin! Acele edin! Ateş çemberi!" diye bağırır. "Dön, ateş çemberi- Yaşasın! Acele et, tahta bebek! Güzel tahta bebek, dön bakalım." Daha sonra Olympia'nın "babası" olan profesörün üstüne çullanıp onu boğmaya çalışır.

Uzun ve ciddi bir hastalıktan kurtulan Nathaniel sonunda iyileşmiş görünmektedir. Barıştığı nişanlısıyla evlenmeye niyetlidir. Bir gün kızla birlikte, belediye binasının yüksek kulesinin devasa gölgesinin düştüğü pazar

yerinde yürümektedirler. Kızın önerisi üzerine, onlarla yürüyen kızın erkek kardeşini aşağıda bırakarak kuleye tırmanırlar. Yukarıdan Clara'nın dikkati cadde boyunca hareket eden meraklı bir nesneye çekilir. Nathaniel bu şeye Coppola'nın cebinde bulduğu küçük dürbünden bakar ve yeni bir delilik saldırısına uğrar. "Dön bakalım, tahta bebek!" diye çığlık atarak kızı aşağıdaki körfeze atmaya çalışır. Çığlıkları üzerine yanına gelen erkek kardeşi onu kurtarır ve onunla birlikte güvenli bir yere iner. Yukarıdaki kulede, deli adam, "Ateş çemberi, dönün!" diye bağırarak etrafta koşturmaktadır ve biz o kelimelerin nereden geldiğini biliriz. Aşağıda toplanmaya başlayan insanlar arasında aniden geri dönen Avukat Coppelius'un figürü öne çıkar. Nathaniel'i delilik krizine sokan şeyin, küçük dürbünden onun yaklaştığını görmesi olduğunu varsayabiliriz. Seyirciler yukarı çıkıp deliyi alt etmeye hazırlanırken, Coppelius gülerek şöyle der: "Biraz bekleyin; kendiliğinden inecek." Nathaniel aniden durur, Coppelius'u görür ve vahşi bir çığlık atarak "Evet! Güzel gözler, güzel gözler!" diyerek kendini korkuluktan aşağı atar. O paramparça olan kafatasıyla kaldırım taşlarının üzerinde yatarken Kum Adam kalabalığın arasında kaybolur.

Bu kısa özet, tekinsiz bir şey hissinin doğrudan Kum Adam figürüne, yani kişinin gözlerinden mahrum bırakılması fikrine bağlı olduğuna ve Jentsch'in entelektüel belirsizlik noktasının bu etkiyle hiçbir ilgisi olmadığına şüphe bırakmıyor bence. Bir nesnenin canlı mı yoksa cansız mı olduğu konusundaki belirsizlik, ki bunun Olympia adlı oyuncak bebek için de geçerli olduğu kabul edilir,

bu diğer, daha çarpıcı tekinsizlik örneğiyle bağlantılı olarak oldukça alakasızdır. Yazarın başlangıçta bizi gerçek dünyaya mı yoksa kendi yarattığı tamamen fantastik bir dünyaya mı götürdüğünü bilmemize izin vermeyerek, şüphesiz kasıtlı olarak, bizde bir tür belirsizlik yarattığı doğrudur. Elbette her ikisini de yapmaya hakkı vardır ve eğer Shakespeare'in *Hamlet*'te, *Macbeth*'te ve farklı bir anlamda *Fırtına* ve *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda yaptığı gibi, eylemini ruhlar, iblisler ve hayaletlerle dolu bir dünyada sahnelemeyi seçerse, kararına boyun eğmeli ve kendimizi onun ellerine bıraktığımız sürece onun yarattığı ortam gerçekmiş gibi davranmalıyız. Ancak Hoffmann'ın öyküsünün akışı içinde bu belirsizlik ortadan kalkar ve onun bizim de şeytani gözlükçünün gözlüklerinden ya da küçük dürbünlerinden bakmamızı sağlamayı amaçladığını anlarız- belki de yazarın kendisi de bir zamanlar böyle bir aletten bakmıştır. Çünkü öykünün sonu, gözlükçü Coppola'nın aslında Avukat Coppelius[132] ve dolayısıyla Kum Adam olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Dolayısıyla burada herhangi bir entelektüel belirsizlik söz konusu değildir: Şimdi biliyoruz ki, bir delinin hayal gücünün ürünlerine bakmadığımızı varsayıyoruz, bunun ardında rasyonel zihinlerin üstünlüğüyle, aklı başında gerçeği tespit edebiliyoruz ve yine de bu bilgi, tekinsizlik izleni-

132 Bayan Dr. Rank, ismin, *Coppella* isminde olduğu gibi "kırılabilir" kelimesiyle olan ilişkisine dikkat çekmiş ve babanın ölümüne neden olan şeyi kimyasal işlemlerle ilişkilendirmiştir. Ayrıca *Coppo* kelimesini de "göz yuvası" ile ilişkilendirmiştir. (F.n.)

mini en ufak bir şekilde azaltmaz. Dolayısıyla entelektüel belirsizlik teorisi bu izlenimi açıklamaktan acizdir.

Ancak psikanalitik deneyimlerimizden biliyoruz ki, gözlere zarar verme ya da kaybetme korkusu çocuklarda büyük bir korkudur. Yetişkinler de bu konudaki kaygılarını muhafaza ederler ve hiçbir fiziksel yaralanma göz yaralanması kadar korkutucu olmaz. Bizler de bir şeyi gözbebeğimiz gibi koruyacağımızı söylemeye alışkınızdır. Düşler, fanteziler ve mitler üzerine yapılan bir çalışma bize, kişinin gözleriyle ilgili endişesinin, kör olma korkusunun, çoğu zaman hadım edilme korkusunun yerine geçtiğini öğretmiştir. Efsanevin suçlu Oidipus'un kendi gözlerini kör etmesi, *lex talionis*'in[133] ona uygun gördüğü tek ceza olan hadım etme cezasının hafifletilmiş bir biçimiydi. Rasyonalist gerekçelerle gözle ilgili korkuların hadım edilme korkusundan kaynaklandığını reddetmeye çalışabilir ve göz gibi değerli bir organın orantılı bir korkuyla korunmasının çok doğal olduğunu iddia edebiliriz. Hatta daha da ileri giderek hadım edilme korkusunun kendisinin de bu türden haklı bir korkudan başka bir anlam ve daha derin bir sır içermediğini söyleyebiliriz. Ancak bu görüş, düşlerde, mitlerde ve fantezilerde var olduğu görülen göz ile erkeklik organı arasındaki ikame edici ilişkiyi yeterince açıklayamaz; özellikle hadım edilme tehdidinin kendine özgü şiddetli ve belirsiz bir duygu uyandırdığı ve diğer organları kaybetme fikrine yoğun rengini veren şeyin bu

133 Lex talionis: Latince, kısasa kısas yasal ilkesini ifade eder. Erken Mezopotamya hukukunda geliştirilmiş bir ilkedir ve İncil'de de "göze göz" olarak yer almaktadır. (e.n.)

duygu olduğu izlenimini de ortadan kaldıramaz. Nevrotik hastaların analizinden "hadım edilme kompleksinin" ayrıntılarını öğrendiğimizde ve bunun zihinsel yaşamlarındaki muazzam önemini fark ettiğimizde, tüm şüpheler ortadan kalkar.

Dahası, psikanalitik görüşün herhangi bir muhalifine, gözlerle ilgili kaygının hadım edilme kompleksiyle hiçbir ilgisi olmadığı argümanını desteklemek için Kum Adam'ın bu özel hikâyesini seçmesini tavsiye etmem. Hoffmann neden gözlerle ilgili kaygıyı babanın ölümüyle bu kadar yakından ilişkilendiriyor? Ve Kum Adam neden her zaman bir aşk bozucu olarak görünür? Talihsiz Nathaniel'i nişanlısından ve en iyi arkadaşı olan kardeşinden uzaklaştırır; aşkının ikinci nesnesi olan güzel bebek Olympia'yı yok eder ve Clara'sını geri kazandığı ve onunla mutlu bir şekilde birleşmek üzere olduğu anda onu intihara sürükler. Hikâyedeki bu ve benzeri unsurlar, gözle ilgili korkular ve hadım edilme arasındaki tüm bağlantıları inkâr ettiğimiz sürece keyfi ve anlamsız görünmektedir; ancak Kum Adam'ın yerine hadım edilmesi beklenen korkunç babayı koyduğumuz anda anlaşılır hâle gelir.[134]

134 Aslında, Hoffmann'ın malzemesini yaratıcı bir şekilde ele alması, öğelerini orijinal düzenlerini yeniden kuramayacağımız kadar vahşi bir şekilde karıştırmamıştır. Nathaniel'in çocukluk öyküsünde, babası ve Coppelius figürleri, baba-imago'nun kararsızlığı tarafından bölündüğü iki karşıtı temsil eder; biri onu kör etmekle, yani hadım etmekle tehdit ederken, diğeri, yani "iyi" baba, görmesi için aracılık eder. Kompleksin en güçlü şekilde bastırılan kısmı, "kötü" babaya karşı duyulan ölüm arzusu, "iyi" babanın ölümünde ifadesini bulur ve Coppelius bundan sorumlu tutulur. Bu baba çifti daha sonra, öğrencilik günlerinde, Profesör Spalanzani ve gözlükçü Coppola tarafından temsil edilir.

Bu nedenle, Kum Adam'ın tekinsiz etkisini çocukluktaki hadım edilme kompleksine ait kaygıya bağlama cesaretini göstereceğiz. Ancak bunun gibi çocuksu bir faktörü tekinsizlik duygularından sorumlu tutabileceğimiz fikrine

---

Profesör kendi içinde baba serisinin bir üyesidir ve Coppola Avukat Coppelius ile özdeş olarak kabul edilir. Tıpkı daha önce gizli mangal üzerinde birlikte çalıştıkları gibi, şimdi de Olympia bebeğini birlikte yaratmışlardır; hatta Profesör, Olympia'nın babası olarak adlandırılır. Bu çifte ortak faaliyet, onları baba-imago'nun bölümleri olarak ele verir: Hem mekanikçi hem de gözlükçü, Nathaniel'in (ve Olympia'nın da) babasıydı. Çocukluktaki korkutucu sahnede, Coppelius, Nathaniel'in gözlerini bağışladıktan sonra, bir deney olarak kollarını ve bacaklarını vidalamıştı; yani, bir makinecinin bir oyuncak bebek üzerinde yaptığı gibi onun üzerinde çalışmıştı. Kum Adam'ın resminin oldukça dışında görünen bu tekil özellik, yeni bir kastrasyon eşdeğeri ortaya koyar ama aynı zamanda Coppelius'un daha sonraki muadili olan makinist Spalanzani ile içsel özdeşliğine işaret eder ve bizi Olympia'nın yorumuna hazırlar. Bu otomatik bebek, Nathaniel'in bebekliğinde babasına karşı takındığı dişil tavrın cisimleşmesinden başka bir şey olamaz. Babaları Spalanzani ve Coppola, sonuçta Nathaniel'in babalarının yeni baskılarından, reenkarnasyonlarından başka bir şey değildir. Spalanzani'nin, gözlükçünün Nathaniel'in gözlerini bebeğe yerleştirmek için çaldığı yönündeki anlaşılmaz ifadesi, Olympia ve Nathaniel'in özdeşliğine dair bir kanıt olarak önem kazanmaktadır. Olympia, Nathaniel'in bir kişi olarak karşısına çıkan ayrışmış bir kompleksidir ve Nathaniel'in bu komplekse köleliği, Olympia'ya duyduğu anlamsız saplantılı aşkla ifade edilir. Bu tür bir aşkı haklı olarak narsisistik olarak adlandırabiliriz ve bu aşkın kurbanı olan birinin neden aşkının gerçek, dışsal nesnesinden vazgeçmesi gerektiğini anlayabiliriz. Hadım edilme kompleksiyle babasına saplanıp kalan genç adamın bir kadını sevemez hâle geldiği durumun psikolojik gerçekliği, hikâyesi daha az fantastik olsa da öğrenci Nathaniel'inkinden daha az trajik olmayan sayısız hasta analiziyle fazlasıyla kanıtlanmıştır.

Hoffmann mutsuz bir evliliğin çocuğuydu. Üç yaşındayken babası küçük ailesini terk etmiş ve bir daha da onlarla bir araya gelmemiştir. Grisebach'ın Hoffmann'ın eserlerine yazdığı biyografik girişte belirttiğine göre, yazarın babasıyla olan ilişkisi onun için her zaman çok hassas bir konu olmuştur. (F.n.)

ulaştıktan sonra, bunu tekinsizliğin diğer örneklerine uygulayıp uygulayamayacağımızı görmeye teşvik ediliyoruz. Jentsch'in üzerinde durduğu bir diğer temayı, canlı gibi görünen bir oyuncak bebeği Kum Adam'ın hikâyesinde buluyoruz. Jentsch, bir nesnenin canlı olup olmadığına dair zihinsel belirsizlik olduğunda ve cansız bir nesne canlı bir nesneye çok fazla benzediğinde, tekinsiz duyguları uyandırmak için özellikle elverişli bir koşul oluştuğuna inanmaktadır. Oyuncak bebekler elbette çocukluk yaşamıyla oldukça yakından bağlantılıdır. Çocukların ilk oyunlarında canlı ve cansız nesneler arasında keskin bir ayrım yapmadıklarını ve özellikle bebeklerine canlı insanlar gibi davranmayı sevdiklerini hatırlıyoruz. Aslında, zaman zaman bir kadın hastanın sekiz yaşındayken bile, bebeklerine belirli ve son derece konsantre bir şekilde baktığı takdirde kesinlikle canlanacağına inandığını söylediğini duymuşumdur. Dolayısıyla burada da çocukluktan gelen bir faktörü keşfetmek zor değildir. Ancak, Kum Adam hikâyesi erken çocukluk dönemine ait bir korkunun uyandırılmasıyla ilgiliyken, "canlı bir bebek" fikri hiçbir korku uyandırmaz; çocuklar bebeklerinin canlanmasından korkmazlar, hatta bunu arzulayabilirler. Dolayısıyla, bu durumda tekinsiz duyguların kaynağı çocuksu bir korku değil, çocuksu bir istek ya da hatta sadece çocuksu bir inanç olacaktır. Burada bir çelişki varmış gibi görünür ama belki de bu sadece daha sonra bize yardımcı olabilecek bir karmaşıklıktır.

Hoffmann edebiyatta tekinsizliğin rakipsiz ustasıdır. *Die Elixire des Teufels* [Şeytanın İksirleri] adlı romanı, anlatının

tekinsiz etkisini atfedebileceğimiz bir yığın tema içerir[135] ancak bu, özetlemeye kalkışamayacağımız kadar belirsiz ve karmaşık bir öyküdür. Kitabın sonuna doğru okuyucuya, şimdiye kadar kendisinden gizlenen ve olayların kaynaklandığı gerçekler anlatılır; sonuçta okuyucu aydınlanmaz ama tam bir şaşkınlık içine düşer. Yazar aynı türden çok fazla malzeme yığmıştır. Sonuç olarak, yarattığı izlenim olmasa da öyküyü bir bütün olarak kavramak zarar görüyor. En çok öne çıkan tekinsizlik temalarını seçmekle ve bunların da çocuksu kaynaklara dayandırılıp dayandırılamayacağını görmekle yetinmeliyiz. Bu temaların hepsi, her biçimde ve her gelişim derecesinde ortaya çıkan "çift" olgusuyla ilgilidir. Dolayısıyla, birbirlerine benzedikleri için özdeş kabul edilen karakterlerimiz vardır. Bu ilişki, bu karakterlerden birinden diğerine sıçrayan zihinsel süreçlerle -telepati olarak adlandırabileceğimiz şeyle- vurgulanır, böylece biri diğeriyle ortak bilgi, duygu ve deneyime sahip olur. Ya da

135 "Internationale Zeitschrift fiir Psychoanalyse" dergisinin, bu makalenin ilk kez yayımlandığı 1919 yılına ait sayılarından birinde (5, 308) "Varia" başlığı altında, "S.F." harflerinin üzerinde Freud'a atfedilmesi mantıksız olmayan kısa bir not yer almaktadır. Bu notun buraya eklenmesi, tam anlamıyla alakasız olsa da belki mazur görülebilir. Notun başlığı şöyledir: "E. T. A. Hoffmann Bilincin İşlevi Üzerine" ve şöyle devam eder: "Die Elixire des Teufels"de (Bölüm II, s 210, Hesse'nin baskısında) *patolojik zihinsel durumların ustaca tasvirleriyle zengin bir roman. Schonfeld, bilinci geçici olarak bozulan kahramanı şu sözlerle teselli eder: "Peki bundan ne çıkarıyorsun? Bilinç dediğimiz ve üst katımızda rezil bürosunu kurmuş olan ve ne zaman bir mal dışarı çıkmaya çalışsa haykıran lanet olası bir gişe memuru-özel tüketim vergisi memuru-gümrük başmüdürünün kafa karıştırıcı faaliyetinden başka bir şey olmayan özel zihinsel işlevden bahsediyorum: "Merhaba! Merhaba! İhracat yasaktır ... burada kalmalıdırlar burada, bu ülkede..."* (S.n.)

öznenin diğeriyle özdeşleştiği gerçeğiyle işaretlenir. Kendini bir başkasının yerine koyar, öyle ki kendi benliğinin hangisi olduğu konusunda şüpheye düşer ya da yabancı benliği kendi benliğinin yerine koyar. Başka bir deyişle, benliğin ikiye katlanması, bölünmesi ve yer değiştirmesi söz konusudur. Son olarak da aynı şeyin[136] sürekli tekrarı, yani aynı özelliklerin ya da karakter özelliklerinin ya da mağduriyetlerin, aynı suçların, hatta aynı isimlerin birbirini izleyen birkaç nesil boyunca tekrarlanması söz konusudur.

"Çift" teması Otto Rank (1914) tarafından çok kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. "Çift'in aynalardaki yansımalarla, gölgelerle, koruyucu ruhlarla, ruha olan inançla ve ölüm korkusuyla olan bağlantılarına değinmiştir ama aynı zamanda bu düşüncenin şaşırtıcı evrimine de ışık tutmuştur. Rank'ın dediği gibi, "çift" başlangıçta egonun yok olmasına karşı bir sigortaydı, "ölümün gücünün enerjik bir inkârı" idi ve muhtemelen "ölümsüz" ruh bedenin ilk "çift"iydi. Yok olmaya karşı bir koruma olarak ikiye katlamanın icadının, hadım edilmeyi bir genital sembolün ikiye katlanması ya da çoğalmasıyla temsil etmeye düşkün olan düş dilinde bir karşılığı vardır.[137] Aynı arzu Eski Mısırlıları, kalıcı malzemelerle ölü imgeleri yapma sanatını geliştirmeye yöneltmiştir. Bununla birlikte, bu tür fikirler sınırsız öz sevginin toprağından, çocuğun ve

136 Bu ifade Nietzsche'den (örneğin Also Sprach Zarathustra'nın son bölümünden) bir yankı gibi görünmektedir. *Beyond the Pleasure Principle* (ijxog), Standard Ed., 18, 22'nin III. bölümünde Freud benzer bir ifadeyi "aynı şeyin sürekli tekrarı" şeklinde ters virgül içine alır. (S.n.)

137 Bkz. *The Interpretation of Dreams, Standart Ed.*, 5, 357. (S.n.)

ilkel insanın zihnine hâkim olan birincil narsisizmden doğmuştur. Ancak bu aşama aşıldığında, "çift" yönünü tersine çevirir. Bir zamanlar ölümsüzlüğün güvencesi iken ölümsüzlüğün tekinsiz habercisi hâline gelir.

"Çift" fikri, egonun gelişiminin sonraki aşamalarında yeni bir anlam kazanabileceği için, ille de birincil narsisizmin geçmesiyle ortadan kalkmak zorunda değildir. Orada yavaş yavaş egonun geri kalanına karşı durabilen, benliği gözlemleme, eleştirme ve zihin içinde bir sansür uygulama işlevine sahip olan ve "vicdanımız" olarak farkına vardığımız özel bir unsur oluşur. İzlenme sanrılarının patolojik durumunda, bu zihinsel fail izole olur, egodan ayrılır ve hekim gözüyle fark edilebilir hâle gelir. Egonun geri kalanına bir nesne gibi davranabilen bu türden bir unsurun var olduğu gerçeği, yani insanın kendini gözlemleyebildiği gerçeği- her şeyden önce, özeleştiriye eski zamanların üstesinden gelinmiş narsisizmine ait gibi görünen şeyleri[138]-eski "çift" fikrine yeni bir anlam yüklemeyi ve ona bir dizi şey atfetmeyi mümkün kılar.

