GASTON BACHELARD

HAVA VE DÜŞLER

Türkçesi: *Halit Bağmancı*



TEORİ

KETEBE

ISBN: 978-625-8581-55-3
© 2018 Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.

ketebe.com

Ketebe Yayınları: 1643 **Teori**

Yayın Yönetmeni
Furkan Çalışkan

Dizi Editörü
Murat Erşen

Yayıma Hazırlayan
Dürdane Tekin

Düzelti
Kübra Şimşek

Kapak
Harun Tan

Mizanpaj
Nilgün Sönmez

1. BASKI

Mart 2026
İstanbul

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

Baskı ve Cilt
Sertifika No: 47939
My Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Maltepe Mah. Yılanlı Ayazma Sk.
No: 8/F Zeytinburnu / İstanbul
Tel: 0212 674 85 28

© **Éditions Corti, 1942, 1943, 1948.**

© Özgün adı *L'air et les songes* olan bu kitabın Türkiye hakkı Éditions Corti ile anlaşmalı olarak Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.'ye aittir. İzinsiz yayımlanamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

GASTON
BACHELARD

HAVA VE DÜŞLER

Türkçesi: *Halit Bağmancı*

KETEBE

Gaston Bachelard

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

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

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

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

Halit Bağmancı

1994'te doğdu. Fransızca mütercim tercümanlık okudu. Klasik ve modern Fransız edebiyatı üzerine araştırmalar yaptı. Roman, deneme ve kurgu dışı alanlarda birçok kitabı Türkçeye kazandırdı. Hâlen serbest çevirmen olarak çalışmakta ve aynı alanda çalışmalarına devam etmektedir.

İÇİNDEKİLER

İmgelem ve Hareketlilik 7

Birinci Bölüm	Uçuş Rüyası	29
İkinci Bölüm	Kanatların Poetikası	87
Üçüncü Bölüm	İmgesel Düşüş	119
Dördüncü Bölüm	Robert Desoille'ın Çalışmaları	143
Beşinci Bölüm	Nietzsche ve Yükselici Psişizma	163
Altıncı Bölüm	Mavi Gök	207
Yedinci Bölüm	Takımyıldızlar	225
Sekizinci Bölüm	Bulutlar	237
Dokuzuncu Bölüm	Bulutsu	253
Onuncu Bölüm	Havai Ağaç	259
On Birinci Bölüm	Rüzgâr	287
On İkinci Bölüm	Sessiz Tekellüm	305

SONUÇ

Birinci Kısım	Ebedî İmge	317
İkinci Kısım	Kinematik Felsefe ve Dinamik Felsefe	327

İMGELEM VE HAREKETLİLİK

İnsanı tanımak isteyen filozofun,
şairleri enikonu incelemesi elzemdir.

Joubert, *Pensées*

I

Birçok psikolojik sorun hususunda yapılan araştırmalar gibi, imgelem üzerine yapılan incelemeler de etimolojinin yanıltıcı ışığıyla bulanmaktadır. İmgelemin daima imgelere *biçim verme* yetisi olduğu düşünülür; oysa imgelem daha ziyade algılanan imgelerin *biçimini bozma* yetisidir. Dahası, imgelem bilhassa bizi doğrudan imgelerden kurtaran ve imgeleri *değiştiren* yetidir. İmgelerin değişmesi yahut imgelerin beklenmedik bir birleşmesi yoksa, imgelem de, *imgeleyici edim* de yok demektir. Eğer *mevcut* bir imge, *namevcut* bir imgeyi aklımıza düşürmüyorsa; eğer tesadüf ettiğimiz bir imge bizi alışılmadık imgelerin bolluğuna, infilakına götürmüyorsa, o hâlde imgelem söz konusu değildir. O zaman yalnızca algılama, bir algının hatırası, aşina bir hatıra, renkleri ve biçimleri görmenin alışıldık bir yolu söz konusudur. İmgeleme karşılık gelen esas kelime *imge* değil de *imgesel*dir. Bir imgenin değeri *imgesel* hâlesinin kapsamıyla ölçülür. *İmgesel olan* sayesindedir ki imgelem özünde *açık* ve *kaçamaklı*dır.

İmgelem, insan psişizmasının *açıklık* ve *yenilik* deneyiminin ta kendisidir. İmgelem insan psişizmasını diğer tüm güçlerden daha fazla nitelendirir. William Blake'in de dediği gibi, "İmgelem bir durum değil, insan varoluşunun ta kendisidir!"[1] Edebî imgelemi sistemli bir şekilde inceleyecek olursak, bu vecizenin doğruluğuna daha kolayca kâni oluruz; işte bu kitapta biz de tam olarak bunu yapacağız. Bu söze dökülmüş imgelem dile sıkı sıkıya bağlı olduğundan, tinselliğin zamansal dokusunu oluşturur ve bundan dolayı da gerçeklikle sınırlandırılmış değildir.

Buna mukabil, kendi imgesel ilkesini terk eden ve nihai bir biçimde sabitlenen bir imge, ufak ufak hâlihazırdaki algının niteliğine bürünür. Çok geçmeden bu imge bizi hayal kurmaya ve konuşmaya sevk etmek yerine hareket etmeye sevk eder. Diyebiliriz ki sabit ve büsbütün tamamlanmış bir imge, imgelemin *kanatlarını kırpar*. Böylece imge, bizi bu düşsel imgelemden koparır; bu düşsel imgelem hiçbir imgeyle sınırlı değildir ve bu sebeple bu duruma, tıpkı *imgesiz bir düşünce*den söz edebilmemiz gibi, *imgesiz bir imgelem* diyebiliriz. Fevkalade hayatı içinde imgesel olan şüphesiz bazı imgeleri ardında bırakır, fakat o yine de daima imgelerinin yekûnundan biraz daha fazlasıdır, onların ötesindedir. Şiir esasında *yeni imgelere duyulan bir özlem*dir. Şiir, insan psişizmasının ayırıcı niteliği olan *yeniliğe* duyulan asli ihtiyaca tekabül eder.

Dolayısıyla, yalnızca *imgelerin yapısı*yla ilgili olan imgelem psikolojisi herkesin bildiği asli ve aşikâr bir özelliği göz ardı eder; *imgelerin hareketliliğini*. Yapı ve hareketlilik –daha birçok alanda olduğu gibi imgelemin alanında da– birbirine zıttır. Biçimleri tarif etmek hareketleri tarif etmekten daha kolay olduğundan, psikoloji işe biçimleri tarif etmekle başlamıştır. Gelgelelim, hareketi tarif etmek daha önemlidir. Noksansız bir psikolojide imgelem esas olarak bir tinsel hareketlilik

1 William Blake, *Second Livre prophétique*, çev. Berger, s. 143.

türüdür, hem de tinsel hareketliliğin en önemli, en belirgin, en canlı türüdür. Şu hâlde, belirli bir imgeyi incelemek için bu imgenin hareketliliğini, meydana çıkarmaya muktedir olduğu şeyleri ve canlılığını da incelememiz gerekir.

Bu incelemeye girişmek mümkündür, zira bir imgenin hareketliliği müphem değildir. Çoklukla, belirli bir imgenin hareketliliği kendine has bir hareketliliktir. Şu durumda bir hareket imgelemi psikolojisinin, imgelerin hareketliliğini doğrudan doğruya tespit etmesi gerekir. Bu psikolojinin bizi her bir imgenin kinetizmini özetleyecek esaslı birer holograf yazmaya sevk etmesi icap eder. İşte bu kitap böylesi bir inceleme için yapılan ilk teşebbüs olacaktır.

Dolayısıyla hareketsiz imgeleri, hâlihazırda iyi tanımlanmış kelimeler hâline gelmiş sabit imgeleri hesaba katmayacağız. Şairlerin bahçesinde gani gani bulunan çiçek imgeleri gibi alışılageldik imgeleri de sarfınazar edeceğiz. Bu imgeler mutat bir dokunuşla ebedî tasvirlere renk verirler, fakat artık imgesel güçlerini yitirdiler. Öteki imgeler ise yepyenidir, yaşayan dilin canlılığında mukimdirler. Kıvıl kıvıl kaynaşmaları içinde ruhu ve kalbi zindeleştirme kudretleriyle bu imgeleri duyumsarız. Bu *edebî imgeler* bir duyguya umut, kişi olma azmimize hususi bir hayatiyet verir; hatta bünyemiz üzerinde diriltici bir tesir uyandırır. Bu imgelerin geçtiği kitap birdenbire bizim için şahsî bir mektup olur çıkar. Bu imgelerin hayatımızda hissesi vardır. Canımıza can katarlar. Bu imgeler vasıtasıyla kelimeler, söz ve edebiyat yaratıcı imgelem katına yükselir. Yeni bir imgeyle ifade edilen düşünce, dili zenginleştirerek kendini de zenginleştirir. Varlık söz hâlini alır. Söz, varlığın psişik şahikasında zuhur eder. Söz, insan psişizmasının anlık dönüşümü olarak tecelli eder.

Nasıl yapmalı da bu yaşama ve konuşma arzusunun müşterek bir ölçüsünü bulmalı? Söz sanatlarıyla ve hareketli imgelerle tecrübemizi artırarak; Nietzsche'nin tavsiyesine kulak verip her bir şeye kendine has hareketini vererek; imgelere ait olan

farklı farklı hareketleri tasnif ve mukayese ederek ve bir kelimenin etrafını kuşatan mecazların yüklülüğünü [*richesse*] hesap ederek bu ölçüyü bulabiliriz. Bir imge gözümüze çarptığı gibi, bu imgenin içerimizde ne türden bir kelimelerden mürekkep galeyanı salıverdiğini kendimize sormamız gerekir. Bu imgeyi alışıldık hatıralarımızın o sabit mi sabit zemininden nasıl koparıp atabiliriz? Dilin imgeleyici rolünü idrak etmek için her bir kelimenin müphemliğe, iki anlamlılığa ve metafora olan meylini sabırla araştırmamız gerekir. Daha genel bir ifadeyle söyleyecek olursak, tahayyül ettiğimiz şeyi baş köşeye oturtmak üzere gördüğümüz ve söylediğimiz şeyleri terk etme yolundaki her türlü arzuyu hesaba katmamız gerekir. Bu yolla ola ki imgeleme cezbedici rolünü geri verebiliriz. İmgelem bize şeylerin bildik akışını terk etme imkânı verir. Algılama ve tahayyül etme, mevcudiyet ve nâmevcudiyet kadar birbirinin zıddıdır. Tahayyül etmek nâmevcudiyetin yolunu tutmak, yeni bir hayata atılmak demektir.

II

Çoklukla bu nâmevcudiyetimiz, yönlendirici bir ilkeden, kanundan yoksundur ve yaptığımız bu atılım sürüp gitmez. Hayal bizi bir yerlere götürmekle kalır, yol boyunca denk geldiğimiz imgeleri derunen hissedemeyiz. Düşçü sürüklenip gider.

Hakiki bir şair bu kaçamaklı imgelemle yetinmez. Şair ister ki tahayyül etme bir *yolculuk* olsun. Şairin bizi *yolculuğa davet* etmesi gerekir. Bu davetle içerimizde bizi şöyle bir sarsıveren hafif bir itiş duyarız; sahici, salim bir hayali harekete geçiren bir itiş. Başlangıçtaki imge güzelce seçilirse, bu imge bizi iyice belirlenmiş poetik bir rüyaya; hakiki bir hayatî manayı haiz, birbirinin ardı sıra gelen imgelerden mürekkep esaslı kanunlara sahip olan imgesel bir hayata sevk eder. *Yolculuğa davet*in sıraya dizdiği imgeler itinayla art arda getirildikleri düzen içinde hususi bir hayatiyet kazanırlar; bu hayatiyet burada etraflıca ele alacağımız örnekler üzerinden *imgelemin bir*

*hareketi*ni tarif etmemize imkân verecektir. Bu hareket basit bir metafordan ibaret olmayacaktır. Bu hareketi çoklukla bir hafifleyiş, bağıntılı imgelerin tahayyülünü kolaylaştıran bir rahatlayış yahut başka diyarlara götüren bir rüyanın peşine düşme arzusu olarak bilfiil içimizde duyacağız. İyi bir şiir afyon yahut alkol gibidir. Sinirlerimizi yatıştıran bir gıdadır. İyi şiirin içimizde dinamik bir sevk olma [*induction*] peyda etmesi gerekir. Paul Valéry'nin şu hikemî tespitinin olanca muhtemel manasını etraflıca açıklamaya çalışacağız: "Hakiki şair ilham verendir." Ateşin, suyun yahut toprağın şairi, havanın şairinkiyle aynı ilhamı nakletmez.

Bundan dolayı *imgesel yolculuğun* manası şairden şaire göre epey farklıdır. Kimi şairler okurlarını yalnızca resmedilmeye, görülmeye şayan manzaraların diyarına götürür. Her gün etrafımızda gördüğümüz şeyleri *başka yerlerde* yeniden bulmak isterler. Günlük hayatı güzel şeylerle doldururlar, hatta dolup taşırırlar. Bizi pek bir külfet altına sokmadan eğleştiren, gerçeğin diyarına götüren bu *yolculuğu* yabana atmamak gerekir. Bir şairin ışık tuttuğu gerçeklik, hiç değilse bu gerçekliğe tutulmuş taze bir ışığın yeniliğini haizdir. Şair bize *kaçamaklı* bir nüansı gösterdiğinden, her bir nüansı bir *değişim* olarak tahayyül etmeyi öğreniriz. Yalnızca imgelem nüansları görebilir. İmgelem bir renkten ötekine *geçişte* bu nüansları kavrayıverir. Bu köhne, bildik dünyada nice çiçekleri yarım yamalak görüp geçtik! Onları yarım yamalak gördük, zira onları değiştikleri esnada görmedik. Çiçek açma, incelikli değişimlerden mürekkep bir süreçtir, nüanslarla yüklü harekettir. Bahçesindeki çiçeklerin açışını ve renge bürünmesini izleyen biri, imgelerin dinamiği hususunda binbir numuneyi hâlihazırda hatırında tutmaktadır.

Fakat hakiki hareketlilik, *tahayyül edilen* hareket demek olan kendinde-hareket [hareketin özü] gerçekliğin tasviriyle tetiklenmez; hatta bu hareketlilik, gerçekliğin gelişimini tasvir ettiğinde bile durum değişmez. İmgelemin esas yolculuğu

imgesel olanın diyarına, tam da imgesel olanın mahalline yapılan yolculuktur. Bununla *birdenbire* bir cennet yahut cehennem, bir Atlantis yahut Teb olarak beliriveren ütopyalardan birini kastetmiyoruz. Bizi ilgilendirmesi gereken yolculuğun kendisidir, fakat tasvir edilen ise kalınan yer olmaktadır. Bu kitapta imgesel olanın gerçek olanda içkin olması meselesini, gerçek olandan imgesel olana çıkan *daimî* yolculuğu incelemeyi murat ediyoruz. İnsan, imgelemin algılardan temin ettiği o ağır ağır imgesel bozulmayı nadiren içerinde duyar. İnsan, imgeleyici psişizmanın değişken/akışkan hâlini nadiren idrak eder. İmgelerin biçim değiştirmeleri hususundaki tecrübelerimizi artırabilseydik, Benjamin Fondane'ın şu tespitinin ne denli hikemî olduğunu anlardık: "Nesne gerçek değildir, fakat gerçeğin *iyi bir nakledicisi*dir."[2] Bir adın türlü türlü yankısıyla uygun şekilde dinamik hâle getirilen poetik nesne, bize kalırsa imgeleyici psişizmanın iyi bir nakledicisi olacaktır. Bu *nakli* gerçekleştirmek için poetik nesneye esas denk düştüğü sesi teslim ederek, çınlamasına imkân vererek ve ritmini ve zamansal canlılığını uzatacak sıfatlarla etrafını sararak poetik nesneyi adıyla, eski adıyla çağırmamız gerekir. Rilke şöyle dememiş midir: "Bir tek mısra yazmak için kişinin birçok şehri, insanı ve şeyi görmüş olması gerekir; hayvanları tanıması, kuşların nasıl uçtuğunu idrak etmesi, küçük çiçeklerin sabahları açarken hangi hareketleri yaptığını bilmesi gerekir."[3] Temaşa edilen her nesne, fısıldanan her yüce isim bir rüyanın ve bir şiirin başlangıç noktasıdır, yaratıcı bir dilsel harekettir. Nice kere yabani kuzukulağı ve eğreltiotuyla kaplı köhne taşıyla bir kuyunun kenarında, uzaklardaki suların ismini, sulara gömülmüş bir dünyanın ismini mırıldanmışımdır… Nice kere bu âlem bana apansız cevap vermiştir… Vay benim nesnelerim! Az mı sohbet ettik!

---

2 Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique* (Paris, 1938), s. 90.

3 Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, çev. Betz, s. 25.

İmgesel olanın uzak âlemlerine yolculuk, ancak sonsuzluğun diyarına yapılan bir yolculuk kisvesine büründüğü takdirde dinamik bir psişizmaya sevk eder. İmgelemin diyarında aşkınlık içkinliğe eklenir. Düşüncenin ötesine geçmek poetik ifadenin esas kanunudur. Tabiî bu aşkınlık çoklukla yalınkat, suni ve noksan olarak görünür. Kimileyin bu aşkınlık çabucak vuku bulur ve yanıltıcı, geçici ve kaybolup giden bir hâl alır. Düşünen insan bu aşkınlığı bir serap olarak görür. Fakat bu serap bizi cezbeder. Hususi bir dinamiği yanı sıra getirir ki bu da su götürmez bir psikolojik gerçekliktir. Şu hâlde, şairler şu soruya verecekleri cevaba göre tasnif edilebilir: "Bana hangi sonsuzluğun seni cezbettiğini söyle ki âlemin manasına varayım; suların mı, göğün mü, toprağın derinliklerinin mi yoksa idam ateşinin sonsuzluğu mu?" İmgelemin diyarında sonsuzluk, imgelemin kendisini saf imgelem olarak gösterdiği yerdir; imgelem bu yerde özgür ve bir başına, mağlup ve muzaffer, mağrur ve titrektir. Derken imgeler sökün edip yitip gider. İmgeler yükselir ve bu yükseklikleri dolayısıyla dağılıp giderler. Ardından gerçek dışılığın gerçekçiliği meydana çıkar. Biçimler biçim değiştirmelerinden anlaşılır. Söz bir kehânet olur. Böylece imgelem, psikolojik olarak öteye geçmenin bir yolu olur. İmgelem, *varlığını yansıtan* öncül bir psişizmanın kisvesine bürünür. *Su ve Düşler* kitabımızda, imgelemin bâtınî duygularını zâhirî dünyaya yansıttığı birçok imgeyi bir araya getirmiştik. Bu kitapta havai psişizmayı incelerken imgelemin *tekmil varlığı* yansıttığı örneklere denk geleceğiz. Bunca uzağa, bunca yükseğe eriştiğimizde kendimizi *açık imgelem*in durumunda bulacağız. Yücelerdeki gerçeklikleri tecrübe etmeye can atan imgelem, bir bütün olarak her intibaı ona yeni bir imge ekleyerek ikiye katlayacaktır. Rilke'nin de dediği gibi, insan kendisini yazıya ha döküldü ha dökülecekmiş gibi hisseder. "Ben kendi kendisini dönüştürecek olan intibaım."[4] Bu dönüşümde imgelem, iyinin ve kötünün renklerini bulandıran, insani değerlerin en sağlam kanunlarını

4 Rilke, *a.g.e.*, s. 50.

ihlal eden iyi-kötü ikiliğinin çiçeklerinden birini meydana çıkarır. Novalis'in, Shelley'nin, Edgar Allan Poe'nun, Baudelaire'in, Rimbaud'nun ve Nietzsche'nin eserlerinde bu türden çiçekleri toplarız. Bu insanlara kıymet verdikçe imgelemin insanın cüretinin bir biçimi olduğu intibaına kapılırız. Bu insanlardan yenilikçi bir dinamizm sudur eder.

III

Daha sonra iki tür yüceltme [*sublimation*] psikolojisine müspet bir katkıda bulunmaya çalışacağız; şöyle ki, bir "öte" arayışında olan istidlalî yüceltme ve bir "beri" arayışında olan diyalektik yüceltme. İmgesel ve bitimsiz yolculuklar sanılacağından çok daha muntazam uğraklar olduğundan, bu türden araştırmalara girişmek mümkündür. Fernand Chapouthier'nin işaret ettiği üzere, modern arkeoloji, belgelerin muntazam silsileler hâlinde tertip edilmesinden epey istifade etmiştir.[5] Asırlar boyunca nesnelerin ağırdan ağıra sürdüğü hayat, kökenleri hakkında sonuçlar çıkarmamıza imkân vermektedir. Aynı şekilde, psikolojik belgelerin dikkatlice derlenmiş silsilelerini incelediğimizde teselsüllerinin muntazamlığına şaşıp kalırız. Yine aynı şekilde, yeni bir metaforun kullanılmasının dilin arkeolojisine ışık tutması mümkündür. Bu kitapta en kaçamaklı *imgesel yolculukları*, en değişken durakları ve çoklukla bir öyle bir böyle olan imgeleri inceleyeceğiz. Buna rağmen bu kaçamaklılığın, bu değişkenliğin ve bu bir öyle bir böyleliğin, hakikaten *muntazam* imgesel bir hayatın mevcudiyetine mâni olmadığını göreceğiz. Hatta bazen bütün bu insicamsızlık, sınırları iyice belirlenmiş bir görüntü gibi görünebilir, öyle ki bu görüntü *harekete dayalı bir insicam* için bir şema işlevi görebilir. Esasında, bizim gerçeklikten kaçma tarzımız içsel gerçekliğimizin aşikâr bir alametini ortaya koyar.

5 Fernand Chapouthier, *Les Dioscures au service d'un déesse*, birçok yerde belirtmektedir.

Gerçek dışının işlevinden yoksun olan bir kimse, *gerçekliğin işlevinden* yoksun olan bir kimse kadar nevrozludur. Hatta denilebilir ki gerçek dışının işleviyle ilgili bir bozukluk, gerçekliğin işlevi üzerinde etkisi gösterir. İmgelemin *açıklık* işlevi yetersiz olursa, algılama da körleşir. O zaman gerçek ve imgesel olan arasında muntazam bir teselsül bulmamız icap eder. Bu muntazam teselsülü ortaya çıkarmak için psikolojik belgeler silsilesini dikkatlice tasnif etmemiz kâfi gelecektir.

Bu muntazamlık, imgesel olanı arayışımızda *temel maddeler*in, deney kanunları kadar kesin olan idealizme dayanan kanunlara sahip imgesel unsurların *bizi alıp götürmesinden* ileri gelmektedir. Bu noktada *maddi imgelem* başlığıyla son zamanlarda şu hayret edilesi "nüfuz etme" ihtiyacını incelediğimiz birkaç kısa kitaptan bahsedebiliriz. Biçimlerin cezbedici imgeleminin ötesine geçen bu ihtiyaç maddeyi düşünür, maddeyi düşler, maddede yaşar yahut –ki bu da aynı kapıya çıkar– imgesel olanı maddileştirir. Dört maddi imgelemin kanunundan bahsetmenin isabetli olacağını düşündük; bu kanun yaratıcı imgeleme *mecburi olarak* dört unsurdan, ateş, toprak, hava yahut sudan birini izafe eder. Belirli bir imgeyi teşkil etmek üzere birçok unsurun müdahil olması mümkündür elbet. *Bileşik* imgeler de vardır, fakat imgelerin hayatı çok daha titiz bir teselsül saflığına sahiptir. İmgeler bir silsile ortaya koydukları gibi, asli bir maddeye, temel bir unsura işaret ederler. İmgelemin anatomisinden daha fazla olarak fizyolojisi bu dört unsurun kanununa riayet eder.

Şu hâlde önceki eserlerimizle bu eserimiz arasında bir çelişki yok mudur? Dört maddi imgelemin bir kanunu imgelemi bir maddede sabitlenmeye mecbur ediyorsa, imgelem burada sabitliğin ve tekdüzeliğin bir sebebini bulmayacak mıdır? Bu durumda imgelerin hareketliliğini incelemek beyhude olacaktır.

Gelgelelim, durum böyle değildir, zira bu dört unsurun hiçbiri hareketsiz olarak tahayyül edilmez. Aksine, her unsur kendine

has dinamizmi içinde tahayyül edilir. Her unsur, kendisini tasvir eden imgelerle bir tür teselsül ortaya koyan bir silsilenin başında yer alır. Fondane'ın fevkalade ifadesini tekrar kullanacak olursak, maddi bir unsur imgeleyici psişizmaya süreklilik veren *iyi bir nakledici*nin ilkesidir. Ayrıca, maddi imgelemin şevkle kabul ettiği her unsur dinamik imgelem için hususi bir yüceltmeyi, kendine has bir aşkınlığı hazırlamaya koyulur. Bunun kanıtını havai imgelerin hayatını takip ederek bu kitap boyunca takdim edeceğiz. Havai yüceltmenin en tipik istidlalî yüceltme olduğunu, merhaleleri en aşikâr ve en muntazam yüceltme olduğunu göreceğiz. Havai yüceltme basit, belki de çok basit bir diyalektik yüceltmeyle devam ettirilir. Uçan yaratık kanat çırptığı atmosferin ötesine geçermiş gibi görünür. Öyle görünür ki daima havanın üzerinde yer tutan bir sema [*éther*] vardır ve bir mutlaklık özgürlüğümüzün bilincinin nihaî safhasıdır. *Hava* ismiyle sıkı sıkıya bağdaştırılan sıfatın *özgür* olduğunu belirtmeye gerek var mıdır? Doğal hava özgür [açık] havadır. Farklı farklı safhaları teker teker tecrübe edilmediğinde özgürleşme imgeleri hususunda bir sorun peyda olmaktadır. Aynı sorun *açık* havanın yahut *özgürleştirici havai hareket*in öğrettiklerine insanın çabucak bağlanması durumunda ortaya çıkmaktadır. Böylesi durumlar karşısında ihtiyatı elden bırakmamız gerekecektir. Ateşin psikolojisi ve suyun psikolojisi hususunda yaptığımız gibi, havanın psikolojisini de etraflıca açıklamaya çalışacağız. Hava epey hafif, ince bir madde olduğundan, maddi imgelem hususunda incelememiz bir parça kısa olacaktır. Beri yandan, dinamik imgelem hususunda hava büyük bir avantaja sahiptir. Havayladır ki hareket maddeye baskın gelir. Şu durumda, hareketin olmadığı yerde madde de yok demektir. Havai psişizma yüceltmenin merhalelerini ortaya çıkarmamıza imkân verecektir.

IV

Bu faal yüceltmenin çeşitli nüanslarını ve bilhassa kinematik yüceltmeyle hakiki dinamik yüceltme arasındaki asli farkı

anlamak için gözle algılanan hareketin dinamize olmadığını fark etmemiz gerekir. Gözün algıladığı hareket salt kinematik olarak kalır. Görme yetisi hareketi zahmetsizce takip ettiğinden, bize hareketi bütünüyle içerimizde duymayı öğretemez. Biçimsel imgelemin oyunları ve görsel imgeleri tamamlayan sezgi, bizi tözsel iştirak için gerekli olanın tam tersi yönüne sevk eder. Ancak bir maddeye duyulan sahici bir his gerçekten fiilî bir iştiraki belirleyebilir; bu iştiraki –şayet muhakeme psikolojisi bu kelimeye henüz bir tarif atfetmediyse– *içe sevk oluş* olarak adlandıracağız. İnsan sevk olma istencini anca imgelerin hayatında tecrübe edebilir. Yalnızca bu maddi ve dinamik *içe sevk oluş* [*induction*], gerçekliğin mahremiyetinin bu *sevk etmesi* [*duction*] deruni varlığımızı canlandırabilir. Şeyler ve kendimiz arasında maddiliğe dayalı bir mütekabiliyet kurarak bunu keşfedeceğiz. Bunun için de Raoul Ubac'ın yerinde olarak *karşı-mekân* dediği diyara nüfuz etmemiz gerekir.

Acil ihtiyaçların zaruri kıldığı uzuvların pratik gayeciliğine bedende kuvve hâlinde bulunan poetik bir gayecilik karşılık gelir. Poetik alevin bir nesneye dokunması, onu yok etmesi yahut ona etki etmemesine göre bu nesnenin yeri geldikçe anlamının ve görünüşünün değişebileceğine kâni olmamız gerekir.[6]

Öznenin ve nesnenin tersine çevrilmesini pratiğe dökerek Ubac bize *Exercice de la pureté*'de "meselenin öteki yüzü"nü göstermektedir. Bu yolla Ubac üç boyutlu mekânla Joé Bousquet'nin yerinde olarak "boyutsuz mekân" dediği içsel mekân arasında bir mütekabiliyet keşfetmiş gibi görünmektedir. Sonsuz havanın psikolojisini tecrübe ettiğimizde, sonsuz havada boyutların silinip gittiği hususunu ve bize mutlak içsel bir yüceltme intibaı veren boyutsuz maddeyle temasa geçmemiz meselesini daha iyi anlayacağız.

Böylece hususi bir *Einfühlung*'un [duyumsama, derunen duyma/hissetme] yararını ve farklılaşmış bir âleme yayılmaktansa

6 Raoul Ubac, *Le Contre-espace*, *Messages*, 1942, cahier I.

belirli bir maddede erimemizden çıkarılacak faydaları görmemiz mümkün oluyor. Nesnelere, farklı türden maddelere ve "unsurlar"a kendilerine özgü var oluş [*être*] yoğunluklarını ve oluş [*devenir*] için tam tamına sahip oldukları gizil enerjilerini soracağız. Fenomenlere değişim hususundaki fikirlerini ve tözsel hareketlilik hususundaki bilgilerini, hasılı dinamik bir imgelemin ayrıntılı bir fiziğini soracağız. Bilhassa havai fenomenler bize yukarı çıkma, yükselme ve yüceltme hususunda epey genel ve mühim bilgiler temin edecektir. Bu bilgileri *yükselici psikoloji* diye adlandıracağımız bir psikolojinin temel ilkeleri olarak addetmek gerekir. Havai yolculuğa davet – şayet bu davet gerektiği üzere yukarı çıkma manasına geliyorsa– daima hafiften hafife bir yükselme intibaıyla bağlantılıdır.

Dinamik imgelem havai fenomenler için bir duygu peyda etmemize yardımcı oldukça, içimizde bir rahatlamanın, neşenin ve hafiflemenin farkına vardığımız nispette imgelerin hareketliliği olduğunu hissedeceğiz. O zaman yükselici hayat içsel bir gerçeklik olacaktır. Psişik fenomenlerin bağrında gerçek bir *dikeylik* kendini belli edecektir. Bu dikeylik kof bir metafordan ibaret değildir. Bu dikeylik düzenin bir ilkesi, teselsülü idare eden bir kanun, insanın hususi bir duyarlığın farklı kademelerini tecrübe ettiği bir merdivendir. Bir ruhun hayatı, bilcümle hassas ve baskılanmış duygular, bilcümle umut ve endişe, bir kimsenin geleceği hususunda mevzubahis olan bilcümle ahlaki güç kelimenin tastamam matematiksel manasıyla *dikey bir diferansiyele* sahiptir. Bergson, *Düşünce ve Devingen*'de (s. 37) Leibnizci diferansiyel fikrinin –yahut daha ziyade Newtoncu akış [*fluxion*] fikrinin– değişimin ve hareketin felsefî bir sezgisiyle malum olduğunu söyler. Bu fikrin daha da geliştirilebileceğini ve dikkatlice incelenmiş bir dikey eksenin insanın psişik tekâmülünün ve değer atfetmesinin fark koyuculuğunun [*différentielle*] tespitine yardımcı olabileceğini düşünüyoruz.

Hassas duyguların nasıl inkişaf ettiğini sahiden bilmek istiyorsak, bize kalırsa yapılacak ilk iş bu duyguların bizi ne ölçüde

hafifleştirdiklerini yahut ağırlaştırdıklarını tespit etmektir. Bu duyguların etkililiğini ve psişik yazgısını en iyi şekilde ortaya koyan onların müspet yahut menfi *dikey diferansiyelleri*dir. Yükselici imgelemin bu birinci ilkesini şöyle ifade edeceğiz; *bilcümle metafor arasından yükseklik, yüceltme, derinlik, alçalma, düşme metaforları mükemmelen aksiyomatik metaforlardır.* Hiçbir şey bu metaforları izah etmez, fakat bu metaforlar her şeyi izah eder. Daha basitçe anlatacak olursak, bir kimse bu metaforları içerinde duymak, hissetmek ve bilhassa mukayese etmek isterse, bu metaforların asli bir niteliği haiz olduklarını ve bütün ötekilerden daha doğal olduğunu fark eder. Bu metaforlar bizi görsel metaforlardan, öteki göz alıcı herhangi bir imgeden daha çok cezbederler. Fakat dil bu metaforlar için pek uygun değildir. Biçimlere alıştırılmış olan dil yüksekliğin dinamik imgelerini kolayca resme dökülecek hâle getiremez. Fakat bu imgelerin acayip bir gücü vardır; coşkunun ve endişenin diyalektiğini yönetirler. Dikey değer atfetme öyle asli, öyle kesindir, üstünlüğü öyle su götürmezdir ki zihin onun doğrudan manasını kavradığında ondan yüz çeviremez olur. Dikey eksene başvurmadan ahlaki değerleri ifade etmek mümkün değildir. Şiirin bir fiziğinin ve ahlakın bir fiziğinin önemini daha iyi anladığımızda, her değer atfetmenin dikeyleştirme olduğu kanaatine daha bir yaklaşacağız.