138 Şairler insan göğsünde iki ruhun yaşadığından yakındıklarında ve popüler psikologlar insanların egolarının bölündüğünden bahsettiklerinde, düşündükleri şeyin (ego-psikoloji alanında) psikanaliz tarafından ego ile bilinçdışı ve bastırılmış olan arasında keşfedilen antitez değil, eleştirel unsur ile egonun geri kalanı arasındaki bu bölünme olduğuna inanıyorum. Bu iki antitez arasındaki ayrımın, ego eleştirisi tarafından reddedilen şeylerin başında bastırılmış olanın türevlerinin gelmesi nedeniyle bir ölçüde ortadan kalktığı doğrudur.- [Freud bu eleştirel unsuru narsisizm üzerine makalesinin (1914c) III. bölümünde uzun uzadıya tartışmıştı ve kısa süre sonra *Group Psychology'nin* (1921c) XI. bölümünde ve *The Ego and the Id*'in (1923/9) III. bölümünde "ego-ideal" ve "süper-ego" olarak daha da genişletilecekti.] (F.n.)

Ancak çift fikrine dâhil edilebilecek olan, egonun eleştirisine saldırgan olan yalnızca bu ikinci malzeme değildir. Aynı zamanda, hâlâ fantezi içinde tutunmayı sevdiğimiz tüm gerçekleşmemiş ama olası gelecekler, olumsuz dış koşulların ezdiği egonun tüm çabaları ve içimizde *Özgür İrade* yanılsamasını besleyen tüm bastırılmış irade eylemlerimiz de vardır.[139] [Bkz. Freud, 1901b, Bölüm XII (B).]

Fakat "çift" figürünün açık motivasyonunu bu şekilde ele aldıktan sonra, bunların hiçbirinin kavrama nüfuz eden olağanüstü güçlü tekinsizlik hissini anlamamıza yardımcı olmadığını kabul etmek zorundayız. Dahası, patolojik zihinsel süreçler hakkındaki bilgimiz, bu daha yüzeysel malzemedeki hiçbir şeyin, egonun bu malzemeyi kendisine yabancı bir şey olarak dışarı yansıtmasına neden olan savunma dürtüsünü açıklayamayacağını eklememize olanak tanır. Her şey söylenip yapıldığında, tekinsizlik niteliği ancak "çift"in çok erken bir zihinsel aşamaya dayanan ve uzun zaman önce aşılmış bir yaratım olmasından kaynaklanabilir. Bu, tesadüfen, daha dostane bir görünüm kazandığı bir aşamadır. Tıpkı dinlerinin çöküşünden sonra

---

Bahsi geçen eserlerin Türkçeleri için bkz: Sigmund Freud, *Narsisizm Üzerine*, çev. S.T. Gürkan, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2021 ve Sigmund Freud, *Kitle Psikolojisi*, çev. M. Salacak, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2021. (e.n.)

139 Rank'ın "çift" üzerine çalışmasının başlangıç noktasını oluşturan Ewers'in *Der Student von Prag* adlı eserinde, kahraman, sevgilisine bir düelloda hasmını öldürmeyeceğine dair söz vermiştir. Ancak düello alanına giderken, rakibini çoktan öldürmüş olan "ikizi" ile karşılaşır. (F.n.)

tanrıların şeytana dönüşmesi gibi, "çift" de dehşet verici bir şey hâline gelmiştir.[140]

Hoffmann'ın kullandığı diğer ego rahatsızlığı biçimleri, "çift" temasıyla aynı çizgide kolayca değerlendirilebilir. Bunlar, kendini önemseme duygusunun evrimindeki belirli aşamalara bir geri dönüş, egonun henüz kendisini dış dünyadan ve diğer insanlardan keskin bir şekilde ayırmadığı bir zamana gerilemedir. Bu faktörlerin tekinsizlik izleniminden kısmen sorumlu olduğuna inanıyorum, ancak bunların payını tam olarak belirlemek kolay değildir. Aynı şeyin tekrarı faktörü belki de tekinsizlik hissinin kaynağı olarak herkese hitap etmeyecektir. Gözlemlediğim kadarıyla, bu olgu şüphesiz, belirli koşullara bağlı olarak ve belirli durumlarla birleştiğinde, tekinsiz bir duygu uyandırıyor ve ayrıca bazı düş durumlarında yaşanan çaresizlik duygusunu hatırlatıyor. Sıcak bir yaz öğleden sonrasında, İtalya'da tanımadığım bir taşra kasabasının ıssız sokaklarında yürürken, kendimi karakterinden uzun süre şüphe duyamayacağım bir mahallede buldum. Küçük evlerin pencerelerinde boyalı kadınlardan başka bir şey görünmüyordu ve bir sonraki dönemeçte dar sokaktan ayrılmak için acele ettim. Ne var ki bir süre yolumu sormadan dolaştıktan sonra, birden kendimi aynı sokakta buldum, varlığım artık dikkat çekmeye başlamıştı. Bir kez daha aceleyle uzaklaştım, ancak üçüncü kez aynı yere başka bir yoldan ulaştım. Ancak şimdi, beni sadece tekinsiz olarak tanımlayabileceğim bir his ele geçirdi ve başka bir keşif yolculuğuna çıkmadan kendimi kısa bir süre önce ayrıldığım

140 Heine, *Die Gotter im Exil.* [Sürgündeki Tanrılar] (F.n.)

meydanda bulduğum için yeterince mutluydum. Benim maceramla ortak noktası aynı durumun istenmeyen bir şekilde tekrarlanması olan, ancak başka açılardan ondan kökten farklı olan diğer durumlar da aynı çaresizlik ve tekinsizlik hissiyle sonuçlanır. Örneğin, belki de bir dağ ormanında sise kapılıp yolunu kaybeden biri, işaretli ya da tanıdık patikayı bulmaya yönelik her girişiminde, belirli bir işaretle tanımlayabildiği tek ve aynı noktaya tekrar tekrar geri dönebilir. Ya da karanlık ve yabancı bir odada dolaşırken kapıyı ya da elektrik düğmesini ararken aynı mobilya parçasıyla defalarca çarpışabilir- ancak Mark Twain'in bu son durumu karşı konulmaz derecede komik bir şeye dönüştürmede çılgınca bir abartıyla başarılı olduğu doğrudur.[141]

Başka bir grup şeyi ele alırsak, orada da yeterince masum olanı esrarengiz bir atmosferle çevreleyen ve diğer taraftan yalnızca "şanstan" bahsetmemiz gerektiğinde kader ve kaçınılmaz bir şey fikrini bize zorlayan şeyin yalnızca bu istemsiz tekrarlama faktörü olduğunu görmek kolaydır. Örneğin, elimizdeki paltoyu teslim ettiğimizde ve 62 numaralı bir vestiyer bileti aldığımızda ya da gemideki kamaramızın aynı numarayı taşıdığını fark ettiğimizde olaya doğal olarak önem vermeyiz. Ancak, her biri kendi içinde ilgisiz olan bu tür iki olay birbirine yakın gerçekleşirse- tek bir gün içinde birkaç kez 62 numaraya ya da adresler, otel odaları, trenlerdeki kompartmanlar gibi- farklı unsurların aynı numaraya sahip olduğu durumlarla karşılaştığımızda bu izlenim değişir. Bunun tekinsiz olduğunu

141 Mark Twain, *A Tramp Abroad,* London, 1880, 1, 107. (S.n.)

hissederiz. Ve bir insan batıl inançların cazibesine karşı tamamen katılaşmış ve dayanıklı değilse, bir sayının bu inatçı tekrarına gizli bir anlam atfetme eğilimine girecektir; belki de bunu kendisine ayrılan yaşam süresinin bir göstergesi olarak alacaktır.[142] Ya da bir kişinin ünlü fizyolog Hering'in eserlerini okumakla meşgul olduğunu ve daha önce bu isimde biriyle hiçbir ilişkisi olmadığı hâlde birkaç gün içinde iki farklı ülkeden, göndereni Hering olan iki mektup aldığını varsayalım. Kısa bir süre önce zeki bir bilim adamı (Kammerer, 1919) bu tür tesadüfleri belirli yasalara indirgemeye ve böylece onları tekinsiz etkilerinden yoksun bırakmaya çalıştı. Onun başarılı olup olmadığına karar vermeye kalkışmayacağım.

Bu tür benzer tekrarların tekinsiz etkisini çocukluk psikolojisine kadar tam olarak nasıl geri götürebileceğimiz, bu sayfalarda sadece hafifçe değinebileceğim bir sorudur ve bunun yerine okuyucuyu, bu konunun ayrıntılı olarak, ancak farklı bir bağlamda ele alındığı, hâlihazırda tamamlanmış başka bir çalışmaya[143] yönlendirmeliyim. Çünkü içgüdüsel dürtülerden kaynaklanan ve muhtemelen içgüdülerin doğasında var olan bir "tekrarlama dürtüsü"nün bilinçdışı zihindeki hâkimiyetini fark etmek mümkündür- haz ilkesini

142 Freud'un kendisi de bir yıl önce, 1918'de 62 yaşına girmişti. (S.n.)

143 Bu çalışma bir yıl sonra *Beyond the Pleasure Principle* (1920g) adıyla yayımlandı. Burada sıralanan "tekrarlama dürtüsü" nün çeşitli tezahürleri, bu çalışmanın II. ve III. bölümlerinde genişletilmiştir. "Tekrarlama dürtüsü" Freud tarafından beş yıl önce (1914g) yayınlanan teknik bir makalede klinik bir fenomen olarak tanımlanmıştı. (S.n.)
Bahsi geçen eserin Türkçesi için: Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde ve Ego ve İd*, çev. G. Karahasanoğlu, İstanbul: Olimpos Yayınları, 2022. (e.n.)

geçersiz kılacak kadar güçlü, zihnin belirli yönlerine şeytani karakterlerini kazandıran ve küçük çocukların dürtülerinde hâlâ çok açık bir şekilde ifade edilen bir dürtü; nevrotik hastaların analizlerinin izlediği yolun bir kısmından da sorumlu olan bir dürtüdür. Tüm bu düşünceler bizi, bu "içsel tekrarlama dürtüsünü" hatırlatan her şeyin tekinsiz olarak algılandığını keşfetmeye hazırlar.

Ancak şimdi, meselenin her halükârda yargılaması zor olan bu yönlerini bir kenara bırakıp, hipotezimizin geçerli olup olmadığına karar verecek bir analiz umuduyla, tekinsizliğin bazı inkâr edilemez örneklerini aramanın zamanı geldi.

"The Ring of Poly Crates"[144] öyküsünde Mısır Kralı, ev sahibi Polycrates'ten dehşet içinde uzaklaşır, çünkü arkadaşının her dileğinin bir anda yerine getirildiğini, her kaygısının nazik kader tarafından derhâl ortadan kaldırıldığını görür. Ev sahibi onun için "tekinsiz" hâle gelmiştir. Çok talihli bir adamın tanrıların kıskançlığından korkması gerektiği şeklindeki kendi açıklaması bize anlaşılması zor görünmektedir; anlamı mitolojik bir dille üstü kapalı ifade edilmiştir. Bu nedenle daha az görkemli bir ortamda başka bir örneğe döneceğiz. Saplantılı bir nevrotiğin olgu öyküsünde,[145] hastanın bir zamanlar nasıl bir hidropatik kuruluşta kaldığını ve bundan büyük fayda gördüğünü anlatmıştım. Bununla birlikte, iyileşmesini suyun tedavi edici özelliklerine değil, hemen bitişiğinde çok yardımsever

144 Schiller'in Herodot'a dayanan şiiri. (S.n.)

145 "Notes upon a Case of Obsessional Neurosis" (1909d) *Standard Ed.*, 10, 234. (F.n.)

bir hemşirenin bulunduğu odanın durumuna bağlayacak kadar sağduyuluydu. Müesseseyi ikinci ziyaretinde de aynı odayı istemiş, ancak kendisine o odanın yaşlı bir beyefendi tarafından işgal edildiği söylenmiş, bunun üzerine rahatsızlığını şu sözlerle dile getirmiştir: "Umarım bu yüzden ölür." İki hafta sonra yaşlı beyefendi gerçekten de felç geçirmiş. Hastam bunun "tekinsiz" bir deneyim olduğunu düşündü. Sözleri ile istenmeyen olay arasında daha az zaman geçseydi ya da sayısız benzer tesadüfü bildirebilseydi, tekinsizlik izlenimi daha da güçlü olurdu. Aslına bakarsanız, bu türden tesadüfler üretmekte hiç zorlanmadı ama sadece o değil, gözlemlediğim her saplantılı nevrotik benzer deneyimleri anlatabildi. Belki de uzun süredir ilk kez düşündükleri biriyle karşılaştıklarında asla şaşırmazlar. Eğer bir gün "uzun zamandır falancadan haber alamıyorum" derlerse, ertesi sabah ondan bir mektup alacaklarından emin olurlar ve bir kaza ya da ölüm olayı, kısa bir süre önce zihinlerinden geçmeden nadiren gerçekleşir. Bu durumdan en mütevazı şekilde bahsetme alışkanlığına sahiptirler ve "genellikle" gerçekleşen "önsezileri" olduğunu söylerler.

Batıl inançların en esrarengiz ve yaygın biçimlerinden biri, Hamburglu göz doktoru Seligmann (1910-11) tarafından kapsamlı bir şekilde incelenmiş olan nazar korkusudur. Bu korkunun kaynağı hakkında hiçbir zaman şüphe duyulmamış gibi görünmektedir. Aynı anda hem değerli hem de kırılgan olan bir şeye sahip olan kişi, diğer insanların kıskançlığından korkar, öyle ki onların yerinde olsaydı hissedeceği kıskançlığı onlara yansıtır. Böyle bir

duygu kelimelere dökülmese bile bakışlarla[146] kendini belli eder ve bir insan dikkat çekici ve özellikle de çekici olmayan özellikleri nedeniyle öne çıktığında, diğer insanlar onun kıskançlığının normalden daha fazla bir yoğunluğa ulaştığına ve bu yoğunluğun onu etkili bir eyleme dönüştüreceğine inanmaya hazırdır. Dolayısıyla korkulan şey gizli bir zarar verme niyetidir ve belirli işaretler bu niyetin emrinde gerekli güce sahip olduğu anlamına gelir.

Tekinsizliğin bu son örnekleri, hastalarımdan birinin kullandığı bir ifadeden yola çıkarak "düşüncelerin her şeye gücü yeterliliği" adını verdiğim ilkeye dayandırılmalıdır.[147] Ve artık kendimizi tanıdık bir zeminde buluruz. Tekinsiz örneklere ilişkin analizimiz bizi evrenin eski, animistik tekinsizlik anlayışına geri götürdü. Bu, dünyanın insan ruhlarıyla dolu olduğu fikriyle; öznenin kendi zihinsel süreçlerini narsisistik bir şekilde aşırı değerlendirmesiyle; düşüncelerin her şeye kadir olduğu inancıyla ve bu inanca dayalı büyü tekniğiyle; dışardan çeşitli kişi ve şeylere özenle derecelendirilmiş sihirli güçler ya da "mana" atfedilmesiyle ve gelişimin bu aşamasının sınırsız narsisizminde insanın gerçekliğin açık yasaklarını savuşturmaya çalıştığı diğer tüm yaratımlarla karakterize ediliyordu. Sanki her birimiz ilkel insandaki bu animistik evreye tekabül eden bir bireysel gelişim evresinden geçmişiz, hiçbirimiz bu evreden, hâlâ kendini gösterebilen bazı kalıntıları ve izleri muhafaza etmeden geçmemişiz ve şimdi bize "tekinsiz" gelen her şey, içimizdeki animistik

146 *Nazar,* Almancada *der bose Blick* yani *kötü bakış* demektir. (S.n.)

147 Yukarıda bahsi geçen saplantılı hasta- "Rat Man" (1909d), *Standard Ed.*, 10, 233f. (S.n.)

zihinsel faaliyetin bu kalıntılarına dokunma ve onları ifade etme koşulunu yerine getiriyor gibi görünür.[148]

Bu noktada, bu kısa çalışmanın özünü içerdiğini düşündüğüm iki düşünceyi ortaya koyacağım. Her şeyden önce, eğer psikanalitik teori, türü ne olursa olsun, duygusal bir dürtüye ait her duygunun bastırıldığı takdirde kaygıya dönüştüğünü iddia etmekte haklıysa, o zaman korkutucu durumlar arasında bir sınıf bulunmalıdır. Korkutucu unsurun bastırılmış ve *yinelenen* bir şey olduğu gösterilebilir. O hâlde bu korkutucu şeyler sınıfı tekinsiz olanı oluşturacaktır ve tekinsiz olanın kendisinin aslen korkutucu olup olmadığı ya da *başka* bir etki taşıyıp taşımadığı önemsiz bir mesele olmalıdır. İkinci olarak, eğer bu gerçekten de tekinsizin gizli doğasıysa, dilbilimsel kullanımın neden tekinsiz kavramını genişlettiğini anlayabiliriz. *Heimliche* [sade] karşıtına, *das* Unheimliche'e dönüşür çünkü bu tekinsiz gerçekte yeni ya da yabancı bir şey değil, zihinde tanıdık ve eski bir şekilde yerleşik olan ve yalnızca bastırma süreci yoluyla ona yabancılaşan bir şeydir. Bastırma faktörüne yapılan bu atıf, Schelling'in tekinsizi gizli kalması gereken ama gün ışığına çıkan bir şey olarak tanımlamasını anlamamızı sağlar.

Geriye sadece yeni hipotezimizi bir ya da iki tekinsiz örnek üzerinde daha test etmek kalıyor.

---

148 Bkz. kitabım *Totem and Taboo* (1912-13, Deneme III, içinde "Animism, Magic and the Omnipotence of Thoughts", içinde şu notu göreceksiniz: "Düşüncelerin her şeye kadir olduğuna ve genel olarak animistik düşünce tarzını doğrulamaya çalışan izlenimlere, yargılarımıza göre bu tür inançları terk ettiğimiz bir aşamaya ulaştıktan sonra "tekinsiz" bir nitelik atfederiz." [*Standard Ed.*, 13, 86.] (F.n.)

Birçok insan bu duyguyu ölüm ve ölü bedenler, ölülerin geri dönüşü, ruhlar ve hayaletlerle ilgili olarak en üst düzeyde yaşar. Gördüğümüz gibi günümüzde kullanılan bazı diller Almancadaki "*unheimlich* ev" ifadesini ancak "*hayaletli* ev" olarak çevirebilmektedir. Aslında araştırmamıza tekinsiz bir şeyin belki de en çarpıcı örneği olan bu örnekle başlayabilirdik, ancak bunu yapmaktan kaçındık çünkü bu örnekte tekinsiz olan, tamamen korkunç olanla çok fazla karışmış ve kısmen onun tarafından bastırılmıştır. Bununla birlikte, en eski zamanlardan bu yana düşünce ve duygularımızın bu kadar az değiştiği ve terk edilmiş biçimlerin hafif bir kılık değiştirme altında bu kadar eksiksiz bir şekilde korunduğu, ölümle olan ilişkimiz kadar başka bir konu neredeyse yoktur. Muhafazakarlığımızı iki şey açıklar: Ölüme karşı ilk duygusal tepkimizin gücü ve bu konudaki bilimsel bilgimizin yetersizliği. Biyoloji henüz ölümün her canlının kaçınılmaz kaderi mi yoksa yaşamın düzenli ama belki de kaçınılabilir bir olayı mı olduğuna karar verememiştir.[149] "Tüm insanlar ölümlüdür" ifadesinin mantık kitaplarında genel bir önerme örneği olarak gösterildiği doğrudur; ancak hiçbir insan bunu gerçekten kavramaz ve bilinçaltımız artık kendi ölümlülüğü fikrine her zaman olduğu kadar az ihtiyaç duyar.[150] Dinler, bireysel ölümün inkâr edilemez gerçeğinin önemini tartışmaya ve

149 Bu sorun, Freud'un bu makaleyi yazarken üzerinde çalıştığı *Beyond the Pleasure Principle* (1920g) kitabında belirgin bir şekilde yer almaktadır. Bkz. *Standard Ed.*, 18, 44 ff. (S.n.)

150 Freud, "Thoughts for the Times on War and Death" (1915) adlı makalesinin ikinci bölümünde bireylerin ölüm karşısındaki tutumunu daha detaylı tartışmıştı. (S.n.)

ölümden sonra bir yaşam olduğunu varsaymaya devam etmektedir; sivil hükümetler hâlâ, dünyevi varoluşun bir karşılığı olarak ahirette daha iyi bir yaşam beklentisini desteklemezlerse yaşayanlar arasında ahlaki düzeni koruyamayacaklarına inanmaktadır. Büyük şehirlerimizde, ölenlerin ruhlarıyla nasıl temasa geçebileceğimizi anlatmayı görev edinen konferanslar duyurulmaktadır ve bilim adamlarımız arasındaki en yetenekli ve nüfuz sahibi zihinlerden birkaçının, özellikle kendi yaşamlarının sonlarına doğru, bu tür bir temasın imkânsız olmadığı sonucuna vardıkları inkâr edilemez. Neredeyse hepimiz bu konuda hâlâ vahşiler gibi düşündüğümüz için, ilkel ölü korkusunun içimizde hâlâ bu kadar güçlü olması ve herhangi bir provokasyonda yüzeye çıkmaya her zaman hazır olması şaşırtıcı değildir. Büyük olasılıkla korkumuz hâlâ, ölünün hayatta kalanın düşmanı olduğu ve yeni hayatını onunla paylaşmak için onu alıp götürmeye çalıştığı şeklindeki eski inancı işaret etmektedir. Ölüme karşı değişmeyen tutumumuzu göz önünde bulundurduğumuzda, tekinsiz bir şey şeklinde yinelenen ilkel bir duygunun gerekli koşulu olan bastırmaya ne olduğunu sorgulayabiliriz. Ama bastırma orada da vardır. Sözde eğitimli tüm insanlar, ölülerin ruhlar olarak görünür hâle gelebileceğine resmen inanmayı bırakmış ve bu tür görünümleri olasılık dışı ve uzak koşullara bağlı hâle getirmişlerdir; dahası, bir zamanlar son derece belirsiz ve ikircikli olan ölülerine karşı duygusal tutumları, zihnin daha yüksek katmanlarında kesin bir dindarlık duygusuna dönüşmüştür.[151]

151 *Totem and Taboo* Standard Ed., 13, 66. (F.n.)

Animizm,[152] büyü ve büyücülük, düşüncelerin her şeye gücü yetmesi, insanın ölüm karşısındaki tutumu, istemsiz tekrarlar ve hadım edilme kompleksi, korkutucu bir şeyi tekinsiz bir şeye dönüştüren hemen hemen tüm faktörleri kapsamaktadır.

Yaşayan bir insandan da tekinsiz olarak bahsedebiliriz ve bunu ona kötü niyetler atfettiğimizde yaparız. Ancak hepsi bu kadar değildir; buna ek olarak, bize zarar verme niyetinin özel güçlerin yardımıyla gerçekleşeceğini hissetmemiz gerekir. Bunun iyi bir örneği, Schaeffer'in sezgisel bir şiirsel duygu ve derin bir psikanalitik anlayışla *Josef Monfort*'ta sempatik bir karaktere dönüştürdüğü, Roma batıl inancın tekinsiz figürü *Gettatore*'dir.[153] Ancak bu gizli güçler meselesi bizi tekrar animizm alanına geri götürür. Dindar Gretchen'in Mephistopheles'in bu türden gizli güçlere sahip olduğuna dair sezgisi onu bu kadar tekinsiz kılmıştır.

Sie fühlt dass ich ganz sicher ein Genie,
Vielleicht sogar der Teufel bin.[154]

Epilepsi ve deliliğin tekinsiz etkisi aynı kökene sahiptir. Meslekten olmayan kişi bu hastalıklarda, hemcinslerinde

152 Animizm: Fransızca *canlandırmacılık* manasındaki kelime. Doğanın bir bütün olarak ve her varlığın teker teker maddi varlığının ötesinde bir ruha sahip olduğunu kabul eden görüş. (e.n.)

153 Kelimenin tam anlamıyla "atıcı" (kötü şans) ya da "atan" (nazar) – Schaeffer'in romanı 1918'de yayımlandı. (S.n.)

154 *Artık kesinlikle bir dâhi olduğumu düşünüyor.*
Belki de gerçekten Şeytanın ta kendisidir!
Goethe, Faust, Bölüm I (Sahne 16). (S.n.)

şimdiye kadar farkına varmadığı güçlerin işleyişini görür ama aynı zamanda kendi varlığının uzak köşelerindeki güçlerin de belli belirsiz farkındadır. Orta Çağ bu tür hastalıkların tümünü oldukça tutarlı bir şekilde şeytanların etkisine bağlamıştır ve bu konuda psikolojileri neredeyse doğruydu. Aslında, bu gizli güçleri ortaya çıkarmakla ilgilenen psikanalizin kendisinin de bu nedenle birçok insan için tekinsiz hâle geldiğini duymak beni şaşırtmamalı. Bir vakada, uzun yıllardır yatalak olan bir kızı tedavi etmeyi -çok hızlı olmasa da- başardıktan sonra, hastanın iyileşmesinden çok sonra annesi tarafından bu görüşün dile getirildiğini bizzat duydum.

Hauffs'un bir masalında olduğu gibi parçalanmış uzuvlar, kopmuş bir baş, bilekten kesilmiş bir el,[155] yukarıda bahsettiğim Schaeffer'in kitabında olduğu gibi kendi kendine dans eden ayaklar- bunların hepsinde, özellikle de son örnekte olduğu gibi, ek olarak bağımsız faaliyet gösterebildikleri kanıtlandığında, kendilerine özgü tekinsiz bir şey vardır. Bildiğimiz gibi, bu tür bir tekinsizlik, kastrasyon kompleksine olan yakınlıktan kaynaklanmaktadır. Bazı insanlar için yanlışlıkla diri diri gömülme fikri en tekinsiz şeydir. Yine de psikanaliz bize bu dehşet verici fantezinin, aslında hiçbir dehşet verici yanı olmayan, ancak belli bir şehvet düşkünlüğüyle nitelenen bir başka fantezinin, yani rahim içi varoluş fantezisinin dönüşümü olduğunu öğretmiştir.[156]

155 Wilhelm Hauff, "The Story of the Severed Hand", "Kesik Elin Hikâyesi". (S.n.)

156 Bkz. Freud "Wolf Man" analizi, VIII. Bölüm (1918b). (S.n.)

Eklemek istediğim bir genel uygulama noktası daha var; ancak bu nokta, doğrusunu söylemek gerekirse, animizm ve aşılmış olan zihinsel donanımın çalışma tarzları hakkında daha önce söylenenlere dâhil edilmiştir; çünkü ben bunun özel bir vurguyu hak ettiğini düşünüyorum. Bu, hayal ile gerçeklik arasındaki ayrım ortadan kalktığında, şimdiye kadar hayali olarak gördüğümüz bir şey gerçekte karşımıza çıktığında ya da bir sembol sembolize ettiği şeyin tüm işlevlerini üstlendiğinde vb. tekinsiz bir etkinin sıklıkla ve kolayca ortaya çıkmasıdır. Büyü uygulamalarının yarattığı tekinsiz etkiye azımsanmayacak ölçüde katkıda bulunan da bu faktördür. Nevrotiklerin zihinlerine de hâkim olan çocuksu unsur, maddi gerçekliğe kıyasla psişik gerçekliğin aşırı vurgulanmasıdır- bu özellik düşüncelerin her şeye kadir olduğu inancıyla yakından ilişkilidir. Savaş zamanı tecridinin ortasında İngiliz *Strand Magazine*'nin bir sayısı elime geçti ve diğer birtakım gereksiz konuların yanı sıra, üzerinde timsah oymaları olan tuhaf şekilli bir masanın bulunduğu mobilyalı bir eve taşınan genç evli bir çiftle ilgili bir hikâye okudum. Akşama doğru evi dayanılmaz ve çok özel bir koku sarmaya başlar; karanlıkta bir şeye takılırlar, merdivenlerde süzülen belli belirsiz bir şekil görür gibi olurlar- kısacası, masanın varlığının hayalet timsahların eve musallat olmasına neden olduğunu ya da tahta canavarların karanlıkta canlandığını ya da buna benzer bir şey olduğunu anlamamız sağlanır. Yeterince naif bir hikâyeydi, ancak yarattığı tekinsizlik hissi oldukça dikkat çekiciydi.

Kesinlikle tamamlanmamış olan bu örnekler derlemesini sonlandırmak için, psikanalitik deneyimlerden alınmış bir

örneği aktaracağım; eğer sadece tesadüfe dayanmıyorsa, tekinsizlik teorimizin güzel bir doğrulamasını sağlar. Sıklıkla nevrotik erkekler kadın genital organlarında tekinsiz bir şeyler olduğunu hissettiklerini beyan ederler. Ancak bu *heimlich* yer, tüm insanların eski *Heim*'ine [yuvasına], her birimizin bir zamanlar ve başlangıçta yaşadığı yere bir giriştir. "Aşk sıla hasretidir" diye şaka yollu bir deyiş vardır ve ne zaman biri bir yer ya da ülke hayal etse ve hâlâ hayal kurarken kendi kendine "burası bana tanıdık geliyor, daha önce burada bulundum" dese, bu yeri onun cinsel organları ya da bedeni olarak yorumlayabiliriz.[157] O hâlde bu durumda da *unheimlich* bir zamanlar *heimisch*, tanıdık olan şeydir; "un" ['un-'] öneki bastırmanın simgesidir.[158]

III

Bu tartışma sırasında okuyucu zihninde bazı şüphelerin uyandığını hissetmiş olacaktır ve şimdi bunları toparlama ve öne çıkarma fırsatına sahip olmalıdır.

Tekinsizin [*unheimlich*] gizliden gizliye tanıdık olan [*heimlich-heimisch*], bastırılmış ve sonra bundan geri dönen bir şey olduğu ve tekinsiz olan her şeyin bu koşulu yerine getirdiği doğru olabilir. Fakat bu temele dayanarak yapılan malzeme seçimi, tekinsizlik sorununu çözmemizi sağlamaz. Çünkü önermemiz açıkça dönüştürülebilir de-

157 Bkz. *The Interpretation of Dreams* (1900a), *Standard Ed.*, 5, 399. (S.n.)

158 Freud'un "Negation" üzerine makalesine bakınız (1925). (S.n.)

ğildir. Bu koşulu yerine getiren her şey- bireyin ve ırkın tarih öncesine ait bastırılmış arzuları ve aşılmış düşünme biçimlerini hatırlatan her şey- bu nedenle tekinsiz değildir.

Hipotezimizi desteklemek için öne sürülen neredeyse her örnek için onu çürüten bir örnek bulunabileceği gerçeğini de gizlemeyeceğiz. Hauff'un masalındaki kesik el hikâyesindeki kesinlikle tekinsiz bir etkiye sahiptir ve biz bu etkinin izini hadım edilme kompleksine kadar sürdük; ancak çoğu okuyucu, Herodot'un Rhampsinitus'un hazinesiyle ilgili hikâyesinde, prensesin elinden tutmaya çalıştığı usta hırsızın, onun yerine kardeşinin kesik elini geride bırakmasıyla tekinsizlikten eser kalmadığı yargısında muhtemelen benimle hemfikir olacaktır. Yine, Polycrates'in dileklerinin anında gerçekleşmesi kuşkusuz bizi Mısır kralını etkilediği gibi aynı tekinsiz şekilde etkiler; ancak kendi peri masallarımız hiçbir tekinsiz etki yaratmayan anlık dilek gerçekleşmeleriyle doludur. "The Three Wishes" öyküsünde, kadın sosisin lezzetli kokusundan etkilenerek bir tane sosis yemeyi diler ve bir anda önündeki tabağa uzanır. Kocası ise kadının aceleciliğine sinirlenerek sosisin kadının burnuna takılmasını diler. Ve işte sosis kadının burnundan sarkıyor. Bütün bunlar çok çarpıcıdır ama tekinsiz değildir. Peri masalları, düşüncelerin ve dileklerin her şeye kadir olduğu şeklindeki animistik bakış açısını açıkça benimser, ancak yine de tekinsiz bir yanı olan gerçek bir peri masalı düşünemiyorum. Cansız bir nesnenin- bir resim ya da oyuncak bebeğin- canlanmasının en yüksek derecede tekinsiz olduğunu duymuşuzdur; yine de Hans Andersen'in öykülerinde ev eşyaları, mobilyalar ve teneke askerler canlıdır, ancak

hiçbir şey tekinsizlikten daha uzak olamaz. Pygmalion'un güzel heykeli canlandığında da buna pek tekinsiz diyemeyiz. Görünürde ölüm ve ölülerin yeniden canlandırılması en tekinsiz temalar olarak temsil edilmiştir. Ancak bu tür şeyler peri masallarında da çok yaygındır. Kim örneğin, Pamuk Prenses'in gözlerini bir kez daha açmasını tekinsiz olarak nitelendirecek kadar cüretkâr olabilir? Ve Yeni Ahit'te olduğu gibi, mucize öykülerinde ölülerin diriltilmesi, tekinsizlikle hiç ilgisi olmayan duygular uyandırır. O hâlde, böylesine kuşku götürmez tekinsiz bir etki yaratan tema, yani aynı şeyin kasıtsız olarak tekrarlanması, başka bir sınıf olguda başka ve oldukça farklı amaçlara hizmet eder. Komik bir duygu uyandırmak için kullanıldığı bir örneğe zaten rastladık ve bu tür örnekleri çoğaltabiliriz. Ya da yine, bir vurgu aracı olarak çalışır vb. Ve bir kez daha: Sessizliğin, karanlığın ve yalnızlığın tekinsiz etkisinin kaynağı nedir? Bu faktörler, çocuklarda aynı faktörlerin [tekinsizlikten ziyade] korku ifadesinin en sık belirleyicileri olmasına rağmen, tekinsiz olanın oluşumunda tehlikenin oynadığı role işaret etmiyor mu? Ve sonuçta, ölümle ilgili önemini kabul ettiğimize göre, bir faktör olarak entelektüel belirsizliği tamamen göz ardı etmekte haklı mıyız?

Bu nedenle, şu ana kadar tekinsiz duyguların oluşumunu belirleyen unsurlar olarak ortaya koyduklarımızın dışında başka unsurların da olduğunu kabul etmeye hazır olmamız gerektiği açıktır. Biz bu ilk sonuçların tekinsizlik sorununa yönelik *psikanalitik* ilgiyi tatmin ettiğini ve geriye kalan şeyin muhtemelen *estetik* bir araştırmayı gerektirdiğini söyleyebiliriz. Ancak bu, tekinsizin bastırıl-

mış tanıdık bir şeyden kaynaklandığı yönündeki Alman iddiamızın değerinin tam olarak ne olduğu konusunda şüphelere kapı açmak olacaktır.

Bu belirsizlikleri çözmemize yardımcı olabilecek bir noktayı fark ettik: Hipotezimizle çelişen örneklerin neredeyse tamamı kurgu, hayali yazı alanından alınmıştır. Bu durum, gerçekte deneyimlediğimiz tekinsiz ile yalnızca resmettiğimiz ya da hakkında okuduğumuz tekinsiz arasında ayrım yapmamız gerektiğini göstermektedir.

Tekinsiz olarak *deneyimlenen* şey çok daha basit bir şekilde koşullandırılmıştır ancak çok daha az örnek içerir. Sanırım bunun çözüm çabamıza mükemmel bir şekilde uyduğunu ve istisnasız olarak bastırılmış tanıdık bir şeye kadar izinin sürülebileceğini göreceğiz. Ancak burada da materyalimizde, uygun örneklere başvurarak en iyi şekilde açıklanabilecek kayda değer ve psikolojik açıdan önemli bir farklılaşma yapmalıyız.

Düşüncelerin her şeye kadir olması, dileklerin hemen yerine gelmesi, gizli, zarar verici güçler ve ölülerin geri dönmesi ile ilişkili tekinsizliği ele alalım. Burada tekinsizlik duygusunun ortaya çıktığı koşul açıktır. Bizler- ya da ilkel atalarımız- bir zamanlar bu olasılıkların gerçek olduğuna inanır ve bunların hakikaten gerçekleştiğine ikna olurduk. Bugünlerde artık bunlara inanmıyoruz, bu düşünce biçimlerini *aştık*; ancak yeni inançlarımızdan tam olarak emin değiliz ve eskileri hâlâ içimizde her türlü teyide hazır bir şekilde varlığını sürdürüyor. Hayatımızda eski, bir kenara atılmış inançlarımızı doğrulayan bir şey *gerçekten olur olmaz*, sanki şuna benzer bir yargıya varıyormuşuz gibi

tekinsiz bir duyguya kapılırız; "O hâlde insanın sadece öldürmeyi dileyerek de öldürülebileceği doğruymuş!" ya da "Demek ki ölüler *gerçekten* yaşamaya devam ediyor ve eskiden yaptıkları şeylerin içinde görünüyorlar!" vb. Tam tersine, kendisini animistik inançlardan tamamen ve nihai olarak kurtarmış olan kişi, bu tür tekinsizliklere karşı duyarsız kalacaktır. Dilek ve dileğin gerçekleşmesinin en dikkat çekici tesadüfleri, belirli bir yerde ya da belirli bir tarihte benzer deneyimlerin en gizemli tekrarı, en aldatıcı görüntüler ve şüpheli sesler- bunların hiçbiri onu rahatsız etmeyecek ya da "tekinsiz bir şeyden korkma" olarak tanımlanabilecek türden bir korku uyandırmayacaktır. Bütün mesele tamamen bir "gerçeklik testi" meselesi olan fenomenlerin maddi gerçekliği meselesidir.[159]

159 "İkili"nin esrarengiz etkisi aynı gruba ait olduğundan, kişinin kendi imajıyla davetsiz ve beklenmedik bir şekilde karşılaşmasının etkisinin ne olduğunu gözlemlemek ilginçtir. Ernst Mach, *Analyse der Empfindungen* (1900, 3) adlı eserinde buna benzer iki gözlemi aktarmıştır: İlk seferinde karşısındaki yüzün kendisine ait olduğunu fark ettiğinde pek de şaşırmadı. İkinci seferde ise otobüse binen sözde yabancı hakkında çok olumsuz bir düşünceye kapılmış ve "Şu binen adam ne kadar pejmürde bir öğretmenmiş!" diye düşünmüş. Buna benzer bir macera anlatabilirim. Yataklı vagondaki kompartımanımda tek başıma oturuyordum ki, trenin her zamankinden daha şiddetli bir sarsıntısı bitişikteki çamaşır dolabının kapısını araladı, sabahlıklı ve seyahat şapkalı yaşlı bir bey içeri girdi. İki bölme arasında bulunan çamaşır dolabından yanlış yöne gitmiş ve yanlışlıkla benim bölmeme girmişti. Onu doğru tarafa yönlendirmek niyetiyle ayağa fırladığımda, davetsiz misafirin açık kapıdaki aynadaki yansımamdan başka bir şey olmadığını hemen dehşetle fark ettim. Görünüşünden hiç hoşlanmadığımı hâlâ hatırlayabiliyorum. Bu nedenle, "çiftlerimiz"den korkmak yerine hem Mach hem de ben onları bu şekilde tanıyamadık. Fakat onlardan hoşlanmayışımız, "çift"i tekinsiz bir şey gibi hisseden arkaik tepkinin körelmiş bir izi olamaz mı? (F.n.)