Doğal olarak, *aşağı doğru bir yolculuk* da vardır. Herhangi bir ahlaki metaforun araya girmesinden bile evvel, *düşüş* daimî bir psişik gerçekliği ifade eder. Bu psişik düşüşü poetik ve ahlaki fiziğin bir veçhesi olarak incelemek mümkündür. *Psişik eğim* durmaksızın değişmektedir. *Genel kas gerginliği* –her bilincin derhal kavrayıverdiği bu dinamik unsur– *çabucak bir eğim* oluverir. Kas gerginliği artarsa insan hemencecik dikelir. Yukarı doğru yolculukta *hayati atılım insanlaşma yolundaki atılım* olur. Başka bir deyişle, bu istidlali yüceltme işi esnasında yüceliğe giden yollar içerimizde teşekkül eder. İnsanda, der Ramón Gómez de la Serna, her şey yoldan ibarettir.

Şöyle eklemek icap eder: Her yol bizi yükselmeye sevk eder. Dikeyliliğin pozitif dinamizmi öyle aşikârdır ki şöyle veciz bir ibare hâlinde belirtebiliriz: Yükselmeyen düşer. İnsan olması hasebiyle insan ancak yatay olarak yaşayabilir. Dinlenmesi, uykusu çoklukla bir *düşüş*ten ibarettir. Uykusunda yükseklere çıkanlara nadir rastlanır. Bu kimseler havai bir uyku, bir şiirin sarhoşluğuyla Shelleyci bir uyku uyurlar. Bergsoncu felsefede ortaya koyulduğu hâliyle maddilik teorisi yükselişin üstünlüğü hususundaki bu vecizeyi kolaylıkla izah eder. Édouard Le Roy, Bergson'un madde teorisine birçok izahat getirmiştir. Alışkanlığın psişik inkişafın ataleti olduğunu göstermiştir. Bizim hususi bakış açımızdan, alışkanlık yaratıcı imgelemin tam zıddıdır. Alışıldık imge imgesel güçlere ket vurur. Kitaplardan öğrenilen, öğretmenlerin teftiş edip eleştirdiği bir imge imgelemin önünü keser. Bir biçime indirgenen imge poetik bir kavram olur. Bir kavramın öteki bir kavrama bağlanması gibi, bu imgede öteki imgelerle üstünkörü münasebetler peyda eder. Belagat hocasının onca üstüne titrediği *imgelerin sürekliliğinde* çoğu kere ancak maddi ve dinamik imgelemin meydana getirebileceği o deruni süreklilik noksandır.

Dolayısıyla, öyle sanıyoruz ki bahsettiğimiz dört unsuru imgelemin hormonu olarak nitelendirmekte haksız olmayız. Bu unsurlar imge öbeklerini faal hâle getirirler. Biçimleri arasında bölük pörçük hâle gelmiş gerçekliğin derunen özümlenmesine yardımcı olurlar. İmgeleme hafif tertip muntazam vasıflar veren mühim terkipleri meydana getirirler. Bilhassa imgesel hava psişik olarak *palazlanmamıza* imkân veren hormondur.

Bu yükselici psikoloji hususundaki incelemede muhtemel *yukarı çıkışları*ndan hareketle imgeleri ölçüye vurmaya çalışacağız. Kelimelere gelecek olursak, ortaya koymaya muktedir oldukları az buçuk yükselme kudretini kelimelerle bağdaştırmaya çabalayacağız. Bir insan imgelerini ve kelimelerini içerinde duyarsa, onlardan yekta bir ontolojik fayda elde edeceğine tastamam kâniyiz. Kelimenin zamansallık verdiği

imgelem bize mükemmelen insanileştirme yetisi gibi görünmektedir. Her hâlükârda, hususi imgelerin tetkiki bu iş için tutabileceğimiz yegâne yoldur. Dolayısıyla, dikey belirlenimi katiyen *entegral* veçhesiyle değil, *diferansiyel* veçhesiyle göstermeye gayret edeceğiz. Başka bir deyişle, dikeyliliğin kısacık parçalarını irdelemekle iktifa edeceğiz. Bizi yeni bir âleme götürebilecek bütünsel [*integral*] aşkınlığın saadetini tastamam tecrübe edemeyeceğiz. Buna mukabil, yöntemimiz kendi hususiyeti içinde havaya dair umutlarımızın canlandırıcı vasfını tatmamıza imkân verecektir; ağır olmadıklarından bu umutların bizi aldatmaları mümkün değildir. Bu umutlar ümit verici kelimelerle birleşmişlerdir, o kelimeler ki yakın bir geleceği içimizde taşırlar ve apansız yepyeni, dinçleştirici, canlı bir fikri, yeni bir hazine misali sırf bize ait olan bir fikri keşfetmemize imkân verirler. Söz bizim ilk sevinç kaynağımız değil midir? Kelime umut ederse dinçleştirici bir etkiyi bağrında taşır. Korku duyarsa, boz bulanık bir hâl alır. Ötelerde değil, buracıkta, poetik kelimenin yanında yöresinde, tahayyüle koyulmuş bir kelimenin yanı başında psişik yükselmenin bir fark koyuculuğunu bulmamız icap eder.

Kimileyin maddiliğin epey uzağında olan imgelere itimat ediyormuş gibi görünürsek, okurdan bize güvenmesini istirham ediyoruz. Hava imgeleri maddilikten çıkma yolunu tutmuş imgeler safında yer tutarlar. Hava imgelerini olduğu gibi ölçüye dökmekte sık sık güçlük çekeceğiz. Maddeden yana fazlasıyla şeyi haizse imge kımıltısız kalacaktır, maddeden yana kıtsa imge uçucu bir şey olup çıkacaktır; bunlar imgeyi etkisiz kılmanın iki ayrı yoludur. Ayrıca, şahsî etmenler teraziyi bir o tarafa bir bu tarafa yatırmak üzere araya girerler. Bizim için önemli olan ağırlık etmeninin dinamik imgelem meselesinde mecburi olarak devreye girdiğini göstermektir. Biz kelimelerin harekete geçirdiği psişizmanın *ağırlığını ölçerek* her kelimeyi tartmanın gerekliliğini ortaya koymak niyetindeyiz. Bir parça *olduğundan büyük*

göstermeye başvurmadan yukarı doğru atılışın ayrıntılı bir psikolojisini ortaya çıkaramayız. Bu yolla bütün hususiyetlerini tespit ettikten sonra, imgeyi daha sonra yine gerçek boyutuna geri yerleştirebiliriz. Şu durumda, dinamik imgelemi yükselici psişizmanın büyütücüsünü yerleştirme işi metafizikçi psikoloğa düşmektedir. Daha açıkça söyleyecek olursak, dinamik imgelem *psişik bir büyütücü*dür.

Ele aldığımız konunun epey çetin bir mesele olduğunun farkında olduğumuzu söylersek bize kimse inanmazlık etmeyecektir. "Ele aldığımız konuya hâkim olup olmadığımızı" çok kere kendimize sormuşuzdur. *Kaçıp giden imgelerin* incelenmesi bir konu olabilir mi? Havai imgelemin imgeleri ya uçup gider ya da katılaşıp kalır. Bu imgeleri daima faal olan çiftdeğerliliğin kutupları arasında tutmamız gerekir. Bundan dolayı, yöntemimizin çifte noksanlığını göstermek durumunda kalacağız; rüya ve düşünce, imge ve söz arasındaki o kısacık fasılada düşleyen ve düşünen kelimeyi tecrübe edecekse, okurun kendi tefekkürü vasıtasıyla bize yardım etmesi gerekecektir. *Kanat* ve *bulut* kelimeleri gerçek ve imgesel olan arasındaki bu çiftdeğerliliğin [*ambivalence*] delillerini çabucak temin edecektir. Okur bu kelimelerden gönlünce bir şeyler çıkarabilir; bunları bir görünüş yahut bir manzara, gerçek bir şeyin taslağı yahut düşlenen bir hareket olarak anlayabilir. Okurdan istediğimiz bu diyalektiği, birbirinin ardı sıra gelen bu hâlleri içerinde duymanın yanında, bu hâlleri bir çiftdeğerlilikte bir araya getirmesidir ki bu çiftdeğerlilik gerçekliğin rüyalar için bir imkân olduğunu ve rüyanın da bir gerçeklik olduğunu anlamasına yardımcı olacaktır. Yazık ki bu çiftdeğerlilik ancak bir an sürer. İtiraf etmek gerekir ki ya çarçabuk görürüz ya da çarçabuk rüya görürüz. Şu durumda ya biçimlerin bir aynası ya da kıpırtısız bir maddenin dilsiz esiri hâline geliriz.

Meselemizi ayrıntılara bağlı olan ve intiba ile ifade arasında durmaksızın gidip gelen istidlali bir yüceltme görünüşüne

indirgeyen bir yöntemi benimseme kararı, dini vecd meselelerini ele almamızı imkânsız kılar. Dini vecd meseleleri şüphesiz tastamam bir yükselici psikolojinin kapsamına girerdi. Gelgelelim, bunları ele alacak denli ehil olmamamızın dışında, bu meseleler poetik ilhamın genel meselesine katkıda bulunamayacak denli eşine epey nadir rastlanır tecrübelere tekabül etmektedirler.[7]

Araştırmamızı asırlar boyunca büyük bir rol oynamış olan *pnömatoloji*nin uzun mu uzun tarihini kapsayacak şekilde genişletmek gibi bir niyetimiz yok. Bu türden belgeleri sarfınazar etmek durumunda kalacağız, zira bu çalışmamızı tarihçi olarak değil de psikolog olarak kaleme alma gayretindeyiz. İmgelem hususundaki bütün öteki psikolojik araştırmalarımızda olduğu gibi, bu çalışmamızda da mitolojiden ve demonolojiden, yalnızca bir şairin ruhuna hâlâ tesir edebilecek ve kitaplardan uzakta yaşayan ve doğal unsurların sonsuz düşlerine sadık olan bir düşçünün zihnini hâlâ harekete geçirebilecek şeyleri alacağız.

Konumuzun böylesi sıkı sıkıya belirlenmiş sınırlarına mukabil, havai imgelerde irdelemek istediğimiz yegâne hususiyete tekrar tekrar geri dönmek üzere okurlarımızdan müsaade isteyeceğiz; işte bu dönüp dönüp başvuracağımız hususiyet havai imgelerin hareketliliğidir ki bu dışsal hareketliliği havai imgelerin içerimizde sebep olduğu hareketliliğe bağlayacağız. Başka bir deyişle, bizim düşünüşümüze göre imgeler psişik gerçekliklerdir. Zuhur ettiği anda ve havalardaki uçuşu esnasında içerimizdeki imge tahayyül etmek fiilinin öznesidir. Bu fiilin tümleci değildir. İnsanın hayalinde dünya kendi kendisini tahayyül eder.

---

7 Ayrıntılı bir kaynakçayla birlikte bu meselenin noksansız bir izahı için Olivier Leroy'nın *La Lévitation. Contribution historique et critique a l'étude du merveilleux* (Paris, 1928) adlı kitabına bakılabilir.

V

İşleyeceğimiz konuların genel bir özetini sunalım.

Bu fazlaca felsefî ve soyut mukaddimenin ardından, ilk bölümde mümkün mertebe çabukça dinamik düşselliğin son derece somut bir örneğini takdim edeceğiz. Bu bölümde *Uçuş Rüyası*nı inceleyeceğiz. Belki de hayli hususi ve nadir bir tecrübeyle başlıyoruz gibi görünecektir. Fakat bu tecrübenin sanılandan çok daha yaygın olduğunu ve en azından bazı psişizmalar için bilinç hâlindeki düşüncemizde derin izler bıraktığını göstermeye çalışacağız. Hatta bu izlerin bazı poetikaların yazgısını izah ettiğini de göstereceğiz. Söz gelimi, upuzun imge silsilelerinin ilk itkilerini uçuş rüyasında aldıklarını ortaya koyduğumuzda, bu imgelerin belirgin ve muntazam bir gelişme ve çoğalma tarzları olduğunu göstereceğiz. Bilhassa bir Shelley'nin, bir Balzac'ın yahut bir Rilke'nin eserlerinden alınan imgeler, leylî uçuş rüyasının somut psikolojisinin çoklukla anlaşılmaz ve kavranması güç şiirlerdeki somut ve evrensel olandan yana ne varsa ortaya çıkarmamıza imkân verdiğini gösterecektir.

Hiçbir önsel [*a priori*] yapıya dayanmayan bu doğal psikolojiye sağlam bir temel attıktan sonra, ikinci bölümde Kanatların Poetikasını incelemeye girişeceğiz. Bu bölümde havai imgelemin gözde bir imgesinin iş başında olduğunu göreceğiz. Öncesinde yaptığımız yorumlardan, dinamik imgelemin suni imgelerle hakiki doğal imgeler arasındaki ve taklitçi şairlerle imgelemin yaratıcı güçlerinden ilham alan şairler arasındaki farkı tespit etmemize imkân verdiğini anlayacağız.

Çalışmamızın bu noktasında, *müspet* yükselici psikoloji hususunda yeterince örnek vermiş olacağız, öyle ki sonrasında *ahlaki düşüş*ün bilcümle metaforunu *menfi* biçimleriyle psikolojik açıdan tanımlamaya girişebileceğiz. Üçüncü bölümü bu metaforlara hasredeceğiz. Daha sonra, birçok itiraza cevap vermemiz gerekecek ki bu itirazlar bizi imgesel düşüşü dinamik imgelemin bir ilk aksiyomu olarak telakki etmeye götürecektir.

Bu itirazlara vereceğimiz cevap epey basit olacak. Genel tezlerimize ışık tuttuğundan bu cevabı burada verelim: İmgesel düşüş bizi yalnızca *yersel* bir imgelem için elzem olan temel metaforlara götürecektir. Uzun süren bir düşüş, zifirî çukurlara, dipsiz uçurumlara düşüş handiyse ister istemez imgesel düşüşlerdir. Bu düşüşler suların bir imgelemiyle yahut hassaten karanlık zeminin bir imgelemiyle benzerlikler arz ederler. Bu düşüşlerin vuku bulduğu durumları tasnif edebilmek için, sıkıntıyla geçen gecelerinde çukurla pençeleşen, bilfiil kendi çukurunu kazan, kazma kürekle yahut elleri ve dişleriyle nicelerinin azaplı kâbuslara tutulduğu bu imgesel maden ocağının derinliklerinde çalışan *yersel bir varlığın* ıstıraplarını göz önünde tutmamız gerekir. Poetik imgelemin bakış açısından böylesi cehenneme düşüşleri tarife dökmek mümkün değildir, tabii günün birinde toprağın/yerin maddi imgeleminin çetin ve çok veçheli psikolojisini ele almaya takat getirebilirsek, o başka. Tamamıyla havai akışkanın maddi ve dinamik imgelemine hasredilmiş bu çalışmamızda, düşüşün imgelemi tersine bir yükseliş olmasıyla yer tutacaktır. Bu dolaylı –ve bununla beraber epey bilgi verici– bakış açısıyla mevcut konumuza uygun düşen kısmî incelemeye girişeceğiz. *Psikolojik düşüş*ü basitleştirilmiş dinamik biçimiyle inceledikten sonra, başdönmesinin [*vertige*] ve haşmetin [*prestige*] diyalektik oyunlarını irdelemek için gerekli şeyler elimizin altında olacak. Tavırla ve duruşla ilişkilendirilen bir cesaretin, ağırlığa karşı yaşama, "dikey" yaşama cesaretinin önemini saptayacağız. Şifa verici bir dikelmenin, uzamanın, başımızı yücelerde tutmanın manasını takdir edeceğiz.

Bu şifa bulma, imgesel dikeylik ve yükseklik marifetiyle yapılan bu tedavi psikoloğunu ve pratisyenini hâlihazırda bulmuştur. Pek bilinmeyen çalışmalarında Robert Desoille nevrozlu psişizmalarla [hastalarla] şartlı refleksleri pekiştirmeyi denemiştir; bu refleksler bizi yücelmenin değerlerini, yani yüksekliği, ışığı ve huzuru ilişkilendirmeye sevk eden reflekslerdir. Hususi bir bölümde Robert Desoille'ın eserine dikkat çekmeyi

boynumuza borç bileceğiz. Çalışmamızın birçok yerinde Desoille'ın kıymetli eserinden faydalandık. Öteki bölümlerde olduğu gibi bu bölümde de imgelemin metafiziği –ki imgelemin metafiziği bu çalışmamızdaki aleni gayemizdir– hususundaki tezlerimizi işlemek maksadıyla psikolojik gözlemleri birer vesile olarak kullanmaktan geri durmayacağız.

Hoffman'ın bahsettiği ateş, Poe'nun ve Swinburne'ün bahsettiği su meselelerinde de yaptığımız üzere, hava hususunda da mühim bir şahıs olarak büyük bir düşünürü, büyük bir şairi ele almamızın mümkün olduğunu düşündük. Nietzsche'nin *yükseklik kompleksi*nin temsilcisi olabileceği fikri kafamıza yattı. Beşinci bölümde yükselmenin etrafında –tastamam sembolik bir zorunlulukla– doğal olarak toplaşan bilcümle sembolü bir araya getirmeye çalıştık. Bir dâhinin nasıl şıpın işi ve doğallıkla düşünceyi imgeleme yığdığını; bir dâhide imgelemin nasıl düşünceyi husule getirdiği göreceğiz; yoksa düşünce allı pullu süsleri arayıp bulmak üzere bir imge dükkânına gidiyor değildir. Milosz'un şaşırtıcı ifadesini kullanırsak, Nietzsche hakkında şöyle deriz: "Yüce olduğundan, yücelir." Yücelmemize yardım eder, zira kendisi yüksekliğin dinamik imgelemine fevkalade bir sadakatle bağlıdır.

Havai bir imgelemin *yolculuğa davet*inin dinamik anlamını bütünüyle ve olanca şümulüyle idrak ettiğimizde, farklı farklı havai nesnelere ve fenomenlere atfedilebilecek imgesel vektörleri tespite girişebiliriz. Kısa kısa bölümlerle *mavi göğün, takım yıldızların, bulutların* ve *samanyolunun* iyice şekillendirilmiş poetik imgelerinde havai imgelemden yana ne varsa göstereceğiz. Havai iştirakin ilkelerinin dışına çıkmayarak Yeryüzündeki bir varlığı nasıl düşleyebildiğimizi göstermek üzere uzunca bir bölümü *havai ağaca* hasredeceğiz.

Şiddetli suyun asıl konularını tespit ettiğimiz *Su ve Düşler* kitabımızda yaptığımız gibi, şiddetli, haşin Hava üzerine, yani şiddetli *rüzgârlar* üzerine birtakım belgeler bulduk. Kapsamlı ve envaiçeşit okumalarımızın neticesinde elimizin altında

kabarık bir poetik belge olmadığını görünce şaşakaldık. Esas itibarıyla öfkenin bir poetikası demek olan fırtınanın poetikası kasırganın önüne katıp götürdüğü bulutlarınkinden daha hayvana benzetilmiş biçimleri zorunlu kılmaktadır. Şu durumda, şiddet havai bir psikolojiye pek uygun olmayan bir hususiyet olarak kalmaktadır.

Beri yandan, havai dinamizm hafif bir soluğun dinamizmi olmaya çok daha müsaittir. Hemen hemen bütün örneklerimizi şairlerden aldığımızdan, son bölümde poetik ilham meselesine dönmek istedik. Hâl böyle olunca, gerçek soluğun bilcümle meselesini ve havaya dair psikolojinin doğal olarak göz önünde tutması gereken bilcümle soluk alma psikolojisini bir kenara bıraktık. Böylelikle imgelemin alanının sınırlarının dışına çıkmamış olduk. Prozodiden dahi bilimsel bir tarzda bahsetmeye yeltenmedik. Pius Servien'in derin araştırmaları bu hususi alanda soluğun ve *üslubun* farklı farklı biçimleri arasındaki münasebetleri epey açıkça ortaya koymuştur. Böylece, şaşmaz bir metaforik bakış açısını benimseyebileceğimizi düşündük ve *Sessiz Tekellüm* başlıklı bölümde bedeni ve ruhuyla havai imgelemin hükmüne teslim olan birinin duyduğu canlanmayı göstermeye çalıştık.

Bunca gayretin ardından sonuç kısmı kaldı. Sonuç için bir değil de iki bölüm yazmamız gerektiğini düşündük.

Bunlardan ilki *edebî imge*nin hakiki özgül mahiyeti hususunda kitabın bütününe serpiştirilmiş görüşlerimizi özetlemektedir. Bu bölüm *edebî imgelemi* doğal faaliyetlerin safına yerleştirmeyi gaye edinmektedir ki bu doğal faaliyetler imgelemin dil üzerindeki *doğrudan* bir tesirine tekabül etmektedir.

Öteki sonuç bölümünde ise kitap boyunca muntazaman ele alamadığımız birkaç felsefî görüşe değindik. Bu bölümde edebî imgeleri felsefî sezginin kökenindeki asıl yerlerine yerleştirmeye ve şairler okuluna gidilerek bir hareket felsefesinin elde edilebileceğini göstermeye çalıştık.

BİRİNCİ BÖLÜM

UÇUŞ RÜYASI

Ayaklarımda dört yalıçapkını kanadı,
Her bir topuğumda ikişer tane,
Yeşil ve mavi kanatlar ki tuzlu denizin üstünde
Yılankavi uçuşlar çizmeye muktedir.

Gabriele D'Annunzio, *Undulna*

I

Klasik psikanaliz çoklukla *sembolle*rin bilgisi sanki semboller birer kavrammış gibi ele almıştır. Hatta denilebilir ki [klasik psikanalizde] psikanalitik semboller psikanalitik araştırmanın temel kavramlarıdır. Sembol bir kere yorumlandı mı, yani "bilinçaltı"na dair manası bulundu mu, salt bir tahlil vasıtası olup çıkar ve insan artık bu sembolü bağlamı ve farklı farklı biçimleri içinde incelemesi gerektiğini düşünmez. İşte böylece *uçuş rüyası* klasik psikanaliz için en aşikâr sembollerden biri, en alelade "açıklayıcı kavramlar"dan biri hâline gelmiştir. Bize uçuş rüyasının şehvanî arzuları sembolize ettiği söylenir. Uçuş rüyası vasıtasıyla masumane sırlar damgalanıverir. Bu rüya şaşmaz bir alamet gibi görünür. Münhasıran bariz ve vurucu olduğundan ve görünüşteki masumane anlatımı hiçbir

türlü sansüre uğratılmadığından, rüyaların tahlilinde uçuş rüyası çoklukla manası meydana çıkarılan ilk emarelerden olacaktır. Uçuş rüyası düşsel bir tecrübenin tamamına çarçabuk ışık tutacaktır.[1]

Hususi bir sembole kat'î ve belirli bir anlam atfeden böylesi bir yöntem birçok sorunun gözden kaçmasına sebep olur. Bu yöntem bilhassa imgelem sorununu gözden kaçırır, sanki imgelem sürüp giden duygusal bir meşguliyetin yararsız bir hareketsizlik hâliymiş gibi. Hiç değilse iki açıdan klasik psikanaliz meraklı kalma vazifesinde kusur eder; bir kere uçuş rüyasının *estetik* mahiyetini hesaba katmaz; ikincisi, bu temel rüyaya etki edip tahrif eden *aklileştirme* çabalarını göz ardı eder.

Psikanaliz hususunda şunu teslim etmeli ki *düşsel haz* düşçünün *uçmasını* sağlayarak tatmine ulaşır. Bu donuk, karmakarışık, müphem intiba uçuşun *latif* imgelerini nasıl edinecektir ki? Bu intiba özündeki tekdüzelikle nasıl olup da kanatlar üzerindeki yolculuklarla ilgili sonu gelmez hikâyeler ortaya koyacak denli resmedilmeye şayan bir hâl alacaktır?

Görünüşte epey hususi duran bu iki soruya cevap vermek aşkın estetiğine ve imgesel yolculukların aklileştirilmesine bir katkı sağlardı.

İlk soru zarafetin bir estetiği hususunda yeni bir bakış açısına imkân vermektedir. Bu estetiği yalnızca bir görsel tasvirle vermek yeterli olmaz. Bergsoncuların pekâlâ bildiği üzere zarifçe kıvrılan bir yolun deruni ve gönüldeş [*sympathique*] hareketle katedilmesi gerekir. Şu durumda, her zarif çizgi bir *çizgisel hipnotizma*yı açığa çıkarır. Bu zarif çizgi hayalimize bir çizginin devamlılığını vererek onu yönlendirir. Fakat boyun eğen

1 Tabii psikanalitiğin icrası sembolleştirmeyi karmaşıklaştıran birçok nüans getirmiştir. Söz gelimi, çoklukla uçuş rüyasına epey yakın olan *merdiven rüyası* hususunda Dr. René Allendy şu tespiti yapmaktadır (*Rêves expliqués*, s. 176): "Erkek merdivenleri çıkar (etkinlik); kadın merdivenlerden iner (edilginlik)." René Allendy bu basit rüyayı daha da karmaşıklaştıran bir alay tersine çevirmeye de işaret eder.

bu taklitçi sezginin ötesinde, hüküm süren bir dürtü daima mevcuttur. Zarif çizgiyi temaşa eden insana dinamik imgelem en akla uymayacak bir yerine geçmeyi telkin eder: Sen, düşçü, hareketteki zarafet sensin. *Zarif gücü* içerinde hisset. Zarafet yatağı olduğunun, uçma imkânını haiz olduğunun bilincine var. İstencinde taze bir eğreltiotunun yeni bir yaprağı gibi katlanmış kıvrımları haiz olduğunu anla. Kiminle, kimin için, kime karşı zarifsin? Uçuşun bir özgürleşme mi yoksa bir alıp götürme mi? İyiliğinden yahut gücünden keyif alıyor musun? Ya maharetinden, tabiatından? *Uçarken* şehvet *güzel*dir. Uçuş rüyası *cezbeden* bir cezbedicinin rüyasıdır. Aşk ve imgeler bu temayı fırdolayı sarar. Bu temayı inceleyerek aşkın nasıl imgeler *husule getirdiğini* göreceğiz.

İkinci soruyu çözmek için dikkatimizi uçuş rüyasının nasıl da kolayca aklileştiği hususuna vermemiz gerekir. Daha rüya bitmemişken düşçü zihninde bu uçuşu tefsir etmeye başlar. Düşçü kendi kendine yaptığı uzun konuşmalarla uçuşu izaha girişir. İnsan rüyasında uçarken daha o sıra kendisini bu uçuşun müsebbibi ilan eder. Böylece düşçünün ruhunda uçmaya muktedir olma hususunda belirgin bir bilinç peyda olur. Rüyanın orta yerindeyken rüyanın imgelerinin mantıkî ve nesnel yapısını incelemek için ele geçmez bir fırsattır bu. Uçuş rüyası gibi iyice tanımlanmış bir rüyanın izini sürdüğümüzde, bu rüyanın hem ihtiraslı sevdasının tutkusal inatçılığına hem de "fikirlerin mantıkî tutarlılığına" sahip olabileceğini fark etmeye başlarız.

Daha meselenin şurasında, delillerimizi takdim bile etmemişken, psikanaliz düşsel uçuşun şehvanî mahiyetini ortaya koyduğunda, henüz söylenecek her şeyi dile getirmediğini anlamak gerekir. Bilcümle psikolojik sembol gibi, düşsel uçuşu çok veçheli bir yorumla ele almak gerekir; yani tutkusal, estetik, akli ve nesnel yorumla.

Uzuvların meseleye dâhil olduğu açıklamalar uçuş rüyasının bilcümle psikolojik ayrıntısının izini sürme hususunda

çok daha âcizdir elbet. P. Saintyves gibi bilgin bir halkbilimcinin böylesi açıklamalarla yetinmesi şaşılası değil midir? Ona kalırsa, düşüş rüyası günlük hayatta "merdivenlerden yuvarlanırken" hissettiğimiz "epey karakteristik bağırsak kasılmaları"yla[2] bağlantılıdır. "Yine de," diye yazıyor, "ergenlik çağımda bu türden (imgesel uçuş türünden) bir rüyanın orta yerinde uyandığımda, hemen her zaman soluk almamla ilgili bir esenlik hissi duyardım." Bu esenliği anlamak için psikolojik bir tahlil gereklidir. Nihayetinde imgelemin *doğrudan bir psikolojisi*ne varmamız gerekir.

Uçuş rüyasını incelerken imgelemin bir psikolojisinin *statik biçimler* kullanılarak işlenemeyeceğini hususunda yeni bir delil daha bulacağız. Bu psikolojinin bozulmakta olan biçimlere dayalı olması gerekir ve bozulmanın dinamik ilkelerine hatırı sayılır bir önem atfetmek icap eder. Havai unsurun psikolojisi maddi imgelemin incelediği dört psikoloji arasında en az "atomik" olandır. Özü itibarıyla her havai imge *bir geleceği* ve uçmak için bir vektörü haizdir.

Psişizmanın vektörel mahiyetini göstermeye muktedir bir rüya varsa, o da *uçuş rüyası*dır. Bunun sebebi hikmeti, uçuş rüyasının tahayyül edilmiş hareketinden ziyade deruni tözsel mahiyetine dayanmaktadır. *Tözü* itibarıyla uçuş rüyası hafifliğin ve ağırlığın diyalektiğine tâbi olur. Sırf bundan dolayı uçuş rüyalarını hafif uçuşlar ve ağır uçuşlar olmak üzere iki farklı türe ayırmak mümkündür. Neşenin ve kederin, yükselmenin ve yorgunluğun, etkinliğin ve edilginliğin, umudun ve pişmanlığın, iyinin ve kötünün bilcümle diyalektiği bu iki türün etrafında yuvalanır. Uçuş zarfında vuku bulan farklı farklı olaylar bağlantı ilkelerini bunların birinde yahut ötekinde bulacaktır. Maddi ve dinamik imgeleme dikkat kesildiğimiz gibi, tözün ve oluşun psişik kanunlarının biçimin kanunlarına üstün geldiği görülecektir. Uçuş rüyası kadar tekdüze

2 P. Saintyves, *En marge de la légende dorée*, Paris, 1930, s. 93.

görünen bir rüyada yücelten psişizma yoran psişizmadan ayırt edilebilir. Düşsel uçuşun çeşitlerini inceledikten sonra, düşsel uçuşun bu temel ikiliği meselesine tekrar döneceğiz.

Bu meseleyi incelemeden evvel, uçuşun bu hususi düşsel tecrübesinin günlük hayatımızda derin izler bırakabileceğini belirtelim. Bundan dolayıdır ki bu rüyaya hayallerde ve şiirlerde sıkça rastlanır. Uyanık hâlde kurulan hayalde uçuş rüyası görsel imgelere mutlak surette bağlı olarak görünür. Uçan yaratıkların bilcümle imgesi psikanalizin muhafaza ettiği tekdüze sembolizmi gizlemenin yollarını temin ederler. Bazı hayallerde yahut Uçuş hususundaki şiirlerde gizli bir şehvanî hazzın olduğuna ihtimal vermek hataya düşmek olurdu. Hafifliğin yahut ağırlığın bıraktığı dinamik iz çok daha derinlere işler. Bu iz varlıkta gelgeç bir arzunun bıraktığından çok daha silinmez bir etki bırakır. Bilhassa, burada ele almayı murat ettiğimiz yükselici psikoloji bize rüyanın ve hayalin sürekliliğini inceleme açısından psikanalizden çok daha münasip görünmektedir. Düşsel varlığımız *tek*tir. Düşsel varlığımız gündüz bile gecenin tecrübesini devam ettirir.

Yükselici psikoloji ayrıca uçuşun tekmil bir metapoetikasını teşkil etmek zorundadır; bu metapoetika uçuş rüyasının estetik değerini ortaya koyacaktır. Şüphesiz şairler çoklukla birbirilerine öykünürler. Her yana –çoğu kere gelişigüzel bir yana– kanatlar kondurmak üzere hazırlop metaforlardan mürekkep bir depoya müracaat edilir. Fakat tam da sistematik olarak *leylî tecrübeye* atıfta bulunması bakımından yöntemimizin deruni imgeyi üstünkörü imgeden ayırt etmek için, hangi imgenin hakikaten dinamik fayda sağladığını tespit etmek için en emin yöntem olduğunu göreceğiz.

Son olarak giriştiğimiz bu çalışmanın zorluklarından birine işaret etmemiz gerekir ki o da uçuşun düşsel tecrübesi hususunda nispeten pek az belgenin mevcut olmasıdır. Oysa bu rüya sık sık sık görülen, epey bildik, hemen her zaman apaçık

bir rüyadır. Herbert Spencer şöyle yazmaktadır: "On iki kişiden mürekkep bir toplulukta üç kişi ömürlerince merdivenden uçarak indikleri gerçekten âdeta farksız rüyalar gördüklerini beyan etmiştir; bu tecrübeden öyle bir etkilenmişlerdir ki uyanınca bunu fiile dökmek istemişler. Bu işin neticesinde aralarından biri hâlâ bilek burkulmasından muzdariptir."[3] Bu olgu esasında çoklarınca bilinmektedir. Rüyada uçtuğunu görmek ardı sıra öyle kolayca uçma kabiliyetinin hatırasının bırakmaktadır ki insan gün içinde uçamadığına şaşıp kalır. Brillat-Savarin rüyada uçmanın bu sahiciliğini apaçık bir şekilde şöyle ifade etmiştir:

> Bir gece rüyamda yerçekimi kanunlarından azade olmanın sırrını bulduğumu gördüm, öyle ki bedenim yukarı çıkmaya yahut aşağı inmeye kayıtsız bir hâle geldiğinden gönlümce ve eşit bir gayretle yukarı çıkıyor yahut aşağı iniyordum.
>
> Bu hâl pek hoşuma gitti. Belki de nice insan rüyasında aynı şeyi görmüştür. Fakat benim rüyamı farklı kılan, beni bu neticeye sevk eden imkânları sarahatle (en azından bana öyle geliyor) kendime izah ettiğimi hatırlamamdır. Bu imkânlar bana öyle basit görünmüştü ki birileri bunları nasıl olup da daha önce keşfetmedi diye şaşıp kaldım.
>
> Uyandığımda bu izah kısmı büsbütün aklımdan çıkmış, fakat netice bana kâr kalmıştı. O günden bu yana, benden daha arif bir dâhinin er ya da geç bu keşfi yapacağına büsbütün kâni oldum; olur ya, ben şimdiden kafamdan bir tarih belirliyorum.