Tekinsizliğin bastırılmış çocukluk komplekslerinden, hadım edilme kompleksinden, rahim fantezilerinden vb. kaynaklandığı durumlarda şartlar farklıdır; ancak bu tür tekinsiz duyguları uyandıran deneyimler gerçek hayatta çok sık görülmez. Gerçek deneyimlerden kaynaklanan tekinsizlik çoğunlukla birinci gruba [önceki paragrafta ele alınan grup] aittir. Yine de ikisi arasındaki ayrım teorik olarak çok önemlidir. Tekinsizliğin çocuksu komplekslerden kaynaklandığı durumlarda maddi gerçeklik sorunu ortaya çıkmaz; onun yerini psişik gerçeklik alır. Söz konusu olan, böyle bir içeriğin *gerçekliğine olan inancın* sona ermesi değil, bazı düşünce içeriklerinin fiilen bastırılması ve bu bastırılmış içeriğin geri dönmesidir. Bir durumda bastırılanın belirli bir düşünsel içerik, diğerinde ise onun (maddi) gerçekliğine olan inanç olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu son ifade şüphesiz "baskı" terimini meşru anlamının ötesine taşır. Burada tespit edilebilecek psikolojik bir ayrımı dikkate almak ve uygar insanların animistik inançlarının [*bastırılmış* olmaktan ziyade] (az ya da çok) aşılmış bir durumda olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. O hâlde vardığımız sonuç şu şekilde ifade edilebilir: Tekinsiz bir deneyim ya bastırılmış olan çocuksu kompleksler bir izlenimle yeniden canlandığında ya da aşılmış olan ilkel inançlar bir kez daha doğrulanmış gibi göründüğünde ortaya çıkar. Son olarak, pürüzsüz çözümlere ve anlaşılır açıklamalara olan düşkünlüğümüzün bizi bu iki tekinsiz deneyim sınıfının her zaman keskin bir şekilde ayırt edilemeyeceği gerçeğine kör etmesine izin vermemeliyiz. İlkel inançların en çok çocuksu komplekslerle yakından

bağlantılı olduğunu ve aslında bunlara dayandığını düşündüğümüzde, ayrımın genellikle anlaşılmaz olduğunu görmek bizi çok da şaşırtmayacaktır.

Edebiyatta, öykülerde ve hayal ürünlerinde tasvir edildiği şekliyle tekinsizlik, gerçekte ayrı bir tartışmayı hak eder. Her şeyden önce, gerçek yaşamdaki tekinsizliğe göre çok daha verimli bir alandır, çünkü gerçek yaşamda bulunamayacak bir şeyin tamamı ve daha fazlası hayal ürünlerinde bulunabilir. Bastırılan ile aşılan arasındaki karşıtlık, derin bir değişiklik yapılmadan kurgudaki tekinsizliğe aktarılamaz; çünkü fantezi dünyası, etkisi açısından içeriğinin gerçeklik testine tabi tutulmamasına bağlıdır. Biraz paradoksal olan sonuç *her şeyden önce, kurguda tekinsiz olmayan pek çok şeyin gerçek hayatta tekinsiz olacağıdır; ikinci olarak ise kurguda tekinsiz etkiler yaratmanın gerçek hayatta olduğundan çok daha fazla yolu vardır.*

Yaratıcı yazar, diğer pek çok şeyin yanı sıra, temsil dünyasını ya aşina olduğumuz gerçekliklerle örtüşecek ya da istediği ayrıntılarda onlardan ayrılacak şekilde seçebilme yetkisine sahiptir. Onun kararını her durumda kabul ediyoruz. Örneğin, masallarda gerçeklik dünyası daha baştan geride bırakılır ve animistik inanç sistemi açıkça benimsenir. Arzu filmleri, gizli güçler, düşüncelerin her şeye gücünün yetmesi, cansız nesnelerin canlandırılması, peri masallarında çok yaygın olan tüm unsurlar burada esrarengiz bir etki yaratamaz; çünkü öğrendiğimiz gibi, "üstesinden gelinen" ve inanılmaz sayılan şeylerin sonuçta mümkün olup olamayacağı konusunda bir yargı çatışması olmadığı sürece bu duygu ortaya çıkamaz ve masal

dünyasının varsayımlarıyla bu sorun daha baştan ortadan kaldırılır. Böylece, tekinsizlik hipotezimize karşıtlıkların çoğunu bize sağlayan peri öykülerinin, önermemizin ilk bölümünü, kurgu dünyasında, gerçek hayatta olsaydı tekinsiz olacak pek çok şeyin tekinsiz olmadığını, doğruladığını görüyoruz. Bu hikâyelere ilişkin daha sonra kısaca değineceğimiz başka faktörler bulunmaktadır.

Yaratıcı yazar, masal dünyasından daha az hayali olsa da kötü ruhlar veya ölülerin hayaletleri gibi üstün ruhani varlıkları kabul ederek gerçek dünyadan farklı bir ortam da seçebilir. Şiirsel gerçeklik ortamında kaldıkları sürece, bu tür figürler sahip olabilecekleri tekinsizliği kaybederler. Dante'nin *Inferno*'sundaki ruhlar ya da Shakespeare'in *Hamlet*, *Macbeth* ya da *Julius Caesar*'ındaki doğaüstü hayaletleri yeterince kasvetli ve korkunç olabilirler ama Homeros'un neşeli tanrılar dünyasından daha tekinsiz değillerdir. Yargılarımızı yazarın bize dayattığı hayali gerçekliğe uydururuz ve ruhları ve hayaletleri sanki varlıkları maddi gerçeklikte bizimkiyle aynı geçerliliğe sahipmiş gibi kabul ederiz. Bu durumda da tekinsizliğin tüm izlerinden kaçınırız. Yazar genel gerçeklik dünyasında hareket ediyormuş gibi davrandığı anda durum değişir. Bu durumda, gerçek yaşamda tekinsiz duygular yaratmak için işleyen tüm koşulları kabul eder ve gerçekte tekinsiz bir etkiye sahip olabilecek her şey onun öyküsünde vardır. Ancak bu durumda, gerçekte hiç olmayan ya da çok nadiren olan olayları meydana getirerek etkisini artırabilir ve gerçekte olabileceklerin çok ötesine taşıyabilir. Bunu yaparken bir anlamda bizi, görünüşte üstesinden geldiğimiz batıl inançlara ihanet ettiriyor; bize

gösterişsiz gerçeği vermeyi vadederek ve sonra da bunu aşarak bizi kandırıyor. Onun icatlarına gerçek deneyimlere vereceğimiz tepkiyi veririz ancak hilesini anladığımızda artık çok geçtir ve yazar amacına ulaşmıştır. Ancak başarısının karşılıksız olmadığını da eklemek gerekir. Bir tatminsizlik duygusunu, kandırma girişimine karşı bir tür kin beslemeyi sürdürürüz. Bunu özellikle Schnitzler'in *Die Weissagung* [*Kehanet*] ve doğaüstüyle flört eden benzer öykülerini okuduktan sonra fark ettim. Bununla birlikte, yazarın bizim inatçılığımızdan kaçınmak ve aynı zamanda başarı şansını artırmak için kullanabileceği bir aracı daha vardır. Yazdığı dünyanın dayandığı varsayımların kesin doğası hakkında bizi uzun süre karanlıkta bırakabilir ya da kurnazca ve ustaca bu konuda kesin bir bilgi vermekten son ana kadar kaçınabilir. Ancak genel olarak konuşacak olursak, önermemizin ikinci kısmının- kurgunun tekinsiz duygular yaratmak için gerçek hayatta mümkün olandan daha fazla fırsat sunduğunun- doğrulandığını görürüz.

Kesin konuşmak gerekirse, tüm bu karmaşıklıklar yalnızca aşılmış düşünce biçimlerinden kaynaklanan tekinsiz sınıfıyla ilgilidir. Bastırılmış komplekslerden kaynaklanan sınıf daha dirençlidir ve bir istisna dışında kurguda da gerçek deneyimde olduğu kadar güçlü kalır. Birinci sınıfa ait olan tekinsiz-aşılmış düşünce biçimlerinden kaynaklanan- sadece deneyimde değil, kurguda da ortam maddi gerçeklikten biri olduğu sürece karakterini korur; ancak kurguda keyfi ve yapay bir ortam yaratıldığında, bu, karakterini kaybetme eğilimindedir.

Tekinsiz bir duyguyu uyandırmak ya da dışlamak için sanatsal özgürlük olanaklarını ve öykü yazarlarının sahip olduğu ayrıcalıkları tüketmediğimiz açıktır. Temelde gerçek deneyime karşı değişmez bir pasif tutum benimseriz ve fiziksel çevremizin etkisine maruz kalırız. Ancak hikâye anlatıcısının *kendine özgü* bir yönlendiriciliği vardır. Üzerimizdeki gücü; bizi içine sokabildiği ruh hâlleri aracılığıyla duygularımızın akımını yönlendirebilir, bir yönde durdurup başka bir yönde akmasını sağlayabilir ve çoğu zaman aynı malzemeden çok çeşitli etkiler elde edebilir. Bütün bunlar yeni bir şey değildir ve şüphesiz uzun zamandan beri estetiğin öğrencileri tarafından bütünüyle dikkate alınmıştır. Tekinsizliğin nedenlerine ilişkin teorimizle çelişen bazı örnekleri açıklama isteğiyle, yarı istemsizce bu araştırma alanına sürüklendik. Dolayısıyla şimdi bu örneklerden birkaçının incelenmesine döneceğiz.

Daha önce de neden Rhampsinitus'un hazinesi öyküsündeki kopmuş elin, Hauff'un öyküsündeki kopmuş el kadar esrarengiz bir etkisi olmadığını sormuştuk. Bastırılmış komplekslerden kaynaklanan tekinsizler sınıfının bu ikisinden daha dirençli olduğunu fark ettiğimizde, soru artık önem kazanmış gibidir. Cevap kolaydır. Herodot'un öyküsünde düşüncelerimiz prensesin duygularından çok hırsız efendinin üstün kurnazlığı üzerinde yoğunlaşmıştır. Prenses pekâlâ tekinsiz bir duyguya kapılmış olabilir, hatta büyük olasılıkla baygınlık geçirmiştir ama biz kendimizi onun yerine değil hırsızın yerine koyduğumuz için böyle bir duyguya kapılmayız. Nestroy'un *Der Zerrissene* [*The Torn Man*] adlı farsında, katil olduğuna inanarak kaçan adamın

birbiri ardına kapakları kaldırdığı ve her seferinde içinden kurbanının hayaleti olduğunu sandığı şeyin çıktığını gördüğü sahnede, tekinsizlik izleniminden kaçınmak için başka bir yöntem kullanılır. Çaresizlik içinde bağırır, "Ama ben sadece *bir* adam öldürdüm. Bu korkunç çoğalma neden?" Bu sahneden önce neler olduğunu biliriz ve onun hatasını paylaşmayız, dolayısıyla onun için tekinsiz olması gereken şey bizim üzerimizde karşı konulmaz derecede komik bir etkiye sahiptir. Oscar Wilde'ın *Canterville Hayaleti*'nde olduğu gibi "gerçek" bir hayalet bile, yazar bu konuda ironik davranarak kendini eğlendirmeye başladığında ve onunla oynamaya izin verdiğinde bizde en azından dehşet verici duygular uyandırma gücünü kaybeder. Böylece kurgu dünyasında duygusal etkilerin asıl konudan ne kadar bağımsız olabileceğini görürüz. Masallarda korku duyguları- dolayısıyla tekinsiz duygular da dâhil olmak üzere- tamamen dışlanır. Bunu anlarız ve bu yüzden de bu tür duyguları geliştirmek için bulduğumuz fırsatları görmezden geliriz. Sessizlik, yalnızlık ve karanlık faktörleriyle ilgili olarak, bunların aslında insanların çoğunun hiçbir zaman tam olarak kurtulamadığı çocuksu kaygının üretimindeki unsurlar olduğunu söyleyebiliriz. Bu sorun psikanalitik açıdan başka bir yerde tartışılmıştır.[160]

160 Bkz. Freud *Three Essays*'in (1905d) üçüncüsünün V. Bölümünde yer alan çocukların karanlık korkusu tartışması, *Standard Ed.*, 7, 224. (S.n.)

DOSTOYEVSKİ VE ANA BABA KATLİ

Dostoyevski'nin zengin kişiliğinde dört yön ayırt edilebilir: Yaratıcı sanatçı, nevrotik, ahlakçı ve günahkâr. İnsan bu şaşırtıcı karmaşıklık içinde yolunu nasıl bulabilir? Yaratıcı sanatçı en az kuşku duyulandır: Dostoyevski'nin yeri Shakespeare'in çok gerisinde değildir. *Karamazov Kardeşler* şimdiye kadar yazılmış en görkemli romandır; dünya edebiyatının doruklarından biri olan Büyük Engizisyoncu bölümüne ne kadar değer verilse azdır. Yaratıcı sanatçı sorunu karşısında analiz, ne yazık ki savaşmaktan vazgeçmelidir.

Dostoyevski'deki ahlakçılık, saldırıya en açık olandır. Sadece günahın derinliklerinden geçen bir adamın ahlakın en yüksek zirvesine ulaşabileceğini savunarak onu bir ahlakçı olarak üst sıralara çıkarmaya çalışırsak, ortaya çıkan bir şüpheyi görmezden gelmiş oluruz. Ahlaklı bir insan, günahı yüreğinde hisseder hissetmez, ona boyun eğmeden tepki gösteren kişidir. Dönüşümlü olarak günah işleyen ve sonra pişmanlık duyarak yüksek ahlaki standartlar belirleyen bir kişi, işleri kendisi için çok kolaylaştırdığı suçlamasına maruz kalır. Cinayet işleyen ve pişmanlığın cinayet işlemeyi mümkün kılan gerçek bir teknik hâline geldiği büyük göçlerin barbarlarından birini hatırlatır.

Korkunç İvan da tam olarak bu şekilde davranmıştır; aslında ahlakla bu şekilde hesaplaşma karakteristik bir Rus özelliğidir. Dostoyevski'nin ahlaki çabalarının nihai sonucu da çok görkemli bir şey değildi. Bireyin içgüdüsel taleplerini toplumun talepleriyle uzlaştırmak için verdiği en şiddetli mücadelelerden sonra hem zamansal hem de ruhani otoriteye boyun eğme hem Çar'a hem de Hıristiyanların tanrısına saygı duyma ve dar bir Rus milliyetçiliği gibi, daha küçük beyinlerin daha az çabayla ulaştığı bir konuma düştü. Bu, o büyük kişiliğin zayıf noktasıdır. Dostoyevski, insanlığın öğretmeni ve kurtarıcısı olma şansını bir kenara atmış ve kendini onların gardiyanlarından biri hâline getirmiştir. İnsan uygarlığının geleceğinin ona teşekkür edecek çok az şeyi olacaktır. Nevrozunun onu bu başarısızlığa mahkûm etmiş olması muhtemel görünür. Zekâsının büyüklüğü ve insanlığa duyduğu sevginin gücü ona başka bir yaşam yolu, havarilere özgü bir yaşam yolu açmış olsa gerek.

Dostoyevski'yi bir günahkâr ya da suçlu olarak görmek, suçluların cahilce bir değerlendirmesine dayanmak zorunda olmayan şiddetli bir muhalefete yol açar. Bu muhalefetin gerçek nedeni kısa sürede ortaya çıkar. Bir suçluda iki özellik esastır: Sınırsız egoizm ve güçlü bir yıkıcı dürtü. Bunların her ikisinde de ortak olan ve ifade edilmeleri için gerekli bir koşul, sevginin yokluğu, (insani) nesnelere karşı duygusal bir takdirin eksikliğidir. İnsan hemen Dostoyevski'nin sunduğu tezadı- onun sevgiye olan büyük ihtiyacı ve abartılı nezaket tezahürlerinde görülebilen ve örneğin ilk karısı ve onun sevgilisiyle olan ilişkilerinde

olduğu gibi, nefret etme ve intikam alma hakkına sahip olduğu yerde onu sevmesine ve yardım etmesine neden olan muazzam sevgi kapasitesini- hatırlar. Hâl böyleyken, Dostoyevski'yi suçlular arasında saymanın neden cazip geldiği sorulmalıdır. Bu soruya verilecek yanıt, Dostoyevski'nin diğerlerinden farklı olarak şiddet yanlısı, cani ve bencil karakterleri seçmesi ve böylece kendi içinde de benzer eğilimlerin varlığına işaret etmesinin yanı sıra, kumar tutkusu ve genç bir kıza cinsel saldırıda bulunduğunu itiraf etmesi gibi hayatındaki bazı gerçeklerden kaynaklandığıdır.[161] Bu çelişki, Dostoyevski'nin onu kolayca bir suçlu yapabilecek çok güçlü yıkıcı içgüdüsünün, gerçek yaşamında esas olarak kendi kişiliğine (dışa değil içe) yönelik olduğunun ve böylece mazoşizm ve suçluluk duygusu olarak ifade bulduğunun farkına varılmasıyla çözülür. Yine de kişiliğinde, sinirliliğinde, eziyet etmeyi sevmesinde ve sevdiği insanlara karşı bile tahammülsüzlüğünde kendini gösteren ve bir yazar olarak okurlarına davranış biçiminde de ortaya çıkan sadist özellikler bolca vardı. Böylece küçük şeylerde başkalarına karşı sadist, büyük

161 Bkz. Fülop-Miller ve Eckstein'da (1926) bu konudaki tartışma. Stefan Zweig (1920) şöyle yazar: "O burjuva ahlakının engelleri tarafından durdurulmadı ve hiç kimse onun kendi hayatında hukukun sınırlarını ne kadar aştığını ya da kahramanlarının suç içgüdülerinin ne kadarının kendisinde gerçekleştiğini tam olarak söyleyemez." Dostoyevski'nin karakterleri ve kendi deneyimleri arasındaki yakın bağlantı için, Rene Fülop-Miller'ın Fülop-Miller ve Eckstein'ın (1925) giriş bölümündeki N. Strakhov'a [1921] dayanan açıklamalarına bakınız [Olgunlaşmamış bir kıza cinsel saldırı konusu Dostoyevski'nin yazılarında birkaç kez ortaya çıkar- özellikle ölümünden sonra *Stavrogin's Confession* and *The Life of a Great Sinner*]. KAYNAK: *Standard Ed.*, 21, 177-96. (F.n.)

şeylerde ise kendine karşı sadist, aslında mazoşist, yani olabilecek en yumuşak, en nazik, en yardımsever kişiydi.

Dostoyevski'nin karmaşık kişiliğinden biri niceliksel, ikisi niteliksel olmak üzere üç faktör seçtik: Duygusal yaşamının olağanüstü yoğunluğu, onu kaçınılmaz olarak bir sado-mazoşist ya da suçlu olarak işaretleyen doğuştan gelen sapkın içgüdüsel eğilimi ve analiz edilemez sanatsal yeteneği. Bu kombinasyon nevroz olmadan da pekâlâ var olabilirdi; nevrotik olmadan tam bir mazoşist olan insanlar vardır. Yine de içgüdüsel talepleri ile bunlara karşı çıkan engellemeler arasındaki güç dengesi (artı mevcut yüceltme yöntemleri) Dostoyevski'yi "içgüdüsel karakter" olarak sınıflandırmayı gerekli kılacaktır. Ancak bu durum, daha önce de söylediğimiz gibi, koşullarda kaçınılmaz olmayan, ancak ego tarafından üstesinden gelinmesi gereken karmaşıklık ne kadar zenginse o kadar kolay ortaya çıkan nevrozun eşzamanlı varlığıyla belirsizleşir. Çünkü nevroz sonuçta yalnızca egonun bir sentez yapmayı başaramadığının, bunu yapmaya çalışırken birliğini kaybettiğinin bir işaretidir. O hâlde, onun nevrozu kendini nasıl gösterir? Dostoyevski, bilinç kaybı, kas kasılmaları ve ardından gelen depresyonun eşlik ettiği şiddetli atakları nedeniyle kendisini epileptik olarak adlandırmış ve diğer insanlar tarafından da böyle görülmüştür. Şimdi bu sözde epilepsinin, nevrozunun sadece bir belirtisi olması ve dolayısıyla histero-epilepsi, yani şiddetli histeri olarak sınıflandırılması kuvvetle muhtemeldir. Bu noktada iki nedenden ötürü-birincisi, Dostoyevski'nin sözde epilepsisi hakkındaki anamnestik veriler kusurlu ve güvenilmez olduğu için ve ayrıca epileptiform ataklarla

birleşen patolojik durumlara dair anlayışımız kusurlu olduğu için- tamamen emin olamayız.

İlk olarak ikinci noktayı ele alalım. Burada epilepsinin tüm patolojisini tekrarlamak gereksizdir, çünkü bu soruna belirleyici bir ışık tutmayacaktır. Ancak şu söylenebilir: Eski *morbus sacer*,[162] görünüşte klinik bir varlık olarak, hesaplanamayan, görünüşte kışkırtılmamış konvülsif atakları, karakterin sinirlilik ve saldırganlığa dönüşmesi ve tüm zihinsel yetilerin giderek azalması ile tekinsiz hastalık olarak hâlâ kanıtlanmaktadır. Ancak bu tablonun ana hatları kesinlikten oldukça yoksundur. Başlangıcı çok vahşi olan, dil ısırma ve idrar kaçırmanın eşlik ettiği ataklar ve ciddi kendine zarar verme riskiyle birlikte tehlikeli *status epilepticus*'a kadar ilerleyen bu nöbetler, yine de kısa süreli *yitikliklere* veya hızla geçen baş dönmesi nöbetlerine indirgenebilir ya da hastanın sanki bilinçdışının kontrolü altındaymış gibi karakterinin dışında bir şeyler yaptığı kısa zaman aralıklarıyla yer değiştirebilir. Bu ataklar, kural olarak anlamadığımız bir şekilde tamamen fiziksel nedenlerle belirlense de yine de ilk ortaya çıkışlarını tamamen zihinsel bir nedene (örneğin bir korku) borçlu olabilir veya başka açılardan zihinsel uyarımlara tepki verebilir. Bununla birlikte olguların ezici çoğunluğunda entelektüel bozukluk ne kadar karakteristik olursa olsun, rahatsızlığın en yüksek entelektüel başarıyı engellemediği

162 Morbus sacer: Latince "kutsal hastalık" anlamına gelen söz öbeği. Sinir hücrelerinin kısa süreli artan deşarjlarından kaynaklanan beyin bozukluklarına verilen isim olan ve çeşitleri bulunan epilepsiler Orta Çağ'a kadar *morbus sacer* olarak adlandırılıyordu. Bu, onlara bazen bugün de devam edebilen bazı özel statüler sağlıyordu. (e.n.)

en az bir olgu (Helmholtz olgusu) bilinmektedir. (Aynı iddianın ortaya atıldığı diğer olgular ya tartışmalıdır ya da Dostoyevski'nin durumuyla aynı şüphelere açıktır). Epilepsi kurbanı olan insanlar, klinik tablonun gerekli bir bileşeni olmasa da hastalığın sıklıkla en bariz aptallık ve en büyük beyinsel kusurlara eşlik etmesi gibi, donukluk ve tutuk gelişim izlenimi verebilirler. Ancak bu ataklar, tüm varyasyonlarıyla birlikte, tam bir zihinsel gelişim gösteren, aşırı ve genellikle yeterince kontrol edilemeyen bir duygusal yaşamı olan başka insanlarda da görülür. Bu koşullar altında, "epilepsi"nin tek bir klinik oluşum olduğunu savunmanın imkânsız bulunması şaşırtıcı değildir. Belirgin semptomlarda bulduğumuz benzerlik, bunlara işlevsel bir bakış açısı gerektiriyor gibi görünmektedir. Sanki anormal içgüdüsel deşarj için organik olarak bir mekanizma oluşturulmuş ve bu mekanizma oldukça farklı koşullarda- hem şiddetli histolitik veya toksik etkilere bağlı serebral aktivite bozuklukları durumunda hem de zihinsel ekonomi üzerinde yetersiz kontrol durumunda ve zihinde işleyen enerjinin aktivitesinin kriz seviyesine ulaştığı zamanlarda- kullanılabilir. Bu ikiliğin ardında, içgüdüsel deşarjın altında yatan mekanizmanın kimliğine dair bir bakışa sahibiz. Bu mekanizma, temelde toksik kökenli olan cinsel süreçlerden de uzak duramaz: İlk hekimler cinsel birleşmeyi küçük bir epilepsi olarak tanımlamış ve böylece cinsel eylemde epileptik uyaran boşaltma yönteminin hafifletilmesini ve uyarlanmasını kabul etmişlerdir.

"Epileptik reaksiyon" olarak adlandırılabilecek olan bu unsur şüphesiz özü ruhsal olarak baş edemediği uyarım

miktarlarından somatik yollarla kurtulmak olan nevrozun emrindedir. Böylece epilepsi krizi histerinin bir semptomu hâline gelir ve tıpkı normal cinsel boşalma sürecinde olduğu gibi histeri tarafından uyarlanır ve değiştirilir. Bu nedenle organik ve "duygusal" epilepsi arasında ayrım yapmak oldukça doğrudur. Bunun pratik önemi, birinci türden mustarip olan kişinin beyin hastalığına sahip olması, ikinci türden mustarip olan kişinin ise nevrotik olmasıdır. İlk durumda zihinsel yaşamı dışarıdan gelen yabancı bir rahatsızlığa maruz kalır; ikinci durumda ise bu rahatsızlık zihinsel yaşamının kendisinin bir ifadesidir. Dostoyevski'nin epilepsisinin ikinci türden olması olasılığı son derece yüksektir. Açıkçası bu kanıtlanabilir bir şey değildir. Bunu yapmak için, atakların ilk ortaya çıkışını ve sonraki dalgalanmalarını onun zihinsel yaşamının akışına ekleyebilecek bir konumda olmamız gerekir ancak bunun için de çok az şey biliyoruz. Atakların tanımları bize hiçbir şey öğretmez ve bunlarla Dostoyevski'nin deneyimleri arasındaki ilişkiler hakkındaki bilgilerimiz eksik ve çoğu zaman çelişkilidir. En olası varsayım, atakların çocukluğuna kadar uzandığı, başlangıçta yerlerini daha hafif semptomların aldığı ve on sekizinci yılındaki sarsıcı deneyimden- babasının öldürülmesinden- sonrasına kadar epileptik bir biçim almadıklarıdır.[163] Sibirya'daki sürgünü

163 Bkz. Rene Fülop-Miller (1924) [Ayrıca Aimée Dostoyevski'nin (1921) babasının hayatını anlatırken verdiği bilgilere de bakınız]. Romancının çocukluğunda "korkunç, unutulmaz ve acı verici" bir şey olduğu ve hastalığının ilk belirtilerinin buna bağlı olduğu bilgisi özellikle ilgi çekicidir (Suvorin'in *Novoe Vremya* gazetesindeki 1881 tarihli bir makalesinden, Fülop-Miller ve Eckstein, 1925, xlv'nin girişinde

sırasında bunun tamamen sona erdiği kanıtlanabilseydi, bu çok önemli olurdu, ancak diğer anlatılar bununla çelişmektedir.[164]

Karamazov Kardeşler'deki baba cinayeti ile Dostoyevski'nin kendi babasının kaderi arasındaki açık bağlantı, birden fazla biyografi yazarını etkilemiş ve onları belirli bir modern psikoloji okuluna atıfta bulunmaya yöneltmiştir. Psikanaliz açısından (çünkü kastedilen budur), bu olayda en ağır travmayı görmeye ve Dostoyevski'nin buna tepkisini nevrozunun dönüm noktası olarak görmeye eğilimliyiz. Ancak bu görüşü psikanalitik olarak kanıtlamaya kalkışırsam, psikanalizin diline ve teorilerine aşina olmayan tüm okuyucular için anlaşılmaz olma tehlikesini göze almak zorunda kalacağım.

Elimizde kesin bir başlangıç noktası var: Dostoyevski'nin ilk yıllarında, "epilepsi"nin ortaya çıkmasından çok önce

---

alıntılanmıştır). Ayrıca bkz. Orest Miller (1921,140): "Bununla birlikte, Fyodor Mihayloviç'in hastalığı hakkında, ilk gençlik yıllarıyla ilgili olan ve hastalığı ebeveynlerinin aile hayatındaki trajik bir olayla ilişkilendiren özel bir kanıt daha vardır. Ancak, bu kanıt bana Fyodor Mihayloviç'in yakın arkadaşı olan biri tarafından sözlü olarak aktarılmış olmasına rağmen, bu söylentiyi başka hiçbir yerden teyit edemediğim için tam ve kesin olarak yeniden yayınlamaya kendimi ikna edemiyorum." Biyografi yazarları ve bilimsel araştırma çalışanları bu ihtiyata minnettar olamazlar. (F.n.)

164 Dostoyevski'ninki de dâhil olmak üzere, anlatıların çoğu, tam tersine, hastalığın ancak Sibirya sürgünü sırasında nihai, epileptik karakterini aldığını iddia eder. Ne yazık ki nevrotiklerin otobiyografik ifadelerine güvenmemek için sebepler vardır. Deneyimler onların anılarının, hoş olmayan nedensel bağlantıları kesmek üzere tasarlanmış tahrifatlar içerdiğini göstermektedir. Yine de Dostoyevski'nin Sibirya hapishanesindeki tutukluluğunun patolojik durumunu belirgin bir şekilde değiştirdiği kesin görünmektedir. Bkz. Fülop-Miller (1924, 1186) (F.n.)

geçirdiği ilk atakların anlamını biliyoruz. Bu atakların ölümle ilgili bir anlamı vardı: Ölüm korkusuyla birlikte geliyorlardı ve uyuşukluk, uyuklama hâllerinden oluşuyorlardı. Hastalık ona ilk olarak henüz çocukken, ani ve temelsiz bir melankoli şeklinde, daha sonra arkadaşı Soloviev'e söylediği gibi, sanki oracıkta ölecekmiş gibi bir hisle gelmişti. Ve aslında tam olarak gerçek ölüme benzer bir durum ortaya çıkmıştır. Kardeşi Andrey, Fyodor'un daha çok küçükken bile uyumadan önce küçük notlar bıraktığını, gece boyunca bu ölüm benzeri uykuya dalmaktan korktuğunu ve bu nedenle gömülmesinin beş gün ertelenmesi için yalvardığını anlatır. (Fülop-Miller ve Eckstein, 1925, lx.)

Bu tür ölüme benzer saldırıların anlamını ve niyetini biliyoruz.[165] Bunlar ölü bir kişiyle ya gerçekten ölmüş biriyle ya da hâlâ hayatta olan ve öznenin ölmesini istediği biriyle özdeşleşme anlamına gelir. İkinci durum daha önemlidir. Bu durumda saldırı bir ceza değeri taşır. Kişi bir başkasının ölmesini dilemiştir ve şimdi o başkasıdır ve kendisi de ölmüştür. Bu noktada psikanalitik teori, bir erkek çocuk için bu diğer kişinin genellikle babası olduğunu ve saldırının (histerik olarak adlandırılır) nefret edilen babaya karşı bir ölüm dileği için kendini cezalandırma olduğunu ileri sürer.

Bilinen bir görüşe göre ana baba katli, bireyin olduğu kadar insanlığın da temel ve ilk suçudur. (Bkz. Bana ait olan *Totem and Taboo*, 1912-13.) Her halükârda suçluluk duygusunun ana kaynağıdır, ancak tek kaynağı olup olma-

165 Bu açıklama Freud tarafından Fliess'e yazılan 8 Şubat 1897 tarihli bir mektupta zaten verilmişti (Freud, 1950a, Mektup 58). (S.n.)

dığını bilmiyoruz: Araştırmalar henüz suçluluğun zihinsel kökenini ve kefaret ihtiyacını kesin olarak ortaya koyabilmiş değildir. Ancak bunun tek olması da gerekli değildir. Psikolojik durum karmaşıktır ve açıklığa kavuşturulması gerekir. Bir çocuğun babasıyla olan ilişkisi, dediğimiz gibi, ikircikli bir ilişkidir. Bir rakip olarak babadan kurtulmayı amaçlayan nefretin yanı sıra, ona karşı bir ölçüde şefkat de âdet olduğu üzre mevcuttur. Bu iki zihin tutumu birleşerek babayla özdeşleşme yaratır; çocuk babasına hayran olduğu ve onun gibi olmak istediği için onun yerinde olmak ister ve aynı zamanda onu yolundan çekmek ister. Tüm bu gelişim şimdi güçlü bir engelle karşı karşıya kalır. Belli bir anda çocuk, babasını bir rakip olarak ortadan kaldırma girişiminin onun tarafından hadım edilmekle cezalandırılacağını anlar. Dolayısıyla hadım edilme korkusuyla, yani erkekliğini korumak adına, annesine sahip olma ve babasından kurtulma arzusundan vazgeçer. Bu arzu bilinçdışında kaldığı sürece suçluluk duygusunun temelini oluşturur. Burada tarif ettiğimiz şeyin normal süreçler olduğuna, sözde "Oidipus kompleksi"nin normal kaderi olduğuna inanıyoruz; yine de bu detaylı bir inceleme gerektirmektedir.

Biseksüellik dediğimiz yapısal faktörün çocukta nispeten güçlü bir şekilde gelişmesi durumunda başka bir komplikasyon ortaya çıkar. O zaman oğlanın erkekliğinin iğdiş edilme tehdidi altında olması, dişiliğe doğru sapma, kendisini annesinin yerine koyma ve babasının sevgisinin nesnesi olarak onun rolünü üstlenme eğilimi güçlenir. Ancak hadım edilme korkusu bu çözümü de

imkânsız kılar. Çocuk, babası tarafından bir kadın olarak sevilmek istiyorsa kendisinin de hadım edilmeye razı olması gerektiğini anlar. Böylece hem babaya duyulan nefret hem de babaya âşık olma dürtüleri baskıya maruz kalır. Babaya duyulan nefretin *dışsal* bir tehlike korkusu (iğdiş edilme) nedeniyle terk edilirken, temelde aynı dış tehlikeye geri dönülmesine karşın babaya âşık olmanın *içsel* bir içgüdüsel tehlike olarak ele alınmasında belli bir psikolojik fark vardır.

Babadan nefreti kabul edilemez kılan şey babadan *korkmaktır*. İster bir ceza ister sevginin bedeli olsun, hadım edilmek korkunçtur. Babaya duyulan nefreti bastıran iki faktörden birincisi, doğrudan cezalandırılma ve hadım edilme korkusu, normal olanı olarak adlandırılabilir; patojenik yoğunlaşması ancak ikinci faktörün, dişil tutum korkusunun eklenmesiyle ortaya çıkıyor gibi görünmektedir. Böylece doğuştan gelen güçlü bir biseksüel eğilim nevrozun önkoşullarından ya da pekiştiricilerinden biri hâline gelir. Dostoyevski'de böyle bir eğilim olduğu kesinlikle varsayılmalıdır ve romanlarından birçok örneğin gösterdiği gibi, erkeklerle arkadaşlıklarının hayatında oynadığı önemli rolde, aşkta rakiplerine karşı garip bir şekilde şefkatli tutumunda ve yalnızca bastırılmış eşcinsellikle açıklanabilecek durumları olağanüstü anlayışında kendini yaşayabilir bir biçimde (gizli eşcinsellik olarak) gösterir.

Gerçekleri değiştiremesem de babaya karşı nefret ve sevgi tutumlarının ve bunların hadım edilme tehdidinin etkisi altındaki dönüşümlerinin bu şekilde açıklanması, psikanalize aşina olmayan okuyuculara çirkin ve inanılmaz

görünüyorsa üzgünüm. Ben de tam olarak hadım edilme kompleksinin en genel yadsımayı uyandırmasını beklerdim. Ama ben sadece psikanalitik deneyimin özellikle bu konuları şüpheye yer bırakmayacak şekilde ortaya koyduğu ve bize her nevrozun anahtarını bunlarda görmeyi öğrettiği konusunda ısrar edebilirim. O hâlde bu anahtarı yazarımızın sözde epilepsisine uygulamalıyız. Bilinçdışı zihinsel yaşamımızı yöneten şeyler bilincimize o kadar yabancı ki!

Ancak şimdiye kadar söylenenler, Oidipus kompleksinde babaya duyulan nefretin bastırılmasının sonuçlarını tüketmez. Eklenmesi gereken yeni bir şey daha vardır: Her şeye rağmen babayla özdeşleşme sonunda egoda kendine kalıcı bir yer edinir. Egonun içine alınır, ama egonun geri kalan içeriğinin aksine ayrı bir fail olarak kendini orada kurar. Daha sonra ona süper-ego adını veririz ve ebeveyn etkisinin mirasçısı olarak ona en önemli işlevleri atfederiz. Eğer baba sert, şiddet yanlısı ve acımasızsa, süper ego bu nitelikleri ondan devralır ve ego ile ego arasındaki ilişkilerde, bastırıldığı varsayılan pasiflik yeniden tesis edilir. Süper ego sadistleşmiş, ego mazoşistleşmiştir- yani zeminde dişil bir şekilde edilgen hâle gelir. Egoda büyük bir cezalandırma ihtiyacı gelişir; bu ihtiyaç kısmen kendini kadere kurban olarak sunar, kısmen de süper egonun kötü muamelesinde (yani suçluluk duygusunda) tatmin bulur. Çünkü her ceza nihayetinde hadım edilme ve bu hâliyle babaya karşı eski edilgen tutumun yerine getirilmesidir. Kader bile son çare olarak babanın daha sonraki bir yansımasıdır.

Vicdan oluşumundaki normal süreçler, burada tanımlanan anormal süreçlere benzer olsa gerek. Henüz aralarındaki

sınır çizgisini belirlemeyi başaramadık. Burada sonuçtaki en büyük payın bastırılmış dişilliğin pasif bileşenine yüklendiği görülecektir. Buna ek olarak, her durumda korkulan babanın gerçekte de özellikle şiddetli olup olmadığı rastlantısal bir faktör olarak önem taşımalıdır. Dostoyevski'nin durumunda bu doğruydu ve onun olağanüstü suçluluk duygusunun ve yaşama karşı mazoşist tavrının izini fazlasıyla güçlü bir dişil bileşene kadar sürebiliriz. Dolayısıyla Dostoyevski için formül şudur: Özel olarak güçlü bir biseksüel eğilime sahip olan ve özel olarak şiddetli bir babaya bağımlılığa karşı kendini özel bir yoğunlukla savunabilen bir kişi. Bu biseksüellik özelliği, onun doğasının daha önce tanıdığımız unsurlarına bir ek olarak gelir. Dolayısıyla, ölüm benzeri saldırılara ilişkin erken belirtileri, egosunun süper egosu tarafından bir ceza olarak izin verilen bir baba-özdeşleşmesi olarak anlaşılabilir. "Kendin baba olabilmek için babanı öldürmek istedin. Şimdi *sen* kendi baban oldun ama ölü bir baba"- histerik semptomların olağan mekanizması. Ve dahası: "Şimdi baban *seni* öldürüyor. Ego için ölüm semptomu eril arzunun fantezide tatminidir ve aynı zamanda mazoşist bir tatmindir; süper ego için ise cezalandırıcı bir tatmindir, yani sadist bir tatmindir. Hem ego hem de süper ego baba rolünü üstlenir.

Özetle, özne ile baba nesnesi arasındaki ilişki, içeriğini korumakla birlikte, ego ile süper-ego arasındaki bir ilişkiye dönüşmüştür- yeni bir sahnede yeni bir ortam oluşmuştur. Oidipus kompleksinden kaynaklanan bu gibi çocuksu tepkiler, gerçeklik onları daha fazla beslemezse yok olabilir. Ama babanın karakteri aynı kaldı, daha doğ-

rusu yıllar geçtikçe kötüleşti ve böylece Dostoyevski'nin babasına olan nefreti ve o kötü babaya karşı ölüm arzusu devam etti. Şimdi gerçekliğin, bu tür bastırılmış istekleri yerine getirmesi tehlikeli bir şeydir. Hayal gerçek olmuştur ve bunun üzerine tüm savunma önlemleri güçlendirilmiştir. Dostoyevski'nin nöbetleri artık epileptik bir karaktere bürünmüştü; şüphesiz hâlâ babasıyla bir ceza olarak özdeşleşme anlamına geliyorlardı, ama babasının korkunç ölümünün kendisi gibi korkunç hâle gelmişlerdi. Daha başka hangi içeriği, özellikle de hangi cinsel içeriği özümsedikleri tahmin edilemez.