Joseph de Maistre de aynı kesinlikle şöyle yazar:

> Gençler, hele de çalışkan gençler, hele hele birtakım vartaları atlatma hususunda talihi yaver gitmiş olanlar rüyalarında uçtuklarını ve gönüllerince havada dolaşıp durduklarını görmeye meyillidirler. Zekâ kumkuması bir adam... bir keresinde bana gençliğinde bu tür rüyaları hayli sık görür

3 *Principles of Sociology*, 3. Baskı, c. I, s. 773; aktaran Havelock Ellis, *Le Monde des rêves*, çev., s. 165.

olduğunu, nihayetinde insanın yer çekiminden muaf olduğu meselesini ciddi ciddi düşünmeye başladığını söylemişti. Kendi hesabıma, bu yanılsamayı bazen öyle şiddetle hissederdim ki uyandığım hâlde bu yanılgıdan birkaç saniye kurtulamadığım olurdu.[4]

Bazı *süzülerek* yürüme yahut *durmaksızın* tırmanma rüyalarını da düşsel uçuş rüyalarının hesabına yazmak gerekir. Denis Saurat'nın naklettiği düşsel bir tecrübenin anlatısında durum böyleymiş gibi görünür:

> Ne sarp ne de kayaların seçildiği, fakat uzun süredir ağır ağır tırmandığımız bir dağ... Dümdüz, yassı bir meyil... Bedende hiçbir ağrı sızı yok, aksine güçlü kuvvetli bir his hâkim... Bir parça kısa kısa çimenlik, ardı sıra kar, derken çorak kayalık, fakat hepsinin ötesinde gitgide şiddetlenen bir rüzgâr. Rüzgâra karşı yürüyoruz; derken hafifçe aşağı meyleden bir düzlükte ilerliyoruz, ileride bir yokuş uzanıyor; su koyuvermedik, zira zaten böyle olacağını biliyorduk...[5]

Gereksiz gibi görünen birkaç yeri attık. Fakat bu anlatının dinamik ahengi dört sayfa daha devam ediyor; okur bu sayfalarda düşsel uçuşun o sadeliğini ve bu uçuşta söz konusu olan kendine güveni kolaylıkla fark edebilir. Gelgelelim, çoklukla anlatının bu yanını yabana atarız, zira onun çok daha karmaşık bir rüyanın bir kısmından ibaret olduğunu düşünürüz. İşi sürekli akli terimlere dökme endişesiyle, düşsel uçuşu bir amaca ulaşmak için bir vasıtaymış gibi telakki ederiz. Düşsel uçuşu "kendi içinde bir yolculuk", ötekilerden çok daha gerçek, psişik tözümüzü meseleye dâhil eden, tözsel psişik oluşumuzda [*devenir*] derin bir iz *bırakan* "imgesel yolculuk" olarak görmeyiz. Öte yandan, düşsel uçuş hususundaki psikolojik belgeler alakasız ayrıntılarla dolu da olabilir. Şu hâlde, dinamik hayat üzerine çalışan psikoloğun hem apaçık

4 *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, 1836, c. II, s. 240.

5 *La fin de la peur*, s. 82.

sebeplere hem de ziyadesiyle resmedilesi imgelere karşı tetikte olmak için hususi bir psikanalize girişmesi lazım gelir.

Birkaç metni inceleyerek bunların dinamik kökenini kavramaya ve düşsel uçuşun deruni ve unsursal hayatını açıkça tespit etmeye çalışacağız.

Bu çalışmamızın temeline psikolojik bir bakış açışını oturttuğumuzdan, bu düşsel tecrübenin psikolojik yorumlamalarını inceleyeceğiz. *Le Monde des rêves* adlı kitabında Havelock Ellis, "Rüyada Uçtuğunu Görme" başlıklı bir bölümü bu tecrübeye hasretmiştir. Ellis, bilhassa bu hususi rüyayı ortaya çıkaran fizyolojik şartlarla ilgilenmektedir. Bu bölümde (s. 171) "yükselmenin somutlaştırılmasından ve –belki de, sebebi bilinmez hafif bir baskı neticesinde kalp kaslarının kasılıp gevşediği esnada görülen rüyalarda– solunum kaslarının ritmik olarak yükselip alçalmasından" söz eder. Fakat uzun uzun irdelediği bu meselede uçuş rüyasının hoşa giden –ve çoklukla psikolojik açıdan şifa veren– yanını göz ardı eder. Bu irdelemesi imgelemde mebzul bulunan kendine has imgeleri izah etmez. Biz çalışmamızı imgelerin psikolojik sorununu ele almakla sınırlı tutacağız.

II

Düşsel uçuşun psikolojik sorununu ortaya koymak üzere, Charles Nodier'den bir alıntıyla işe başlayacağız. İşte Charles Nodier'nin, dediği üzere, "sesini Bilimler Akademisi'ne duyurmak için yeterince meşhur, yeterince zengin yahut nüfuzlu bir kimse olursa" Akademiye sormayı kafasına koyduğu soru şöyledir:

> Ömrühayatında etrafındaki diğer bilcümle uçan yaratık misali havayı kanatlarıyla yararak uçtuğunu aklının ucundan geçirmemiş bir insan, balon misali yükselip havada gezindiğini niçin rüyasında sık sık görür? Mademki bu düş eski rüya tabirlerinde sık sık zikredilmekte, şu hâlde geleceği

kestirme kabiliyeti uzuvsal işlevlerindeki bir ilerlemenin alameti değilse, niçin balonların icadından çok daha önceleri bu rüyayı görmüştür?

İlk iş bu yazıdaki aklileştirme izlerinden bir kurtulalım. Bunun için buradaki aklileştirmeye bakalım ve aklın rüyada nasıl işlediğini görelim. Başka bir ifadeyle, bilcümle duyumuz gördüğümüz rüyadan etkilenebileceğinden, *aklın nasıl rüya gördüğünü* irdeleyeceğiz.

Nodier'nin bu satırları yazdığı on dokuzuncu yüzyılın başlarında balonlar, yirminci yüzyılın başlarındaki uçakla aynı *açıklayıcı* rolü oynuyordu. Balon ve uçak sayesinde insanın uçması bir saçmalık olmaktan çıktı. Rüyalarımızı doğru çıkaran bu uçma vesaiti *fiilî* uçuş rüyalarının sayısını değilse de, en azından *anlatılan* rüya sayısını artırmıştır. Akıldan çıkarmamak gerekir ki mantık sıklıkla rüyalarda yapılan hazırlıklardan istifade etmeyi sever, öyle ki bazı düşünürler rüyalarını "makul" beklentiler olarak takdim etmeyi pek severler. Charles Nodier'nin *Palingénésie humaine et la résurrection* [İnsanın Yeniden Can Bulması ve Dirilme] adlı çalışması bu bakımdan epey ilginçtir. Bu çalışmanın merkezinde yer tutan fikir şudur: İnsan teki halis gece rüyasında uçuşu tecrübe ettiğinden, uzun nesnel araştırmaların ardından bilinç sahibi varlık balonlarla ilgili deneylerinde başarılı olduğundan, filozofun şahsî rüyayla nesnel tecrübeyi birbirine bağlamanın bir yolunu bulması icap eder. Bu bağlantıyı ortaya koymak için, bu bağlantıyı düşlemek için, Nodier "dirilen varlığı" tasavvur eder ki bu varlık insanın *devamı olacak* ve onu *hava vesaitinin* vasıflarıyla mücehhez bir varlık olarak mükemmelleştirecektir. Bu kestirim bize bugün bir parça acayip geliyorsa, bunun sebebi bizim balonun *yeniliğini* tecrübe etmememizde yatmaktadır. Kaba saba, "kürevî" balon bizim nazarımızda bayatlamış, cansız bir imgeden, büsbütün akla uygun kılınmış bir kavramdan bir ibarettir. Dolayısıyla bu nesnenin bugün öyle aman aman düşsel bir değeri yoktur. Fakat biz iyisi mi

Nodier'nin alıntısını anlamak için zihnen sıcak hava balonlarının bulunduğu zamanlara dönelim. Nodier'den söz ederken edebî söz oyunlarını daima göz önünde tutmak gerekse de, çok geçmeden imgelerin ardında halis bir imgelemin, imgelerinin dinamiğini safça takip eden bir imgelemin farkına varırız. Söz gelimi, balonun vasıflarını mücehhez insan, dirilen insan çıkar karşımıza; gövdesi "havada uçan bir geminin gövdesi kabilinden" gürbüz, kocaman ve genişçe olacaktır. "Geniş akciğerlerinde hava boşluğu oluşturarak ve gelişen organizmasının içgüdüsünün insana rüyalarında yapmayı öğrettiği gibi ayağıyla yeri döverek" uçacaktır.

Barizce yapmacık görünen bir aklileştirme, tam da bu sebepten dolayı düşsel tecrübeyle gerçek tecrübenin nasıl bir araya geldiğini bize göstermek için son derece uygundur. İnsan uykudan uyanınca günlük hayatın kavramlarına başvurarak rüyalarını akla uygun hâle getirir. Rüyanın imgelerini belli belirsiz hatırlar ve uyanık hâldeki hayatının diliyle bunları ifade ederek onları çoktan tahrif eder. Saf biçimiyle rüyanın bizi büsbütün maddi imgeleme ve dinamik imgeleme sevk ettiğinin ve buna mukabil saf biçimiyle rüyanın bizi biçimsel imgelemden kopardığının farkında değildir. En derin rüya özü itibarıyla bir görsel ve sözsel *istirahat* fenomenidir. Uykusuzluğun [*insomnie*] iki ana türü vardır; görsel ve sözsel uykusuzluk. Gece ile sessizlik uykunun iki muhafızıdır; uyumak için konuşmayı ve görmeyi kesmemiz gerekir. Kendimizi dört unsura bağlı hayata, yani bize has olan dört unsurun imgelemine bırakmamız gerekir. *Dört unsura bağlı* hayat, dili teşkil eden resmedilesi intibaların değiş tokuşuna girmekten kaçınır. Şüphesiz sessizlik ve gece en derin uykularımızda bile büsbütün erişemediğimiz iki mutlaktır. Hiç değilse, düşsel hayatın bizi biçimlerin sultasından kurtardığı ve bize kendi unsurumuzun tözünü ve hayatını geri verdiği ölçüde halis olduğunu hissetmemiz gerekir.

Bu şartlar altında, ne kadar doğal görünürse görünsün yeni bir biçimin ilave edilmesi düşsel bir gerçekliği gizleme yahut

deruni düşsel hayatımızda bir sapmaya sebep olma tehlikesini taşır. Dolayısıyla, uçuş rüyası gibi vazıh bir düşsel gerçekliğin künhüne varmak için, bize kalırsa görsel imgeleri meseleye dâhil etmekten sakınmamız ve mümkün mertebe özsel tecrübeye yaklaşmamız gerekir.

Biçimsel imgelemin karşısında maddi imgelemin *hiyerarşik* rolü konusunda haklıysak, şu hâlde şu paradoksu ifadeye dökmemiz mümkündür: Düşsel uçuş demek olan deruni dinamik tecrübe dikkate alındığında, *kanat hâlihazırda bir aklileştirmedir.* Kitabının başında, daha fantastik aklileştirme oyununa girişmeden önce Nodier şu mühim hakikate işaret etmiştir; *düşsel uçuş zinhar kanatların meseleye dâhil olduğu bir uçuş değildir.*

Buradan şu neticeye varabiliriz: *Bir uçuş rüyası anlatısında kanat meseleye dâhil olunca, bu anlatının aklileştirilmiş olmasından şüphe etmeliyiz.* Bilinçliyken akla gelen fikirlerin yahut kitabi ilhamın anlatının halisliğine halel getirdiği handiyse muhakkaktır.

Doğal dünyada kanatların mevcut olmasının bu meseleyle hiçbir alakası yoktur. Nesnel kanadın *doğallığı* kanatların düşsel uçuşun doğal bir parçası olmadığı gerçeğini değiştirmez. Hasılı, düşsel uçuş için kanat *kadim bir aklileştirmeyi* temsil eder. *İkarus imgeleri*ni meydana getiren de bu *aklileştirme*dir. Başka bir deyişle, İkarus imgeleri eskilerin poetikasında, balonun, "akciğer mekanizmasının" Nodier'nin gelgeç poetikasında oynadığı aynı rolü; uçağın Gabriele d'Annunzio'nun poetikasında oynadığı aynı rolü oynar. Şairler daima ilhamlarının kaynağına sadık kalamazlar. Derin ve sade hayata yüz çevirirler. Daha dikkatlice okumadan asıl kelimeyi tefsir ederler. Kadim zamanların insanı düşsel uçuşu tefsir edecek büsbütün akli bir gerçekliğe, yani aklın icat ettiği balon yahut uçak gibi bir gerçekliğe sahip olmadığından, doğal gerçekliğe başvurmak zorunda kalıyordu. Böylelikle bir kuş misali uçan bir insanın imgesini meydana getirdi.

Dolayısıyla şunu bir ilke olarak addedeceğiz: Kanatlarımız var diye uçmuyoruz; daha ziyade, uçtuk diye kanatlarımız olduğunu sanıyoruz. Kanatlar burada bir neticedir. Düşsel uçuşun ilkesi çok daha derinlerdedir. Dinamik havai imgelemin bu ilkeyi yeniden bulması elzemdir.

III

İmdi, herhangi bir türden aklileştirmeyi kabule yanaşmayıp, bu tutumumuzdan şaşmayarak düşsel uçuşun temel tecrübesine dönelim ve mümkün mertebe salt dinamik anlatılarda bu tecrübeyi inceleyelim.

Charles Nodier'nin zikrettiğimiz kitabında, suyun imgelemi hususundaki incelememizde daha önce kullandığım epey halis bir belgeyi ele alacağız.[6] İntibaın son derece vazıh olduğunu ve bu hâliyle düşçüyü uyandığında rüyasında gördüğü tecrübeyi fiile dökmeye sevk ettiğini göreceğiz.

Çağımızın en zeki ve en ferasetli filozoflarından biri… gençliğinde art arda birçok gece rüya gördükten sonra havada kalma ve havada gezinme hususunda fevkalade bir kabiliyet peyda ettiğini ve bir dereye yahut hendeğe denk geldiğinde bu tecrübeyi denemeye girişmeden bu intibadan zinhar kurtulamadığını anlattı.[7]

Havelock Ellis şöyle nakleder: "Rüyalarında havada süzüldüğü gören güzide Fransız ressam Raffaeli bu tecrübenin kendisine epey inandırıcı geldiğini ve uyandığında yatağından atladığını ve bu tecrübeyi tekrar yaşamaya kalkıştığını söylemiştir."[8] İşte uykudayken –yani rüyaların bilinçsiz ve fakat şaşırtıcı bir şekilde homojen hayatında– oluşuveren ve günlük hayatta

6 Charles Nodier, *Rêveries*, s. 165.

7 Bkz. Jules Michelet (*L'Oiseau*, s. 26): "En iyi çağında… başında kavak yelleri eserken… insan yere bağlı olduğunu unutma talihine sahiptir. Derken havalanır, göklerde süzülür."

8 *Le Monde des rêves*, çev. s. 165.

kabul görmek isteyen kanaatin apaçık örnekleri. Rüyalarla sarhoş olan bazı kimselerin nazarında gündüzler geceleri izah etmek için yaratılmıştır.

Böylesi insanların incelenmesi imgelemin dinamik psikolojisini anlamamıza yardımcı olabilir. Bir imgelem psikolojisi tesis etmek için sistematik olarak rüyalarla işe başlamayı ve imgelerin biçimlerinden evvel onların hakiki unsurunu ve hareketini keşfetmeyi teklif ediyoruz. Şu hâlde, okurdan uyku tecrübelerindeki en dinamik ve saf hâliyle düşsel uçuşu keşfetmesini istirham etmek zorundayız. Okur bu tecrübeyi yaşamışsa, baskın düşsel intibaın varlığı tamamıyla kuşatan hakiki bir tözsel hafiflikten, düşçünün sebebinden bîhaber olduğu kendi-içinde [*en-soi*] bir hafiflikten mürekkep olduğunun farkına varacaktır. Çoklukla düşçü, sanki ansızın bir ihsana erişmiş gibi, pürhayret, kalakalır. Varlığını bütünüyle kuşatan bu hafifliği harekete geçirmek için basit, *hafif bir dürtü* kâfi gelir. *Topuğun hafifçe yere değmesi* bize özgürleştirici bir hareket intibaı verir. Öyle görünüyor ki bu hafif hareket, hareketliliğe değgin içimizde bîhaber olduğumuz ve düşlerimizin izhar ettiği bir kuvveyi serbest bırakır.

Düşsel uçuşta tekrar yere ayak basarsak, yeni bir dürtü derhal havadaki özgürlüğümüz hususunda bizi temin eder. Bu hususta hiçbir endişe duymayız. İçimiz rahattır. İçimizde bir kuvvet vardır ve bu kuvveti salıveren sırrı biliyoruzdur. Yere dönüş bir düşüş değildir, zira *havaya yükseleceğimizden* eminizdir. Düşünde uçmayı tecrübe etmiş her düşçü bu havaya yükselmeden haberdardır. Bundan başka, falanca yahut filanca gayeye erişme derdi gütmeyen *saf sıçrama* hissini de bilir. Tekrar yere ayak basınca, düşçü, *yeni Antaeus,* yine hafif, emin, sarhoş edici bir enerjiyle dolar. Fakat gerçekte atılışını besleyen toprak değildir. Antaeus miti çoklukla ana toprağın bir miti olarak yorumlanıyorsa, bunun sebebi toprak unsurunun imgeleminin güçlü ve umumi olmasındandır. Oysa hava unsurunun imgeleminde çoklukla bu güç ve vuzuh noksandır.

Şu hâlde, maddi ve dinamik imgelem üzerine çalışan bir psikolog, rüyalarımızda mevcudiyetini sürdüren mitsel kalıntıları ihtimamla elekten geçirmeyi boynuna borç bilmelidir. Öyle görünüyor ki düşsel uçuş Antaeus mitinin hayat hususunda bir mitten ziyade *uyku hususunda bir mit* olduğuna dair delil sunmaktadır. Yalnızca uykudadır ki ayağımızı yere basmamız esirî doğamıza kavuşmamız ve zuhur eden hayata iştirak etmemiz için kâfi gelir. Bu hareket hakikaten de, Nodier'nin de dediği gibi, uykudaki hayatımızda varlığını sürdüren yahut canlanan uçuşun bir "içgüdüsünün" alametidir. Biz buna daha ziyade hayattaki en derinlikli içgüdülerden biri olan *hafifliğin bir içgüdüsünün* alameti derdik. Bu kitabın büyük bir kısmı hafifliğin bu içgüdüsü hususundaki fenomenleri bulmaya hasredilecektir. Son derece sade olması hasebiyle, düşsel uçuşun içgüdüsel hayatın bir rüyası olduğu kanaatindeyiz. Nitekim bu durum bu uçuşun kadim zamanlardan bugüne pek değişmemiş olması hususunu izah etmektedir.

Peki, uykudaki havai yolculuk hususundaki anılarımızı *asgari düzeyde* aklileştirmek istersek, şu durumda kanatları nereye kondurmamız icap eder? Uykudaki deruni tecrübemizden yana, hiçbir şey kanatları omuzlarımıza kondurmamız hususunda bizi telkin etmez. İmgelemin halisliğine halel gelmedikçe, hiçbir düşçü rüyasında kanatların çırpıldığını görmez. Kanatların çırpıldığı bir rüya, ekseriyetle düşüşle ilgili bir rüyadan ibarettir. Baş dönmesi hissine kollarımızı çırparak karşı koyarız ve bu dinamik omuzlarımızda kanatların husule gelmesine sebep olabilir. Fakat doğal düşsel uçuş, uykudaki faaliyetimizi teşkil eden müsbet uçuş ritmik bir uçuş değildir. Bu uçuş bir atılışın devamlılığını ve gelişimini haizdir; *dinamikleşmiş bir anın* süratli bir husul bulmasıdır. Burada, kanat imgelerinin diyarında, kadim zamanlardaki dinamik tecrübeyle örtüşen yegâne aklileştirme *topuklardaki kanatlardır*. Bunlar gece yolcusu Tanrı Merkür'ün topuklarındaki kanatçıkları akla getiren kanatlardır.

Nitekim Merkür'ün kanatçıkları dinamize topuklardan başka bir şey değildir.

Bu ufak kanatları, düşçünün samimiyetinin alameti olarak takdim etmekte tereddüt etmezdik. Bu kanatlar havai rüyayı sembolize etmek üzere dinamik olarak yerleştirilmişlerdir ve gerçek bir görsel manayı haiz değildirler. Bir şair, imgelerinde bu ufacık kanatları nasıl ortaya koyacağını biliyorsa, şu hâlde şiirinin *dinamik olarak tecrübe ettiği bir imgeyle* ilişkili olduğu hususunda içimiz bir parça rahat edebilir. Dolayısıyla, bu poetik imgelerde hayal gücünün bir araya getirdiği imgelerde görülmeyen hususi bir tutarlılığı fark etmek olmadık bir şey değildir. Poetik imgeler, poetik gerçekliğin en yücesini, *düşsel gerçekliği* haizdirler. Poetik imgeler doğal hayalleri devreye sokarlar. Şu hâlde, dünyanın dört bir bucağındaki mitlerde ve masallarda topuklarda kanatlara denk gelinmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Uçuş tarihi hususundaki incelemesinde Jules Duhem, Tibet'te "Budist ermişlerin hafif ayaklar denilen bir tür ayakkabı marifetiyle havada yolculuk ettiklerine" işaret eder ve ardından Avrupa ve Asya'nın popüler edebiyatında çokça denk gelinen uçan terlik masalına atıfta bulunur. *Yedi fersah çizmesi*nin (İngilizcede bin fersah çizmesi) kökeni bu masallara dayanmaktadır.[9] Edebiyatçılar bu ilişkilendirmeyi içgüdüsel olarak yapacaklardır. Flaubert *La Tentation de Saint Antoine*'ın [Aziz Antonius'un Şeytana Uyması] ilk versiyonunda şöyle yazar: "İşte, yağmur yağar diye kafasına geçirdiği geniş kenarlı şapkası ve yolculuk çizmeleriyle iyi tanrı Merkür." Yeri gelmişken buradaki mizahi üslubun imgenin düşselliğini nasıl da berbat ettiği hususunu belirtelim;

9 Uzunca geçişlerden kendisini kurtaran bir sürrealist şöyle yazar: "Yedi fersahlık adım attıran şeffaf çizmelerle dünyanın fethine yürüyün" (Léo Malet, "Vie et survie du vampire", *Cahiers de poésie. Le Surréalisme encore et toujours* [Ağustos, 1943, s. 17]). Jandarma çizmelerini akıllarına getiren klasik eleştiri bu "şeffaf çizmeleri" sarakaya alırdı. Böyle yaparak da temel dinamik imgelemin cahili olduğunu gösterirdi; havayı kateden her şey dinamik ve tözel olarak havaidir.

bu düşselliğe *Tentation*'un öteki pasajlarında çok daha sadıkça riayet edilmektedir. Uçma kudreti düşçünün ayağında yer tutar. Metapoetika incelememizde uzun uzun izahlar vermekten kaçınmak için topuklardaki bu kanatları belirtmek üzere *düşsel kanatlar* diyeceğiz.

Topuklardaki kanatların son derece düşsel mahiyeti klasik arkeolojinin gözünden kaçmış gibidir. Söz gelimi, Salomon Reinach bu kanatları çarçabuk akli bir unsura indirgemektedir: "Helen akılcılığı kendini her hâlükârda ortaya koyar... Hermes tanrı da olsa, havaya atılmadan evvel topuklarına birer kanat bağlar; Vergilius'un da dediği üzere, *primum pedibus talarla nectit aurea* [ilk iş kanatlarla mücehhez altın ayakkabısını bağlar]."[10] Vergilius'un bu yorumu düşsel arkeolojinin yerini almamaktadır, zira alsa, düşsel arkeoloji hafifliğin temel intibaını hesaba katardı.

Şurası da var ki, tüm imgeler gibi düşsel kanatlar da süs niyetine farklı farklı rüya hikâyelerine suni olarak eklenebilir. Şiirde bu kanatlara kitabi bir imgenin kopyası olarak denk gelinebilir. Bu kanatlar fuzuli birer alegoriden, salt retorik bir alışkanlıktan ibaret olabilirler. Fakat bu durumda öyle yavan, öyle beyhude şeyler olup çıkarlar ki dinamik imgelemin aksiyomları üzerine kafa yormak isteyen bir psikolog bunların neyin nesi olduğunu anlayıverir. Bu psikolog sahici dinamize topuğu ayırt edecektir. Bu sahici topukta düşselliğe halisane bağlı olan bir bilinç dışının gizlice sokuşturduğu bilinç dışı biçimlerini ayırt edecektir. Milton *Kayıp Cennet*'te cennetteki altı kanatlı bir melekten söz eder: "Gökçe üçüncü çifte kanat ayaklarını örtüyordu ve tüylü zırhlı topuklarına tutturulmuştu."[11] Öyle görünüyor ki geniş kanatlar imgesel uçuş için kâfi değildir; cennet meleğinin bile düşsel kanatları olması icap etmiştir.

---

10 Salomon Reinach, *Cultes, mythes et religions*, c. II, s. 50.

11 Çev. Chateaubriand, s. 187.

Düşsel kanatlar meselesini farklı bir açıdan ele aldığımız bu inceleme bize birtakım belgelerin sahihliğine eleştiri getirme imkânı da verecektir. Öncelikle düşsel kanatların söz konusu olmadığı bir anlatıya yöneltilen bu eleştirinin bir örneğini verelim.

Albert Béguin, Jean-Paul'un sahiden "poetik rüyalara" benzeyen "ihtiyari rüyalarında" uçuş rüyalarının da yer tuttuğuna işaret etmektedir. Rüyalarını imal etmeye ve yönlendirmeye gayret eden Jean-Paul *sabahları tekrar uykuya yatarak* uçuş rüyaları husule getirmektedir. Dolayısıyla bunlar tam manasıyla leylî rüyalar değildir. Bu rüyaları şöyle anlatır:

> Kollarımı kürek misali çırpıp kâh süzüldüğüm kâh dosdoğru yükseldiğim bu uçuş, beyin için haz ve huzur verici bir sema banyosu yerindedir; tabii rüyamda kollarımı hızlı hızlı savurmam neticesinde başımın döndüğü ve beyin tıkanması geçireceğim diye korktuğum durumlar sarfınazar. Mutlu mu mutlu, zihnim ve bedenim neşeyle dolu, şarkılarımla evrenin nizamını selamlayarak yıldızlı göğe kadar yükseldiğim olmuştur. Rüyamda her şeye kudret yetirebileceğim hissinin verdiği eminlikle gök kubbe kadar yüksek duvarları yel gibi aşıyorum; niyetim bu yüce noktadan duvarların ardındaki o engin, yemyeşil manzarayı görmek; zira (kendi kendime diyorum ki) tasavvurun ve *rüya arzularının* kanunlarına göre, imgelemin bütün bu alanı dağlar ve çayırlarla kaplaması icap eder; nitekim her defasında da durum böyle olur. Sırf zevkine kendimi bırakmak için doruklara tırmanıyorum…
>
> Bu ihtiyari rüyalarda yahut *yarım* rüyalarda daima rüya teorimi düşünürüm… Şahane manzaraların yanı sıra, bir yandan uçadurayım (nitekim uçmak ihtiyari rüyaların emin bir alametidir) fıldır fıldır güzel bir figür arar gözlerim, görürsem gidip de kucaklayayım diye… Yazık ki çoklukla güzel bir figür bulma umuduyla uzunca bir zaman uçup dururum… Arada bir karşıma çıkan figürlere şöyle dediğim olmuştur: "Ben birazdan uyanacağım, siz de yok olup gideceksiniz." Hatta bir keresinde bir aynanın karşısında,

korkuyla şu sözler döküldü ağzımdan: "Gözlerim kapalı hâlde nasıl göründüğümü *görmek* istiyorum."[12]

Bu metnin *fazlaca yüklü* olduğunu ortaya dökmekte hiçbir zorluk yoktur; kolları çırpmayı ve kürekleri savurmayı aynı satırda yan yana getirmek, uçuş rüyasının dinamik ahengine halel getirmektedir. Bir rüyada iki biçimi birleştirebiliriz, iki gücü değil. Dinamik imgelem şaşılası bir ahengi haizdir. Gece gördüğümüz aynı rüyada bir yandan "beyin sıkışması"ndan korkup, beri yandan "beyin için huzur ve haz verici bir sema banyosu" hissini duyamayız. Nitekim düşçü için "beyin" diye bir şey söz konusu değildir. Öte yandan, rüya teleolojisi *rüya anlatısı* addedilmesi gereken bir kavramdır. Rüyada insan göğe yükselmek için uçmaz, uçtuğu için göğe yükselir. Hem sonra, bu metinde fazlasıyla teferruat ve gayetle farklı uçma vasıtaları söz konusudur. Fazlaca yüklülük *düşsel kanatları* ortadan kalkar. Şimdi de sırf düşsel kanatların mevcut olduğu zıt bir örnek vereceğiz.

IV

Bu örneği Rilke'nin on birinci rüyasından alacağız. Dinamik imgelem açısından epey sahih bir örnek, zira anlatının bütününün başlangıç noktasında hafifliğin dinamik intibaı yer tutmaktadır.

> Derken bir sokağa vardık. Adımlarımızı birbirine uydurarak sokağı iniyorduk. [Kadın] Kolunu omuzlarıma dolamıştı.
>
> Sokak genişti, sabah vakti tenhalığındaydı. Yokuş aşağı, tam da bir çocuğun adımındaki o az buçuk ağırlığı alıp götürecek denli meyilli bir caddeydi bu. O sanki ayaklarında ufak kanatlar varmış gibi yürüyordu…
>
> Aklımdan geçen…[13]

12 Béguin nakletmiştir: Jean-Paul, *Choix de rêves*, s. 40.

13 Rainer Maria Rilke, *Fragments en prose*, çev., s. 191.

Şu hâlde bu anlatılan bir hatıraydı, hem de ne tatlı bir hatıra! Uyuyan biçimlerden mürekkep, fakat su götürmez bir mutluluğun baki kaldığı bir hatıra. Burada havai bir hâlin –her şeyin ağırlıktan münezzeh olduğu ve içimizde mündemiç maddenin hafif olduğu bir hâlin– ne zamandan kaldığı bilinmeyen müstesna bir hatırası söz konusu değil midir? Olanca şeyin bizi yükselttiğini, havaya kaldırdığını hissediyoruz, yokuş aşağı inerken bile; "tam da bir çocuğun adımındaki o az buçuk ağırlığı alıp götürecek denli". Gençliğin hafifliğinin verdiği bu his, yeryüzünü terk etmemize, duyduğumuz tarife gelmez mutluluk hissiyle *doğrudan doğruya* rüzgârla, bir esintiyle doğal olarak göğe yükselmemize imkân verecek emin kudretin alameti değil midir? Dinamik rüyalarınızda bu hafif yokuşa, gözün seçemeyeceği denli az buçuk aşağı meyleden sokağa denk gelirseniz, ayaklarınızda kanatların, ufacık kanatların peyda olduğunu göreceksiniz; topuklarınız uçmanıza imkân verecek denli hafif, zarif bir güce kavuşacak. Basit mi basit bir hareketle topuklarınız inişi yokuşa, yürüyüşü uçuşa dönüştürecek. "Nietzscheci Estetiğin ilk önermesini" tecrübe edeceksiniz: "İyi olan hafiftir; ulvî olan narin ayaklar üzerinde yürür."[14]

Rüyada *hafif inişleri* katederek rüyaların bizi sükûna kavuşturmaya yardımcı olduğunu hissederiz. Yorgun bir kalbe şifa vermek üzere vaktiyle *yürüme tedavisi* salık veren tıbbî bir yöntem mevcuttu. Bu yönteme göre bozulmuş dolaşım sistemini öritmisine kavuşturacak kontrollü yürüyüşlerden mürekkep bir aşamalı bir liste hazırlanıyordu. Gece nihayet benliğimiz ahengini dizgine getirince, bilinç dışı da bizi bir tür *imgesel bir yürüme tedavisi*ne sevk eder. Günün dertleriyle ağırlaşan kalbimiz gece boyunca düşsel uçuşun hoşluğu ve rahatlığıyla şifa bulur. Bu uçuşa hafif bir ritim eklendiğinde, yatışmış kalbimizin ritmidir bu. O zaman *uçmanın sevincini* tam da kalbimizde duymaz mıyız? Rilke'nin Matmazel Lou Albert-Lasard için yazdığı şiirde şu mısraları okuyoruz:

14 Nietzsche, *Le Cas Wagner* (Le Crépuscule des Idoles), çev., s. 14.

Açık tuttuğumuz kalplerimizden
Topuklarında kanatlarıyla bir tanrı geçer.