Bir şey dikkat çekicidir: Epileptik atağın aurasında bir anlık yüce bir mutluluk yaşanır. Bu pekâlâ ölüm haberini duyunca hissedilen zaferin ve kurtuluş duygusunun bir kaydı olabilir, hemen ardından daha da acımasız bir ceza gelecektir. Babalarını öldüren ilkel kabilenin kardeşlerinde tam da böyle bir zafer ve yas, şenlikli sevinç ve yas dizisi görmüştük ve totem yemeği töreninde de bunun tekrarlandığını anladık.[166] Dostoyevski'nin Sibirya'da krizlerinden kurtulduğu kanıtlanırsa, bu sadece krizlerin onun cezası olduğu görüşünü doğrulayacaktır. Eğer. Başka bir şekilde cezalandırılırken artık onlara ihtiyacı yoktu. Ancak bu kanıtlanamaz. Daha ziyade, Dostoyevski'nin zihinsel ekonomisi açısından bu cezalandırma ihtiyacı, onun bu sefalet ve aşağılanma yıllarını kırılmadan geçirdiği gerçeğini açıklar. Dostoyevski'nin siyasi bir mahkûm olarak mahkûm edilmesi haksızdı ve bunu biliyor olmalıydı, ancak Babacığı

166 Bkz. *Totem and Taboo* (1912-13), IV. Makale, 5. Bölüm, *Standard Ed.*, 13, 140. (F.n.)

Çar'ın elindeki hak edilmemiş cezayı, gerçek babasına karşı işlediği günahtan dolayı hak ettiği cezanın yerine kabul etti. Kendini cezalandırmak yerine, babasının yardımcısı tarafından cezalandırıldı. Burada, toplum tarafından verilen cezaların psikolojik gerekçelerine bir bakış atıyoruz. Büyük suçlu gruplarının cezalandırılmak istediği bir gerçektir. Süper egoları bunu talep eder ve böylece kendisini cezayı bizzat uygulama zorunluluğundan kurtarır.[167]

Histerik semptomların geçirdiği karmaşık anlam dönüşümüne aşina olan herkes, Dostoyevski'nin saldırılarının anlamını bu başlangıcın ötesinde takip etmek için burada hiçbir girişimde bulunulamayacağını anlayacaktır.[168] Orijinal anlamlarının daha sonraki tüm eklentilerin arkasında değişmeden kaldığını varsaymamız yeterlidir. Dostoyevski'nin babasını öldürme niyetinden kaynaklanan suçluluk duygusundan hiçbir zaman kurtulamadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu, baba ilişkisinin belirleyici faktör olduğu diğer iki alandaki, yani devletin otoritesine ve tanrıya olan inancına karşı tutumunu da belirler. Bunlardan birincisi,

167 Bkz. Freud'un "Some Character-Types Met with in Psycho-Analytic Work" (1916d) adlı kitabının üçüncü makalesi olan "Criminals from a Sense of Guilt", *Standard Ed.*, 14,332.-1. (S.n.)

168 Dostoyevski'nin kendisi, arkadaşı Strakhov'a epileptik bir krizden sonraki sinirlilik ve depresyonunun, kendisini bir suçlu gibi görmesinden ve üzerinde bilinmeyen bir suçluluk yükü olduğu, kendisini ezen büyük bir kabahat işlediği duygusundan kurtulamamasından kaynaklandığını söylediğinde, ataklarının anlamı ve içeriği hakkında en iyi açıklamayı yapmıştır. (Fülop-Miller, 1924, 1188.) Bu gibi kendini suçlamalarda psikanaliz 'psişik gerçekliğin' tanındığına dair işaretler görür ve bilinmeyen suçluluğun bilinç tarafından bilinmesini sağlamaya çalışır. (F.n.)

ataklarının oyunda çok sık temsil ettiği öldürme komedisini bir zamanlar gerçek hayatta kendisine uygulayan Babacığı Çar'a tam bir teslimiyetle sonuçlandı. Burada pişmanlık üstünlük kazandı. Dini alanda ise özgürlüğü daha fazla elinde tuttu: Görünüşe göre güvenilir bilgiler doğrultusunda hayatının son anına kadar Tanrıya inanma ve ateizm arasında bocaladı. Büyük zekâsı inancın yol açtığı entelektüel zorlukları göz ardı etmesini imkânsız kılıyordu. Dünya tarihindeki bir gelişmenin bireysel olarak yeniden özetlenmesiyle, Mesih idealinde bir çıkış yolu ve suçluluktan kurtuluş bulmayı ve hatta acılarını Mesih benzeri bir rol oynama iddiası olarak kullanmayı umuyordu. Genel olarak özgürlüğe ulaşamadıysa ve gerici olduysa, bunun nedeni genel olarak insanlarda mevcut olan ve dini duygunun üzerine inşa edildiği evlat suçluluğunun onda birey-üstü bir yoğunluğa ulaşması ve büyük zekâsı için bile aşılmaz kalmasıydı. Bunu yazarken, analizin tarafsızlığını terk ettiğimiz ve Dostoyevski'yi yalnızca belirli bir *Weltanschauung*'un[169] partizan bakış açısından haklı çıkarılabilecek yargılara maruz bıraktığımız suçlamasına kendimizi açık bırakıyoruz. Bir muhafazakâr, Büyük Engizisyoncu'nun tarafını tutacak ve Dostoyevski'yi farklı şekilde yargılayacaktır. İtiraz haklıdır ve Dostoyevski'nin kararının, nevrozundan kaynaklanan entelektüel bir engelleme tarafından belirlenmiş gibi göründüğü söylenebilir.

169 Weltanschauung: Almanca "dünya görüşü" anlamındadır. Halk arasındaki kullanımıyla edinilmiş bilgi veya bir insanın hayat görüşü veya bir şeye erişmenin arkasındaki yöntem veya prensipler olarak da kullanılmaktadır. Buna aynı zamanda bu anlamda o kişinin hayat felsefesi de denilir. (e.n.)

Sofokles'in *Oidipus Rex*'i, Shakespeare'in *Hamlet*'i ve Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'i gibi tüm zamanların edebiyatının başyapıtlarından üçünün de aynı konuyu, yani katilliği ele alması tesadüf olamaz. Üstelik her üçünde de eylemin nedeni, yani bir kadın için cinsel rekabet, gözler önüne serilir.

En açık olanı kesinlikle Yunan efsanesinden türetilen dramadaki temsildir. Burada suçu işleyen yine kahramanın kendisidir. Ancak yumuşatma ve gizleme olmaksızın şiirsel bir anlatım mümkün değildir. Analizde ulaştığımız şekliyle katil olma niyetinin çıplak itirafı, analitik hazırlık olmaksızın tahammül edilemez görünmektedir. Yunan dramı, suçu muhafaza etmekle birlikte, kahramanın bilinçdışı güdüsünü kendisine yabancı olan bir kaderin zorlaması şeklinde gerçeğe yansıtarak, vazgeçilmez yumuşatmayı ustaca bir şekilde ortaya koyar. Kahraman eylemi istemeden ve görünüşe göre kadından etkilenmeden gerçekleştirir; ancak bu son unsur, kahramanın sadece babayı simgeleyen canavara karşı eylemini tekrarladıktan sonra ana kraliçeyi ele geçirir. Suçluluğu ortaya çıktıktan ve bilince çıkarıldıktan sonra kahraman, kaderin zorlaması gibi yapay bir yola başvurarak kendini temize çıkarma girişiminde bulunmaz. Suçu kabul edilir ve sanki tam ve bilinçli bir suçmuş gibi cezalandırılır- ki bu bizim mantığımıza adaletsiz görünecek olmasına karşı psikolojik olarak tamamen doğrudur.

İngiliz oyununda sunum daha dolaylıdır; kahraman suçu kendisi işlemez, suç, kendisi için ana baba katli olmayan bir başkası tarafından gerçekleştirilir. Bu nedenle, kadın için yasaklanmış cinsel rekabet güdüsünün gizlenmesine

gerek yoktur. Dahası, kahramanın Oidipus kompleksini, diğerinin suçunun onun üzerindeki etkisini öğrenerek, yansıyan bir ışık altında görürüz. Suçun intikamını alması gerekir, ancak kendisini garip bir şekilde bunu yapmaktan aciz bulur. Onu felce uğratan şeyin suçluluk duygusu olduğunu biliyoruz; ancak nevrotik süreçlere tamamen uygun bir şekilde, suçluluk duygusu görevini yerine getirmedeki yetersizliği algısıyla yer değiştiriyor. Kahramanın bu suçluluğu süper-bireysel bir suçluluk olarak hissettiğine dair işaretler vardır. En az kendisi kadar başkalarını da küçümser: "Herkesi kendi çölünde kullan, kırbaçlanmaktan kim kurtulabilir?"

Rus romanı aynı yönde bir adım daha ileri gider. Orada da cinayet başka biri tarafından işlenir. Ancak bu başka kişi, öldürülen adamla, kahraman Dimitri ile aynı evlatlık ilişkisi içindedir; bu diğer kişinin durumunda cinsel rekabet nedeni açıkça kabul edilir; bu kişi kahramanın kardeşidir ve Dostoyevski'nin kendi hastalığını, sanki epileptik, nevrotik olanın kendisinin bir katil olduğunu itiraf etmeye çalışıyormuş gibi, sözde epilepsiyi ona atfetmesi dikkate değer bir gerçektir. Sonra, yine, mahkemedeki savunma konuşmasında, psikolojiyle ilgili o meşhur alay vardır- "iki tarafı keskin bıçaktır"[170]: Muhteşem bir kı-

170 Almancada (ve orijinal Rusçada) benzetme "iki ucu olan bir sopa" şeklindedir. "İki tarafı da kesen bıçak" Constance Garnett'in Karamazov Kardeşler'in İngilizce çevirisinden alınmıştır. Bu ifade romanın XII. Kitap, X. Bölümünde geçmektedir. (S.n.)
Türkçedeki şu çeviride ise ruh bilimi "iki ucu sivri değneğe" benzetilerek çevrilmiştir: Fyodor Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*, çev. N. Yalaza Taluy, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, 4. Baskı. (e.n.)

lık değiştirme ürünüdür çünkü Dostoyevski'nin olaylara bakışının en derin anlamını keşfetmek için onu tersine çevirmemiz yeterlidir. Alay edilmeyi hak eden psikoloji değil, adli soruşturma prosedürüdür. Suçu gerçekte kimin işlediği önemsizdir; psikoloji sadece bunu duygusal olarak kimin istediğini ve işlendiğinde kimin memnuniyetle karşıladığını bilmekle ilgilenir. Ve bu nedenle, tam tersine bir figür olan Alyoşa hariç, tüm kardeşler eşit derecede suçludur- fevri, şehvet düşkünü, şüpheci alaycı ve sara hastası suçludur. *Karamazov Kardeşler*'de özellikle açıklayıcı bir sahne vardır. Peder Zossima, Dimitri ile konuşması sırasında Dimitri'nin cinayet işlemeye hazır olduğunu fark eder ve ayaklarına kapanır. Bunun bir hayranlık ifadesi olması mümkün değildir; kutsal adamın katili küçümseme ya da ondan nefret etme eğilimini reddettiği ve bu nedenle ona mütevazılık gösterdiği anlamına gelmelidir. Dostoyevski'nin suçluya duyduğu sempati aslında sınırsızdır; mutsuz zavallının hakkı olan acımanın çok ötesine geçer ve bize geçmişte sara hastalarına ve delilere yönelik duyulan "korkuyu" hatırlatır. Bir suçlu onun için başkalarının üstlenmesi gereken suçu kendi üzerine almış olan neredeyse bir Kurtarıcıdır. O zaten *cinayet işlemiş* olduğu için artık başkasının cinayet işlemesine gerek yoktur ve ona minnettar olunmalıdır, çünkü o olmasaydı başkası cinayet işlemek zorunda kalacaktı. Bu tek başına nazik bir acıma değil, benzer öldürücü dürtüler temelinde özdeşleşmedir- aslında biraz yer değiştirmiş bir narsisizmdir. (Bunu söylerken, bu nezaketin etik değerini tartışmıyoruz.) Bu belki de genel olarak diğer insanlara karşı nazik bir

sempati mekanizması olabilir; bu mekanizma, suçluluk duygusuna kapılmış bir romancının bu uç durumunda özellikle kolaylıkla fark edilebilir. Hiç şüphe yok ki bu özdeşleşme yoluyla sempati, Dostoyevski'nin malzeme seçimini belirlemede belirleyici bir faktördü. Önce sıradan suçluyla (bencil güdüleri olanları), ardından siyasi ve dini suçlularla uğraştı ve hayatının sonuna kadar ilk suçluya, katile geri dönmedi ve onu bir sanat eserinde itirafını yapmak için kullanmadı.

Dostoyevski'nin ölümünden sonra yayınlanan belgeleri ve karısının günlükleri, hayatının bir dönemine, yani Almanya'da kumar çılgınlığı yaşadığı döneme (bkz. Fülop-Miller ve Eckstein, 1925) ışık tuttu; bu dönemi kimse patolojik bir tutkudan başka bir şey olarak göremezdi. Bu olağanüstü ve alışılmadık davranış için hiçbir gerekçe yoktu. Nevrotiklerde sık sık olduğu gibi, Dostoyevski'nin suçluluk duygusu borç yükü olarak somut bir şekil almıştı ve alacaklıları tarafından tutuklanmadan Rusya'ya dönmesini mümkün kılmak için "masalarda kazandığı" bahanesinin arkasına sığınabiliyordu. Ancak bu bir bahaneden başka bir şey değildi ve Dostoyevski gerçeği fark edecek kadar zeki ve bunu itiraf edecek kadar dürüsttü. Önemli nedenin kumar oynamak olduğunu biliyordu- *le jeu pour le jeu*.[171] Fevri ve mantıksız davranışlarının tüm detayları bunu ve daha fazlasını gösteriyor. Her şeyini kaybedene kadar asla durmadı. Kumar onun için aynı zamanda bir kendini

171 [Fransızca] "Önemli olan oyunun kendisidir," diye yazıyor mektuplarından birinde. "Yemin ederim ki para hırsının bununla hiçbir ilgisi yok, ancak Tanrı biliyor ki paraya da çok ihtiyacım var." (F.n.)

cezalandırma yöntemiydi. Zaman zaman genç karısına bir daha oynamayacağına ya da o gün oynamayacağına dair söz hatta şeref sözü veriyordu ve karısının söylediği gibi, neredeyse hiçbir zaman sözünü tutmuyordu. Kayıpları hem kendisini hem de karısını en muhtaç duruma düşürdüğünde, bundan ikinci bir patolojik tatmin daha elde ediyordu. O zaman karısının önünde kendini azarlayıp aşağılayabilir, onu kendisini hor görmeye ve böyle yaşlı bir günahkârla evlendiği için üzülmeye davet edebilirdi ve böylece vicdanını rahatlattığında, tüm iş ertesi gün yeniden başlardı. Genç karısı kendini bu döngüye alıştırmıştı, çünkü gerçek bir kurtuluş umudu veren tek şeyin -edebi üretiminin- hiçbir zaman her şeylerini kaybettikleri ve son mallarını rehin bıraktıkları zamankinden daha iyi gitmediğini fark etmişti. Doğal olarak aradaki bağlantıyı anlamamıştı. Kendisine verdiği cezalar suçluluk duygusunu tatmin ettiğinde, çalışmaları üzerindeki engelleme daha az şiddetli hâle geldi ve başarıya giden yolda birkaç adım atmasına izin verdi.[172]

Bir kumarbazın uzun süredir gömülü olan çocukluğunun hangi kısmı, oyun takıntısında tekrarlanmaya zorlar? Cevap belki de hiç zorlanmadan genç yazarlarımızdan birinin öyküsünden çıkarılabilir. Dostoyevski üzerine tesadüfen bir çalışma yapmış olan Stefan Zweig (1920), üç öyküden oluşan *Die Verwirrung der Gefühle* [Duyguların Karmaşası]

172 Her şeyini kaybedene ve tamamen mahvolana kadar hep oyun masalarında kaldı. Ancak hasar tamamlandığında şeytan ruhundan çekildi ve yaratıcı dehaya yol açtı." (Fülop-Miller ve Eckstein, 1925, lxxxvi.) (F.n.)

(1927) adlı derlemesine 'Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau' ['Bir Kadının Yaşamından Yirmi Dört Saat'] adını verdiği bir öyküyü dâhil etmiştir. Bu küçük başyapıt görünüşte sadece kadının ne kadar sorumsuz bir yaratık olduğunu ve beklenmedik bir deneyimin onu ne kadar aşırılıklara sürükleyebileceğini göstermeyi amaçlar. Ancak hikâye bundan çok daha fazlasını anlatır. Analitik bir yoruma tabi tutulursa, (herhangi bir özür dileme niyeti olmaksızın) oldukça farklı bir şeyi, evrensel olarak insani ya da daha ziyade eril bir şeyi temsil ettiği görülecektir. Ve böyle bir yorum öylesine açıktır ki kimse itiraz edemez. Bizzat dostum olan yazarın, kendisine sorduğumda, anlatıdaki bazı ayrıntıların gizli sırra dair bir ipucu vermek için açıkça tasarlanmış gibi görünmesine rağmen, kendisine sunduğum yorumun bilgisi ve niyetine tamamen yabancı olduğunu söyleyebilmesi sanatsal yaratımın doğasının bir özelliğidir.

Bu öyküde, yaşlı ve seçkin bir hanımefendi yazara yirmi yıldan fazla bir süre önce yaşadığı bir deneyimi anlatır. Henüz gençken dul kalmıştır ve artık kendisine ihtiyaç duymayan iki oğlunun annesidir. Kırk ikinci yılında, hayattan başka bir şey beklemezken, amaçsız yolculuklarından birinde Monte Carlo'daki odaları ziyaret eder. Orada, mekânın yarattığı tüm olağanüstü izlenimler arasında, şanssız kumarbazın tüm duygularına korkunç bir içtenlik ve yoğunlukla ihanet ediyor gibi görünen bir çift elin görüntüsüyle kısa sürede büyülenir. Bu eller yakışıklı bir gence aittir- yazar, sanki istemeden de olsa, onu anlatıcının büyük oğluyla aynı yaşta gösterir- ve her şeyini kaybettikten

sonra, umutsuz yaşamına kumarhane bahçelerinde son vermek niyetiyle umutsuzluğun derinliklerinde mekânı terk eder. Açıklanamaz bir sempati duygusu kadını onu takip etmeye ve onu kurtarmak için her türlü çabayı göstermeye zorlar. Adam onu orada çok sık rastlanan sırnaşık kadınlardan biri sanır ve ondan kurtulmaya çalışır ama kadın onunla kalır ve kendini, olabilecek en doğal şekilde, oteldeki dairesinde ona katılmak ve sonunda yatağını paylaşmak zorunda bulur. Bu doğaçlama aşk gecesinden sonra, artık sakinleşmiş görünen genç adamdan bir daha asla kumar oynamayacağına dair çok ciddi bir yemin ister, eve dönüş yolculuğu için ona para verir ve treni kalkmadan önce onunla istasyonda buluşacağına söz verir. Ancak kadın artık ona karşı büyük bir şefkat duymaya başlar, onu kaybetmemek için her şeyini feda etmeye hazırdır ve veda etmek yerine onunla gitmeye karar verir. Çeşitli aksilikler onu geciktirir, böylece treni kaçırır. Kaybettiği kişiye duyduğu özlemle bir kez daha kumarhaneye döner ve orada, dehşet içinde, ilk başta sempatisini uyandıran elleri bir kez daha görür; vefasız genç oyununa geri dönmüştür. Ona verdiği sözü hatırlatır ama tutkusuna yenik düşen delikanlı ona oyunbozan der, gitmesini söyler ve kadının onu kurtarmak için verdiği parayı ona geri fırlatır. Derin bir mahcubiyet içinde aceleyle uzaklaşır ve daha sonra onu intihardan kurtarmayı başaramadığını öğrenir.

Zekice anlatılmış, hatasız bir şekilde motive edilmiş hikâye elbette kendi içinde bir bütündür ve okuyucu üzerinde derin bir etki bırakacağı kesindir. Ancak analizler bize bu hikâyenin temelde ergenlik dönemine ait, bazı

insanların bilinçli olarak hatırladığı, arzulu bir fanteziye dayandığını göstermektedir. Bu fantezi, bir oğlan çocuğunun annesinin onu mastürbasyonun neden olduğu korkunç yaralanmalardan kurtarmak için cinsel yaşama bizzat başlatması yönündeki dileğini somutlaştırmaktadır. (Kefaret temasını işleyen sayısız yaratıcı eser de aynı kökene sahiptir). Mastürbasyon "ahlaksızlığının" yerini oyun bağımlılığı almıştır;[173] ellerin tutkulu faaliyetine yapılan vurgu da bu kökeni ele vermektedir. Gerçekten de oyun tutkusu, eski mastürbasyon dürtüsünün bir eşdeğeridir; "oyun", çocuk yuvasında ellerin cinsel organlar üzerindeki faaliyetini tanımlamak için kullanılan asıl kelimedir. Baştan çıkarmanın karşı konulmaz doğası, bir daha asla yapmamak üzere her zaman bozulan ciddi kararlar, sersemletici zevk ve özneye kendini mahvettiğini (intihar ettiğini) söyleyen kötü vicdan- tüm bu unsurlar ikame sürecinde değişmeden kalır. Zweig'ın hikâyesinin oğul tarafından değil anne tarafından anlatıldığı doğrudur. Oğlun şöyle düşünmesi gururunu okşamış olmalı: "Annem mastürbasyonun beni ne tür tehlikelere sürüklediğini bir bilse, tüm şefkatimi kendi bedenine harcamama izin vererek beni kesinlikle bu tehlikelerden kurtarırdı." Öyküdeki genç adamın annesini bir fahişeyle eşleştirmesi de aynı fanteziyle bağlantılıdır. Ulaşılmaz kadını kolay erişilebilir hâle getirir. Fanteziye eşlik eden vicdan azabı öykünün

173 [Freud, Fliess'e yazdığı 22 Aralık 1897 tarihli bir mektupta, mastürbasyonun daha sonraki tüm bağımlılıkların ikamesi olduğu "ilkel bağımlılık" olduğunu öne sürmüştür (Freud, 1950a, Mektup 79)]. (S.n.)

mutsuz sonunu getirir. Hikâyeye yazarı tarafından verilen *façade*'in hikâyenin analitik anlamını nasıl gizlemeye çalıştığını fark etmek de ilginçtir. Çünkü kadınların erotik yaşamına ani ve gizemli dürtülerin egemen olup olmadığı son derece kuşkuludur. Aksine, analiz, o zamana kadar aşktan yüz çevirmiş olan bu kadının şaşırtıcı davranışı için yeterli bir neden ortaya koymaktadır. Ölen kocasının anısına sadık kalarak, kendini benzer tüm cazibelere karşı silahlandırmıştı; ancak- ve burada oğlunun fantezisi doğrudur- bir anne olarak, sevgisini oğluna oldukça bilinçsiz bir şekilde aktarmaktan kaçamadı ve kader onu bu savunmasız noktada yakalayabildi.

Eğer kumar bağımlılığı, bu alışkanlığı kırmak için verilen başarısız mücadeleler ve kendini cezalandırmak için sağladığı fırsatlarla birlikte, mastürbasyon yapma zorunluluğunun bir tekrarı ise, Dostoyevski'nin hayatında bu kadar geniş bir yer kaplamasına şaşırmamalıyız. Sonuçta, erken çocukluk ve ergenlik dönemindeki oto-erotik tatminin rol oynamadığı hiçbir şiddetli nevroz vakası bulamıyoruz ve bunu bastırma çabaları ile baba korkusu arasındaki ilişki, bahsetmeye gerek duyulmayacak kadar iyi bilinmektedir.[174]

174 Burada ifade edilen görüşlerin çoğu Jolan Neufeld' in (1923) mükemmel bir kitabında da yer almaktadır. (F.n.)

Ekler:
Freud'dan Thedor Reik'e Bir Mektup

[Freud'un Dostoyevski üzerine denemesinin yayımlanmasından birkaç ay sonra, *Imago*'da (1929'un ikinci sayısında, 15, 232-42) Theodor Reik tarafından yapılan bir tartışma yayınlandı. Reik'in yorumları genel olarak takdire şayan olsa da Freud'un Dostoyevski'nin ahlâkı hakkındaki yargısının haksız yere sert olduğunu uzun uzun tartıştı ve Freud'un denemenin üçüncü paragrafında ahlak hakkında yazdıklarına da katılmadı. Ayrıca, yeri gelmişken, makalenin biçimini de eleştirdi, görünüşe göre kopuk bir sonla bitiyordu. Freud bu eleştirileri okuduktan sonra Reik'e bir cevap mektubu gönderdi ve kısa bir süre sonra Reik makalesini toplu makaleler kitabında (1930) yeniden bastığında, Freud mektubunun da dâhil edilmesini kabul etti. Eleştirinin ve ona verilen yanıtın İngilizce çevirisi daha sonra Reik'in *From Thirty Years with Freud* (New York, 1940 ve Londra, 1942) adlı kitabında yayımlandı. Dr. Theodor Reik'in nazik izniyle Freud'un ona yazdığı mektubu gözden geçirilmiş bir çeviriyle yayınlıyoruz].

Dostoyevski çalışmamla ilgili eleştirel değerlendirmenizi büyük bir zevkle okudum. Tüm itirazlarınız dikkate alınmayı hak ediyor ve bir anlamda yerinde eleştirel oldukları da kabul edilmeli. Savunmamı biraz daha ileri götürebi-

lirim. Ancak elbette bu, kimin haklı kimin haksız olduğu meselesi olmayacaktır. Bence bu önemsiz şeyden fazla yüksek bir standart bekliyorsunuz. Birine iyilik olsun diye yazıldı ve isteksizce yazıldı. Bugünlerde hep isteksizce yazıyorum. Bunu fark ettiğinize şüphe yok. Bu elbette aceleci ya da yanlış yargıları mazur göstermek için değil, yalnızca bir bütün olarak makalenin dikkatsiz mimarisini mazur göstermek içindir. Zweig analizinin eklenmesinin yarattığı uyumsuz etkiye itiraz edemem; ancak daha derin bir inceleme ile belki buna haklı bir sebep bulunabilir. Eğer makalemin yayınlanacağı yerle ilgili düşünceler beni engellemeseydi, kesinlikle yazardım: "Böylesine ağır bir suçluluk duygusunun eşlik ettiği bir nevrozun tarihinde mastürbasyona karşı mücadelenin özel bir rol oynamasını bekleyebiliriz. Bu beklenti, Dostoyevski'nin patolojik kumar bağımlılığı tarafından tamamen yerine getirilmiştir. Çünkü Zweig'ın kısa bir öyküsünden de görebileceğimiz gibi vs." Yani kısa öyküye ayrılan yer Zweig-Dostoyevski ilişkisine değil, diğer ilişkiye: Mastürbasyon-nevroz ilişkisine tekabül etmektedir. Yine de sonuç beceriksizceydi.

Etiği bilimsel olarak nesnel bir sosyal değerlendirmeye tabi tutmaya sıkı sıkıya bağlıyım ve bu nedenle her ne kadar öz disiplini biraz zarar görmüş olsa da aşırı kültürsüz birinin, ahlaki bir davranış biçiminin olabileceğini reddetmek istemem.[175] *Ancak bunun yanı sıra, desteklediğiniz öznel*

175 *Reik şöyle yazmıştı: "Feragat bir zamanlar ahlakın ölçütüydü; bugün ise birçok ölçütten yalnızca biri. Eğer tek ölçüt olsaydı, o zaman donuk duyarlılığıyla otoritelere boyun eğen ve hayal gücünden yoksun olduğu için feragat etmeyi çok daha kolay hâle getiren mükemmel vatandaş*

psikolojik etik görüşünün geçerliliğini de kabul ediyorum. Bugünkü hâliyle dünya ve insanlık hakkındaki yargılarınıza katılsam da bildiğiniz gibi, daha iyi bir geleceğe dair kötümser görüşünüzü haklı bulmuyorum.

Önerdiğiniz gibi, psikolog Dostoyevski'yi yaratıcı sanatçının altına dâhil ettim. Ona yöneltebileceğim bir başka itiraz da içgörüsünün anormal zihinsel yaşamla çok sınırlı kalmasıydı. Aşk olgusu karşısındaki şaşırtıcı çaresizliğini düşünün. Gerçekten bildiği tek şey kaba, içgüdüsel arzu, mazoşist boyun eğme ve acıma duygusuyla sevmekti. Dostoyevski'nin yoğunluğuna ve üstünlüğüne olan tüm hayranlığıma rağmen, onu gerçekten sevmediğimden şüphelenmekte de haklısınız. Bunun nedeni, patolojik doğalara karşı sabrımın analizde tükenmiş olmasıdır. Sanatta ve hayatta onlara karşı tahammülsüzüm. Bunlar benim için kişisel karakter özellikleridir ve başkaları için bağlayıcı değildir.

Makalenizi nerede yayınlayacaksınız?[176] *Ben çok yüksek puan veriyorum. Varsayımlardan uzak olması gereken tek şey bilimsel araştırmadır. Diğer her tür düşüncede bir bakış açısı seçiminden kaçınılamaz ve elbette bunlar gibi pek çokları vardır...*

---

ve kültürsüz kimse, ahlak konusunda Dostoyevski'den çok daha üstün olurdu." (S.n.)

176 Bu, Reik'in Freud'a eleştirisini *Imago*'da yayınlanmadan önce ifade ettiğini ima ediyor gibi görünse de Freud'un aklındaki şeyin yeniden basım meselesi olması mümkündür. (S.n.)

GOETHE ÖDÜLÜ

Dr. Alfons Paquet'e Mektup

Grundlsee, 3.8.1930

Sevgili Dr. Paquet,

Toplumsal onurlandırmalarla şımarmadım ve kendimi bu duruma o kadar adapte ettim ki onlar olmadan da yapabildim. Bununla birlikte, Frankfurt Belediyesi'nin Goethe Ödülü'nün bana büyük bir zevk verdiğini inkâr etmek istemem. Bu ödülde özellikle hayal gücünü ateşleyen bir şey var ve ödülün şartlarından biri, diğer durumlarda bu tür ayrımların eşlik ettiği aşağılanma duygusunu ortadan kaldırıyor.

Mektubunuz için özellikle teşekkür etmeliyim; beni duygulandırdı ve şaşırttı. Çalışmamın doğasına anlayışlı bir şekilde dahil olmanız dışında, daha önce hiç bu işin ardındaki gizli, kişisel niyetlerin sizin tarafınızdan bu kadar net bir şekilde anlaşıldığını görmemiştim ve size bu tür bilgilere nasıl ulaştığınızı sormayı çok isterim.

Kızıma yazdığınız mektuptan sizi yakın bir gelecekte göremeyeceğimi öğrendiğim için üzgünüm; benim yaşlarımda erteleme her zaman riskli bir durumdur. Elbette ziyaret edeceğini bildirdiğiniz beyefendiyi (Dr. Michel) kabul etmeye hazırım.

Ne yazık ki Frankfurt'taki törene katılamayacağım; böyle bir girişim için çok zayıfım. Oradaki topluluk bundan dolayı hiçbir şey kaybetmeyecek: Kızım Anna'ya bakmak ve onu dinlemek kesinlikle benden daha keyifli. Goethe'nin psikanalizle olan bağlantılarını ele alan birkaç cümlemi okumasını ve analistleri, onun üzerinde yaptıkları analitik girişimlerle büyük adama duyulan saygıyı zedeledikleri suçlamasına karşı savunmasını öneriyoruz. Umarım bana önerilen temayı- "bir insan ve bilim adamı olarak Goethe ile olan içsel ilişkilerim"- bu şekilde uyarlamam kabul edilebilir ya da bana bildirecek kadar nazik olursunuz.

Saygılarımla,
Freud

Frankfurt'taki Goethe Evi'nde Verilen Söylev

Hayatım boyunca tek bir amaç uğruna çalıştım. Sağlıklı ve hasta insanlarda zihinsel işlevlerin daha incelikli bozukluklarını gözlemledim ve bu tür belirtilerden bu işlevlere hizmet eden aygıtın nasıl yapılandığını ve içinde hangi eşzamanlı ve birbirine karşıt güçlerin iş başında olduğunu tahmin etmeye çalıştım. Benim, arkadaşlarımın ve meslektaşlarımın bu yolu izleyerek öğrenmeyi başardığımız şeyler hem normal hem de patolojik süreçleri aynı doğal olay akışının parçaları olarak anlamayı mümkün kılan bir zihinsel bilimin inşası için bize önemli göründü.

Beni bu dar düşüncelerden, bana gösterdiğiniz şaşırtıcı onur sayesinde kurtardınız. Bu evde doğmuş ve çocukluğunu bu odalarda geçirmiş olan büyük evrensel insanı burada hatırlatarak yapmış olduğunuz ayrımınız insanı âdeta onun önünde kendini haklı çıkarmaya itiyor ve bilimdeki her yeniliğe dikkatle bakan bakışları psikanalize düşseydi nasıl tepki verirdi sorusunu gündeme getiriyor.

Goethe çok yönlülük açısından, kendisi gibi hem sanatçı hem de bilimsel araştırmacı olan Rönesans ustası Leonardo da Vinci ile karşılaştırılabilir. Ancak insan imgeleri asla tekrarlanamaz ve iki büyük adam arasındaki derin farklılıklar vardır. Leonardo'nun doğasında bilim

adamı sanatçıyla uyum içinde değildi, ona müdahale etti ve belki de sonunda onu boğdu. Goethe'nin hayatında her iki kişilik de yan yana yer bulmuştur: Farklı zamanlarda her biri diğerinin baskın olmasına izin vermiştir. Leonardo'daki rahatsızlığı, gelişiminde erotik olan her şeyi ve dolayısıyla psikolojiyi de ilgi alanından çıkaran o engellemeyle ilişkilendirmek akla yatkındır. Bu açıdan Goethe'nin karakteri daha özgürce gelişebilmiştir.

Goethe'nin, psikanalizi pek çok çağdaşımızın yaptığı gibi düşmanca bir ruh hâliyle reddetmeyeceğini düşünüyorum. Kendisi de birçok noktada psikanalize yaklaşmış, o zamandan beri doğrulayabildiğimiz birçok şeyi kendi içgörüsüyle fark etmiş ve eleştirilere ve alaylara neden olan bazı görüşler onun tarafından apaçık olarak açıklanmıştır. Bu nedenle, insan yaratıklarının ilk duygusal bağlarının eşsiz gücüne aşinaydı. *Faust* şiirinin ithafında, her bir analizimiz için tekrarlayabileceğimiz sözlerle bunları kutlamıştır:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt,
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?

Gleich einer alten, halbverklungenen Sage
Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf.[177]

177 *Yine geldiniz, sizler uçuşan silüetler. Buldum sizleri,*
Bulanık bakışlarımda parladınız eskisi gibi!
Kalkışabilir miyim bu kez yakalamaya ve alıkoymaya?

Ve eski ve yarı tükenmiş bir gelenek gibi

Olgun bir erkek olarak yaşadığı en güçlü aşk dürtüsünü sevgilisine yakararak kendi kendine açıklamıştır: *"Ach, du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau."*[178]

Dolayısıyla bu daimî ilk eğilimlerin, kişinin kendi aile çevresinden figürleri nesne olarak aldığını inkâr etmez.

Goethe, düş-yaşamının içeriğini insanın aklında birtakım şeyleri çağrıştıran sözlerle ifade eder:

Was von Menschen nicht gewusst
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.[179]

Bu büyünün ardında, Aristoteles'in eski, saygıdeğer ve tartışılmaz bir şekilde doğru olan sözünü- düş görmenin zihinsel faaliyetimizin uyku hâlinde de devam etmesi olduğunu- psikanalizin ona ilk kez eklediği bilinçdışının tanınmasıyla birlikte tanıyoruz. Burada çözüm bulamayan tek şey düş çarpıtması bilmecesidir.

Goethe, belki de en yüce şiirsel yaratısı olan *Iphigenie*'de, bize çarpıcı bir kefaret örneği, acı çeken bir zihnin suçluluk yükünden kurtuluşunu gösterir ve bu katarsisi, sevgi dolu

---

İlk aşk ve dostluklar olarak geri döner.
Faust'a ithafın açılış dizeleri Bayard Taylor çevirisinden alınmıştır. (S.n)

178 *"Ah, sen geçmişte kız kardeşim ya da eşimdin."* Charlotte von Stein'e yazılmış bir şiir olan "Warum gabst du uns die tiefen Blicke"den. (S.n.)

179 "İnsanlar tarafından bilinmeyen ya da dikkate alınmayan şey, geceleri kalbin labirentinde dolaşır." 'An den Mond' şiirinin "Fullest wieder Busch und Tal" diye başlayan son hâlinden. (S.n.)

sempatinin hayırsever etkisi altında tutkulu bir duygu patlamasıyla gerçekleştirir. Gerçekten de *Mektuplar*'da Kraft olarak adlandırılan talihsiz adama ve *Campagne in Frankreich*'da [Fransa Seferi] anlattığı Profesör Plessing'e olduğu gibi, kendisi de defalarca psikolojik yardım girişiminde bulunmuştur; uyguladığı yöntem Katolik günah çıkarma yönteminin ötesine geçmekte ve bazı dikkate değer ayrıntılarda bizim psikanaliz tekniğimize yaklaşmaktadır. Goethe tarafından bir jest olarak tanımlanan ancak çok iyi bilinmese de çok karakteristik olduğu için tamamını alıntı yapmak istediğim bir psikoterapötik etki öreği vardır. Frau von Stein'a yazılmış bir mektuptan alıntı yapılmıştır (No. 1444, 5 Eylül 1785):

> "Dün akşam psikolojik bir başarıya imza attım. Frau Herder, Carlsbad'da başına gelen tatsız olaylardan dolayı hâlâ hastalık hastası gibi gergin bir durumdaydı. Özellikle de evde ona eşlik eden kadın yüzünden. Bana her şeyi anlatmasını ve itiraf etmesini sağladım, başkalarının kabahatlerini ve kendi hatalarını en küçük koşullarıyla ve sonuçlarıyla ve sonunda onu affettim ve ona şakayla karışık, bu formülle, bu şeylerin artık bittiğini ve denizin derinliklerine atıldığını açıkça belirttim. Kendisi de tüm bunlarla dalga geçti ve gerçekten iyileşti."

Goethe Eros'u her zaman yüceltmiş, onun gücünü asla küçümsemeye çalışmamış, onun ilkel ve hatta ahlaksız anlatımlarını yüceltilmiş olanlardan daha az olmayan bir dikkatle takip etmiş ve bana öyle geliyor ki, tüm tezahürleri boyunca onun temel birliğini Platon'un uzak geçmişte

yaptığından daha az olmayan bir kararlılıkla açıklamıştır. Gerçekten de *Die Wahlverwandtschaften*'de [*The Elective Affinities*] aşka kimya alanından alınmış bir fikri- psikanaliz adının kendisinin tanıklık ettiği bir bağlantı- uygulaması belki de tesadüften öte bir şey olsa gerek.

Biz analistlerin kendimizi Goethe'nin himayesi altına sokma hakkını kaybettiğimiz, çünkü analizi bizzat ona uygulamaya çalışarak ona duyulan saygıyı zedelediğimiz, büyük insanı analitik araştırmanın nesnesi konumuna indirgediğimiz suçlamasına hazırım. Ancak bununla herhangi bir aşağılamanın kastedildiğine ya da ima edildiğini hemen reddederim.

Goethe'ye saygı duyan hepimiz, onun hayatını mevcut anlatılardan ve göstergelerden yola çıkarak yeniden yaratmaya çalışan biyografi yazarlarının çabalarına fazla itiraz etmeden katlanıyoruz. Fakat bu biyografiler bizim için ne sağlayabilir? En iyileri ve en kapsamlı olanları bile tek başına öğrenilmeye değer görünen iki soruya yanıt veremez. Bir sanatçıyı sanatçı yapan mucizevi yeteneğin bilmecesine ışık tutamaz ve eserlerinin değerini ve etkisini daha iyi anlamamıza yardımcı olamaz. Yine de böyle bir biyografinin içimizdeki güçlü bir ihtiyacı karşıladığına şüphe yoktur. Tarihin mirası bu ihtiyacın karşılanmasını acımasızca reddediyorsa- örneğin Shakespeare örneğinde olduğu gibi-bunu çok belirgin bir şekilde hissederiz. Shakespeare'in komedilerinin, trajedilerinin ve sonelerinin yazarının kim olduğunu-Londra'da aktör olarak mütevazı bir konum elde eden Stratfordlu taşralı bir vatandaşın eğitimsiz oğlu mu, yoksa daha ziyade soylu bir şekilde

doğmuş ve son derece kültürlü, tutkulu bir şekilde asi, bir dereceye kadar *declassé*[180] bir aristokrat, Westminster Sarayı'nda görevli kraliyet memuru, Oxford'un On Yedinci Kontu Edward de Vere mi- olduğunu şu anda bile bilmiyor olmamız hepimiz için yadsınamaz biçimde acı vericidir.[181] Ama eserleri bizim için bu kadar önemliyken, bir adamın hayatının koşulları hakkında bilgi edinmek için bu tür bir ihtiyacı nasıl haklı çıkarabiliriz? İnsanlar genellikle, kendimizi böyle bir adama insani açıdan da yaklaştırmak istediğimizi söylerler. Bunu kabul edelim; o hâlde, bu tür adamlarla duygusal ilişkiler kurma, kişiliklerinin sahip olduğumuz sanat eserleri kadar güzel ve hayranlık uyandırıcı olacağı beklentisiyle, onları tanıdığımız ya da etkilerini deneyimlediğimiz babalara, öğretmenlere, örneklere ekleme ihtiyacıdır.