Bu türden mısraların sözünü ettiğimiz havai iştirak olmaksızın gerçekten tecrübe edilmeyeceğini belirtmeye hacet var mı? Merkür'ün kanatları, rüyasında uçan insanın kanatlarıdır. Bu kanatlar bize öylesine yakın şeylerdir ki, diyebiliriz ki hem uçuşu hem de göğü bizim bir parçamız kılarlar. Öyle görünür ki uçan bir kâinatın merkezindeyizdir yahut uçan kozmos varlığımızın derinliklerinde bir gerçeklik hâlini alır. Matmazel Lou Albert-Lasard'ın tercüme ettiği albümden alınma şu şiir üzerine kafa yorulacak olursa bu fevkalade uçuşu hissetmek mümkündür:

İşte, biliyordum var olduklarını
Yürümeyi zinhar öğrenemeyenlerin.
Bu yanlarıyla ayrılırlar öteki insanlardan.
Birdenbire önleri sıra yayılan
Göğe yükselmek
Onlar için ilk adımdı. Uçuş…
(…)
Sorma
Ne kadar zaman bu hissi duyduklarını; ne kadar zaman
Görülebilmişlerdi. Zira görünmez gök,
Tarife gelmez gök,
Deruni manzaranın fevkindedir.

Rilke'ninki gibi halis bir ruh için düşsel hadiseler –bu hadiselere pek az denk gelinse de– tözümüzün hayatıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Bu olaylar varlığımızın uzak dinamik mazisine nakşolmuşlardır. Düşsel uçuşun gayesi bize düşme korkumuzu aşmayı öğretmek değil midir? Düşsel uçuş bize verdiği mutlulukta bu asli korkuyu mağlup etme yolundaki ilk başarılı teşebbüslerimizin emaresini taşımaz mı? Şu hâlde, düşsel uçuş Rilkeci ruhun tesellilerinde –mahdut ve kıt tesellilerinde– nasıl bir rol oynamış olsa gerektir! Yere düşen iğnenin çınlamasından, bilcümle şeyin düşüşünün meşum senfonisiyle

dökülen yaprakların dehşetengiz gürültüsünden muzdarip bir kimse için rüyalarında, ayaklarında mini mini kanatlar olan varlıkları görmek kim bilir ne de hoş bir sürpriz olmuştur. Rüyalarımızdaki uçuşla düşüş arasındaki sıkı münasebeti hakikaten içerimizde duyarsak, korkunun nasıl neşeye dönüşebildiğini anlarız. Bu hakikaten *Rilkeci bir çark etme*dir. O pek harikulade olan on birinci rüyanın sonu bunu apaçık göstermektedir: "Sevincin esasında neticesinden korkmadığımız bir dehşet olduğunu bilmez miydin? Bir dehşeti başından sonuna tecrübe ederiz, işte sevinç denen şey tam da budur. Başlangıcından daha fazlasını bildiğimiz bir dehşet. Güvendiğimiz bir dehşet." Demek ki düşsel uçuş ağır ağır bir düşüştür, sağ selamet kolayca doğrulduğumuz bir düşüş. Düşsel uçuş düşüşün ve yükselişin terkibidir. Ancak Rilke'ninki gibi tamamıyla bütünlüğe erişmiş bir ruh sevinçte, sevincin baskın geldiği dehşeti tutabilir. Tastamam bütünlüğe erişmemiş ruhlar ancak zıtları bir araya getirmenin, biri ötekine yol açtığı hâliyle birbiri ardına neşeyi ve elemi duymanın hatırasını haizdirler. Fakat bu kadarı bile az şey değildir ki erdiğimiz bu sırrı rüyaya borçluyuz, zira rüya bize dehşetten mutluluk çıkabileceğini gösterir. Birazdan göstereceğimiz üzere, duyduğumuz ilk korkulardan biri düşme korkusuysa; insanın –hem ahlaken hem de maddeten– en mühim mesuliyeti *dikeyliğimizin* mesuliyetiyse, şu hâlde bizi dikelten, bizi dinamik olarak dosdoğru kılan, topuklardan boyuna vücudumuzun yayını geren, bizi ağırlığımızdan kurtaran, bize ilk ve yegâne havai tecrübemizi yaşatan rüyaya neler neler borçluyuz, bir düşünün! Bu nasıl da faydalı, teskin edici, fevkalade, dokunaklı bir rüya olsa gerektir! Uykudaki hayatıyla gündüzki poetik hayali arasında bağlantılar kurmayı bilen bir ruhta ne hatıralar bırakır ama! Psikanalistler uçuş rüyasının şehvetin sembolü olduğu ve Jean-Paul'un dediği gibi "güzel figürleri kucaklamak için" bu rüyanın peşine düştüğümüzü tekrar edeceklerdir. Bizi boğan kederden aman bulmak için sevmek elzemse, o zaman evet, uçuş rüyası geceleri talihsiz bir aşkı teselli edebilir.

İmkânsız bir aşkı gecenin mutluluğuyla doldurabilir. Fakat uçuş rüyasının daha doğrudan işlevleri vardır; gecenin bir gerçekliğidir, gece vaktinin müstakil bir gerçekliği. Gecenin bir gerçekliği olması bakımından ele alacak olursak, düşsel uçuşla tatmin edilen bir gündüz vakti aşkının havaya yükselmenin hususi bir örneği olarak göründüğünü fark ederiz. Uykusunda fırıl fırıl faaliyet gösteren birtakım ruhların nazarında sevmek uçmak demektir. Düşsel havaya yükselme aşktan çok daha derin, çok daha özsel, çok daha basit bir psişik gerçekliktir. Bu hafifleme, özgürleşme, gece vakti özgürlüğüne kavuşma ihtiyacı dinlendirici gecenin psişik bir yazgısı, normal uyku hayatının esas işlevi olarak kendini gösterir.

V

Şu hâlde, uyku üzerine çalışanların düşsel uçuşun tecrübesiyle ilgilenmesi icap eder. Fakat bu kimseler yalnızca bize nasıl iyi uyku çekeceğimizi öğretme meselesiyle mi uğraşıyorlar? Bir Aldous Huxley'in hipnopedi hususundaki birkaç yorumu bir Anglosakson'un hayalperest öngörülerinin ötesinde şeyler midir?[15] Şahsî tecrübemize dayanarak söyleyecek olursak, iyi uyku çekmek demek, bilinç dışının ana unsurunu keşfetmek demektir. Daha açıkça söyleyecek olursak, kendimize ait unsur *içre* uyumamız gerekir. İyi uyku sallandığımızı yahut taşındığımızı hissettiğimiz uykudur; imgelem bir kimse tarafından değil de bir şey tarafından sallandığımızı yahut taşındığımızı pekâlâ bilir. Uykudayken bir Kozmosta bulunuruz; su bizi sallar; hava bizi taşır, soluğumuzun ritmine uygun olarak teneffüs ettiğimiz havayla taşınırız. Bunlar çocukluk uykularıdır yahut hiç değilse uyku hayatının sık sık yolculuğun, bitimsiz bir yolculuğun davetini işittiği gençliğin asude uykularıdır. *L'Autre monde ou les états et empires de la Lune* [Güneş Memleketlerinin ve İmparatorluklarının Gülünç Tarihi]

15 Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*, çev., s. 30.

adlı eserinin mukaddimesinde Cyrano de Bergerac şöyle yazar: "Gençliğimin baharında uykuya dalınca hafifleyerek bulutlara kadar yükselmişim gibi gelirdi bana." Böylece yerinde olarak romanının temeline müspet psikolojik bir tecrübeyi yerleştirir, zira gençliğimizin düşlerle dolu gece uçuşlarını müspet olarak düşünmemek mümkün müdür? Güneş ve Ay İmparatorluklarının Yolcusunun mekanik unsurları, Cyrano Kartezyen mekaniği üzerine çalıştıktan sonra eklenmiştir. Bu unsurlar da yaşanmış tecrübeye eklenmiş mekanizmalardır. İşte bundan dolayı Cyrano'nun yazdıkları herhangi bir duyguya sevk etmeden safi eğlendirir. Yazdıkları fantezi âlemine ait şeylerdir; imgelemin yüce diyarını çabucak terk ederler.

Dolayısıyla, esaslı hipnopedinin düşsel uçuşun gücünü dışa vurmamıza yardım etmesi gerekir. Belki de tözcü sezgiler ve hatta daha basit besinsel sezgiler bu açıdan bize kanatların, tekerleklerin, kaldıraçların devreye girdiği imgelerdekinden çok daha güçlü maddi imgeler temin edebilir. Kim kendisini bir karahindibanın yahut devedikeninin kanatlı tohumunu yaz göğünde uçarken gördüğü bir rüyada bulmamıştır ki? Jules Duhem, Peru'da *uçmak* isteyen kimsenin "rüzgârın önüne katıp götürdüğü hafif bir tohum" yediğini nakleder. Aynı şekilde, Joseph de Maistre de[16] "Mısırlı rahiplerin… ritüel arınmaları süresince yalnızca uçan yaratıkların etini yediğini, *zira kuşların en hafif hayvanlar olduğunu*" aktarır. Arap bir natüralist (Boffito *Biblioteca Aeronautica Italiana*'da nakleder) kuşun *hafif yaratılmış* bir hayvan olduğu kanaatindedir. "Tanrı diş, kulak, karıncık, mesane, bel kemiği gibi uzuvları dâhil etmeyerek kuşların bedenini hafif kılmıştır." Esasında, uçmak için kanattan daha fazla olarak kanatlı töze yahut kanatsı besine ihtiyaç duyarız. *Hafif* maddeyi yemek yahut özsel bir *hafifliğin* bilincine varmak esasında ilki bir maddeci, ikincisi bir idealist tarafından ifade edilmiş aynı rüyadır. *Les Soirées*'de editörün dipnot olarak düştüğü şu yorum epey

16 *Les Soirées de Saint Pétersbourg*, c. II., s. 238.

ilginçtir: "Belirtmeye bile gerek yok ki bu ifade bilindik manasıyla *hafif et* olarak anlaşılmalıdır." Editör, imgesel değerleri apaçık mevzubahis eden bir tavsiyeyi maddi bir manaya çekmek için elinden geleni yapmaktadır. Psikolojik gerçekliği büsbütün yanlış anlayan aklileştirmenin dört başı mamur bir örneğidir bu.

İkarus'a öykünme çabalarının tarihini eşeleyecek olursak, maddeci düşünürlerin bir alay örneğine denk geliriz. Bu düşünürler tüylerin doğasına iştirak etmenin uçmaya iştirak etmekle aynı şey olduğuna inanırlar. Söz gelimi, İskoçya'da sarayda yaşayan Peder Damian 1507'de, tüylerden mürekkep kanatlar kullanarak uçmaya teşebbüs etmiştir. Bir kulenin tepesinden atlamış, fakat düşüp ayaklarını kırmıştır. Düşmesinin sebebini kanatların yapımında birkaç horoz tüyü kullanılmasına hamletmiştir. Bu horoz kanatları –bu terkipte hakiki *havai* tüylerin de mevcut olmasına rağmen– kümes hayvanlarına has "fıtri bağı" ortaya koymuştur; yoksa sadece *havai* tüyler kullanılsaydı göğe uçması işten bile değildi.[17]

Yöntemimize bağlı kalarak, şimdi de çok daha yalınkat bir biçimde meseleye dâhil olduğu bu maddeciliğin örneklerinin daha edebî, daha incelikli örneklerine bakalım. Bize kalırsa bu örnekte de aynı imge söz konusudur. *Kayıp Cennet*'te Milton bir tür bitkisel bir yüceltme fikrini öne sürer. Bu yücelme, gelişimi süresince gitgide daha esirî bir hâl alan bir dizi besini hazırlar:

> Böylece kökten
> Daha hafif yeşil sap filizlenir; bu saptan
> Daha havai yapraklar çıkar;
> Nihayet noksansız çiçek rayihalı ruhlarını salar.
> Çiçekler ve yemişleri, yani insanın gıdası,
> Tedricen yücelerek, canlı ruhları, hayvanları,
> Zihinleri arzu eder; hayat ve his,

17 Bkz. *The Prehistory of Aviation*, Chicago, 1928, s. 68.

Muhayyile ve idrak verirler,
Ruh da aklı buradan alır...
Zaman gelebilir ve insan ola ki
Meleklerin doğasına iştirak eder,
Ve burada ne uygunsuz bir gıda
Ne de hafif mi hafif bir yiyecek bulabilir.
Belki de bu cismani gıdalarla beslene beslene
Bedenleriniz nihayetinde büsbütün ruh olup çıkar mı çıkar
Ve onca zamanın araya girmesiyle mükemmelleşmiş
ve kanatlarla mücehhez, biz ruhani varlıklar gibi
Semada uçabilir.[18]

Vico şöyle demiştir: "Her metafor ufak çapta bir mittir." Burada ise bir metaforun bir fizik, bir biyoloji, hatta bir beslenme düzeni olabileceğini görüyoruz. Maddi imgelem edebî imgelerle tözleri birleştiren hakiki hamır-i vasıtadır [*méditateur plastique*]. Kendimizi maddeten ifade ederek şiirlere olanca hayatı yerleştiririz.

VI

Düşsel uçuş hususunda epey hususiymiş gibi görünen yorumumuzun bazı eserleri açıklığa kavuşturmak için genel bir konu sunabileceğini iyice ortaya koymak üzere bu bakış açısından Shelley'nin şiirine hızlıca bir göz atacağız. Şüphe yok ki Shelley doğayı bütünüyle sevmiştir; ötekileri gölgede bırakacak şekilde nehri ve denizi dile getirmiştir. Trajik hayatı onu ilelebet suların yazgısına bağlamıştır. Gelgelelim, şiirinin *havai* hususiyeti bize daha bir derin görünmektedir. Şiirini tanımlamak üzere bir sıfat kullanmak durumunda kalsaydık, bu sıfat şüphesiz *havai* olurdu. Fakat her ne kadar isabetli de olsa, bu sıfat tek başına kâfi gelmez. Niyetimiz Shelley'nin maddi ve dinamik bakımdan havai tözün bir şairi olduğunu göstermek. Eserlerinde rüzgâr, koku, ışık ve biçime bürünmemiş

18 Çev. Chateaubriand, s. 195.

havai varlıklar *doğrudan bir şekilde* tesir edebiliyor. "Rüzgâr, ışık, hava, bir çiçeğin kokusu içimde bir teli titretiyor."[19] Shelley'nin eseri üzerine kafa yorduğumuzda, bazı ruhların nasıl *latifliğin şiddeti*nden etkilendiğini, ölçüye gelmez olanın ağırlığına ne denli duyarlı olduklarını, yüceldikçe nasıl dinamik bir hâl aldıklarını anlarız.

İncelememizi sürdürdükçe, Shelley'nin poetik hayallerinin *düşsel samimiyetin* –bu samimiyetin poetik bakımdan asli bir yer tuttuğunu söylemiştik– damgasını taşıdığı hususunda birçok –doğrudan ve dolaylı– delile denk geleceğiz. Fakat irdelememizi sağlam bir zemine oturtmak için öncelikle "düşsel kanat"ın aşikâr bir imgesine göz atalım:

> Böyle savruk, böyle hafif, nereden geliyorsunuz?
> Zira ayaklarınızda şimşekli sandaletleriniz,
> Kanatlarınız düşünce misali yumuşak ve latif.[20]

İmgelerde kanatları şimşekli sandaletlerden koparan hafif bir kayma söz konusu, fakat bu kayma imgenin ahengini kıramıyor. İmge bir bütündür, yumuşak ve latif olan düşçünün eliyle okşayabileceği kanat yahut kanadın tüyleri değil de harekettir. Tekrar belirtelim ki böylesi bir imge her türlü alegorik atfetmeyi reddeder. Hoşnut bir ruhla bu imgeyi imgesel bir hareket olarak anlamak gerekir. Hatta diyebiliriz ki bu imge ruhun bir edimidir ve *harekete geçirildiği* vakit bu imgeyi anlamak mümkündür.

> Bir antilop,
> Hızlı koşusunun asılı duran dürtüsüyle,
> Daha az havai ve hafiftir.

diye yazıyor Shelley başka bir şiirinde[21] Bu *asılı duran dürtü* kavramıyla Shelley bize bir hiyeroglif takdim etmektedir

19 Louis Cazamian nakletmektedir: *Études de psychologie littéraire*, s. 82.

20 *Œuvres complètes*, çev. Rabbe, c. II., s. 209.

21 *A.g.e.*, c. II., s. 263.

ki biçimlerin imgelemi bunu çözmekte epey güçlük çekerdi. Dinamik imgelem imdadımıza yetişir; asılı duran dürtü *düşsel uçuş*un ta kendisidir. Ancak bir şair öteki bir şaire şerh düşebilir. İçimizde uçuşunun intibaını bırakan bu *asılı duran dürtü*yle Rilke'nin şu üç mısraını mukayese edebiliriz:[22]

> Hiçbir yolun hududunun çizilmediği yerde
> Uçmuştuk biz.
> Yay biçimi zihnimizde hâlâ kazılı.

Shelley'nin şiirinin genel hususiyetini tespit ettiğimize göre, şimdi de bu şiirin kökenlerini derinlemesine inceleyelim. Örnek olarak "Zinciri Çözülmüş Prometheus" eserini ele alalım. Çarçabuk bunun *havai bir Prometheus* olduğunun farkına varacağız. Titan dağın tepesine zincirlenmişse, havadan hayat soluyabilsin diyedir. Zincirlerini *zorlayarak* yukarılara doğru gerilir. Gerilmesi *özleminin* dört başı mamur bir dinamiğidir.

Şüphesiz, insaniyetçi özlemlerinde, daha mutlu bir insanlık hususundaki aşikâr hayallerinde Shelley, Prometheus'ta insanı Yazgıya, bizzat tanrılara karşı ayağa *kaldıran* varlığı görmüştür. Shelley'nin toplumsal taleplerinin hepsi şiirinde iş başındadır. Fakat imgelemin vasıtaları ve hareketleri toplumsal ihtiraslardan tamamen bağımsızdır. İşin aslı, *Zinciri Çözülmüş Prometheus*'un hakiki poetik gücünün toplumsal sembolizmden alınmış hiçbir unsurda bulunmadığı kanaatindeyiz. Bazı ruhlarda imgelem toplumsal olmaktan çok kozmiktir. Bize kalırsa Shelleyci imgelem böyledir. Tanrılar ve yarı tanrılar şahıslardan –insanların az çok belirgin imgelerinden– ziyade hakiki bir psişik yazgıyla harekete geçen bir Kozmosta rol oynayacak olan *psişik güçler*dir. Fakat, şu hâlde şahsiyetler *soyut* kavramlardır diyerek kestirip atmamak gerekir, zira tam manasıyla Prometheusçu güç olan *psişik yükselmenin* gücü son derece somuttur. Bu güç Shelley'nin aşina olduğu ve okuruna nakletmek istediği psişik bir tesire tekabül etmektedir.

---

22 Rilke, *Poèmes*, çev. Lou Albert-Lasard.

Akıldan çıkarmamak gerekir ki "Zinciri Çözülmüş Prometheus"un "Caracalla hamamlarının devasa yıkıntılarında, çiçekli kayranların arasında..." "havada asılı duran baş döndürücü kemerlerin" karşısı sıra kaleme alınmıştır. *Yersel bir imgelem* bu kemerlerin sütunlarını görürdü; *havai bir imgelem* ise safi "havada asılı duran kemerleri" görmektedir. Daha açıkça söyleyecek olursak, Shelley kemerlerin *çizimini* değil, tabiri caizse *baş dönmesi hissi*ni temaşa etmektedir. Shelley bütün ruhuyla havadaki bir diyarda, yüceler yücesi bir diyarda yaşamaktadır. Bu diyar baş dönmesi hissiyle dramatize bir hâl almaktadır; üstesinden gelmenin verdiği galibiyet hissinin tadına varmak için kasten ortaya çıkarılan bir baş dönmesidir bu. Böylece insan, hangi atılımın kendisini özgürleştireceğini öğrenmek üzere zincirlerini çekeler. Fakat meselenin burasında yanılgıya kapılmamak gerekir; özgürleşme müspet faaliyettir. Havanın sezgisinin, zincirin katı yersel sezgisinden üstün olduğunu gösteren bu özgürleşmedir. Baş dönmesini alt etme ve tutsağın özgürlüğe kavuşmak için pençeleştiği zincirlerin zangır zangır titremesi tam da Prometheusçu dinamizmin manasını vermektedir.

Kitabının mukaddimesinde Shelley, Prometheusçu imgelerine atfedilmesi gereken psikolojik manayı şöyle izah etmektedir:

> Kullandığım imgelerin büyük kısmı insan zihninin faaliyetlerinden yahut bunların ifade bulduğu dışsal edimlerden alınmadır. Modern şiirde pek denk gelmediğimiz bir şeydir bu, halbuki Dante ve Shakespeare'in şiiri bunun örnekleriyle doludur; Dante bu hususta öteki şairlerin fevkindedir ve katbekat ustaca kullanmaktadır bunu.

Böylece "Zinciri Çözülmüş Prometheus" Dante'nin himayesine sevk edilir. Dante dikeylik meselesine en çok kafa yormuş olan şairdir. İki dikeyliği keşfetmiştir: Cennet'in ve Cehennem'in dikeyliği. Shelley'nin nazarında her imge bir *ameliye*dir, insan zihninin bir ameliyesi. Bu ameliye deruni tinsel bir ilkeyle bağlantılıdır, oysa kimileri bu ameliyenin zâhirî

dünyanın salt bir yansısı olduğunu sanırlar. Dolayısıyla, Shelley'nin "şiir taklide dayalı bir sanattır" sözünden, şiirin göremediğimiz şeyi, yani insanın deruni hayatını taklit ettiğini anlamamız gerekir. Şiir hareketten ziyade gücü taklit eder. Gördüğümüz hâliyle hayatı ve akıp gittiği hâliyle hareketi bize anlatmak için nesir yeterlidir. Fakat tinsel hayatın gizli güçlerini ortaya çıkarma işinin altından ancak şiir kalkabilir. Kelimenin Schopenhauercı manasıyla şiir bu psişik güçlerin fenomenidir. Hakikaten poetik olan imgeler *tinsel ameliye* görünüşüne bürünürler. Bir şairi Shelleyci manada anlamak demek, "Zinciri Çözülmüş Prometheus"un mukaddimesine üstünkörü göz gezdirince akıllara geleceği üzere, "insan tininin ameliyelerini" –Condillac'ın yaptığı gibi– tahlil etmek demek değildir. Şairin vazifesi imgeleri bir parça öteye taşımaktır; insan zihninin bu imgelerde faaliyet gösterdiğinden, bunların insani imgeler olduğundan, kozmosun güçlerini insanileştiren imgeler olduğundan emin olmak için yapar bunu. Şu durumda insani olanın kozmolojisi meselesine geliyoruz. Böncе bir insanbiçimciliği tecrübe etmektense, insana unsursal ve kökü derinlerde olan güçleri teslim ediyoruz.

Tinsel hayat, başat ameliyesiyle kendini belli eder; tinsel hayat büyümek, yükselmek ister. İçgüdüsel olarak *yüksekliğe* meyleder. Şu durumda, Shelley'nin nazarında poetik imgeler *yücelmenin âmilleri*dir. Başka bir deyişle, poetik imgeler bizi hafifllettikleri, bizi yükselttikleri yahut yücelttikleri nispette insan zihninin *ameliyeleri*dir. Poetik imgelerin bağlı olduğu bir tek eksen vardır: dikey eksen. Özleri itibarıyla havaidirler. Şayet şiirde bir tek imge bizi hafifletme işlevini yerine getiremezse, şiir zevale uğrar; insan yeni baştan esir düşer, zincirleri canını yakar. Shelley bilinçli bir çabaya girişmeden –ki bu dâhi olduğunun göstergesidir– poetikasında imgelerin bu arızî ağırlıklardan kaçınma işini kotarır ve yücelmenin bilcümle çiçeğini sağlamca bir demette bir araya getirir. Zarif bir dokunuşuyla her bir başağın yükselme gücünü ölçmeye muktedirmiş gibi

görünür. Shelley'yi okurken Masson-Oursel'in şu hikemî tespitini kavrıyoruz:[23] "Tinsel hayatın zirvesi göçümü [*tactisme*] andırır." İnsan artan yüksekliğe *dokunur*. Shelley'nin dinamik imgeleri tinsel hayatın bu yüce diyarında faaliyet gösterir.

Kutuplaşması *yüceliğe* doğru şiddetle meyleden bu imgelerin kolaylıkla toplumsal, ahlaki ve Prometheusçu değer atfetmeler peyda edeceğini anlamakta hiçbir zorluk yoktur. Fakat bu değer atfetmelerin peşine düşülmez; şairin değer atfetmek gibi bir gayesi yoktur. Toplumsal metaforların ardında dinamik imge asli psişik bir değer olarak zuhur eder. İnsanlara duyulan aşk, bizi daha yüksek bir düzeye çıkarmakla beraber, daha yüksek bir düzeyde, varlığın yücelerinde yaşamak için habire uğraşıp duran bir kimseye ilave bir destek temin eder, o kadar. Böylece, imgesel yükselme insanın yüceliğinin olanca metaforuna kucak açar. Fakat yükselmenin psişik gerçekliğinin kendi içsel itkisi vardır. İşte bu itki, bir havai psişizmanın dinamik gerçekçiliğidir.

Su ve Düşler adlı kitabımızda kayığın poetik temalarını incelemiştik. Bunların epey kuvvetli temalar olduğunu göstermiştik, zira bunlarda *sallanan sevincin* bilinçsiz hatırası, insanın sınır tanımaz bir sevinci *iliğinde kemiğinde duyduğu* bir beşiğin hatırası yer tutmaktadır. Bazı düşçüler için dalgaların üzerinde sallanan rüya kayığının belli belirsizce sudan ayrılıp göğe yükseldiğine işaret etmiştik. Ancak bir dinamik imgelem teorisi, böylesi imgelerin *devamlılığını* göz önünde tutabilir; ne biçimsel gerçekçilik ne de uyanık demlerimizdeki bir tecrübe böylesi imgelere meşru bir zemin sağlayabilir. Suyun ve havanın dinamik imgelerindeki devamlılık ilkesi *düşsel uçuş*tan başkası değildir. Dolayısıyla, sallanmanın sevincinin deruni manasını kavradığımız ve bu manayı düşsel yolculuğun latifliğiyle mukayese ettiğimiz gibi, artık havai yolculuğun dalgalar üzerindeki yolculuğun kolayca erişilen

23 Masson-Oursel, *Le Fait métaphysique*, s. 49.

bir aşkınlığı gibi belirmesi işten bile değildir. Yeryüzünde, beşiğinde sallanan varlık artık ana kucağında sallanıyor demektir. Sallanmanın sevincinin en yüce biçimini tecrübe eder. Buradan hareketle havai yolculuğun imgelerinin latif imgeler olduğu neticesine varabiliriz. İşin içine şehvet girerse, bu latif, belli belirsiz, uzaktan uzağa bir şehvettir. Havai düşçü zinhar tutkudan cefa görmez; havai düşçü zinhar fırtınaya yahut kuzey rüzgârlarına kapılmaz. Hiç değilse kendini emin ellerde, esirgeyici kollarda hisseder.

Shelley çok defa havai kayığa binmiştir. Sahiden de *rüzgârın beşiğinde* yaşamıştır. *Epipsychidion*'da şöyle yazar:[24]

> Kayığımız bir albatrosa benzer,
> Aşiyanı erguvanî Doğu'nun uzak bir cennetidir.
> Gece ve Gündüz, Kasırga ve Sükûnet uçuşlarına devam ededursun,
> Biz albatrosun kanatları arasında oturacağız.

İmgeleri görünüşleri üzerinden ilişkilendirecek olsaydık, kayıkla albatrosu raptetme ve hele de şafağın ufki huzmelerinin üzerine yerleştirilmiş bir aşiyan görme umudumuz büsbütün boşa çıkardı. Fakat dinamik imgelemin bir başka gücü daha vardır. Akılcılığı sıklıkla rüya görmesine ket vuran yazar George Sand, *Les Ailes de Courage*'ta [*Cesaretin Kanatları*] yumurtalarını bulutlara bırakan (bu yumurtalara rüzgâr kuluçkalık eder) bir kuştan bahseder. Fakat Sand, bu imgeyi sahiden içerinde duymaz; dolayısıyla, Shelley'nin aksine, bizi havai hayata ve yolculuğa iştirake sevk etmeye muktedir değildir.[25]

Tıpkı kayıkta olduğu gibi, *yüzen ada* –unsuru su olan psişizmaya sık sık uğrayan bu büyüleyici imge– havai psişizma için *asılı duran bir ada*ya dönüşecektir. Shelley'nin poetikasında güzide diyar hakikaten de "Gök, Hava, Yeryüzü ve Deniz arasında duru bir sükûnetle sallanan bir ada"dır. Apaçık görürüz

---

24 Shelley, *Œuvres complètes*, çev. Rabbe, c. II; *Epispsychidion*, s. 274.

25 Bkz. Pierre Guéguen, *Jeux cosmiques*, s. 57.

bunu, zira şair semavi adada *gördüğü* asude sallanma hareketini taḥayyül yahut tecrübe eder. Görüntüyü meydana çıkaran harekettir. Hareket tecrübe edilince, teskin edici bir merhemi yanı sıra getirir ki sırf temaşa edilmiş hareketin zinhar temin edemeyeceği bir şeydir bu. Nice kez şair "havai çiyden mürekkep bu seyyar adalarda" (s. 249) sükûn bulmuştur.

Shelley, göğün enginliğinde "ay ışığı parçalarıyla" kaplı "günün yeğin ve dingin kısımlarından" yapılma bir sarayda oturmaktadır. Aydınlatan şeyin ve yücelten şeyin imgesel birliğini incelediğimizde, bizi ışığa ve yüksekliğe çekenin "insan zihninin aynı ameliyesi" olduğunu gösterdiğimizde, bu şeffaf malzemeyle bina etme arzusuna, ele avuca gelmez esirde pek bir düşkün olduğumuz olanca şeyin yanardöner katılaşması meselesine tekrar döneceğiz. Bundan böyle, düşçüyü taşıyan ve sallayanın bizzat ışık olduğu intibaını uyandırmak niyetindeyiz. Dinamik imgelemin diyarında, yuvarlak ve seyyar şekillerle yüklü külliyetli ışığın işlevlerinden biridir bu; bu ışıkta delip geçen yahut kesip geçen hiçbir şey bulunmamaktadır. Şu hâlde, gölgenin özbeöz bacısı ışık, gölgeyi kollarında taşır:

> Ta ötelerden, yüce kulelerin ve taraçaların tepesinden
> Gündüz ve Gece, Yeryüzü ve Okyanus
> Birbirlerinin kollarında yatar gibi,
> Ve düşlerinde dalgaları, çiçekleri, bulutları, ağaçları, kayaları,
> Gülüşlerinde okuyup gerçeklik dediğimiz bilcümle şeyi
> Görür gibidirler.[26]

*Asılı duran ada*da bilcümle imgesel unsur –hava, toprak, ateş ve rüzgâr– havai biçim değiştirme marifetiyle çiçeklerini birbirine karıştırırlar. Ada gökte asılı durmaktadır, fiziksel bir göktür bu; çiçekleri Yeryüzündeki çiçeklerin Platoncu idealarıdır. Bu çiçekler bir şairin temaşa etmiş olduğu Platoncu

26 Belki de bu türden maddileşmiş görüşler vasıtasıyla renklerin ışığın ve karanlığın terkipleri olduğunu öne süren Schopenhauercı sezgiler izah edilebilir.

idealların en *gerçek* olanlarıdır. İmgelerin havai idealizmini sahiden tecrübe etmek istiyorsak, Shelley'nin şiirlerini dinlerken bu idealizmin Yeryüzünde görülebilecek şeylerin idealleştirilmesinden daha fazlası olduğunu fark etmemiz gerekir. Havai hayat gerçek hayattır; beri yandan, yeryüzündeki hayat imgesel, gelgeç ve uzak bir hayattır. Ağaçlar ve kayalar belirsiz, geçici ve donuk nesnelerdir. Hayatın hakiki yurdu mavi göktür; latif yeller ve rayihalar dünyayı *besler*. Shelley kim bilir şu Rilkeci imgeyi nasıl da iyi anlardı:

> Melekler belki de ağaçların tepelerini
> Göğü yutan kökler olarak görürler;
> Yerde, bir kayının derinlerdeki köklerini ise
> Sessiz doruklarmış gibi.[27]

İnsan Shelley'ninki denli yücelerde uyuduğunda ve havanın olanca esintisiyle rüya gördüğünde, denizin azametli dağları ve ovalar durmaksızın Yeryüzünün ve Okyanusun uykusunu katederler. Günün ve Gecenin dönüp duran kaleydoskopunda, Yeryüzü ve Okyanus engin ve kıpırtısız Gök eliyle beraberce sallanırlar. İkisi de aynı sevinçle uykuya dalmışlardır. Shelley'nin poetikası *sallanan enginliğin* poetikasıdır. Shelley'nin nazarında dünya engin bir beşiktir –kozmik bir beşik; bu beşikten rüyalar habire kanatlanıp uçarlar. Suyun maddi imgelemi hususundaki incelemelerimizde onca kere işaret ettiğimiz üzere, bir kez daha bir düşçünün intibalarının *kozmik bir seviyeye çıktığını* görüyoruz.

Bazıları çıkıp da delillerimizi açıkça ortaya dökmek yerine şişirme ve abartılı bir dil kullandığımızı söyleyerek bizi itham edebilir. Fakat bu abartılı ve şişirme dili kullanmayacak olursak, rüyaların psikolojisinde bir şeyler noksan kalır. Dünyanın sınırlarını değiştirmeyen bir rüya hakikatte bir rüya mıdır? Dünyayı *genişletmeyen* bir rüya, şairin rüyası mıdır? Havayı işleyen bir şair dünyayı her türlü sınırın ötesine doğru

27 *Vergers*, 38.

genişletir. *Aiolos Arpı* hususundaki şerhlerinde Louis Cazamian şöyle diyebilmiştir: Shelley, "bütün varlığıyla doğanın ona doğru neşrettiği ve belki de kâinatın tellerinde her varlığın ve Her Şeyin Tanrısının ruhu olabilecek bu ideal esintiyi meydana getiren binbir duyusal sevkle titrer."[28]

Dolayısıyla, muhtemel ki hiçbir edebiyatta Shelley'nin şiirinden daha engin, daha vâsi, daha şümullü bir şiir yoktur. Daha açık bir ifadeyle söyleyecek olursak, Shelley'nin şiiri bir mekândır; her varlığı yücelik istikametinde yükselten ve canlandıran, dikey olarak dinamize hâle gelmiş bir mekân. Bir yücelişin, yükseklere doğru bir hareketin parçası olmadan kimse bu mekâna adımını atamaz. Şu davetin kulağına fısıldandığını duymayan hiç kimse orada mesken tutamaz: "Vakit geldi, şimdi sen de benimle uçacaksın."[29] Shelley'nin poetikasında her nesne daima Yeryüzünden ayrılıp Göğe yükselmeye meyyaldir. Biçimsel imgelemin anlaşılmaz addedeceği imgeler, hakiki *unsursal* dürtülerin *doğrudan* imgeleminde bu imgelere tekabül eden dinamik türü anladığımızda *doğrudan* biçimleriyle belirirler. Söz gelimi, şu türden mısraları başka türlü yorumlamak mümkün müdür:[30]

> [Kadın] Katı kesmiş bulut yığınlarının sarp mı sarp merdiveninden
> Ta yücelerde, gözlerden yitip gitmiş bir bulutun
> Sivri çıkıntısına tırmanırdı sık sık,
> Yunusun sırtındaki Arion gibi,
> Şarkı tutturarak hudutsuz havada dolaşırdı.
> Şimşeğin bıraktığı izin yılankavi dolambaçlarını takip ederek,
> Rüzgârın düzlüklerinde koşturur, koştururdu.

Gök hudutsuzdur, zira yükselirken yolumuza mânia çıkmaz. Bu türden dinamize bir imgelem için her çizgi bir iz, gökteki

28 Louis Cazamian, *Études de psychologie littéraire*, s. 53.

29 C. II., s. 273.

30 Shelley, *a.g.e.*, çev., c. II, s. 249. "La Magicienne de l'Atlas"

her işaret bir çağrıdır ve yücelme isteği en belli belirsiz olanı da dâhil her türlü kisvesiyle dikeylikle ilişkilidir.

Şurasını hakikatle söyleyebiliriz ki Shelley'yi okurken tecrübe edilen hareket, Bergson'a göre hayati atılımın yolculuğu boyunca ardı sıra canlı biçimler bırakması gibi, ardında havai imgeler bırakır. Buna mukabil, şairin meydana çıkardığı her imgeye, bu imgelerin poetik edimini anlamak için hareket eklememiz icap eder. Böylece, bulut yığıntısı ancak bir kimse bu merdivene tırmanmak istediği, ruhunun derununda gelen bir istekle yukarılara çıkmak istediği takdirde bir *merdiven*dir. Okur imgeleri meydana getiren hususi poetik atılıma iştirak etmeyi reddederse, imgeler müphem ve beyhude şeyler olup çıkarlar. Beri yandan, gönüldeşlikle dinamize olmuş imgelem bu imgeleri canlı, yani *dinamik olarak* berrak bulacaktır. Zira hem dinamik berraklıktan hem de dinamik belirginlikten söz etmek mümkündür. Bu dinamik berraklık ve belirginlik doğal ve asli dinamik sezgilere tekabül eder. Dinamik imgelemin hiyerarşisinde her biçim bir hareketle mücehhezdir; bir küreyi evirip çevirmeden, bir oku fırlatmadan, bir kadını gülümsetmeden küreyi, oku yahut kadını tahayyül edemeyiz. Poetik sezgi kâinatın hudutlarını genişlettiğindedir ki deruni hayatımız en âlâ sevinç demlerine erişir. Her şey bizi yükseklere, bulutlara, ışığa ve göğe sevk eder, değil mi ki içimize doğru uçuyoruzdur, değil mi ki uçuş içimizdedir. Shelley şöyle yazar:

> Zaptedilmez buharsı sevinç…
> Işık atmosferi misali beni sarıp sarmalayan
> Ve kendi rüzgârıyla taşınan bir bulut misali
> Beni önüne katıp götüren neşe coşkunluğu…[31]

Rüzgârın bulutta olduğunu, bulutun rüzgârın tözü olduğunu ve bulutun havai hareketliliğin ilkesini bizzat tözünde tuttuğunu görüyoruz. Hareketlilik hafif tözü zenginleştirmektedir. Maddi imgelemin ve dinamik imgelemin asli doğasını

31 C. II, s. 217.

anlamak isteyen biri Shelley'ninki gibi imgeleri ne kadar tefekkür etse az kalır. Zira Shelley'nin şiirinde maddi imgelem ve dinamik imgelem ilkelerini değiştirip durmaktadırlar. Bütün havai varlıklar kanat çırpmaya gerek duymaksızın uçanın kendi tözleri olduğunu pekâlâ bilirler. Bu varlıklar "teşne dudaklarla kendi hızlarının rüzgârını içerler" (s. 180-182). İçimizde ölümsüz olan tözden ziyade harekettir. "Hareket değişebilir, fakat ortadan kalkması kabil değildir."

"Kendi hızının rüzgârıyla" sürüklenen hareket hâlindeki bir cismin imgesi, Piaget'nin çocukların zihninde tespit ettiği[32] Aristotelesçi karşılıklı yer değiştirmeden [cisimlerin hareketi/antiperistatisten] başka bir şey midir? Fakat şair bu imgeden olanca çocuksu ve felsefi teorinin hususiyetlerini taşıyan şeyleri söküp çıkarmanın sırrını haizdir. Bedenini ve ruhunu *imgeleme* teslim ederek, şair asli psişik gerçekliğe, *imgeye* erişir. Dinamizmin ve imgenin hayatının alanında kalır. Bundan dolayıdır ki her türlü akli yahut nesnel indirgeme manasını yitirir. Bir insan bu imgeleri Shelley'le birlikte yaşadıkça, *imgelerin yaşlanmadığına* kâni olur. *İmgelemin yaşları* hususunda burada bir şeyler yazmanın pek bir manası yoktur, zira elimizin altında Léon Brunscvicg'in *Les Âges de l'Intelligence* [Zihnin Yaşları] kitabı vardır ki bu eser zihnî tekâmülü açıkça anlatmaktadır. Diyebiliriz ki imgelem nihayetsiz gençliğin ilkesidir. İmgelem asli dinamik imgelerini vererek zihni gençleştirir.

Hiçbir şey bu dinamikleştirici imgelemin alanından kaçmaz. Mesela Shelley, "Atlas Büyücüsü"nde şöyle der:

> Bazı bazı, "günlük deveranında"[33] dünyayı döndüren
> Yücelerdeki esintiye kadar yükselmeyi
> Ve korolarına katılmasına müsaade etsinler diye
> Oradaki ruhların gönlünü kazanmayı etmeyi severdi.[34]

---

32 *La causalité physique chez l'enfant*, s. 27.

33 Descartes'ın kozmogonisinde dünyayı döndürenin göğün maddesi olduğunu hatırlatmamıza gerek var mı? Bu da akılcı bir zihnin sezgilerinin her durumda bir şairin görüşlerinden çok farklı olmadığına delalettir.

Bu ruhlar için şarkı söylemek maddi olarak hareket etmektir. Havada ve havayla yaşarlar. Hava vasıtasıyla her türlü hayat ve hareket mümkün hâle gelir. Dünyayı döndüren şey esintidir. Fevkalade deveran hareketi, diğer bütün kürelerin olduğu gibi, muazzam Yerkürenin de dinamik imgelemidir.

Akılcı bir kimse bu imgesel astronomiye gülüp geçecektir. "Dünyanın günlük deveranı"nın neyin nesi olduğunu soracaktır şaire. Bir ötekisi Shelley'nin "buharsı" poetikasını, gazların genleşmesi hususundaki bilimsel kanunların başka bir şekilde ifade edilmiş hâlinden ibaret olduğunu söyleyecektir.[35] Böylesi bir iddiayı tahkim etmek için, Whitehead bize modernist Shelley'nin fizik bilimlerine duyduğu hevesi hatırlatır. Akla yakın bilgiye teşne olan klasik edebiyat eleştirmeni, bilime yapılan bu atıfların bu işte bir hissesi olduğuna hemencecik inanacaktır. İşin aslı, "gazların genleşmesi" teorisinin Shelley'nin havai poetikasında en ufak bir hissesi olduğuna inanmak demek, bu şair-i azamın poetik hayalinin müstakil mahiyetini yabana atmak demektir.

Paul de Reul'ün genel itibarıyla ustaca ve ince manalarını ortaya koyan eleştirisi matematikçi filozofların varsayımlarından daha isabetli değildir. "Ateşle kardan ve akışkan aşktan" mürekkep bir varlık terkip eden *Atlas Büyücüsü*, Reul'ün canını sıkmıştır. Hele ki bir biyolog bu varlıkta ne noksanlar bulurdu! Fakat hakiki bir düşçü bu terkibin dinamik gücünü şıp diye kavrayacaktır. Ateş hayat veriyorsa, akışkan aşk –ne buluş ama!– sevilen maddeyi veriyorsa, kar da dağ zirvelerinin beyazlığını, güzelliğini ve manzarasını veriyor demektir. Kar –burada söz konusu olan zirvelerdeki havai kardır– hasıl olan varlığa gerçek dışı bir mahiyet verir ki bu, Shelley gibi bir şair için gerçekliğin zirvesidir. Şu fevkalade mısraların karşısında,

---

34 C. II, s. 249.

35 A.N. Whitehead, *La Science et le Monde moderne*, çev., s. 116.

İki başlı bir yılan tarafından arabaya koşulmuş,
Şu kanatlı asil atların görüntüsü,

Paul de Reul "gözlerini ovuşturmadan edememiştir." Böylesi pasajların doğrudan doğruya psikanalizle bağlantılı olduğunu söyler ve ekler: "Bu ithamdan vazgeçelim, zira nihayetinde bunun bir eleştirmenin vicdanını rahatlatmaktan başka bir gayesi yok." Bir eleştirmenin –itiraf etmesi ne de tuhaf!– rahat ettirilecek bir vicdanı var mıdır ki?

Fakat Shelley'nin eserine daha bir yakınlık duyduğu pasajlarda Paul de Reul, Shelley'nin şiirinin "havadan daha hafif bir vasıta, uçuşuna imkân ve kuvvet veren *kanat* olduğunu" yazmıştır.[36] De Raul ayrıca yerinde olarak Shelley için söz konusu olanın "ruhun hareketlerini yahut hareket hâlindeki ruhu tefsir etme" olduğunu söyler. Daha sonra ruhu bütünüyle harekete geçiren dinamik imgelemin bu terkip edici işlevi meselesine tekrar döneceğiz. Ruhtaki hareketten hareket hâlindeki tekmil ruha geçişin, düşsel uçuşun bize öğrettiklerinin başında geldiğini göreceğiz. Düşsel uçuş rüya tecrübelerine şaşkınlık verici bir ahenk atfeder. Düşsel uçuş düşçüye, gün boyunca gördüğü şeyler vasıtasıyla, rüyadaki hayatının şaşırtıcı keşiflerini teyit etme imkânı veren benzer bir dünya temin eder. Bize öyle geliyor ki Shelley'nin poetikasını tanımlamanın en iyi yolu, bu poetikanın saf ışığa kadar yükselen bir düşsel uçuş olduğunu söylemektir.

İmgelem aracılığıyla bütünüyle tecrübe ettiğimiz harekete pekâlâ imgesel müzik eşlik edebilir. Mühim bir semavi hareket, ilahi ahengi meydana getirir. Şüphesiz, Pitagorasçı astronomi nevinden felsefi bir astronomi sayıların ve semavî deveranların vakitlerinin uyuşması üzerine kafa yorduğunda, ahenkle ilgili bilcümle metafora başvurması icap eder. Fakat poetik temaşa, şayet samimi ve yürekten ise, bu aynı ahenkleri çok daha doğal olarak işitecektir. Bu ahenkler doğal olarak

36 Paul de Reul, *De Wordsworh à Keats*, s. 213.

imgelemde mevcut olduklarından, filozof bunları sayılarda bulacağına inanır. Her hakiki şair yıldızlı göğü temaşa ederken gökteki cisimlerin nizamlı deveranını *işitir*. Gecenin, "yürüyen latif gecenin" "havai korosunu" işitir.

Uçsuz bucaksız uzaydaki varlıkları işitmek için yeryüzünün olanca dağdağasını susturmamız gerekir. Bundan başka –söylememize bile hacet yok ya– mitolojiden ve ders kitaplarından öğrendiğimiz ne var ne yoksa hatırımızdan büsbütün çıkarmamız gerekir. O zaman temaşa etmenin özü itibarıyla yaratıcı bir güç olduğunu anlamamız mümkün olur. İçimizde bir *temaşa etme istencinin* neşet ettiğini duyarız ki bu istenç handiyse hemencecik temaşa ettiğimiz şeyin hareketine iştirak etme istencine dönüşür. İstenç ve Tasavvur artık Schopenhauer'un felsefesinde olduğu gibi iki muhalif güç olmaktan çıkar. *Şiir, istencin pankalist [güzelci] faaliyetidir.*[37] Şiir, güzel hususundaki istenci ifadeye vurur. Bilcümle deruni temaşa, mecburi ve doğal olarak bir methiyedir. Bu methiyenin vazifesi gerçekliği *aşmak* ve sessiz dünyanın ötesine bir ses dünyası yansımaktır. Schopenhauer'un şiir teorisi doğal güzellikleri çağrıştıran şiir teorisine gayetle tabidir. İşin aslı, şiir kıpırtısız ve sessiz bir güzelliğin ifadeye dökülmüş hâli değildir; şiir özgül bir faaliyettir.

Dinamik imgelemin harekete geçmesinden neşet eden bu doğrudan imgesel ahenklere, "Zinciri Çözülmüş Prometheus"un dördüncü perdesinde çokça denk gelinir. İnsanı hayran bırakan o sayfalar boyunca Shelley, ahengi kâh geceyle kâh ışıkla ilişkilendirir. Mesela kış flütü çıkar karşımıza; *kış havasının berraklığıyla tiz bir sesi* rapteden *tözsel* berraklığın bütünüyle tecrübe edilmiş bir imgesidir bu; fakat öyle tatlı bir sestir ki ilham alan ruha usul usul nüfuz eder:

---

37 "Pankalizm" kelimesini kullandığımız için bazılarının bize yönelttiği itirazlara cevap olarak, bu kelimeyi Baldwin'in terminolojisinden aldığımızı belirtelim. Pankalistik faaliyetin kâinatın bilcümle temaşasını güzelliğin küllî bir ikrarına dönüştürmeye meyyal olduğu fikrini ifade etmek üzere bu kelimeyi kullanıyoruz. Bkz. James Mark Baldwin, *Théorie génétique de la réalité*, Le Pancalisme, çev.

Kulak verin,
Nasıl da her fasıla hafif seslerle,
Duru, berrak, buz misali keskin,
Dirilten, manayı delip geçen
Ve ruhu mesken tutan tınılarla doludur,
Tıpkı sivri yıldızların kışın billur havasını delip geçmesi
Ve denizde kendi yansılarına bakması misali.

Kış ışığının sivri ışınlarına kulak verin. Dört bir yandan parıl parıl parlamaktadırlar. Olanca enginlik, soğuğun parlak gürültüsüyle titreşmektedir. Müziğin olmadığı boşluk yoktur, zira boşluk olmadan genişleme olmaz. Müzik, titreştiren maddedir. Panthea[38] "gökçe ışıktan bir hamamdan, parıltılı suyla dolu bir hamamdan çıkar gibi, müziğin ırmağından" çıkar ve "Prometheus"ta (ikinci perde, birinci sahne) bu yay vuruşunun gümbürtüsü göklerde çın çın öter:

Kulak verin! Ruhlar konuşuyor. Havai dillerinin
Hoş sesi hâlâ çınlamakta.

*Yersel bir imgelem*in nazarında yeryüzünden ayrıldığı gibi her şey dağılıp, kaybolup giderken, havai bir imgelemin nazarında her şey toplaşır ve yükseldikçe yüklüleşir. Bize öyle geliyor ki havanın şairi Shelley, bir *mütekabiliyet* meydana getirir ki bunu *Baudelaireci mütekabiliyetlerle* mukayese etmekte fayda vardır.

Baudelaireci mütekabiliyet maddi tözler arasındaki derinlikli bir ahenge dayanmaktadır. Bu mütekabiliyet, duyumların en mühim *kimyalarından* birini meydana getirir ki bu birçok bakımdan Rimbaud'nun simyasından daha *insicamlı*dır. Baudelaireci mütekabiliyet maddi imgelemin müessir bir uğrağıdır. Bu uğrakta bilcümle imgesel madde, bilcümle "poetik unsur" kaynaşır ve birbirilerinin metaforlarını beslerler.

Shelleyci mütekabiliyet hayalî varlıkların, hafifliğin olanca dinamik imgelerinin uyum içindeki ilişkisidir. Baudelaireci

38 C. II, s. 223.

mütekabiliyetin iklimi maddi imgelemse, Shelleyci mütekabiliyetin iklimi dinamik imgelemdir. Shelley'nin metapoetikasında hususiyetler birbirlerini hafifletme hususundaki dirayetlerinin derecesine göre tasnif edilirler. Bu hususiyetler beraberce yücelirler ve yücelmenin şahikasına varmak üzere birbirilerine yardım ederler. André Chevrillon, *Shelley'nin Şiirindeki Doğa Üzerine Bir İnceleme* adlı eserinde şöyle yazar:

> İngiltere'de Shelley, isabetli olarak şair-i azam addedilir. Hakikaten de şiiri çifte bir damıtmanın mahsulüdür. Öteki şairlerin şiirleri gerçekliğin yanında neyse, Shelley'nin şiiri de bu şiirlerin yanında odur... Uçucu, değişken, coşkun, tahmin ve takdir edilemez, daima yücelmenin eşiğinde; Shelley'nin şiiri cisimden münezzehtir.

Birkaç sayfa öncesinde (s. 120) André Chevrillon, bu havai yüceltmeye parmak basar:

Bütün tasvirlerde epey mühim müşterek bir hususiyeti göze çarpar; tasvirler serpildikçe her bir dörtlükle beraber nesne teker teker kendine has mücessem görünüşünü yitirir, müphem ve ışıldayan bir hayalete dönüşür.

Böylece ışıkta kaybolup gitme Shelley'nin şiirinde bilhassa göze çarpan bir yücelme çeşididir.

Gecenin sessizliği göklerin "derinliğine" derinlik katar. Bu sessizlikte ve derinlikte her şey uyum içindedir. Zıtlıklar silinip gider, ahenge halel getiren sesler tıs keser. Gökteki işaretlerin bariz ahengi içimizde homurdanıp, sızlanıp duran dünyevi sesleri kesiverir. Derken Gece majör perdede bir methiye oluverir. Ariel'in liri sevincin ve mutluluğun romantizmiyle dem tutmaya başlar. Shelley sahiden de havanın ve yüksekliğin bahtiyar şairidir. Shelley'nin şiiri *uçuşun romantizmi*dir.

Havanın ve uçuşun bu romantizmi yeryüzündeki olanca şeyi kanatla mücehhez kılar. Gizem tözden tözün atmosferine geçer. Her şey yeryüzünden ayrılmış varlığı kâinatla kaynaştırmak için elbirliği eder. Eriklerin olgunlaşmasına kulak

kesildiğim demlerde, güneşin yemişleri okşadığını, o yusyuvarlak biçimlerini altuniye bürüdüğünü, doğanın bu öz mallarını şıkır şıkır parlattığını görürdüm. Iğıl ığıl akan dere, hasekiküpesinin taç yapraklarını titretirdi. Mavi bir ses yükselirdi. Shelley'nin şu mısralarını kavrardım:

> Tatlı özsuyuyla dolu bir sümbül misali, dudaklarından
> Damla damla akışkan bir mırıltı dökülürdü
> Duyuların ihtirasını kesiveren; vect hâlinde duyulan
> Dünyanın müziğinin durakları denli latif bir mırıltı.[39]

Bir çiçek böylesi mırıldandığında, çiçeklerin taç yaprakları sayvanların tepesinde çınladığında, yeryüzü olduğu gibi tıs kesilir, gökyüzü konuşmaya başlar. Havai âlem, renklerin ahengiyle dolup taşar. Envaiçeşit renkleriyle dağ laleleri göğün dört rüzgârına renk verirler… Çiçekler konuşmaya başladığı gibi, renk sese, rayihalara karışır…

Mesele şudur: Bir sesin hangi bakımdan havai olduğunu söylememiz gerekir? Tam da uzak, asude, azametli bir gökte süzülen sessizliğe ramak kaldığında ses havai hâle bürünür. Karşıtlık küçük olandan büyük olana doğru kendini belli eder. Sonsuz enginlikteki konuşan âlemi titreştiren sonsuz küçüklükteki sestir, yani çiçeklerin ahenginin *duraklaması*dır. Sahiden de "ışığın aşka", aşk mırıltısına dönüştüğü (s. 270), zambakların bilcümle âleme aşkı öğretecek denli gönül çelici sesleri haiz olduğu Shelleyci zamanda yaşarız. Asude bir rüzgârın ayak seslerini işitiriz. "Aheste ayak sesiyle uykuyu derinleştiren rüzgârın ruhuna benzer bir hareketle" (s. 251) *sürekliliğin ritmini* işitiriz.

İmgesel olanın yüksek diyarlarında şekle bürünen *mütekabiliyetler*in aşikâr bir örneğine Louis-Claude de Saint-Martin'in, namıdiğer meçhul filozofun *L'Homme de désir* adlı kitabında denk geliriz:

> O diyarda vaziyet bambaşkadır; oranın, seslerin seslerle, renklerin renklerle, bir maddenin kendisine benzer bir

39 *Epipsychidion*, s. 264.

maddeyle mukayese edildiği evimizin ücra köşesiyle uzaktan yakından ilgisi yoktur. Orada her şey mütecanistir.

Orada ışık ses verir, ışık nağmeden neşet ederdi; renkler hareketi haizdi, zira renkler canlıydı. Nesneler de ses çıkarırdı; hem şeffaftılar hem de birbirlerine karışacak ve olanca enginliği bir çırpıda katedecek denli hareketlidirler.

Baudelaireci imgelerin istikametini takip eden bir kimse duyuların mahzenine iner ve orada derinlerdeki ve gecenin karanlığındaki ahengi keşfeder. Beri yandan, Louis-Claude de Saint-Martin'in eserlerinde yol bizi ışığın ahengine götürür; ışıktan, sesten ve hafiflikten mürekkep bir terkip *dikey bir yükselişi* ortaya koyar. Güneş misali gökte deveran etmek, sade görsel bir imgeye razı gelmek ve ilahi hafifliğin tözsel manasını kavrayamamak olurdu. Beri yandan, *dikey yükselişte* katedilen "diyarların kudret-i ilahileri" [melekleri] ruhu "kanatlarıyla" yükseklere çıkarır. Canlı soluklarıyla, dûn âlemdeki uykusunda ruha bulaşan lekelerden geriye kalanları bu melekler defeder. "Ardından, melekler ateşten elleriyle ruha kabul edildiğini gösterir bir işaret kondururlar, böylece ruh bir sonraki diyara adım attığında yol önünde çabucak açılır ve orada yeni bir arınmaya ve mükafata layık görülür."

İşte ahlaki ve bedensel mahiyetteki arınmanın ve mükafatın terkibi budur; bu terkip havanın dinamik hayali demek olan "hayat çizgisi"ne tesir eder. Şeffaf, hafif ve sesle dolu olan imgelemin bir tür şartlı refleksini tayin eder. Farklı poetik mizaçları birbirinden ayıran şey, imgelemin niteliklerini bir araya toplayan bu türden şartlı reflekslerdir. Bu meseleye tekrar değineceğiz.

VII

Shelley'ninki gibi bir eserden alınma kısımlar müstesna görünebilir. İncelememizi sırf şiirle sınırlı tutacak olsaydık, uyanık hâldeki hayalde düşsel uçuşun kalıcı intibaını anlamak için hakkınca hazır olmayabilirdik. Şu hâlde dinamik imgelem

açısından insan zihninin nesnel gözlemcilerini nazarıdikkate almakta fayda vardır. Balzac'ın birçok eserinde "tecrübe edilmiş yükseliş"in psikolojik bakımdan gerçek mahiyeti hususunda birçok deliline denk geleceğiz.

Söz gelimi *Sürgünler*[40] adlı eser bize bu bakımdan epey dikkate şayan görünmektedir. İlk bakışta bazı kısımlarda yazar salt laf kalabalığına dayalı diye kestirip atılabilecek hazırlop imgeler kullanıyor gibi görünmektedir. Derken yabana atılmayacak bir kısma denk geliyoruz, zira bu kısmı dikkatlice takip ettiğimizde Balzac'ın imgeleminin rüyadaki uçuşun intibalarını devam ettirdiğini hissediyoruz. Bu hisle başta gözümüze eğreti görünen imgelere gerisin geri döndüğümüzde, bunların gerçek bir düşsel tecrübenin parçası olduğunu teslim etmek zorunda kalıyoruz. Klasik eleştirinin anlamaya çalışmakla ve nihayet savsaklamakla iktifa ettiği metni düşlemeyi öğreniyoruz. Mesela Balzac, Dante'nin "elinde İncil, maddeyi tinselleştirdikten ve tini maddileştirdikten sonra… iman vasıtasıyla bir felekten ötekine geçişin mümkün olduğunu kabul ettiğini" söylediğinde, buradaki tinselleşmiş maddeyi yahut maddileşmiş tini pek kale almıyoruz. Tahayyül etmeyi unutmuş olduğumuzu çarçabuk *idrak ediyoruz*. Tin ve maddeye eşit uzaklıktaki bu mezomorfik hâlin tesirli gerçekliğini tecrübe etmemize imkân verebilecek olan bir maddi imgelemden faydalanma fırsatını elimizin tersiyle itiyoruz. Bu nazarla metnin bize artık yavan bir laf kalabalığı gibi görünmesi işten bile değildir. Fakat kelimeleri *içerimizde duymaya*, Balzac'ın huzurlarımıza çağırdığı Dante'nin sözlerini fiziksel ve maddi bir noktadan söylediğini anlamaya gayret edecek olursak, bu imgesel fiziğin *mezomorfik hâlini* vücuda getiririz. Böylelikle derhal bilcümle metafor insicama bürünecek, bilcümle uçuş, havalanma, yücelme, hafifleme metaforları müspet psikolojik tecrübeler olarak görünecektir.

40 Balzac, *Les Proscrits*, Ed. Ollendorff, Paris, 1902.

Söz gelimi şu kısımda havalanmaya özgü *gerilime* denk geliyoruz (s. 345): "Kanatlanmaya hazır kuşlar misali uçmaya kalktığımız zaman olanca kuvvetimizi yansıttığımız o yaman gerilim." Buradaki dinamizmi göz ardı edip, metaforların sırf fikirleri ima etmeye yaradıklarını düşünerek yalnızca *fikirleri* göz önünde tutabiliriz elbet. Ne var ki bu durumda *yansıtma psikolojisi* alanındaki bir alay gözlemi elimizin tersiyle itmiş oluruz. Bu tecrübeyi yorumlamak için –ki bu tecrübe yalnızca bir atılım değil, *atılım istenci*dir de– psikolojinin epey hususi, epey mühim dinamik bir imgeye ihtiyacı vardır, zira burada sıçrama ve uçuş, süreksizlik ve süreklilik arasında aracılık yapan bir imge söz konusudur. Balzac'ın nakletmek zorunda olduğu *gerilim* bir karar anına süreklilik veren gerilimdir. Bu gerilim harekete geçecek ve bir gayenin yolunu tutacak olan bir kuvvetin bilincidir. Bu gerilim tam da yansıtıcı psikolojini özünden neşet etmiştir; tasavvurun ve istencin can damarında yer tutmaktadır. Bu yansıtmanın ilk muharriki uçuşun dinamik imgelemi olmuştur. İnsan nasıl canıgönülden kabul etmesin bunu? Nitekim, aynı sayfada düşsel uçuşa açıkça atıfta bulunan şu kısma denk geliyoruz: "Gecenin bağrında, günün uzak hududundaydım. Önümde kılavuzum, rüyalarımızda bizi fani gözlerimize görünmeyen feleklere sürükleyip götüren o kudrete benzer bir kudrete boyun eğmiş hâlde uçuyordum."[41]

Uçuşun gecenin ve gündüzün birleştiği hudutta vuku bulması *kompleks* yüceltmenin alametidir. Bu yüceltmede, tıpkı Shelley'nin poetik "mütekabiliyetler"inde olduğu gibi, hafiflik ışığı, ışık hafifliği yanı sıra getirir. Bu *kompleks yüceltme* "yukarı çıkanların" başını fırdolayı çeviren hâlenin hem maddi hem de dinamik mahiyetini izah eder. Balzac'ın hikâyesini okurken "düşünen" okur bu hâleyi beyhude bir imge olarak görecektir. Fakat biz "tahayyül eden" okur olma niyetindeyiz;

41 "Dante'nin canlı kanatları, bu deruni kanatlar Leonardo'nun ve bizimkilerin mekanik, dışsal kanatlarının tam tersidir." Merejkowski, *Dante*, çev., s. 449.

bundan dolayı şu satırları kelimelerin tastamam fiziksel manasıyla okuyoruz: "Başımızı saran hâle önümüz sıra uzanan karanlığı ele gelmez toz zerrecikleriymiş gibi dağıtıyordu." Soyuttan somuta gidişi tecrübe edelim, zira imgelerin kelimelere daima yeni birer hayat vermesi icap eder. Önümüze düşen karanlığı dağıtırız, görüşümüzü karartan şeyi çehremizden defederiz. Tasalarımızı önce kül, sonra duman, nihayet uzaklardaki bir pus misali defederiz. Böyle böyle hâle tedricî ve asude bir fiziksel zafer görüntüsüne bürünür. Berraklığının yavaş yavaş bilincine varan bir zihnin zaferidir hâle. İmgesel olanın diyarında titrek ışıkla karanlık arasında mücadele başlar. Mücadele pustan pusa, sıvıdan sıvıya doğru ilerler. Yeni yeni belirmeye başlayan biçimiyle hâle henüz ışınlarını fırlatmaz. "Ele gelmez bir toza" hükmetmekle yetinir. Hâle mesut bir hareketin ardındaki maddi tözdür. Victor-Emile Michelet, *L'Amour et la Magie*'de şöyle yazar: "Astral beden bir balığın suda ilerlemesi misali hâlede hareket eder." Dolayısıyla, daha soyut bir tarzda, hâle yükselmemize karşı çıkan her türlü direnci kırmaktaki başarımızı göstermek üzere somut bir biçim temin eder. Yükselmeye gösterilen direnç yükseldiğimiz nispette *kırılan* bir dirençtir. Yerin direncinin taban tabana zıddıdır, zira bu direnç derinlere doğru indiğimiz nispette artar. Bu gözlem –söylememize hacet var mı?– imgelem âleminde, onca olumsallığın devreye girdiği gerçek âlemden çok daha yerinde ve doğrudur.

Nitekim kozmik bir imge de hâlenin genişlemesine katkıda bulunabilir. Yükselen bir kimse için ufuk yayılır ve daha belirgin bir hâl alır. Bu kimse için ufuk, havaya yükselen insan tarafından temaşa edilen, dünyanın etrafını saran engin bir hâledir. Bu yükselişin fiziksel yahut ahlaki bir yükseliş olmasının pek bir önemi yoktur. Uzakları görenin gözü keskindir. Çehresi parlar, alnı ışıldar. İdealin fiziği öyle insicamlıdır ki her türlü mütekabiliyete kucak açar.

Fakat murat ettiğimiz üzere edebî imgeleri maddileştirmek ve dinamik kılmak istiyorsak, kelimenin alışılageldik manasıyla

artık metaforlar söz konusu olamaz. Her metafor içerinde kuvve hâlinde bir tersine çevrilebilirliği ihtiva eder. Metaforun iki kutbu kâh gerçek kâh ideal rolünü oynayabilir. Bu tersine dönmeyle *fikirlerin havalanması* gibi en bayatlamış ifadeler bir parça maddi töz hâline, bir parça gerçek hareket hâline bürünebilir. Tahayyülümüzde imgeleri harekete geçirmek için gerekli gayreti gösterirsek, havai maddesiyle birlikte şöyle bir metni kolayca maddileştirebiliriz:

Asil sürgün coşkun ruhları kelimelerinin kanatlarında sürükleyerek boşlukta gezip dolaşıyor ve dinleyicilerini semavi okyanusa daldırarak onlara sonsuzluğun ne türden bir şey olduğunu hissettiriyordu. Doktor ıstırabın ve karanlığın –Tanrıya ulaşmaya can atan parıltılı feleklerin tersten sıralandığı öteki halkalar vasıtasıyla– nurun ve ruhun yerini aldığı cehennemin mantıki izahını veriyordu. Hem azabın hem de hazzın anlaşılması gayet mümkündü. Hayatın geçiş dönemlerinde ve farklı farklı ıstırap ve idrak şartlarında insan pekâlâ mukayeseler yapabilirdi.