Yine de başka bir güdünün iş başında olduğunu kabul edebiliriz. Biyografi yazarının gerekçesi aynı zamanda bir itiraf da içerir. Biyografi yazarının kahramanını tahttan indirmek istemediği doğrudur ama onu bize yaklaştırmak ister. Ne var ki bu, onu bizden ayıran mesafeyi azaltmak anlamına gelir: Bu da gerçekte hâlâ alçaltma eğilimindedir. Ve büyük bir adamın hayatı hakkında daha fazla şey öğrendiğimizde, onun aslında bizden daha iyi bir şey yapmadığı, aslında bir insan olarak bize yaklaştığı

180 Declassé: Fransızca, mevkiden düşmüş, düşkün. (e.n.)

181 Bu Freud'un Shakespeare'in eserlerinin yazarlığı hakkındaki görüşlerinin ilk yayınlanmış ifadesiydi. Bu soruya, 1935'te *Autobiographical Study*'nin (1925d) VI. bölümüne eklediği bir dipnotta, *Standard Ed.*, 20, 63-4'te ve ölümünden sonra yayımlanan *Outline*'ın (1940a [1938]) II. bölümünün sonunda tekrar dönmüştür. (S.n.)

durumları da öğrenmemiz kaçınılmazdır. Buna karşın biyografi çabalarının meşru olduğunu açıklayabileceğimizi düşünüyorum. Babalara ve öğretmenlere karşı tutumumuz her şeyden önce ikircikli bir tutumdur, çünkü onlara duyduğumuz saygı düzenli olarak düşmanca bir isyan bileşenini gizler. Bu psikolojik bir kaderdir; gerçeğin zorla bastırılması olmadan değiştirilemez ve yaşam öykülerini araştırmak istediğimiz büyük adamlarla olan ilişkilerimize kadar uzanması kaçınılmazdır.[182]

Psikanaliz kendisini biyografinin hizmetine sunduğunda, doğal olarak biyografinin kendisinden daha sert bir muamele görmeme hakkına sahiptir. Psikanaliz, başka yollarla ulaşılamayan bazı bilgileri sağlayabilir ve böylece bir sanatçının içgüdüsel donanımları, deneyimleri ve eserleri arasında yayılan "dokumacı şaheserinde"[183] yeni bağlantı ilmeklerini gösterebilir. Dış dünyanın malzemesine ruhsal olarak hâkim olmak düşüncemizin temel işlevlerinden biri olduğuna göre, bana öyle geliyor ki, psikanaliz büyük bir adama uygulandığında, onun büyük başarısının anlaşılmasına katkıda bulunuyorsa, ona teşekkür etmek gerekir. Ancak, itiraf etmeliyim ki, Goethe söz konusu olduğunda bunu henüz başaramadığımızı kabul ediyorum. Bunun

182 Freud, Leonardo üzerine denemesinde (1910c) psikanalizin biyografi ile ilişkisi üzerine bazı açıklamalar yapmıştı, *Standard Ed.*, 11, 134-5. Ayrıca 11 Aralık 1907'de Viyana Psikanalitik Derneği'nin bir toplantısında da bu konuyu tartışmıştı. (Bkz. Jones, 1955, 383.) (S.n.)

183 Faust, Bölüm I, Sahne 4'te Mephistopheles'in düşünce yapısını tanımlamasından bir alıntı. Freud bu pasajın tamamını, rüya çağrışımlarının karmaşıklığıyla bağlantılı olarak, *The Interpretation of Dreams*'in (1900a) VI (A) Bölümünde alıntılamıştı, *Standard Ed.*, 4, 283. (S.n.)

nedeni, Goethe'nin sadece bir şair olarak kendini fazla ifşa etmesi değil, aynı zamanda otobiyografik kayıtların bolluğuna rağmen dikkatli bir gizleyici olmasıdır. Burada Mephistopheles'in sözlerini düşünmeden edemeyiz:

Das Beste, was du wissen kannst,
Darfst du den Buben doch nicht sagen.[184]

184 Bildiklerinizin en iyisi, her şeye rağmen, çocuklara söylenmeyebilir. (Faust, Bölüm I, Sahne 4.) Freud bu satırları sık sık alıntılamıştır. Diğer örnekler için bkz: *The Interpretation of Dreams* (1900a), *Standard Ed.*, 4, 142 *n.* 1. (S.n.)

MEDUSA'NIN BAŞI

Mitolojik temaları tek tek yorumlamaya kalkışmadık ancak Medusa'nın dehşet verici kesik başı söz konusu olduğunda kolayca bir yorum yapılabilir.

Başını kesmek= Hadım etmek. Dolayısıyla Medusa'nın dehşeti, bir şeyin görülmesiyle bağlantılı bir hadım edilme dehşetidir. Çok sayıda analiz sayesinde bunu kavramışızdır. Hadım edilme tehdidine şimdiye kadar inanmak istemeyen bir oğlan çocuğu, muhtemelen bir yetişkine ait, etrafı kıllarla çevrili ve esasen annesine ait olan bir kadın cinsel organı gördüğünde ortaya çıkar. Medusa'nın başındaki saçlar sanat eserlerinde sık sık yılan şeklinde temsil edilir ve bunlar bir kez daha kastrasyon kompleksinden türetilmiştir. Kendi başlarına ne kadar ürkütücü olsalar da yokluğu dehşetin nedeni olan penisin yerine geçtikleri için aslında dehşetin hafifletilmesine hizmet etmeleri dikkate değer bir gerçektir. Bu, penis sembollerinin çoğalmasının kastrasyon anlamına geldiği teknik kuralın bir teyididir.[185]

Medusa'nın başını görmek izleyiciyi dehşetten kaskatı keser, taşa çevirir. Burada bir kez daha aynı kastrasyon kompleksi kökenine ve ereksiyon anlamına gelen sertleşmenin aynı sevgi dönüşümüne sahip olduğumuza dikkat

185 Freud'un "Tekinsiz" (1919h) başlıklı makalesinde, 2. Bölüm'ün ortasında buna atıfta bulunulmaktadır. (S.n.)

edin. Böylece ilk hâliyle izleyiciyi teselli eder: Hâlâ bir penise sahiptir ve sertleşme ona bu konuda güven verir.

Bu dehşet sembolü bakire tanrıça Athena tarafından elbisesinin üzerine takılır. Haklıdır da çünkü Anne'nin dehşet verici cinsel organlarını sergilediği için bu sayede yanına yaklaşılamaz ve tüm cinsel arzuları iten bir kadın hâline gelir. Yunanlılar büyük ölçüde homoseksüel olduklarından, aralarında hadım edildiği için korku veren ve itici olan bir varlık olarak kadın temsili bulmamız kaçınılmazdı.

Eğer Medusa'nın başı kadın cinsel organlarının bir temsilinin yerini alıyorsa ya da daha doğrusu onların dehşet verici etkilerini haz veren etkilerinden ayırıyorsa, cinsel organların sergilenmesinin kötülüğe karşı koruyucu bir eylem olarak başka bağlantılarda bize tanıdık geldiği hatırlanabilir. Kişinin kendisinde dehşet uyandıran şey, kendini savunmaya çalıştığı düşman üzerinde de aynı etkiyi yaratacaktır. Rabelais'de, kadın ona vulvasını gösterdiğinde şeytanın nasıl kaçtığını öğreniriz.

Ereksiyon hâlindeki erkeklik organı da kötülüğe karşı koruyucu bir etkiye sahiptir, ancak başka bir mekanizma sayesinde. Penisi (ya da vekillerinden herhangi birini) göstermek şunu söylemektir: "Senden korkmuyorum. Sana meydan okuyorum. Benim bir penisim var." Bu da Kötü Ruh'un gözünü korkutmanın bir başka yoludur.[186]

---

186 Freud'un Stekel'in "Zur Psychologie des Exhibitionismus" adlı makalesine eklediği bir dipnotu alıntılamak faydalı olabilir, *Zentralbl. Psychoanal.*, 1 (1911b), 495: "Dr. Stekel burada teşhirciliği bilinçdışı narsisistik güdülerden türetmeyi öneriyor. Bana öyle geliyor ki, aynı

Bu yorumu ciddi bir şekilde doğrulamak için Yunan mitolojisindeki bu münferit korku sembolünün kökenini ve diğer mitolojilerdeki paralelliklerini araştırmak gerekecektir.[187]

açıklama antik çağ halkları arasında görülen kötülüğe karşı koruyucu teşhirciliğe de uygulanabilir." (S.n.)

187 Aynı konu Ferenczi (1923) tarafından çok kısa bir makalede ele alınmış ve Freud tarafından "Infantile Genital Organization of the Libido' (1923*e*.]" (1923*e*) adlı eserinde kısaca yorumlanmıştır. (S.n.)

KAYNAKÇA

Brandes, G. 1896. *William Shakespeare*, Paris.

Darmesteter, J., ed. 1881, *Macbeth*, Paris.

Ferenczi, S. 1912. "Uber passagere Symptombilding wahrend der Analyse." *Zbl. Psychoan.* 2, 588. İngilizce çeviri: "Transitory Symptom- Constructions During the Analysis." In *First Contributions to Psycho- Analysis.* London, 1952, chap. 7.

– 1923. "Zur Symbolik des Medusenhauptes." Int. *Z. Psychoanal.*, 9, 69. İngilizce çeviri: "On the Symbolism of the Head of Medusa." *In Further Contributions to the Theory and Technique of Psycho-Analysis.* London, 1926, chap. 66.

Freud Sigmund,

– 1895, (J. Breuer ile birlikte), *Studien uber Hysterie.* Vienna. Gesammelte Schriften (G.S)., 1, 3; Gesammelte Werke (G.W)., 1, 77 (Breuer'ün katkıları çıkartılmıştır) İngilizce çev. *Studies on Hysteria,* Standard Ed., 2 (Breuer'ün katkıları eklenmiştir.).

– 1900a, *Die Traumdeutung*, Viyana. G.S., 2-3. G.W., 2-3. İngilizce çev. *The Interpretation of Dreams*, London and New York, 1955; Standard Ed., 4-5.

– 1901a, *Uber den Traum. Wiesbaden*, G.S., 3, 189; G.W., 2-3, 643. İngilizce çev. *On Dreams*, Londra and New York, 1951; Standard Ed., 5, 633.

- 1901b, *Zur Psychopathologie des Alltags le bens*, Berlin. 1904. G.S., 4, 3; G. W, 4. İngilizce çev. *The Psychopathology of Everyday Life,* Standard Ed., 6.

- 1905d, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie,* Viyana. G.S., 5, 3; G.W., 5, 29. İngilizce çev. *Three Essays on the Theory of Sexuality*, Londra, 1949; Standard Ed., 7, 125.

- 1905e [1901], "Bruchstiick einer Hysterie-Analyse." G.S., 8, 3; G.W., 5, 163. İngilizce çev.: "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria", Collected Papers (C.P.), 3, 13; Standard Ed., 7, 3.

- 1909b. 'Analyse der Phobie eines fiinfjahrigen Knaben.' *G.S.*, 8,129; *G. W,* 7, 243. Trans.: 'Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy.' *C.P.,* 3, 149; *Standard Ed.,* 10, 3.

- 1909d. 'Bemerkungen uber einen Fall von Zwangsneurose.' G.S., 8, 269; G. W, 7, 381. İngilizce çeviri: 'Notes upon a Case of Obsessional Neurosis.' C.P., 3, 293; Standard Ed., 10, 155.

- 1910c. *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci.* Vienna. G.S., 9, 371; G. W, 8, 128. İngilizce çeviri: *Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood.* Standard Ed., 11.

- 1912e. "Uber neurotische Erkrankungstypen." G.S., 5, 400; G.W., 8, 322. İngilizce çeviri: "Types of Onset of Neurosis." C.P., 2,113; Standard Ed., 12.

- 1913, "Das Motiv der Katschenwahl" G.S., 10, 243; G.W., 10, 244. İngilizce çev. "The Theme of the Three Caskets." C.P., 4, 244; Standard Ed., 12, 291.

- 1915b, "Zeitgemasses liber Krieg und Tod." *G.S.,* 10, 315; *G.W.,* 10, 324. İngilizce çeviri: "Thoughts for the Times on War and Death." *C.P.,* 4, 288; *Standard Ed.,* 14.

- 1915e, "Das Unbewusste", G.S., 5, 480; G.W., 10, 264; İngilizce çev. "The Unconscious." C.P., 4 98; Standard Ed., 14, 161.

- 1916b, "Einige Characktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit." G.S., 10, 287; G. W, 10, 364. İngilizce çeviri: "Some Character-Types Met with in Psycho-Analytic Work." C.P., 4, 318; Standard Ed., 14, 311.

- 1918b, [1914]. "Aus der Geschichte einer infantilen Neurose." G.S., 8, 439; G. W., 12, 29. İngilizce çeviri: "From the History of an Infantile Neurosis." C.P., 3, 473; Standard Ed, 17, 3.

- 1920g. *Jenseits des Lustprinzips.* Vienna. *G.S., 6,* 191; *G.W.,* 13, 3. İngilizce çeviri: *Beyond the Pleasure Principle,* London, 1950; *Standard Ed.,* 18.

- 1921c, *Massenpsychologie und Ich-Analyse,* Vienna. G.S., 6, 261; G.W.,13, 73; İngilizce çev. *Group Psychology and the Analysis of the Ego,* London, 1922; New York, 1940; Standard Ed., 18, 67.

- 1922a, "Traum und Telepathie" *G.S.,* 3, 278; *G.W.,* 13, 165. İngilizce çev. "Dreams and Telepathy" *C.P.,*4, 408; *Standard Ed.,* 18, 197.

- 1923e, "Die infantile Genitalorganization" G.S., 5, 232; G.W.,13, 293. İngilizce çev. "The Infantile Genital Organization of the Libido" C.P., 2, 244; Standard Ed., 19.

- 1925d [1924]. *Selbstdarstellung.* Vienna, 1934. *G.S., 11,*119; *G. W.,* 14, 33. İngilizce çeviri: *An Autobiographical Study.* London, 1935; *Autobiography.* New York, 1935; *Standard Ed., 20,* 3.

- 1925h. "Die Verneinung." G.S., 11, 3; G.W., 14, 11. İngilizce çeviri: "Negation." C.P., 5, 181; Standard Ed., 19.

- 1936a. Letter to Romain Rolland: "Eine Erinnerungsstorung auf der Akropolis." G.W., 16, 250. İngilizce çeviri: "A Disturbance of Memory on the Acropolis." C.P., 5, 302; Standard Ed., 22.

- 1939a [1937-39], *Der Mann Moses und die monotheistische Religion,* G. W.,16, 103. İngilizce çev. *Moses and Monotheism,* London and New York, 1939; Standard Ed., 23.

- 1942a [1905—6], "Psychopathic Characters on the Stage", Standard Ed., 7, 305. Yayınlanmamış "Psychopathische Personen auf der Biihne" adlı makalenin çevirisi.

- 1947 In F. M. *Dostoevsky, Stavrogin's Confession,* trans. V. Woolf and Koteliansky, New York: Fear Publications, 87-114.

Fülop-Miller, R., and Eckstein, F., ed. 1925. *Dostojewski am Roulette.* Munich.

Grimm Kardeşler, 1918, *Die Marchen der Bruder Grimm* (complete ed.) Leipzig.

Lessing, *Emilia Galotti.*

Lloyd, W. Watkiss. 1863. The Moses o f Michael Angelo. London.

Miller, O. 1921. "Zur Lebensgeschichte Dostojewskis." In *F. M. Dostojewski's Autobiographische Schriften,* Munich. Russian original first published 1883.

Preller, L., 1894, ed. Robert, C., *Griechische Mythologie.* 4th ed. Berlin.

Rank, O. 1909, *Der Mythus von der Geburt des Helden.* Leipzig and Vienna. İngilizce çeviri: *The Myth of the Birth of the Hero.* New York, 1914.

– 1912b, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage,* Leipzig and Vienna.

Roscher, W. H., 1884-1937, *Aufiihrliches Lexikon der griechischen und romischen Mythologie.* Leipzig.

Stekel, W. 1911a, *Die Sprache des Traumes.* Wiesbaden.

– 1911b, "Zur Psychologie des Exhibitionsmus." *Zbl. psychoanal.* T 494.

Stucken, E. 1907. *Astralmythen der Hebraeer, Babylonier und Aegypter.* Leipzig.

Thode, H. 1908. *Michelangelo: kritische Untersuchungen uber seine Werke,* vol. 1. Berlin.

Zweig, S. 1920, *Drei Meister* (vol. 1 of Die Baumeister der Welt). Leipzig. İngilizce çeviri: *Three Masters.* New York and London, 1938.

Editörün eklediği kaynaklar

Dostoyevski Fyodor, 2009, *Karamazov Kardeşler,* çev. N. Yalaza Taluy, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 4. Baskı.

Freud Sigmund,

- 2020, *Cinsellik Üzerine*, çev. Ö. Altun, İstanbul: Olimpos Yayınları.
- 2021, *Rüyaların Yorumu*, çev. D. Bal, İstanbul: Olimpos Yayınları.
- 2021, *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*, çev. G. Karahasanoğlu, İstanbul: Olimpos Yayınları.
- 2021, *Musa ve Tek Tanrıcılık*, çev. M. Solmaz, İstanbul: Olimpos Yayınları.
- 2021, *Totem ve Tabu*, çev. S. Pişkinsoy, İstanbul: Olimpos Yayınları.
- 2021, *Narsisizm Üzerine*, çev. S.T. Gürkan, İstanbul: Olimpos Yayınları.
- 2021, *Kitle Psikolojisi*, çev. M. Salacak, İstanbul: Olimpos Yayınları.
- 2022, *Bir Çocukluk Nevrozu Hikâyesi: Kurt Adam Vakası*, çev. Ö. Menemencioğlu, İstanbul: Olimpos Yayınları.
- 2022, *Çocukta Fobinin Analizi: Küçük Hans Vakası*, çev. F. Erkek, İstanbul: Olimpos Yayınları.
- 2022, *Haz İlkesinin Ötesinde ve Ego ve İd*, çev. G. Karahasanoğlu, İstanbul: Olimpos Yayınları.

Hoffman E.T.A., 2012, *Gece Tabloları*, çev. E. Kayaoğlu ve S. Türk, İstanbul: Can Yayınları, 1. Baskı.

Jensen Wilhelm, 2022, *Gradiva: Bir Pompei Düşü*, çev. İ. İgan, İstanbul İş Bankası Kültür Yayınları.

Lessing Gotthold Ephraim, 2022, *Emilia Galotti,* çev. A. Alacaoğlu, İstanbul: Can Yayınları.

Shakespeare, 2007, *III. Richard,* (çev.) Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, (1. Baskı).

SIGMUND FREUD

Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar

Sigmund Freud'un bu kitapta yer alan sanat ve edebiyat hakkındaki denemelerinin her biri farklı zamanlarda, farklı mecralarda yayımlandı. Ortak özellikleri ise edebiyatın ya da sanatın farklı dallarında dünyaya mal olmuş eserlerin gizlediği psikolojik dinamiklerin ele alınması.

Freud, ele aldığı sanat eserlerinin, psikanalitik değerlendirmeyle sanatçının fikir dünyasına dair daha fazla şey göstereceğini kanıtlıyor. İncelediği eserlerden biri, Michelangelo'nun 16. yüzyılda yaptığı, bugün Roma'da bir kilisede sergilenen Musa heykeli. Papa II. Julius'un, ölmeden önce Michelangelo'ya mezarını tasarlatması üzerine ortaya çıkan heykellerden en büyüğü olan bu eserin psikanalitik analizinde Musa'nın ve Michelangelo'nun ruhsal dünyasına doğru bir yolculuğa çıkarıyor bizi Freud.

Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'i, *Grimm Masalları* ya da Shakespeare'in *Macbeth*'i, Freud'un psikolojik çözümleme yaptığı diğer eserlerden bazıları. Freud, işlenen evrensel temaların psikanalitik incelemesiyle zaman zaman bireysel zaman zaman toplumsal belleğin bilinç dışı unsurlarını gözler önüne seriyor.

ISBN 978-625-6029-14-9
9 786256 029149
OLİMPOS
www.olimposdukkan.com
/olimposyayinlari
/olimposyayinlari
/olimposyayinlari
/olimposyayin
THG
0800997
VSD