Bize kalırsa, burada zikredilen izah "mantıki" olmaktan ziyade fiziksel ve fizyolojiktir. Azap ve haz hakikaten de bir kozmolojinin unsurlarıdır. Azap ve haz dünyevi ve havai bir imgelemdeki çifte kozmolojinin temel göstergeleridir; kendi tecrübemizle ilintilidirler. Yükseklere özlem duyma, rüyanın dinamiklerinde –görünüşte önemsiz gibi duran– doğrudan bir mana bulur. Bu manayı Balzac'tan yaptığımız *sarih* alıntıda bulmaya çalışalım. Şu hâlde, bize kalırsa, semavi okyanus leylî hayatımızdaki okyanustur. Leylî hayatımız bir okyanustur, zira rüyada yüzeriz. Uykuda yeryüzünde zinhar hareketsiz yaşamayız. Bir uykudan daha derin bir uykuya dalarız yahut içerimizde bir şey uyanmamızı ister; işte o zaman bu şey bizi havalara yükselmeye sevk eder. Durmaksızın ya yükselir ya da düşeriz. Uyku dikey bir dinamiği haizdir. Daha derin bir uykuyla daha az derin bir uyku arasında gidip gelir. Uyumak, gecenin sularında hassas bir Kartezyen deney aleti misali

yükselip alçalmaktır.[42] Gece ve gündüz, içimizde dikey bir şekilde inkişaf eder. Gece ve gündüz, yoğunlukları farklı olan atmosferlerdir; düşçü burada günahlarının ağırlığına yahut sükûnetinin hafifliğine göre yükselir yahut alçalır. İmdi, Balzac'ın söylediği üzere, Dante'nin nasıl "idrakimizin derinliklerinden her dilde mevcut olan *düşüş* kelimesinin hakiki manasını çekip çıkarmaya" çalıştığını anlayabiliriz. Düşüşün *asli bir edebî imge* olduğunu söylemenin daha iyi bir yolu var mıdır? Daha düşüş nedir ne değildir diye düşünmeden üzerine konuşmaya başlıyoruz. Düşüş uzak ve düşsel bir tecrübeyi ifade etmektedir. Hakikaten de dinamik imgelemin "derinliklerinde" yer tutmaktadır. Yer çekimi doğrudan doğruya insani bir psişik kanundur. Yer çekimi bizden bir parçadır, üstesinden gelmemiz gereken bir yazgıdır; havai mizaçta olanlar hayallerinde bu zaferi sezerler. Dante, diye devam eder Balzac, "vazıh bir şekilde bütün insanların nasibini aldığı bu yükselme tutkusunu izah etmiştir. İçgüdüsel bir ihtirastır bu, yazgımızın daimî ifşasıdır." Belli ki bu metin, insanın toplum içinde yükselme ihtirasına atıfta bulunmamaktadır; metin doğal imgelemde doğrudan ve kendine özgü bir hayata sahip olan *asli bir imge*yi tasvir etmektedir. Metaforik birer manayı haiz olsalar da, bu türden pasajları ahlaka –maddi unsurlarda sembolik bir hayatı hâlihazırda mevcut bulunan bir ahlaka– dair bir fiziğin öğrettiği şeyler olarak addettiğimizde esas kuvvetlerini ortaya koyarlar. Bunlar ne metafordur ne de alegori; ifşa edici sezgilerdir. Joachim Gasquet'nin şu satırları yazmasının sebeb-i hikmetini anlıyoruz:

> Hareket maddenin duası, Tanrının konuştuğu yegâne lisan olabilir mi? Hareket! Hareket vasıtasıyla yaratıkların aşkı ve nesnelerin arzusu esas mahiyetleriyle dışa vurulur.

42 Bkz. Gérard de Nerval, *Aurélia*, ed. Corti, s. 84: "O gece fevkalade bir rüya gördüm… Bir kuledeydim; kule yerin öyle derinlerine uzanıyor, göğün öyle yukarılarına çıkıyordu ki olanca varlığım çıkmakla ve inmekle paralanacak gibi duruyordu."

> Hareketin kemali her şeyi yekvücut eder, her şeye can verir. Hareket yeryüzünü bulutlara, çocukları kuşlara rapteder.[43]

Joachim Gasquet'nin nazarında, asıl hareket yalınlığı ve mükemmelliğinden ötürü "çocukları kuşlara" rapteden dikey harekettir. Daha sonra şunu ilave eder: "Yücelerde, ruhun şahikasında Tanrı, gitgide beyaz kesen karların üstü sıra şafak misali süzülmez mi?"

Şüphesiz bazıları çıkıp Balzac'ın şerh düştüğümüz metninin nihayetinde edebî bir metin olduğunu söyleyerek itiraz edecektir. Bu metnin Dante'nin alışılageldik bir edebî tasavvurundan ibaret olduğunu ve biz ne dersek diyelim pekâlâ bir alegori olarak görülebileceğini söyleyeceklerdir. *Sürgünler*'in dramını okuyunca, Balzac'ın Orta Çağ felsefesi ve Dante'nin kozmolojisi hususundaki "bilgileri"nin şaşırtıcı bir şekilde derinlikten yoksun olduğu görülüyor. Fakat mesele tam da burada bağlanmaktadır; derin bilgi ne kadar noksansa, imgelem o denli önemli, imgeler o denli doğrudandır. Balzac'ın tahayyül ettiği Dante, safi Balzac'ın psikolojik tecrübesini yansıtmaktadır, fakat bu *müspet* bir tecrübedir. Son derece kendine has bir bilinç dışının damgasını taşımaktadır bu tecrübe; gayetle samimi bir düşsel âlemden neşet etmektedir.

Bu dediğimizin teyidini Balzac'ın bir başka eserinde buluyoruz. İşin aslı, *Séraphita*, yükselici psikolojinin temalarına hasredilmiştir. Öyle görünüyor ki bu hikâye bilinçsiz yükselişin hazzına bilinçlice varmak için yazılmıştır. Bu eserle dinamik bir yakınlık kuran okur, bundan büyük faydalar temin edecektir. Strindberg gibi huzursuz bir insan, bizzat kendisinin "kudret-i ilahi beni necis cehenneme mahkûm etti" dediği bir demde, *Séraphita*'da salah bulur:[44] "Séraphita benim İncilim oldu ve beni öteki tarafla bağlarımı yeni baştan tesis etmeye sevk etti, öyle ki hayat benim için menfur bir şey olup çıktı ve

43 Joachim Gasquet, *Narcisse*, s. 199, 214.

44 A. Strindberg, *Inferno*, çev., s. 117-118.

göğe erişmek için dayanılmaz bir hasret duymaya başladım." Balzac vasıtasıyladır ki Strindberg, Swedenborg'u okumaya sevk olmuştur. Strindberg'in drama hususundaki samimi hissi göz önünde tutulursa, *Séraphita*'da keşfettiği yükselme hususundaki imkânların psişik değerini yabana atamayız. Strindberg gök ile yer arasında kalakalmıştır: "Dostlarım Orfîla ve Swedenborg beni koruyor, yüreklendiriyor, cezalandırıyordu." Kendisi simyacı ve keşif sahibiydi. İki türden hareketi haiz bir varlıktı, bu durum da içinde bir nevi *dinamik mutsuzluk* peyda ediyordu. *Séraphita'nın dinamik ahengi* çok kere Strindberg'in imdadına yetişmiştir. İşte bu dinamik ahengi izaha girişeceğiz.

Yönelme kabiliyetimizin uzvi mahiyetini tespit etmenin hiçbir yolunun olmadığı bir zamanda Balzac *Séraphita*'da şöyle yazmıştır: "Ancak insan hususi bir uzuvda yer tutan dikeylik hissine sahiptir."[45] Bu dikeylik hissi bizi daima dikeyliğe erişmeye, yukarılara uzanmaya sevk etmesi bakımından dinamiktir. İnsan uzun görünme isteğiyle, *çehresini havaya kaldırma* isteğiyle gayrete gelir. Burada da yine metaforu psikolojik gerçekliğe mümkün mertebe yakın bir şekilde anlamak gerekir (s. 180): "Séraphîtüs havalanıp uçmak istercesine çehresini havaya kaldırıp uzuyor, uzuyordu." Öyle görünüyor ki Séraphîtüs tam da Séraphita'nın uzun ve dinamize biçimidir. Böylece çehresi gitgide daha bir erkekçe hâl alır. Serbest kalıp "uçmaya" hazır olan bir kimse ileri atılması peyda olan rüzgârda saçını arkaya atmıştır bile. Sayfa 239'da olduğu gibi birçok sayfa baştan sona *doğal hareketin* önü sıra gelen *kahramanca salınmanın*, bir gerçeklik hâline gelen uçuşun inceden inceye psikolojisini sunmaya hasredilmiştir. Kanatların psikolojisi hususunda bir kez daha imgesel kanadın uçuşun ardı sıra belirdiğini fark ederiz. Uçmak için artık gayret gösterdiğimiz anda kanatlarımız olduğunu idrak ederiz. Zafer alameti misali kanatlar hemencecik belirir ve o zaman, sayfa 184'te görüldüğü

45 Balzac, *Séraphita*, s. 299.

üzere, süzülerek uçma psikolojisinin meydana çıktığını görürüz. Bu sayfaları okurken derunen hissedilmiş dinamik imgelerin sırf görülmüş olan imgelere üstün geldiğini anlarız. Görsel imgeler esasında silik hatıralardır. Yaratıcı söze hayat veren görsel imgeler değildir. Poetik roman *Séraphita,* tıpkı *Louis Lambert* gibi istencin bir şiiridir, dinamik bir şiirdir.

Kitabın başından sonuna bazı maddi temalar bu yükselici imgenin oluşturulmasına yardım eder. Söz gelimi, Norveç'in kış manzarasında kahramanların ilk defa belirmesi pek göze çarpmaz. Yazar *insana dair* bir kelimeyi ilkin uzaklardaki göğü delip geçen bir oku belirtmek için kullanır. O andan itibaren bu uçan ok *muharrik kelime*dir, öteki imgeleri ortaya çıkaracak olan ilk imgedir. Bir tahlil sistemi olarak bu imgeyi takip edecek olursak, tahlil kendiliğinden bir nizama girecektir. Fakat bu muharrik imgeyi gözden kaçıracak olursak, öteki kısımlar bize müphem, tatsız tuzsuz, donuk gelecektir. Ruhsuz şeyler olup çıkacaktır ve böylece onların hayat akışlarına nüfuz etmemiz mümkün olmayacaktır.

Ok imgesi dosdoğruluğu ve hızı, gereğince bir araya getirdiğinden, dinamik bir başlangıç noktasıdır. Bir kış göğünde uçan bu basit ok imgesi, imgeleme, ortaya çıkarmaya muktedir olduğu olanca intibaı teslim ettiğinde, yazar bu imgeyi *kayak* ve *kayakçı* olarak aklileştirir. Ardından kayakçının ufku "bir ok misali" geçtiğini görürüz. *Fakat gerçek nesne tahayyül edilen hareketten sonra zikredilir.* Yazar dinamik imgelem marifetiyle kahramanların ok misali hızlı ve dosdoğru hareketine iştirak ettikten sonra kayaklarla mücehhez olarak onları tasvir eder. Bu yapılan dinamik imgelemin biçimsel imgelem üzerindeki hâkimiyetinin apaçık bir örneğidir. Her defasında aynı neticeye varıyoruz: Poetik biçimler imgesel hareketin ardında bıraktığı kalıntılardır, tıpkı Bergsoncu teoride maddenin hayati atılımın ardında bıraktığı kalıntı olması gibi.

Burada sadece gelgeç imgeleri ve eğreti gözlemleri söz konusu etmiyoruz. Her an kendiliğinden bir imge dizisini ortaya

koymaz. Balzac'ın bu yazdıklarında muharrik güç olan *ok* yükselici bir hareketin göstergesidir. Böylelikle, okurlarından yükselici dönüşüme yakinen iştirak etmesini talep eden bir hikâyede okun üstlendiği rolü idrak ediyoruz. Hiçlik üzerinde hayati bir zafere koşar gibi hayati bir ihtiyaçla imgesel bir yükselişe iştirak ediyoruz. Artık bütün varlığımızla uçurumun ve zirvelerin diyalektiğine dalmışızdır. Uçurum bir canavar, sulanmış ağzıyla avını bekleyen bir kaplandır. Bu canavar, der Balzac, "avını peşinen un ufak etmiş gibidir." Özü itibarıyla yükselme sanatının öğretim usulü olan yükselici psikolojinin bu biçimden biçime giren canavarla mücadele etmesi icap eder.

Séraphîtüs tiril tiril titreyen Séraphita'nın başını göğe çevirerek ona şöyle der: "Katbekat engin boşluklara korkusuzca bakıyorsun." Ardından "bulutların başlarının üzerinde berrak bir boşluk bırakarak teşkil ettiği mavi hâleyi" Séraphita'ya gösterir (s. 174):

> Oralarda titremezsin ya? Uçurumlar öyle derindir ki ne denli derin olduklarını ayırt edemezsin. Şimdi uçurumlar denizle, bulutların belli belirsizliğiyle ve göğün rengiyle aynı görünüyorlar.

Bir an şu uçurum üzerindeki *hâkimiyeti* dinamik olarak içerimizde duyalım: Uçurumdan uzaklaştığımız için uçurumun ayırt edici mahiyetlerini yitirdiğini fark ederiz. Yükselen insan, uçurumun kendine has niteliklerinin silinip gittiğini görür. Onun nazarında uçurum gözden yiter, müphem ve boz bulanık bir hâl alır. Bütün o hayvan imgeleri dağılıp çözülür. Uçurum, metaforu itibarıyla, artık yalnızca belli belirsiz bir hayvan olup kalır. Yükselen kimse için yükseklik tarife dökülür ve farklı bir hâl alır. Dinamik imgelem son derece kuvvetli bir gayeciliğe tabi olur. İnsani ok sadece atılımını değil, gayesini de tecrübe eder; kendi göğünü tecrübe eder. Yükselme kudretinin bilincine vararak, insanoğlu yazgısının bütünüyle bilincine varır. Daha açıkça söyleyecek olursak, insanoğlu

umutla dolu bir madde, umuttan mürekkep bir töz olduğunu idrak eder. Bu imgelerde umut olabildiğince sarih bir hâle bürünür. Umut dosdoğru bir yazgıdır.

Şu hâlde, imgesel yükselme dinamik intibalardan ve imgelerden mürekkep bir terkiptir. Büsbütün doğal bir tarzda, Shelleyci mütekabiliyetlerin Séraphita'nın havai izinde toplaştığını görüyoruz. *Assomption* başlıklı son bölümde şu satırları okuyoruz (s. 348): "Nağme ışıktan, ışık nağmeden neşet ederdi; renkler ışık ve nağmeden mürekkepti, hareket sözle mücehhez bir sayıydı; hasılı, her şey cümleten sesle mücehhez, şeffaf ve hareketliydi."

Bu kitapta öne sürdüğümüz teze göre, sesin, şeffaflığın ve hareketin bu üçlemesi *hafiflemenin* deruni intibaının eseridir. Dış dünya bize bunu veremez. Vaktiyle sakil ve huzursuz, sonraları imgesel hareket vasıtasıyla ve havai imgelemin öğrettiklerine dikkat kesilerek hafif, asude ve canlı bir hâl almış bir kimsenin zaferidir bu. Bütün bunları nafile alegoriler olarak görmek de mümkündür elbet. Fakat böylesi menfi bir hükme varsa varsa biçimsel imgelerin imgelemin hayatındaki esas unsur olduğu fikrini sorgusuz sualsiz kabul eden bir okur varabilir. Yersel biçimlerle mukayese edildiklerinde havai imgelerden neşet eden imgelerin kıt ve çerden çöpten olduğu göz önünde tutulursa, *havai imgelem uçuk kaçık imgelem* olarak addedilebilir. Bilcümle "müspet" filozof, gerçekliği tasvir eden o insanlar havai imgelemi alaya almaktan pek bir hazzederler. Fakat imgelemi dinamik manasıyla mücehhez kılmak isteyenler için durum böyle olmayacaktır. Gökteki imgeler kıt da olsa, hareketlerinde özgürdürler. Sırf bu özgürlük hissi "yitik zaman"ın olanca hatırasından katbekat fazla harikulade imge *yansıtır*. İşte bu his tam da *yansıtıcı psikoloji*nin kökeninde yer tutmaktadır, o psikoloji ki geleceği şeneltecektir. "Havai özgürlük" konuşur, aydınlatır, uçar. Dolayısıyla, bu özgürlük ses, şeffaflık ve hareket üçlemesini yansıtır.

Séraphita incelememize yükselici imgelerin altında yer tutan gerçekliği kasten dâhil etmedik. Bu eserde esas niyetimiz imgesel terkiplerin mümkün mertebe saf hâldeki psikolojik şartlarını keşfetmektir. Öyle sanıyoruz ki, burada verdiğimiz belgeler üzerinde çalışacak bir ahlakçı, *yüksekliğin* bazı bakımlardan ahlakı geliştirmenin yanında –tabiri caizse– başlı başına fiziksel açıdan ahlaki bir şey olduğunu teslim ederdi. Yükseklik sırf bir sembolden ibaret değildir. Yüksekliğin peşine düşen kişi, psişik dinazmimizin ardındaki muharrik olan imgelemin gücüyle yüksekliği tahayyül eden kişi, yüksekliğin maddi, dinamik ve hayati bakımdan ahlaki olduğunu idrak edecektir.

VIII

Shelley'nin ve Balzac'ın imgeleri üzerinden düşsel uçuşun içsel tecrübesine dayanan envaiçeşit poetik imgeyi gösterdiğimize ve Balzac'ın *uçuş* kelimesi "her şeyin hislere hitap ettiği"[46] bir kelimedir yolundaki tespitinin önemini anladığımıza göre, çoklukla derme çatma ve köhne gibi görünen tikel ve gelgeç imgelerdeki imgesel uçuşun göstergelerini keşfetmeye girişebiliriz. Şayet yanılmıyorsak, dinamik imgelem hususundaki incelemelerin kelimelerde gizlenen deruni imgeyi harekete geçirmeye ve canlandırmaya katkıda bulunması icap eder. Biçimler kuvvetlerden çok daha çabuk köhneleşir. Dinamik imgelemin, köhne kelimelerde gizli kalan gücü yeniden keşfetmesi gerekir. Her kelimede bir fiil gizlidir. Cümle, bir faaliyet yahut daha iyisi bir üslup, bir tavırdır. Dinamik imgelem tam manasıyla bu üslupların ambarıdır. Şairlerin bize sunduğu üslupları yeni baştan tecrübe edelim. Mesela Edgar Quinet'nin *Merlin l'Enchanteur* [Büyücü Merlin] adlı eserinde Viviane şöyle der: "Bir marala denk geldiğimde muhakkak onun gibi zıplayasım gelir."[47] Metinlerin hissetmekte gözü olmayan

46 Balzac, *Louis Lambert*, éd. Calmann-Lévy, s. 5.

47 C. II, s. 20.

okur içinde bir tel titremeksizin bu son derece alelade ifadeyi okuyup geçecektir. Fakat bu okur özü itibarıyla dinamik olan ve *Merlin l'Enchanteur*'i psikolojik açıdan bu denli kuvvetli bir eser kılan manzaraları nasıl anlayacaktır? Gelgelelim, "alelade" imge içimizde bir teli titretmek istercesine ikide bir karşımıza çıkacaktır. Quinet daha birinci ciltte (s. 326) şöyle yazmıştır: "Viviane keçiden daha hafiftir, kuş gibi hafiftir." Daha ileride: "Ceylandan daha hızlı koştuğum vakit olmuştur, dedi Viviane. Ondan önce dağın tepesine varırdım, orada umut beni alıp götürürdü. Haydi gel, dağın tepesine çıkalım."[48] Viviane maraldan, keçiden, ceylandan hafifse, bunun sebebi bu imgelerle ilişkili olan ve fakat bu imgelerin dinamik özünü muhafaza eden bir tür uçuşun etkililiğine inandığındandır. Viviane *dürtüyle* uçar, zira hafifliğin ani lahzalarını haizdir. *Merlin l'Enchanteur*'in diyarındaki uyandırıcı güçtür. Viviane uyuşuk manzaralara uçuş *anları* bahşeder; bu uçuş ve uyanma anları öyle belirgindir ki anlık bir tasavvur için birer konu işlevi görmeleri mümkündür. Bir metafizikçi bu tasavvuru şöyle izah ederdi: Dünya uyanma anım, sabahımın tasavvurudur. *Merlin l'Enchanteur*'in dinamizminin böylesi anlam yüklü olmasının sebebi bu *uçuş anları*nın insanın uçuşunun anları olmasındandır. Kuşun nesnel uçuşu bizim varlığımıza gayetle uzak, düş gücümüze gayetle yabancı bir hareket olurdu. Bizi fazlasıyla geneli kuşatan bir manzaraya, hareketsiz bir bakışa takılan durgun bir dünyaya sevk ederdi. Uçuş rüyasını çağrıştırmakla Viviane, rüyanın harikalarına sadık kalır, fakat uyanık hayatından alınma imgelerle uzun uzun hayalleri tasvir etseydi durum böyle olmazdı.

Goethe gibi havadan ziyade yere meyyal olan dehalar sıçrama anını daha haşin bir tarzda yaşayacaklardır. Mısralarında yeri döven topuğun sesini işitiriz. Yersel sezgilerinin takdirine göre, zemin yahut yeryüzü sıçrayan bir kimseye güç verecektir. Goethe, çoğu mitolojistin yaptığı gibi, Antaeus mitini

48 C. II, s. 27.

yersel manasıyla yeniden yaşayacaktır. Havai hususiyetler yine de mevcut olacaktır olmasına fakat pek göze çarpmayacaklardır. Dinamik açıdan tali mahiyette olacaklardır. *Faust II*'de şu satırları okuyoruz:

> Kanatsız ve üryan bir Tanrı, hoyratlıktan uzak bir Pan,
> Sert zeminde zıpladı, fakat zemin sıçrama tahtası misali
> Onu havaya fırlatıverdi, derken ikinci, üçüncü zıplayışta
> Gök kubbeye değdi; anası endişeli bir sesle ünledi:
> Gönlünce zıpla hopla, fakat sakın ola uçayım deme,
> Serbestçe uçmak sana lütfedilmedi. Şefkatli babası da
> Tembihatta bulundu: Seni havalara fırlatan kudret,
> Toprakta mündemiçtir, zemine safi ayağının ucuyla dokun
> Toprak ananın oğlu Antaeus gibi, birden kuvvet bulacaksın.[49]

Fakat Euphorion, bu nasibin bilincinde değildir. Maddi olmaktan ziyade dinamik, yersel olmaktan ziyade havaidir. Euphorion, sıçramanın keyfiyle keyif bulmaktadır.

> Artık bırakın beni zıplayayım!
> Bırakın beni sıçrayıp hoplayayım!
> Kendimi havalara fırlatmaktır arzum.

Düşsel uçuşun coşkunluğunu bildiğimizde ve topuklarımızdaki kanatların imgesini dinamik olarak tecrübe ettiğimizde bu satırları nasıl da yürekten anlıyoruz!

Euphorion yere düştüğünde, bu düşüş zıplayan varlığın zaferine halel getirmemektedir. Öyle görünüyor ki düşerken Euphorion ikiye bölünmekte ve tabiatında bir araya gelmiş olan iki unsur ayrılmakta ve asli konumlarına geri dönmektedir (s. 412): "Cismani unsur birdenbire yitip gider; hâle bir kuyrukluyıldız misali göğe yükselir; giysiler, harmaniye, lir dünyada kalır." Nitekim bu yolla hâle ve lirden mürekkep bu biçimsel imgelerin ne denli donuk olduğunu fark ederiz. Öyle görünüyor ki şair bu imgelere alegorik manalar bulmakla iktifa etmiş ve böylece kendi nazarında bu imgelerinin dinamik

49 Çev. Porchat, s. 406.

ve dikey imgelem olarak mahiyetlerinin yitip gitmiş olduğunu zımnen kabul etmiştir.

Nitekim, bizzat yeri döven ayağın çıkardığı ritmin, müzikal ritmin kökeninde yer tutuyor olması kuvvetle muhtemeldir. André Schaeffner, ilkel dansta toprakla bitkiler arasındaki sıkı münasebetle ilgili mitlerin bir araya geldiğini görmektedir. Dansın asli amaçlarından biri "toprağın, toprak ananın ayakla çiğnenmesi ve zıplamaların olabildiğince yükseğe erişmesidir, zira bitki, sıçramanın yüksekliğince büyüyecektir. Burada bahar mevsimi sembolleri ve bereket ritleri söz konusudur –*Bahar Âyini* de böylesi toprağı çiğnenme ritüelleriyle doludur– ve bu toprağı çiğnemelere ve zıplayışlara belki de asli manasını veren bunlardır." İnsanoğlu gençliğinde, mümbit çağlarında, serpilip uçmasında topraktan bitmek ister. Zıplama, sevincin asli bir biçimidir.

IX

Bu bölüme son noktayı koymak ve bu bölümde ele aldığımız fikirleri hülasa etmek üzere büyüme arzusuyla uçma arzusunu bir araya getiren hayalin sürekliliği hususunda epey basit, epey vazıh bir örnek vereceğiz. Bu yolla insan imgeleminde uçuşun sırf büyüklüğün bir aşkınlığı olduğu anlaşılacaktır. Mezkûr örneğimizi Keats'ten iktibas edeceğiz:

> Bir tepeciğin doruğunda ayak uçlarımda dikeldim…
> … Bir an… kendimi öyle hafif, öyle özgür hissettim ki
> Sanki Merkür'ün kanatları bir yelpaze hareketiyle
> Topuklarımın altında savrulmuştu; yüreğimi bir hafiflik alıvermişti
> Derken gözlerimin önünde nice haz peyda oluverdi,
> Ben de derhal şıkır şıkır, süt beyaz, ahenkli ve gül rengi
> Güzelliklerden mürekkep bir demet toplamaya giriştim.[50]

50 *Poèmes et poèsies*, çev., Gallimard, s. 93.

Göğün çiçeklerinden mürekkep bir demettir bu. Bu çiçekleri toplamak için insanın yükseklere çıkması gerekir. "Öyle hafif, öyle özgür"; bu iki ifade öyle alışılageldik bir tarzda yan yana duruyor ki bir arada bulunmalarındaki mutat mahiyeti arayıp bulmayı hatırımıza getirmiyoruz. Ancak dinamik imgelem bu mana yakınlığını anlamamıza yardımcı olabilir. Bu her iki intiba da havai imgelemin aynı teveccühünden [*tropisme*] neşet eder. Böylece burada teveccühün, bilcümle havai düşçüyü celbeden düşsel uçuşun göğe-teveccühünün [*ouranotropisme*] söz konusu olduğunu anlıyoruz.

İKİNCİ BÖLÜM

KANATLARIN POETİKASI

Görünmez kanatlar en ötelere uçan kanatlardır.
Her bakire bir haberci olabilir...

D'Annunzio, *Ölü Şehir*

I

Kavramsallaştırmanın aksine hayal, Galton'un ailenin bütün mensuplarının portresini aynı fotoğraf klişesi üzerinde bir araya getiren yöntemini kullanarak birçok benzer nesneden mürekkep bir tablo ortaya koymaz. Hayal gökteki yahut sudaki envaiçeşit kuşları görüp de uçan yahut yüzen kuşa birdenbire gönüldeşlik duymaz. Uçuş hareketi ani ve yaman bir soyutlama; dört başı mamur, noksansız ve tekmil bir imge peyda eder. Bunca çabukluğun ve bunca mükemmelliğin sebebi imgenin dinamik olarak güzel olmasıdır. Güzelin soyutlanması bilcümle felsefi polemiği beyhude kılar. Bu polemikler zihnin yaratıcı bir faaliyete giriştiği her durumda beyhudedir; gerek matematikteki akli soyutlama faaliyetinde gerekse esas güzelliğin hatlarını çarçabuk soyutlayan estetik faaliyette durum böyledir. İmgeleme daha bir kıymet verilecek olsaydı, birçok asılsız psikolojik sorunun hemencecik çözüme kavuşurdu. Maddi ve dinamik imgelemin ortaya koyduğu soyutlama öyle

canlı bir soyutlamadır ki, biçimlerin ve hareketlerin çokluğuna rağmen, belirli bir hareketi canıgönülden takip ederek seçtiğimiz bir maddede yaşamamıza imkân verir. İşte tam da bu sebeple soyutlama istidlalî araştırmaların alanından kaçar. Öyle görünüyor ki güzel fikrine iştirak etmek, imgelerin *yönelimini* tayin eder ki bu *yönelim* katiyen kavramların oluşturulmasıyla varılan denemeye dayalı yönelime benzemez.

Gelgelelim, bizi bu asude uçuşa, tekdüze leylî tecrübemizde öğrendiğimiz uçuşa götüren de pekâlâ bir *soyutlama*dır; o uçuş ki biçimsel imgelerin ötesindedir ve hafifliğin mesut intibaında büsbütün koyultulmuştur. Bu *kendi-içinde-uçuş*, bu *soyut* uçuş gündüzki yaşamımızın renkli ve envaiçeşit imgelerinin etrafında toplaştığı bir eksen vazifesi gördüğünden, bu uçuş bu noktada karşımıza ilginç bir sorun çıkarıyor: Şaşılacak bir soyutlama marifetiyle asli güzelliği doğrudan aşikâr olan bir imge nasıl tezyin edilir?

Güzelliğin birçok ve farklı farklı türleriyle yapılacak aşırıya kaçan tezyin bu soruya cevap olamaz, zira güzelliğin temaşası epey semereli olabilir. Şaşkınlığına kapılmış bir insan bu hayretini duyumsadığında, ateşin bir hususiyetine yahut hoş bir sada çıkaran harekete yoğunlaşmak üzere kâinatın geri kalanını soyutlar.

Fakat işi genele vurmaktan sakınmamız ve uçuşun poetikasının sınırlı alanında meseleyi ele almamız gerekir. Kuşların imgelemimizin uçuşa geçmesine vesile olmasının sebebinin o pırıl pırıl renkleri olmadığını öne süreceğiz. Kuşlarda asıl itibarıyla güzel olan şey uçuşlarıdır. Dinamik imgelem için uçuş asli bir güzelliktir. Kuşun tüylerinin güzelliğini ancak kuş yere konduğu anda, yani hayallerimizdeki kuş olmaktan çıktığı anda görürüz. Şu hâlde uçuşla rengi, hareketle tezyini ayıran imgesel bir diyalektik olduğunu söyleyebiliriz. Her istediğimiz olmaz; bir kuş aynı anda hem toygar hem de tavus kuşu olamaz. Tavus kuşu yerde yaşar. Mineral âleminin güzelliğiyle dolu bir hazinedir. Paradoksumuzu en uç noktaya

götürmek için imgelemin diyarında *uçuşun kendi rengini ortaya çıkarmasının elzem olduğunu* göstermemiz gerekecektir. Şu durumda imgesel kuş, rüyalarımızda ve halis şiirlerde uçan kuş *alaca bulaca* olamaz.[1] Çoklukla bu kuş mavi yahut siyahtır. Ya havalara doğru uçar ya da aşağılara doğru.

Çeşit çeşit renk uçuşur. Kıpırdaşan hareketlerin renge bürünmüş hâlleridir bunlar. Bu renklere asıl rüyaları ihtiva eden güçlü hayallerde denk gelmeyiz. Kelebek eğlendiğimiz hayallerde yahut doğada resmedilesi örnekler arayan şiirlerde zuhur eder. Uçuşun yekpare ve muntazam bir hareket olduğu rüyaların esas âleminde kelebek manasız bir arazdır; uçmaz, pır pır eder. O pek harikulade, pek geniş kanatları onu uçmaktan alıkoyar.

Dolayısıyla, argümanımızı önceki bölümde ele aldığımız düşsel değer atfetmeye dayandırarak, uçan yaratıklar arasından yalnızca kuşun insani bakış açısından asli denebilecek imgeyi devam ettirip gerçekliğe dönüştürdüğünü göstereceğiz. İşte mesut gençliğimizin derin uykularında tecrübe ettiğimiz de bu imgedir. Görülür dünya, uykudaki güzellikleri tasvir etmek için vardır.

II

İlkin kuş imgesine değer atfetmenin abartıya vardırıldığı, ideal olanla gerçek olanın, rüyayla gerçekliğin incelikten uzak ve eğreti bir şekilde bitiştirildiği bir örneği takdim edeceğiz. Sonrasında hareketi ve biçimi hakkıyla bir araya getiren poetik imgeleri takdir etmemiz daha kolay olacaktır. Burada yine sık sık zikrettiğimiz mühim bir ilkeye başvuracağız; poetik bir imgeyi bir parça aşırıya kaçarak *muayyen* bir hâle getirirseniz, bu imge gülünç olup çıkar. Silik ve saçma bir imgenin muayyenliğinin bir kısmını alırsanız, poetik bir coşku ortaya

1 O şıkır şıkır şaşaasıyla yalıçapkını müstesna. Irmağın olanca yansısını muhafaza mı etmiş, nedir?..

koyarsınız. Bundan dolayı Toussenel okurken insanlar sık sık coşkunluğun ve gülünçlüğün sınır çizgisindeymiş intibaına kapılır. Bir sayfadan ötekine okur, şairin rüyasından avcının hikâyesine geçer. Bu farklı farklı unsurların birbirine karışması Toussenel'i büyük bir kuş erbabı olmaktan alıkoymaz. Delamain'in kuşların şakıması üzerine yazdığı kitabın mukaddimesinde Tharaud biraderler Toussenel'in hakkını teslim ederler.

Toussenel'in *Kuşlar Âlemi* adlı kitabının daha ilk sayfalarından itibaren, kuşların doğal tarihinin merkezinde insan hayalinin doğal tarihinin yer tuttuğuna kesinkes kâni oluruz. Hakikaten de Toussenel daha ilk sayfalarda leylî tecrübeyi zikreder (s. 3): "Yirminizdeyken, uykuda bazı bazı hafifleyen vücudunuzun yerden ayrılıp boşlukta süzüldüğünü, görünmez kuvvetlerce yer çekimi kanunlarından berî tutulduğu hissini yaşamışsınızdır." Hemen ardından Toussenel düşsel uçuşun latif uçsuz bucaksızlığına dayanarak leylî hatıranın neye denk düştüğünü belirtir: "Tanrıdan bize erişen bir ilham ve bize bahşettiği rayihalı hayatın zevklerinin uzaktan uzağa duyulan tadıydı bu." Rayihalı hayat, öbür dünyanın hakiki Foruierci ahengine uygun olarak saf havai hâlimize geri döneceğimiz vakit bizi bekleyen müstakbel hayattır. Böylece uçuş derhal rüyalarımızın bir hatırası ve Tanrının bize bahşedeceği mükafata duyulan arzu hâlini almaktadır. Dolayısıyla, "kuşun bahtına imreniriz ve sevdiğimiz şeye kanat atfederiz, zira içgüdüsel olarak mutluluk âleminde vücudumuza, kuşun havada uçması misali, boşlukta süzülme kudretinin bahşedileceğini duyarız." "Pteropsikoloji"nin[2] rüyada tecrübe etmiş bulunduğumuz şeylere gerçeklik veren bir ideal, bir aşkınlık ortaya koyduğunu görüyoruz. Bu ideale göre, insan, dünyamızdan ırakta "rayihalı" güçler vasıtasıyla esas diyarına, havai bir diyara götürülerek âlemler arasındaki uçsuz bucaksız boşluğu katedecek olan bir üstün-kuşa dönüşecektir.

2 Ptero: Yunancada, "kanat yahut kuş tüyü." (ç.n.)

> Uçuşun esas vasfı olan kanat hemen hemen bütün varlıklarda mükemmelliğin ideal alametidir. Ruhumuz, bizi bu dûn âlemdeki hayatta tutan cismani kabuktan kurtularak kuşunkinden daha hafif ve daha cevval bir bedende tecessüm eder.

Hürmetsizliğe yeltenme niyeti gütmeden, Platon'la Toussenel'i mukayese edebilir miyiz? Kanatlar suretiyle aşkınlığa erişme meselesi *Phaidros*'ta da yer tutmaktadır: "Kanadın vazifesi doğası gereği havalara yükselmek ve sakil olanı tanrıların soyunun ikamet ettiği yere taşımaktır. Bedene mahsus onca şey arasında, kanatlar ilahi olanın mahiyetine en çok benzeyenlerdir."[3] *Havai maddeciliği*yle bu ilahi olana iştirak etme Platoncu iştirak etmenin soyut teorisine en somut manasını vermektedir. İnsanın kalbinde bir his *yükseldiği* gibi, imgelem göğü ve kuşları hatıra düşürür. Böylece Toussenel, o canım cümlesinde şöyle ünler: "Sevmedim zinhar kimseyi, *ona* kanat atfetmeden" (s. 3).[4]

Toussenel'in pteropsikolojisinde kuşa atfedilen niteliklerin kesinlikle gözle fark edilmediğini anlamakta hiçbir güçlük yoktur. "Şen, hafif, nazenin kuş," der (s. 4), "aşkın, gençliğin, latifliğin ve saflığın imgelerini yansıtmayı yeğler." Esasında bu imgeler *asli psişik gerçeklikler*dir. Gündüz gökte uçtuğunu gördüğümüz kuşa birçok *ahlaki* nitelik atfederiz, zira imgelemimiz vasıtasıyla mesut bir uçuşu tecrübe ederiz ki bu uçuş bize genç olduğumuz intibaını verir; bundan başka, zira düşsel uçuş çoklukla –klasik psikanalizin öğrettiğinin aksine– *saf şehvet* demektir. Burada bir sembolün yahut daha ziyade imgelerden evvel mevcut olan sembolik bir kuvvetin aşikâr bir örneği üzerine kafa yorabiliriz. Hafifliğin, canlılığın, gençliğin, saflığın ve latifliğin envaiçeşit intibaı daha bilinç

---

3 Çev. Mario Meunier, s. 89.

4 Krş. Francis Jammes, *La Légende de l'aile ou Marie-Elisabeth*, s. 77. Elisabeth bülbülün ötüşünü duyduğunda, kuşun "daima uçup gitmek ve kanatlarının ötesinde sevmek istediğini" bilir. Kanat, sayısız ötelere uzanma metaforunun kaynağında yer tutmaktadır.

dışımızda sembolik değerlerini değiş tokuş etmişlerdir. Kanat daha sonraları bu sembole bir ad verir ve en sonundaysa bu sembolde tecessüm eder.

Toussenel'in yaratıcı edimi yeniden canlandırabileceği hususundaki düşünce tarzı, havai maddenin ve serbest hareketin kuş imgeleri hasıl etmeye yönelik temalar olduğunu açıkça göstermektedir. Diyebiliriz ki yaratıcı imgelemin diyarında, kuşun bedeni etrafını çevreleyen havadan, hayatı ise kendisini taşıyıp götüren hareketten mürekkeptir. İmgelem hem maddi hem de dinamik olduğundan katiyen *seçici* değildir. İmgelem *tayin etmez*, soyut değerleri *yaşar*. Toussenel'in imgelemi *havanın saflığıyla kanatların hareketini* doğrudan doğruya birbiriyle ilişkilendirir (s. 51): "En hafif ve en saf unsurda yaşamak için yaratılmış olan kuş mecburi olarak yaradılışın bilcümle biçiminin en son, en hür, en fevkalade olanıdır."

Aynı şekilde *Violette* adlı romanında Marceline Desbords-Valmore şöyle yazar:

> Yücelerde uçan kuşlar! Başımızın üzerine serpiştirilen hür şarkılar olmadan evvel neydiniz? Belki esir tutulan bir düşünce; belki de sırf siz kanatlarınıza kavuşasınız, kendisi de kanatlarına kavuşsun diye dağılıp giden bir ruhta zorla tutulan Tanrı kelamı.[5]

Böylesi ifadelerin nafile, beyhude hayallerle ilişkili olduğu söylenip itiraz edilecektir şüphesiz. Fakat bizim cevabımız hep aynı olacak: *Bunlar doğal hayallerdir*. Bu hayaller düşçü bir ruhta, yani leylî tecrübelerini gündüz de sürdüren bir ruhta *doğal olarak* can bulurlar. Yazık ki Toussenel şair değil; leylî rüyasıyla gündüzki hayalleri arasında devamlılık vardır var olmasına ama hayali şiire rapteden devamlılığa bigâne kalmıştır. Onun nazarında *ebedî gençlik* belli belirsiz bir intiba olmuştur, oysa esasında bu şayanı hayret bir değer atfetmedir. Masallardaki o güzelim kuşun peşine düşmemiştir, o kuş ki

5 Marceline Desbords-Valmore, *Violette*, 1839, c. II, s. 203.

bize zamanı unutturur, bizi yeryüzünün çizgisel yolculuklarından koparıp, Jean Lescure'ün dediği üzere, saatlerin artık çalmadığı, *yaşın bize artık ağırlık bindirmediği hareketsiz bir yolculuğa* sevk eder. Fakat Toussenel'e, o avcıya, o tahnitçiye, rüyalardaki kuşların ölmediğini idrak etmesi bakımından hakkını teslim etmemiz gerekir. Doğal bir rüyada hiçbir *uçan* kuşun öldüğünü görmeyiz. Rüyada okşanan kuşlar bambaşka bir meseledir. Psikanalistlerin pekâlâ bildiği üzere, bu kuşlar çabucak ölmeye mahkûmdurlar. Dinamik bir rüyada bir kuş öldüğünde zinhar gökten düşey olarak düşmez, zira düşsel uçuş zinhar düşey düşüşle son bulmaz. Düşsel uçuş *uykunun mesut bir fenomeni*dir, orada trajediye yer yoktur. Rüyada ancak bahtiyar olduğumuzda uçarız. Şu hâlde, Pierre Emmanuel'in şu mısraları ne denli isabetlidir:

> … tasa kalmaz artık
> kuşun yanında. Kasvetli uçuşlar kalmaz…[6]

Kuş, tekmil doğayı uyandıran yüceltici bir kuvvettir. Anna de Noailles'ın *Tahakküm* adlı eserinde şu satırları okuruz ki bu kısmı "bahara dikeylik getiren kuş" diye adlandırabiliriz (s. 267):

> Yine ilkbahar geldi. Ufak, hafif, yemyeşil ve dosdoğru, yeryüzünün her yanında zuhur ediyordu. Ormanda bir kuşun dinmek bilmez haykırışı, baharın yeğin ve duru haykırışı işitiliyordu. Sanki kuşun tahrik olmuş gırtlağında latif menengiç ağacının taze ufak bir yaprağı vardı. Toprağın altındaki çiçeklere gayrete getirmek istercesine habire haykırıyor, haykırıyordu. Bu haykırış sümbüle, nergise, laleye şöyle diyordu: "Ha gayret, buncacık daha çabalayın, delip geçin o katı toprağı; atılın şöyle bir, göreceksiniz sonrası hava, sonrası gök; sizin kuşunuzum ben."

Şu kısım daha bir teskin edicidir (s. 265): "Yaşadığınızı görmek zihni teskin ediyor; havalara yükselen ruhlar, doruklara erişen insanlar; kanatlar! Kuşlar! Havanın asaleti…"

---

6 *Le Jeune Mort*, *Messages 1942*, cahier I.

Victor Hugo'nun eseri sayısız imgenin yer tuttuğu bir kaynaktır ki kuş burada bir ruh hâlinde belirir:

> Seviyorum. Ey rüzgârlar, kışı defedin.
> Ovalar ıtır kokularıyla dolu.
> Aser ormanındaki kuş, yemyeşil dallardaki
> Bir ruhu andırır.
>
> (...)
>
> Sanki bana gel gel diyen havada süzülüyormuşum,
> Sanki kuşun tüylerinden mürekkep
> Bir ruhum varmış gibi.
> (*La Fin de Satan. Le cantique de Bethpagé*)

Ola ki Jean Tardieu, kuş imgesiyle uçuşa dair deruni kuvvenin düşsel benzeşmesini şu enfes mısralarda daha iyice ifade etmektedir:[7]

> Şaşılası bir rüya kuşattı beni;
> Kuşları salıvererek yürüyorum,
> Dokunduğum her şey bizzat içimde,
> Her türlü tahdidi yitirmişim.

II

Murat ettiğimiz üzere Toussenel'in düşsel bakış açısını sağlam bir temele oturtursak, eserlerinde gerçek kuşbilimin bittiği yerde salt düşsel bir kuşbilimin devreye girdiğini görünce hayretlere düşmeyiz. Toussenel'e göre Tanrı göklerde ve bulutlarda eğleşen şakrak ve candan kuşları yaratmakla kalmamıştır. Ayrıca "müminler için Perilerin, Meleklerin ve Ecinnilerin havai cinslerini de" yaratmıştır. Ancak ulvi olan süfli olanı izah edebileceğinden, Toussenel az çok bilinçlice kuşların hava perisinden geldiği neticesine varır. Denilebilir ki –burada da yine imgelemin üstünlüğü belli olmaktadır– imgesel havada periler mevcut olduğundan Doğada da kuşlar

7 Jean Tardieu, *Le Témoin invisible*, s. 30.

vardır. Hakikaten yaratıcı olan *havanın saflığı* olduğundan, bu saflığın güvercinden evvel periyi, daha maddi olandan evvel daha saf olanı yaratması icap eder.

Ervahtan cismani varlıklara uzanan bu nesep, imgelemin psikolojisinde mühim bir hakikat olarak yer tutmaktadır. Psikologlar bunu pek hesaba katmazlar, zira onlar çoklukla imgeleme has olan yöntemle kavramsallaştırmayla ilgili yöntemi karıştırırlar, sanki bir imge safi belli belirsiz, bulanık bir kavrammış gibi. Uçuşun esas imgesine kuş kavramını sokuşturarak bu imgeye halel getirirler. İmgelemin diyarında bir düşçü için uçuşun kuşu izale ettiğini, uçuşun gerçekçiliğinin kuşun gerçekliğini ikinci sıraya ittiğini fark etmezler. Dolayısıyla, *havanın hayaletlerini* imgelemin asılsız mahsulleri olarak addederler; imgelemin niçin görünmez bir unsurda hayaletler görmek istediği meselesini merak bile etmezler. Üstelik, olanca şey onları haklı çıkarıyor gibi görünmektedir, masallar bile! Hakikaten de masallarda periler öteki cinsten dört unsura dair ruhsal varlıklardan çok daha az yer tutarlar. Fakat bize kalırsa perilere böylece az denk gelinmesi olsa olsa havai imgelemin su, ateş ve toprak imgeleminden daha nadir bulunduğunu gösterir. Sırf buradan hareketle havai imgelemin daha çürük bir temele dayandığını söylemek olmaz. Kendisinde mündemiç kaçınılmazlık dolayısıyla havai imgelemin havadaki ruhları yeniden yaratması icap eder.

Nitekim, havai imgelemin periden kuşa uzanan neseple aynı istikamette faaliyet gösterdiğini ortaya koyan hayli hususi örnekler de verebiliriz. Bilhassa öğretici olduğuna kanaat getirdiğimiz bir örneği zikredeceğiz, zira bu örnek, gülünç de olsa, derin bir düşünce ortamında zuhur eder. Kendisini Vigneul de Marville diye tanıtan bir Şartrö keşişi, Dekartçı fizik profesörü Rohault'nun evindeki bir toplantıda, kâinatta başıboş dolaşan ve unsursal maddelerde yaşayan *unsursal ruhların* –özlerinin belirlemesine göre– kuşların, balıkların yahut memelilerin bedeninde *meskûn oldukları* yolundaki acayip fikri

dile getirir. Dediğine göre, *hayvanların ruhlarına* etki eden ve makine hayvanları hareket ettiren de bu *unsursal ruhlar*dır. "Düşçü bir peri baykuşta, alaca baykuşta yahut cüce baykuşta meskûndur. Beri yandan, şakrak meşrepli ve kısa kısa şarkı söylemeyi seven bir peri ise bülbüle, öteğen kuşuna yahut kanaryaya sokulur."[8] Uydurma düşünce, eğlendirici düşünce ve düşvari düşünce burada bir araya gelmektedir. Bu düşüncelerin tersine çevrilmesinin, bunların birbirine tesir etmesinin önemi hafife alınmaktadır. İşte tam da bu yolla imgelem zihne, alay ise zihnî hayata tesir eder. Bu şakrak bakış açısı Descartes'ın hayvanları makine olarak addeden katı teorisine bir parça hassaslık katmakta ve unsursal ruhlara olan belli belirsiz inancı daha bir maddi kılmaktadır. Marville iki taraftan iki düşman kardeşin, yani rüyayla teorinin ikiliğini tiye almaktadır.

Bilimsel salonlarda atıp tutulan safsataların uzağında, yalnız başlarınayken aklı başında insanlar da aynı şekilde rüya görürler. Gassandi, diye hatırlatıyor bize Jules Duhem, kuşların uçuşunda latif [*subtil*] bir akışkanın mühim tesiri olduğunu öne sürmektedir. Kuş uçuyorsa, hafif bir havaya iştirak ettiğindendir. "Elektrik" başlıklı bölümde Duhem "Stellino" adında bir kuştan bahseder; "Merkür gezegeni bu kuşu kendine çekmektedir ve kuş gezegene tapınmak için havanın en yüce diyarına yükselmektedir." Bu metni hakkınca anlamak için bu çekimin maddi ve tinsel bir çiftdeğerlilik ihtiva ettiğini fark etmemiz gerekir. İşin aslı, "Stellino" *kuşun yüceltilmiş* hâlidir. Atmosferimizin en saf diyarlarına tapınacak ve hafif tözünün salt gücüyle yükselecek denli saf bir kuştur.

Fakat havanın saflığı bazı havai imgelem rüyalarında öyle faaldir ki maddi imgelerin akıl almaz tersine dönüşlerinden bu rüyayı tanıyabiliriz. Bir kuşun iç sıcaklığı doğal olarak birçok gözlemciyi hayrete uğratmıştır. Böylece bu kimseler kuşların

8 P.V. Delaporte iktibas etmiştir, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, 1891, s. 124.

uçma kudretini saf ve unsursal ateşe hamletmişlerdir. Kuşun güneşli havanın saflığında yaşamak için yerden ayrıldığını söylerler. Fakat şimdi bir tersine çevirmeyi zikredelim; bir on sekizinci yüzyıl yazarının imgeleminde bu tersine çevirme şöyle vuku bulur: "... Onları harekete geçiren kuvvetli ateşin tesiri yaşadıkları yerde onlar için faydalıdır, zira bu tesir kötü havayı soğurur. Bundan dolayı, havaların yaman cambazı çaylak Şark'ta atmosferin arıtıcısı addedilir." İmgeleri yaratan mefhumun *saflık* mefhumu olduğu daha iyi nasıl ispat edilir? Değerlerin böylece tersine çevrilmesi yüceltme meselelerini daha iyi anlamamıza imkân vermektedir. Bu örnekte *saflığın maddi imgeleminin* doğrudan doğruya devreye girdiğini görüyoruz.

Düşlemeyen psikologlar nasıl olup da imgelemin hayatının psikolojik gerçeklikleri hususunda kanaate varabilir? Hem deliliği incelemekten korkarlar hem de imgelerin nasıl oluştuğunu bilmek isterler! Hem gerçek imgeleri incelemek isterler hem de geceleri kapalı gözlerimizin ardında *kendilerini gösteren* canlı imgelere kayıtsız kalırlar! Biz kendi hesabımıza uçuşun bir kanat hâline gelmeden evvel sıcak bir rüzgâr olduğuna inanmaya meyyaliz. Bir perinin kendisine kuşun ne olduğunu öğreteceğine inanan bir düşçünün bize öğreteceği şeyler olduğu kanaatindeyiz. Dinamik imgelemde, rüyada uçan ilk yaratık düşçünün ta kendisidir. Uçuşunda kendisine birisi yahut bir şey eşlik ediyorsa, bu kâh bir peri, bir bulut, bir gölge, kâh bir örtü, sarılı ve sarmalayan, belirsiz olduğu için, görünenin ve görünmeyenin hududunda yaşadığı için berhudar olan havai bir biçimdir. Bedeni ve tüyleriyle uçan bir kuş görmek için düşçünün gerisin geri gündüz vaktine ve insani, sarih, mantıki düşüncelerine dönmesi gerekir. Fakat berraklık aşırıya varırsa, rüyanın ruhsal varlıkları kaybolup gidecektir. Bir öte tarafın hatıraları olarak bu ruhları tekrar arayıp bulmak şiire düşer. Unutmayan bir kimse meselenin burasında hata etmez; rüya, Toussenel'in Tanrısı gibi, kuşu yaratmadan evvel *uçan ruhu* yaratır.

IV

Saflık, ışık ve göğün ihtişamı saf ve kanatlı varlıkları çağırıyorsa; ancak değerler diyarında mümkün olan bir tersine çevrilmeyle bir varlığın saflığı yaşadığı âleme saflık temin ediyorsa, şu hâlde imgesel kanadın göğün renklerine büründüğünü ve göğün kanatların âlemi olduğunu kolayca anlayabiliriz. Uyuyan Booz [Victor Hugo] gibi ruhun sesiyle şöyle mırıldanırız:

> Orada melekler karanlıkta uçuyorlardı, ona ne şüphe
> Zira bazı bazı gecenin karanlığında kanadı andıran
> Mavi bir şey çarpıyordu göze.

Her dinamik gökçe, her kaçamak gökçe bir kanat demektir. Mavi kuş havai hareketin eseridir. Maeterlinck'in dediği üzere,[9] "kafese konulduğunda renk değiştirir."

Hayallerimizdeki hafif ışık ve neşe dolu hareket mavi hareketi, mavi kanadı, mavi kuşu meydana getiriyorsa, buna mukabil kasvetli ve sakil bir şey de gece kuşları imgelerinin etrafına üşüşecektir. Bundan dolayı birçok imgelem yarasayı uğursuz bir uçuşun, –Shelley'nin sesten, şeffaflıktan ve hafiflikten mürekkep üçlemesinin zıddı olan– sessiz, karanlık, aşağılarda gezinen bir uçuşun alameti olarak görmektedir. Kanatlarını çırpmak zorunda olan yarasa, süzülerek uçmanın dinamik asudeliğini tecrübe etmez. "Yarasada," diyor Jules Michelet,[10] "doğanın bir kanat aradığını görüyoruz, ama şimdiye değin doğa bula bula kerih ve fakat kanat işlevi gören bir uzuv bulmuştur."

> Kuşum işte; bak, kanatlarım var.

"Fakat kuşu kuş yapan kanat değildir." Victor Hugo'nun kanatlar hususundaki kozmolojisinde yarasa lanetli varlıktır ve ateizmin ete kemiğe bürünmüş hâlidir. Bu kozmolojide yarasa en aşağı derekededir, baykuşun, karganın, akbabanın, kartalın altındadır (Victor Hugo, *Tanrı* şiiri). Fakat biz sembolik

9 *L'Oiseau bleu*, s. 241.

10 *L'Oiseau*, s. 39.

kuşlar meselesine şöyle bir baktık; bu meseleyi ele almak için hayvan biçimine sokan imgelem meselesini, yani hayvanların hareketi hususuyla uğraşan dinamik imgelem meselesini inceden inceye incelememiz gerekir. Bu hususta dinamik imgelemin canlı varlıklara değer atfettiği dikey çizgi üzerinde durmamız kâfi gelecektir. Bu bakımdan Toussenel'in sezgisi epey öğreticidir.

Hayvanlar adlı kitabında Toussenel şöyle yazar (s. 340): "Hipogrifin, griffonun, ejderhanın, kimeranın az çok masalsı mitlerinin safdil fanilerin zihinlerine yerleşmesine en çok yardımcı olan yarasadır."[11] Yeri gelmişken belirtelim ki Fourierci iyimserliği sayesinde Toussenel bir yandan Tanrı'nın periyi yarattığını savunmakta, beri yandan hipogriften ve kimeradan bahseden kuruntulu insanları kınamaktadır. Böylesi bir tezat Toussenel'inki gibi emince yukarılara teveccüh etmiş bir imgeleme halel getirmemektedir. İyice dinamize bir hâl almış havai bir imgelem için *yükselen* ne var ne yoksa varlıkta uyanır ve varlığa dâhil olur. Buna mukabil, düşen ne var ne yoksa ıssız karanlıkta dağılıp parçalanır ve hiçliğin bir parçası olur. *Değer atfetme, varlığın doğasını tayin etmektedir.* İşte bu imgesel olanın en mühim ilkelerinden biridir.

V

Dinamik imgelemin biçimsel imgelem üzerindeki üstünlüğünü ve önceliğini ayrıntılarıyla gösterdiğimize göre, kuşun kanadını insanın bedenine uydurmanın hemen hemen büsbütün imkânsız olduğunu şimdi daha iyi anlayabiliriz. Bu imkânsızlık biçimler arasındaki uyuşmazlıktan ileri gelmemektedir. Buradaki sorun insanın uçuşuyla (düşsel uçuş) havada uçan gerçek yaratıklara atfedilen vasıflardan ileri gelen aşikâr

11 Buffon yarasayı "canavar yaratık" olarak tanımlamaktan büyük keyif almıştır; yarasanın "havadaki hareketi uçmaktan çok belli belirsiz pır pır etmedir; bunu da beceriksizce ve onca çabayla yapıyor gibi görünmektedir."

uçuş tasavvuru arasındaki mutlak farklılıktan kaynaklanmaktadır. Uçuşun imgeleminde dinamik imgeyle biçimsel imge arasında bir insicamsızlık söz konusudur.

Biçimsel imgelemin uçuş hareketini çağrıştırmak için kullandığı türlü türlü vasıtayı araştırarak insan uçuşunu tasvir etmenin zorluğunu daha iyi anlayabiliriz. Matmazel J. Villette, *Batı Sanatında Melek* adlı dikkate şayan bir kitap yayımladı ki bu kitapta mebzul miktarda belge bulunmaktadır.

"Bir heykeltıraştan maddi-dışılığın illüzyonunu meydana getirmesini istemek," der Villette, "olmayacak dua âmin demeye benzer, zira sanatının dayattığı şartlar böylesi bir işe kalkışmasına imkân vermez." *İnsanın kanatları*nın bir mânia teşkil ettiği çarçabuk belli olur. Sanatçı bu kanatları ister büyük ister ufak olarak, ister yerlere düştüğü ister havalara uzandığı hâliyle, ister kabarık ister dümdüz tüylerle tasvir etsin, her hâlükârda hareketsiz olacaklardır; imgelem aradaki münasebeti kuramayacaktır. İmge, yani kanatlı heykel, hareketi haiz olmayacaktır.

Son kertede, dolaylı yöntemler insan uçuşunu tasvir etme meselesine –mümkün olduğu ölçüde– en isabetli çözümü temin eder. Sırf mantığın ve alışılageldik olanın gönlünü hoş etmek üzere kanatlar yine de uçuşun alegorik remizleri olarak muhafaza edilecektir. Fakat dinamik çağrışımı başka bir yerde arayacağız, zira çağrışım çoklukla tasvirden daha etkilidir. Söz gelimi, topuğu dinamik hâle getiren bir harekete dikkatimizi çekmesi bakımından sanatsal bir dehanın bir tür ön bilgiyi meydana çıkardığını fark edeceğiz. Villette, Michelangelo'nun bazı meleklerinin (s. 164) "havaya kaldırdıkları ayaklarının hafifçe bir hareketinin uçuşlarına yön vermeye kâfi geliyor gibi göründüğünü" kaydetmektedir.

Bundan başka Villette, birçok sanatçının uçuşan melekleri tasvir etme meselesini çözmek için yüzmeden ilham aldıklarını da belirtir (s. 162): "Vücut öne doğru eğilmiş yahut bulutlar üzerinde hemen hemen yatay bir şekilde uzanmıştır. Vücut-

larının üst kısmı dimdik, kolları iki yana uzanmış ve ayakları havaya kalkık hâlde melekler, yüzücülerin dalgaları yarıp geçmesi misali gök kubbeyi katederler. Belirdikleri uzunca paralel çizgiler bu illüzyonu pekiştir." Su imgeleri bu örnekte öyle baskındır ki suda kalan izin imgesi havai imgeleme eklemlenir. Sayfa 80'de Villette, Benozzo Gozzoli'nin fresklerinden birini verir ki bu fresk bu durumu pek iyi izah eder. Uçmanın yerine yüzmeyi geçiren ressamın hüneri bize bilhassa ilginç gelir, zira imgelemin bazı türlerinde yüzmeden uçuşa bir devamlılık olduğunu –fakat uçuştan yüzmeye bir devamlılık söz konusu değildir– görmüştük. Kanat özü itibarıyla havaidir. Havada yüzeriz, fakat suda uçmayız. İmgelem havada su rüyalarını devam ettirebilir, fakat sonrasında tersine çevrilmiş bir imgesel aşkınlığı tecrübe edemez. Şu hâlde sanatçıların bilinçsiz olarak dinamik imgelemin muntazam teselsülünü takip ettiği ve izleyicilerinin hatırına uçuşu düşürmek için yüzme rüyalarından faydalandığı neticesine varabiliriz.

Bazen heykeltıraş gözü bir biçimden ötekine *geçmeye* icbar ederek uçuş illüzyonu yaratmaz da izleyiciyi gönüldeş uçuşa bir bakıma davet eder. İşte böylece, der Villette, sanatçı "biçime uzatılmış ölçüler verir ve basit giysi kıvrımlarını dümdüz dikey çizgilerle belirterek bu ölçülerin etkisini katmerleştirir." Başka bir deyişle, dinamik imgelem doğal uykusundan uyandırılır ve statik ve fakat *uzatılmış* bir biçimin dürtüsüyle havalara yükselmeye sevk edilir.

Biçimsel imgelemle dinamik imgelemin kesiştiği bir imge olan *uzatılmış bir biçim* ifadesi üzerine ne kadar kafa yorsak azdır. Bu ifadedeki kelimeler öyle bayat, öyle fersude bir hâl almışlardır ki dinamik mahiyetleri hemen hemen silinip gitmiştir. İmgeye esas kuvvetini ve dolayısıyla manasını bütünüyle geri vermek için bu imgeye tam zıddını tutturmamız gerekirdi. Böylece *uzatılmış biçimin biçimsel bir atılım* olduğunun farkına vararak ona yeniden can verirdik. *Biçimsel atılımda* dinamik imgelem biçim yaratma rolüne tekrar kavuşurdu.

Şurası dikkate şayandır ki her *uzatılmış biçim* yükseklere, ışığa meyleder. *Uzatılmış biçim* saf, ışıl ışıl havada serpilen *biçimsel atılım*dır. Aşağılara meyleden, düşüşü akla getiren bir uzatılmış biçimin neyin nesi olduğunu tahayyül edemeyiz. Böylesi –imgelemin diyarında– aerodinamik açıdan saçma bir şey olurdu.

VI

Biçimsel ve dinamik imgelemin kesiştiği yerde yaşamamıza yardımcı olması bakımından, şair ve gravürcü William Blake'in eserleri bilhassa faydalıdır. Düşselliğin büyük bir yer tuttuğu bu eserler öyle yüce bir *poetik belagatle* canlanır ki –sonuç kısmında tekrar değineceğimiz– *kelimelere dökülmüş hayat*ın fevkalade bir örneğini temin eder. Blake'in bazı şiirleri *mutlak şiirler*, yani fikirleri tefsir etmeyen ve fakat bizzat kelimelerde imgesel maddeyle hayalî biçimleri, sözün hareketiyle bedenin hareketini, "düşünceyle hareketliyi" yahut daha iyisi konuşanla hareketliyi birbirine bağlayan şiirler olarak adlandırılabilir. Söz gelimi, düşüncelerin havalanması Blake'in eserinde bayatlamış, köhne bir imge yahut ölgün bir alegori değildir. Bu eserde bu köhne ifade terütazedir, *Kehanet Kitapları*'na hayat veren aynı psikolojik coşkuyu haizdir. *Kehanet Kitapları*'nda söze dökülmüş imgeler gaipten haber verirler. Bu eserde zımni kehanetsi düşünceler yer tutmaz. Balzac'ta düşüncelerin havalanması gerçek bir hareketti şüphesiz; ne var ki bu kabataslak kalan, tekdüze bir havai imgeleme bağlı olan bir hareketti. Blake'te *düşüncelerin havalanması* kuşların olanca sahici havalanmasının çoğulluğu kisvesine bürünmektedir. Blake'in psikolojisi hakikaten de kuşlara değgin bir psikolojidir [*ornithopsychologie*].

Albion'un Kızlarının Görüleri'nde kartallar, bülbüller, toygarlar, doğanlar, güvercinler, kuğular uçar, fırtınalar kopar, rüzgârlar eser, iç çekişler duyulur… On sayfada okur on beş fark-

lı uçan şey ve yirmi beşten fazla uçuş sayabilir. Hakiki uçuşlar metin boyunca sürüp giden kozmik hareketlerin bizzat temelinde yer tutmaktadır. Fevkalade uçuşlar bize uçmanın imgeleminin indinde kâinatı yanı sıra sürükleyenin, rüzgârı harekete geçirenin, dinamizmini havayla paylaşanın bizzat *uçuş* olduğunu öğretir. Blake, "Albion'un Kızlarının Görüleri"nde şöyle yazar: "Denizkuşu kışın borasını elbise misali üstüne geçirir."[12] Kuşun *gökte bıraktığı izi* palto misali üzerine geçirmesini dinamik olarak hissetmemek elde midir? Borayı meydana getiren de rüzgârda savrulan bu palto değil midir? Mitolojik varlıklar kasırgayı nefhederler. Fırtına ağızlarında müheyya beklemektedir. Blake'te ise kasırgayı meydana getiren tekmil vücuttur. Denizkuşu derinden derine kasırgayla ilintili bir yaratıktır. Kasırganın dinamik merkezidir.

Blake'te uçuş, dünya içre özgürlüktür. Bundan dolayı havanın dinamizmi, tutsak kuşun görüntüsüyle tahkire uğrar. "Masumiyet Kehanetleri"nde şu içli beyiti okuruz:

> Kafeste bir kızılgerdan
> Salar tekmil göğü hiddete.

Demek ki kuş, özgürlüğün tecessüm etmiş hâlidir. Hatırlatalım ki Alman dili kuşun esas doğasını özgürlüğe dair bir vecizeyle teslim etmektedir. Vecizede "hava kadar özgür" deyip geçilmez, "havadaki kuş kadar özgür" diye geçer, "*frei wie der Vogel in der Luft.*"

Şu kısımdaki *avare düşünceyi* dinamik olarak hissetmemek elde midir?

> Nereye böyle, ey düşünce? Uçuşun hangi uzak memleketedir?
> Şimdiki ıstıraplı ana dönecek olursan şayet,
> Kanatlarına yükle balı, çiği, merhemi ve de teselliyi
> Yahut hasetlerin gözlerinden akan yabanın çöllerindeki zehri getir.

12 Çev. Berger.

Birkaç mısra yukarıda, "Düşünce hangi tözden yapılmadır?" sorusunu okumuşken, insan nasıl olup da yüksek sesle bu satırları okumaktan kendini alabilir? Blake'in imgelemini anlamak için bu soruya şöyle yanıt vermek gerekir: Düşünce hareketi tarafından yaratılan varlıktan mürekkeptir. Blake'in düşüncesi poyrazın *maddesinden* yapılmadır. Söz gelimi, kartalın yeğin uçuşunun düşüncesi bizatihi haşin değil midir? Bu düşünce bile başlı başına şedit kartalı meydana çıkarır. Bir düşünceden ötekine hızla geçen bir kimsenin nazarında, kanadın savruluşunun kudreti kuzuyu yiyip bitirir.

Öteki kanatlar *bal* getirir: "Yükselin parıltılı kanatlar, çocuksu neşenizi terennüm edin! Yükselin, neşenizi kana kana için, zira yaşayan ne var ne yoksa kutsidir." Terennüm eden bu defa kanatlardır.

Blake'i dinamik olarak okuyan okur, yer ve hava arasındaki bir savaştaki kahraman olduğunun çarçabuk bilincine varır. Daha açığı, *söküp çıkarmanın* kahramanıdır, maddeden yüz çevirip kafasını göğe kaldıran varlıktır, iki dinamiği, yani topraktan çıkmayı ve göğe yükselmeyi nefsinde toplayan garip varlıktır. "Tiriel"de Blake şöyle yazar: "Böcek süründüğü hâlindeki uzunluğuna eriştiğinde..." Bu *uzama* dinamik imgelemimizde *sürüngenden* yana ne varsa uyandırır. *Sürünme*nin dinamiği Blake'in birçok mısraında aşikârdır; bu mısralar dinamik olarak okununca, o sıra duyulan durgun bir şevkle yapılan bir okumayla değil de hareketin olabildiğince hissedildiği bir okumayla anlaşılır bir hâl alırlar. Nitekim bu hususta Blake'teki sürünme hareketiyle V. Rozanov'un *l'Apocalypse*'indeki[13] tırtılın kıvrımlı ve ağır hareketini mukayese etmek mümkündür. Bu yolla canlı bir protoplazmadaki hareketle sağlamca yerleşmiş eklemlerinin bilincinde olan hareket arasındaki farkı iyice anlayabiliriz. William Blake *omurgalı dinamizmin* şairidir. Bu dinamizmin olanca imgesini kullanır;

13 V. Rozanov, *L'Apocalypse de notre temps*, Commerce, Été 1929.

bu dinamizmin tarihi onun tecrübesi dâhilindedir; bu dinamizmin bütün gerilemelerini bilir. Tıpkı paleontolojide olduğu gibi, imgelemin diyarında da kuşlar sürüngenlerden tekâmül ederler. Birçok kuşun uçuşu yılanın sürünerek ilerleyişini devam ettirir mahiyettedir. Düşsel uçuşunda insan sürüngen bedene üstün gelir. Buna mukabil, rüyalarımızda burulma olaylarına tesadüf ettiğimizde, bel kemiği bazen bir zamanlar bir yılan olduğunu hatırlar.[14] Blake şöyle yazar:

> Karabasanlarla dolu dehşetengiz bir uyuklamadaymış gibi;
> Tıpkı halka halka bağlanmış cehennemi bir zincir gibi;
> Devasa bir Omurga ıstıraplar içinde kıvranıyordu
> Rüzgârlar üzerinde; acı veren kaburgalar
> Sürüyordu, adeta eğri büğrü bir kovuk gibi
> Ve berklik kemikleri Donuyordu,
> Zevk sinirlerinin hepsi üzerinde.
> Ve birinci Asır geçip gitti böylece,
> Ve kederli bir gam hâli.[15]

Uçuştaki havai düşü daha iyi kavramak üzere bu yersel imgelemin kabusunu bir parça daha yakından inceleyeceğiz. Böylece havai imgelerin geç kalmış birer zafer olduğunu, havai organizmanın serbest kalmanın zorlu sürecini ifade ettiğini göreceğiz.

Öncelikle sürünen şeylerin bilincinde *bel omurunun* merkezde yer tuttuğunu anlamamız icap eder.

> Gün boyunca yatıyordu solucan onun sinesinde,
> Geceleri ise rahmindeydi yeri,
> Solucan yatıyordu öylece ta ki bir yılana dönüşene dek,
> Hazin tıslamalar ve zehirlerle dolu,
> Enitharmon'un karnında kıvrılıp kıvranıyordu.[16]

---

14 "Belkemiğinin de kendine has hayalleri vardır." Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, s. 73.

15 *Vahiy Kitapları, Urizen'in Birinci Kitabı*, çev. Kaan H. Ökten, Pinhan Yay.

16 *Urizen'in Birinci Kitabı*, çev. Kaan H. Ökten.

Burulmadan bunca acı duyulması için omurların mevcut olması lazım gelir. Acı bükülmeyi, bükülme omurgayı meydana getirecektir. Solucan acı çekmeyecek denli yumuşaktır; solucan yılana dönüşecektir. Yılan baştan başa *belden* mürekkeptir.

> Enitharmon'un rahminde bir sarmal gibi kıvrılmıştı
> Ve büyüyordu yılan, pullu derisini üzerinden sıyırıp atarak.
> Büyük acılarla başlamıştı tıslamaları
> Ve sonra değişip dönüştü kulak tırmalayıcı bir çığlığa.
> Pek çok tasa ve sıkıntılı sancılardan,
> Pek çok balık, kuş ve mahluk suretinden
> Geçtikten sonra bir Çocuk suretine dönüşüverdi,
> Bir solucanın daha önce bulunduğu yerde.[17]

Demek ki suretler ıstırap çeken bir protoplazmadan doğarlar. Bunlar ıstırabın *suretleri*dir. Tekvin Cehennem'den neşet eder. Dikelen bükülenden neşet eder. Blake'te yerle alakalı olan ne var ne yoksa burulmanın dinamiğine tabidir. Blake için burulma asli bir imgedir. Blake, beyni şöyle görür:

> O kadar sağlamdı ki iplikleri ve sıkıydı ki
> Düğümleri: Bir insan beyni gibiydi kıvrımları.[18]

Bu kıvrılmış âlemden, asli ıstırabı bilinmediği için anlaşılamamış bu burulmuş düşünceden Blake'in *Sudur*'unda ifade edilen *havai ilke*den neşet eder; ıstıraplı bir sudurdur bu, yine de özgürlüğüne kavuşur ve dikelir, fakat dik duruşa gelirken duyduğu başlangıçtaki ıstırabı unutmaz.

> Hayaletim yolumu koruyan vahşi bir hayvan misali
> Gece gündüz etrafımdan ayrılmaz.
> İçerimde derinlerde Sudurum
> Günahım için iki gözü iki çeşme ağlar.
>
> (...)

17 *Urizen'in Birinci Kitabı*, çev. Kaan H. Ökten.

18 *Urizen'in Birinci Kitabı*, çev. Kaan H. Ökten.

Fırtınada peşine takıldığım
Zavallı, solgun, acınası suret!
Demir çiçekler ve kurşun iniltiler
Sancıyan kafamı çepeçevre sararlar.[19]

Havai fenomenler Blake'in imgeleminde daima kıpır kıpır kıpırdanmaktadır. Daimî bir "enerji"yi haizdirler. Bir şeyleri ifade eden bir enerjidir bu. Jean Lescure, *Messages 1939* adlı makalesinde bu duruma pek yerinde olarak işaret etmiştir. Şöyle yazar: "Blake, sancılı ve beyhude kafa karışıklığından bir şeyler çıkarsın ve bu kafa karışıklığını varoluş ve eylem hâlinde ifadeye döksün diye başına balta kesilen bu son derece yaratıcı enerjiyi tecessüm ettirmiştir."

Uyan! Uyan ey gölgeler diyarının uykucusu, uyanık kal! Serpil!

Bu *gerilim*, dikelmeye erişmenin hazırlayıcısıdır; dikelme sonuç itibarıyla Blake'in poetikasının bize öğrettiği nihai derstir.

Şimdi de gerilimin daha az hissedildiği, daha ziyade havai olan şiire dönelim. Niyetimiz yalnızca yeryüzünün tutsak ettiği ve yeryüzünü terk etmeye çabalayan imgesel güçlerin harekete geçirdiği bir kimsenin ıstıraplarını göstermeye çalışmaktı. Blake'in şiirinde zincirlerini koparmaya çalışan yeni bir Prometheus'a denk geliriz hep. Bu Prometheus hayati enerjiyle doludur. Düsturu şöyle bir şey olabilirdi: "Enerji yegâne hayattır ve Bedenden gelir. Enerji ebedî Hazdır." Bu enerji ister ki kendisini tahayyül edelim. *Gerçekliği* mahiyeti itibarıyla *imgesel*dir. Tahayyül edilen enerji kuvveden fiile çıkar. Bu enerji biçimsel ve maddi imgeler meydana getirmeye, biçimlere töz ve maddelere can vermeye çabalar. Blake'te dinamik imgelem enerjinin bir araştırmasıdır. Blake'in eserini anlamak için okurun bedenindeki bütün kasları teyakkuza geçirmeyi öğrenmesi ve buna bir de öfkenin soluğunu eklemesi gerekir. O zaman –Blake'in ilhamını belirtmek için– *boğuk ilham* diyebileceğimiz şeye hakiki manasını verme işini

19 Çev. Daisy & Jean Audard, *Messages*, 1939, s. 41-43.

kotaracaktır. Bu ıstıraplı soluk hakikaten de Urizen'in, Los'un, Ahania'nın kitaplarında konuşan kehanette bulunan sestir. Bizzat resmettiği "Resimlerin ve Poetik ve Tarihî İcatların Tasvirî Bir Kataloğu" adlı eserinde William Blake şöyle yazar:

> Bir ruh yahut bir görüntü modern felsefenin sandığı gibi ne idiği belirsiz bir hayalet yahut bir hiç değildir; bunlar fani ve gelgeç doğanın husule getirebileceği olanca şeyin ötesinde tertip edilir ve inceden inceye teşekkül edilirler. Fani gözünün göremediği daha kuvvetli ve en âlâ hasletlerle ve daha kuvvetli ve en âlâ ışıkla tahayyül etmeyen kimse hiç tahayyül etmiyor demektir.[20]

Şu hâlde tahayyül etmek demek gerçekliğin tonunu artırmak demektir. Öyle görünüyor ki Blake'in hayaletleri hâliyle derinlerden gelen bir sesi, hiç kimsenin "hiç mi hiç tahayyül etmediği" şiirlerdeki fısıltılı seslerden daha "açık seçik çıkan" boğuk bir sesi haizdir. Istıraplı bir soluğun yazdığı şiirlerden mürekkep *Kehanet Kitapları*'na kulak verecek olursak, bu kitaplar enerjinin münacatları, *düşünen nidalar* olarak görünecektir. Kelimelerin altında yaşayan bir imgelem yahut tahayyül eden bir hayat olduğunu daha bir derinden fark etmemiz gerekir. William Blake bu *mutlak imgelem*in nadir bir örneğidir; bu imgelem maddeye, kuvvetlere, biçimlere, hayata ve düşünceye hükmeder ve –bizim de yapmayı murat ettiğimiz üzere– gerçek olanı imgesel olanla izah eden bir felsefeye meşruiyet verebilir.

VII

Bu bölümde kanatların estetiğinin yahut daha kesin bir ifadeyle söyleyecek olursak hafiflik ve neşe veren enerjinin temin ettiği envaiçeşit poetik temanın giriş mahiyetinde bir dökümünü vermeye çalıştık. İmgelem marifetiyle tecrübe edilen biçim ve kudret arasındaki münasebetler hususundaki

20 Çev. Jean Lescure.

çetin meseleyi mümkün mertebe açık ve kesin bir şekilde ele alma yolundaki gayemize erişmek niyetindeyiz. Sırf bir örneğin etrafına kümelenebilecek bilcümle imgeyi burada derinlemesine inceleyecek denli ehil olduğumuzu düşünmüyoruz. Bununla beraber, belirli bir kuşun temin edeceği farklı farklı poetik imgeleri incelemek de ilginç olurdu. Edebî imgelerden mürekkep bir fauna pankalizmin [güzelciliğin] doktrinine katkıda bulunurdu, tıpkı mitolojik imgelerden mürekkep bir faunanın –Gubernatis'in tesis ettiği gibi– mitolojide kullanılması gibi. Fakat biz bu işin altından kalkamayız. Nitekim, örnekler üzerinde uzun uzadıya duracak olsaydık, tasarladığımız felsefi çalışmanın epey uzağına düşerdik; bu çalışmanın daima gerisin geri imgesel olanın *genel* kanunlarına ve imgesel olanın temel unsurlarını tefekküre dönmesi icap etmektedir.

Gelgelelim, bu bölüme genel tezimizi, yani dinamik imgelemin biçimsel imgelem üzerindeki üstünlüğünü doğrulayacağına inandığımız hayli hususi bir örnekle son noktayı koymak istiyoruz. Ele alacağımız imge, toygar imgesidir. Çeşitli Avrupa edebiyatlarında çokça denk gelinen bir imgedir bu.

Doğrudan doğruya tartışmalı bir tespitle başlamak üzere, toygarın *saf edebî imgenin* fevkalade bir örneği olduğuna dikkat çekeceğiz. Toygar, salt *edebî bir imge*dir. Toygar bir dolu metaforun kaynağıdır; bunlar öyle doğrudan metaforlardır ki insanlar toygar üzerine bir şeyler kaleme aldığında gerçekliği tasvir ettikleri inancına kapılırlar. Fakat edebiyatta toygarın gerçekliği hususen *metaforun gerçekliği*nin saf ve sarih bir örneğidir.

İşin aslı, yükseklerde ve güneş ışığının altında gözden yiten toygar, ressamın gözünde bile varlık kazanmış değildir. Toygar manzarayla aynı çapta olmayacak denli ufaktır. Tarlalardaki saban izleriyle aynı renkte olduğundan, sonbaharın toprağına bir tanecik bile çiçek ekleyemez. Dolayısıyla, edebî manzaralarda bunca mühim bir yer tutan toygarın ressamın manzaralarında yer bulması mümkün değildir.

Şair toygarı zikrettiğinde, toygar bir bakıma –ölçü ve büyüklük meselesi dikkate alınmaksızın– orman yahut dere denli göze çarpan bir şekilde belirir.

Bir Hayırsızın Serüvenleri'nde, Joseph von Eichendorff, toygara manzaranın en mühim unsurları arasında yer verir:

> Tanrıya havale ediyorum ne var ne yoksa,
> O ki dereleri ve toygarları,
> Ormanları ve toprağı,
> Yeri ve göğü çekip çevirir.[21]

Fakat yazar bize toygarın hakiki bir tasvirini verebilir mi? Toygarın *suretiyle, rengiyle* bizi alakadar kılabilir mi? Michelet, umumun ruhuna tesir eden pasajlarda bu işe girişmiştir. Fakat "görünüşten yana zayıf, kalpten ve ötüşten yana zengin" kuşun bu tasviri çabucak ahlaki bir karakter incelemesine dönüşmektedir. Biz buna iyisi mi "Michelet'nin toygarı" diyelim. Toygar "bir karakterdir ve daima bir karakter olarak kalacaktır", der Michelet, Toussenel'in tasvir ettiği kuştan söz ederken.[22] Toussenel meseleyi daha öteye götürerek ahlaki bir karakter incelemesinden ziyade siyasi bir yoruma yer verir: "Toygar kurşuni bir palto giyer; en asil, en yararlı, emeğinin hakkını en az alan, en az takdir edilen o işin, rençperin işinin partal kıyafetini giyer..."[23] Toygar daima "rençperin ahbabı" olarak kalacaktır. Toygar, saban izinin ve tarlaların kızıdır. Pétrus Borel'in dediği gibi, "toygar için tohum ekeriz."[24] Fakat ahlaki ve siyasi sembolizm bizi doğal ve kozmik sembolizmden uzaklaştırır ki göreceğimiz üzere bu sembolizm toygarla ilişkilidir.

Gelgelelim, Michelet ve Toussenel'in örnekleri şu sorunun alameti niteliğindedir: *Toygarı tasvir etmek*, tasvir etme vazifesinden *kaçmak,* tasvir edilebilir güzellikten başka bir

21 Çev. Budelot, s. 12.

22 Michelet, *L'Oiseau*, s. 8.

23 Toussenel, c. II, s. 250.

24 Bkz. Pétrus Borel, *Madame Putiphar*, éd. 1877, s. 184.

güzellik bulmak demektir. Jules Renard gibi gözü keskin, biçimlerin kaleydoskopuyla büyük bir marifet ve tükenmek bilmez bir takatle oynayan bir "imge avcısı", mesele toygar fenomenine gelince tasvirden yana boynu büyük kalır:[25]

> Ömrühayatımda bir tanecik toygar görmüşlüğüm yok, her sabah kalkmam boşuna şafak sökmeden evvel. Toygar yeryüzüne has bir kuş değil…
>
> Ama bir kulak verin, tıpkı benim yaptığım gibi,
>
> Yukarılarda bir yerde altın bir kadehte billur parçalarının kırıldığını işitiyor musunuz?
>
> Toygarın nerede şakıdığını kim söyleyebilir bana?
>
> (…)
>
> Toygar gökte yaşar ve ötüşü kulaklarımıza kadar gelen yegâne gök kuşudur.[26]

Şairler toygarı tasvir etmekten geri durarak zikrederler. Rengi ne ola ki? Adolphe Retté, toygarı şu renge boyar: "Kulak verin; bu öten toygar değil… sonsuzluğun rengindeki kuştur."[27] Biz de şunu ilave edelim: Yükselişin rengindeki kuştur. Toygar, Shelleyci yüceltmenin fışkırmasıdır; hafiftir, görünmezdir. Yerden *kopup ayrılmadır,* anında başarıya erişen bir *kopup* ayrılma. Toygarın ötüşünde Blakeci bir yan bulunmaz. Kurtulmanın ötüşü değildir bu; daha en başından özgürlüktür bu ötüş. Şakımasının her tınısında aşkınlığın tonlaması çınlar.

---

25 *Histoires naturelles, L'Alouette.*

26 Maurice Blanchard kesif gangından koparılmış imgeleri yan yana getirip birbirine çarptırarak toygarın gerçeküstü doğasını birkaç satırda tarif eder: "Tiz sesli toygarlar aynaya çarpıp parçalanmışlardır ve o zamandan beri *Haleluya* ilahisini teganni eden meyve parçalarıdırlar. Şeffaf gırtlakları omurların fil dişinde yiten siyah noktalar hâlini alır. Bir camcının çığlığı onlara billur tüylerini geri verir" (*Cahier de Poésie*, "Le surréalisme encore et toujours" [Ağustos, 1943], s. 9). Dolayısıyla, camdan dolayı toygar şeffaf, billur sesinde ve sert maddedendir. İşte maddenin sertliği toygarın madde-üstü doğasını belirtmektedir.

27 *Œuvres complètes*, c. I, s. 30.

Jean-Paul'un toygar hususundaki düsturunu anlamamız işten bile değildir: "Şakıyorsun, bundan dolayı uçuyorsun."[28] Toygarın şakımasının şiddeti havalara yükseldikçe artıyor gibidir. Tristan Tzara,[29] toygara son hareketinin "ardı sıra gelen" bir yazgı atfeder: "Toygarın bazı aşağı doğru süzülmeleri –bu süzülmeler son hareketinin ardı sıra gelen bir devam hareketini de ihtiva ettiğinden– gayet akla uygundur."

Bir *şakımanın dikeyliği* nasıl olup da insan ruhu üzerinde bu denli etki bırakır? Nasıl olur da bu şakımadan bunca haz duyar, bunca umuda kapılırız? Belki de bu şakıma canlı ve gizemli olduğundandır. Toygar yerden havalanıp daha birkaç metre yüksekliğe çıktığında güneşin ışığında, etrafında *bir toz yığını peyda eder.* Sureti de cıvıltısı da titreşir. Işığa karışıp ortadan kaybolduğunu görürüz. Bu şaşaalı görünmezliği ifadeye dökmek üzere, bilimsel düşüncenin fevkalade terkiplerini poetikaya yerleştiremez miyiz? O zaman şöyle derdik: *Poetik mekânda toygar, yanı sıra bir neşe dalgası getiren görünmez bir zerreciktir.* Eichendorff gibi bir şairin şafakta duyduğu da bu neşe dalgasıdır (*a.g.e.*, s. 102):

> Nihayet gökte soluğun aynada bıraktığı iz denli soluk, kırmızımtırak uzun mu uzun huzmeleri görüyorum. Vadinin ta yukarılarında bir toygar şakımaya başlamış bile. Şafağın beni böylece selamlamasıyla içimi bir ferahlık kaplıyor, endişe diye bir şey kalmıyor bende.

Filozof ise, ihtiyatı elden bırakmadan, toygarı izah etmek üzere bir dalga teorisi ileri sürerdi. Varlığımızın *titreşen* yanıyla toygarı tanıyabildiğimizi söylerdi; dinamik imgelemin gayretiyle toygar dinamik olarak tasvir edilebilir; toygar görsel imgelerin algılamasına müracaat edilerek biçimsel olarak tasvir edilemez. Toygarın *dinamik tasviri* belirli bir safhada terennüm eden uyanmış bir dünyanın tasviridir. Fakat bu

28 *Le Jubilé*, çev. s. 19.

29 *Grains et Issues*, s. 120.

dünyanın zuhur ettiği anı yakalamaya kalkarsanız, vaktinizi boşa harcarsınız, zira bu dünya çoktan serpilmeye başlamıştır. Bu dünyayı tahlile kalkarsanız, vaktinizi boşa harcarsınız, zira bu dünya varlıkla oluşun, uçuşla şakımanın saf terkibidir. Toygarın can verdiği dünya, âlemler arasında en farklılaşmamış olanıdır. Ovalardan, doğan güneşin uçsuz bucaksız siste büsbütün yitiverdiği ekim ayının ovalarından mürekkep bir dünyadır bu. Böylesi bir dünya, gösterişin ötesinde derin mi derin, yüksek mi yüksek, sesli mi sesli bir dünyadır. Görünmez toygar bu biçimden berî olan dünya için şakımaktadır. "Şen, hafif, zahmetsiz şakıması dünyayı teskin etmek isteyen görünmez bir ruhun sevincini andırmaktadır."[30]

Toygarın fevkalade görünmezliği –bir neşe dalgası olarak– hiçbir yerde Shelley'nin "To a Skylark" [Lark toygar, Skylark tarlakuşu/çayır kuşu] şiirinde olduğundan daha iyi bir şekilde ifade edilmemiştir. Shelley bunun kozmik bir neşe, "cisimsiz" bir neşe olduğunu idrak etmiştir; açığa vurduğu şey bakımından öyle terütaze bir neşedir ki yeni bir zürriyet bu neşeyi kendi habercileri yapmıştır:

> Zürriyeti henüz ortaya çıkmış cisimsiz bir neşe misali.

Bir ateş bulutu misali mavi derinliklere kanatlar takmaktadır. Shelleyci toygar için ötüş havaya yükselme, havaya yükselme ise ötüştür. Shelleyci toygar gümüşî boşlukta uçan keskin bir oktur. Toygar, biçimlerin ve renklerin bilcümle metaforunu hiçe sayar. "Düşüncenin ışığında gizlenen" şair, toygarın "göğün dört bir yanına" savurduğu ahenkleri bilmez (Toussenel):

> Bilmiyoruz, neyin nesi olduğunu;

Shelley ise şöyle yazar:

> Hangi tatlı düşünceler seninkidir
> Öğret bize peri yahut kuş.
> Aşka yahut şaraba

30 Michelet, *L'Oiseau*, s. 30.

İşitmedim bir övgü
Böylesi yüce bir vecdden mürekkep titrek bir dalgayı yansıtan.

Toygar, âlemin neşesini ifade etmez; bu neşeyi fiile çıkarır, onu *yansıtır*. Toygara kulak verdiğinde imgelem baştan başa dinamik bir hâl alır; *rehavete* yahut melale yer yoktur artık. Shelley'nin "melalet" [*annoyance*] yahut kasvet gölgesi [*shadow of annoyance*] dediği bu gölge, yabancı bir dile geçmiş olan Eski Fransızcadaki *nostaljik melal* [*ennui nostalgique*] değil midir? Soğuk bir sabah vakti güneşin aydınlattığı bir ovada yalnız başınayken bu "melalet"i duymayan olmuş mudur? Toygarın şöyle bir ötüşü, bu nostaljik melali bertaraf etmeye kâfidir.

Toygarın kozmik mahiyeti şu mısralarda kendini belli etmektedir:

Mesut nağmelerinin kaynağı hangi nesnelerdir?
Hangi çayırlar, hangi dalgalar yahut hangi dağlardır?
Göğün yahut ovanın hangi manzaraları?
Kendi soyunun aşkı mı? Yoksa acıya aldırmamak mı?

Toygar ayrıca bize Shelley'nin poetikasının özünde yer tutan *neşe romantizminin* örneği, aşılması mümkün olmayan coşkun havanın ideali olarak görünmektedir.[31]

Bahtiyar gönlünün bildiği
Neşeden bir parça öğretseydin bana
Coşkun, ahenkli bir ezgi dökülürdü dudaklarımdan
Âlem kulak kesilirdi bana, benim şimdi sana kulak kesildiğim gibi.

Böylece şiirin ilk mısralarını anlamamız mümkün oluyor: "Selam sana, neşeli ruh! Ey kuş, sen hiç var olmadın ki!" Gerçek varlık bize hiçbir şey öğretmiyor; toygar "saf imgedir",

31 "Hayatta her şey rast gidiyormuş gibi toygar uçmaktadır." George Meredith. Lucien Wolff nakletmiştir (*George Meredith, poète et romancier*).

safi havai imgelemde hava ve yükselme metaforlarının merkezi olarak hayat bulan saf ruhsal imgedir. Tıpkı "saf şiir"den bahsedildiğinde olduğu gibi, "saf toygar"dan bahsedilmesinin de bir anlam arz ettiğini görüyoruz. *Saf şiir* her türlü betimleyici vazifeyi, harikulade imgelerin meskûn olduğu bir mekâna atfedilen her türlü vazifeyi reddeder. Bu şiirin saf nesnelerinin tasavvurun kanunlarının ötesine geçmesi icap eder. Dolayısıyla, saf *poetik nesnenin* her türlü özneyi ve nesneyi içinde eritmesi gerekir. *Cisimsiz neşesiyle* Shelley'nin saf toygarı öznenin neşesinin ve dünyanın neşesinin yekûnudur. İnsanlar kimsenin muzdarip olmadığı bir diş ağrısıyla dalga geçtiler. Hiçbir poetik ruh *serpilmekte olan bir âlemin*, şakıdıkça büyüyen bir âlemin mutluluğunu yansıtan bu "cisimsiz neşe"yle alay etmez.[32] "Toygar," der Michelet, "yeryüzün neşesini göklere taşır."

Şakımasıyla umudu tecessüm ettirerek, toygar umudu yaratır. Leonardo da Vinci'nin nazarında toygar hem peygamber hem de şifacıdır: "Rivayet edilir ki bir hastanın yanına toygar götürülürse, hasta ölecekse toygar başını yana çevirir... Fakat hasta şifa bulacaksa, kuş gözlerini ondan ayırmaz ve bakışıyla hastalık diner."[33]

Saf bir edebî imge olarak *saf toygarın* haber verici kudretine öyle büyük bir itimat besliyoruz ki bize öyle geliyor ki toygarın belirdiği havai bir manzara mutlak surette dinamik bir bütün hâlini alır.

Burada örnek olarak D'Annunzio'dan bir kısmı aktaralım; toygar burada ilkin salt bir metafor olarak belirir, fakat öyle

---

32 Victor Poucel de şöyle yazar: "Yücelere erişen toygar mavi gökteki bir sevinçten başka bir şey değildir artık. Sabahları kırda gezinirken ezgisini duyarım ve esas bahtiyar olan benmişim gibi gelir" (*Mystique de la terre, Plaidoyer pour le corps*, s. 78).

Paul Fort *Ballades françaises inédites*'te şöyle yazar: "Din don, derken sessizlik.": "Göğün ta yukarılarında bir toygarın öttüğünü işitiriz ve kalbimiz güm güm atar."

33 *Les Carnets de Léonard de Vinci*, çev. c. II, s. 377.

görünüyor ki bu kısım havai ve yükselici ayırıcı niteliğini bizzat bu metafordan alır:[34]

> Akşam göğü baştan başa toygarlardan mürekkep fevkalade bir koroyla çınlıyor.
>
> (...)
>
> Kanatların methiyesi, tüylerin ve teleklerin ilahisiydi bu; öyle geniş, öyle genişti ki bu kanatlar Seraflar'ın kanatları bile böylesi engin olamazdı. Bilcümle kanatlanmış ilkbaharın akşam duası senfonisiydi...
>
> (Senfoni *toygar yükselip şakıdıkça*) durmaksızın yükseliyor, yükseliyordu. Hafif hafif, ormanın ilahisiyle beraber feryatlardan ve türlü türlü seslerden mürekkep bir müzik yükseldi, derken uzaklığın ve şiirin marifetiyle ezgili bir tınıya dönüşüverdi bu sesler...
>
> ... Ve sanki mavi dağların üstünden bir yerden geliyormuş gibi çanlar çalıyordu.

Akşamın durgunluğunda toygar, kırsalın gürültü patırtısından peyda olan ses kumkumasını sedalı bir ahenge, bir musiki âlemine, yükselen bir ilahiye *dönüştürür*. Havai bir imgelem, ahengi belirleyenin *yükselme* olduğunu çabucak hissedecektir. Havai imgelem estetik ve ahlaki birliği, şu satırlarda geçen estetik ve ahlaki coşku arasındaki devamlılığı şıpın işi tecrübe edecektir (*a.g.e.*, s. 139):

> İlahi durmaksızın devam ediyordu. Ezgiyle mest olmuş hâlde ne var ne yoksa yükseliyor, yükseliyor, yükseliyor gibiydi. Diriliş'in ritmi yeryüzünü kaldırıyordu. Artık dizlerimi hissetmez olmuştum; benliğimle o daracık yerimi işgal etmez olmuştum; katmerli yükselici bir güçtüm gayrı, gelecekteki uluhiyeti beslemek üzere yenilenmiş bir tözdüm.

Bu katmerli mest olma hâline D'Annunzio'nun *Ölü Şehir*'inde de rastlarız:

---

34 G. D'Annunzio, *La Contemplation de la Mort*, çev. s. 136.

> Kır baştan başa can vermekte olan yabani çiçeklerle kaplı; toygarların ezgisi göğü dolduruyor! Öyle fevkalade ki! Böylesi coşkun bir ezgi zinhar duymadım. Binlerce toygar, bir mahşer... Her yandan sökün ediyorlar, mancınıktan fırlatılmış gibi süratle göğe atılıyorlardı; çılgına dönmüş gibiydiler, ışığa dalıp sırra kadem basıyorlardı, sanki kendi ezgilerinde yok olup gidiyor yahut güneşte yitip ortadan kalkıyorlardı... Derken bir tanesi taş misali atımın ayaklarının dibine düşüverdi; ifrata varan bir neşeyle öttüğünden vecdi onu yere sermişti, orada öylece cansız yatıyordu.

Bütün şairler edebî bir manzarada toygarın ötüşüyle peyda olan bu *ezgi birliğine* bilinçsizce itaat eder. Fevkalade kitabı *George Meredith, Şair ve Romancı*'da Lucien Wolff şöyle yazar (s. 37): "Toygarın ötüşü artık bir kuşa has teheyyüç değil, bilcümle hazzın, hayvan ve insan âlemlerindeki bilcümle coşkunun ifadesidir." Ardından Meredith'in *Yükselen Toygar* adlı eserinden şu mısraları iktibas eder: Toygarın ötüşü:

> Ormandır, sudur, sürüdür,
> Yemyeşil çayır, kıraç kahverengi topraktır,
> Yamaçtır, insanın hısmıdır,
> Kasabalarda çalışıp çabalayanların düşleridir.
> Usareyi, çiçekteki hayatı,
> Ve güneşle yağmurun birleşmesini terennüm eder.
> Çocukların çember dansı, ekicinin şükrü,
> Çuha çiçeğinin ve menekşenin açtığı nehir kenarlarının
> Neşesi ve çığlığıdır.

Öyle görünüyor ki toygarın çağrısıyla ormanlar, sular, insanlar, sürüler –kırları ve yamaçlarıyla toprak bile– havai bir hâl alır ve havai hayata iştirak eder. Toygardan bir tür *ezgi birliği* iktisap ederler. Dolayısıyla *saf toygar*, dört başı mamur yüceltmenin alametifarikasıdır. "Toygar," der Wolff başka bir yerde, "içimizde en saf olanı harekete geçirir."

Aynı saflık o son anlarındaki keskinlikte, göğün en uç noktasında vuku bulan o yitip gidişte, o sessizlikte de yer tutar. Birden artık onu işitmez oluruz. Dikey âlem artık kimsenin fırlatmayacağı bir ok misali sessizliğe bürünür:

> Toygar havada öldü,
> Düşmek nedir bilmediğinden.[35]

35 Jules Supervielle, *Gravitations*, s. 198.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İMGESEL DÜŞÜŞ

Kanatlarımız yok, fakat düşmek için
daima yeterince kuvvetimiz var.

Paul Claude, *Positions et Propositions*

I

Düşüş ve yükseliş metaforlarının şöyle bir listesini çıkaracak olsaydık, düşüş metaforlarının katbekat fazla olduğu gerçeği karşısında hayrete düşmeden edemezdik. Ahlaki hayatı hesaba katmadan bile evvel, düşüş metaforları su götürmez bir psikolojik gerçeklikle tespit edilmiş gibi görünür. Bütün bu metaforlar bilinç dışımızda silinmez izler bırakan şu psişik intibaı hasıl ederler; düşme korkusu *asli bir korku*dur. Düşme korkusunu değişik değişik korkuların bir parçası olarak buluruz. Karanlıktan korkmanın dinamik unsurunu meydana getiren düşme korkusudur. Kaçan biri bacaklarının titrediğini hisseder. Karanlık ve düşüş ile karanlığa düşüş *bilinçsiz imgelem* için zahmetsiz dramlar hazırlar. Henri Wallon agorafobinin esasında düşme korkusunun bir çeşidi olduğunu göstermiştir. Agorafobi insanlarla karşılaşmaktan duyulan korku değil, korunmasız, çaresiz kalmaktan duyulan korkudur. En ufak bir gerilemede bu çocukça korkuyla titreriz.

Rüyalarımızda da baş dönmesiyle beraber dipsiz uçurumlara düşeriz. Bundan dolayı Jack London, "ırksal bir hatıra" diye nitelendirecek denli düşsel düşüşün dramı üzerinde durmuştur. London'a göre bu rüya,

> ağaçlarda yaşayan uzak atalarımızın zamanına kadar uzanmaktadır. Ağaçlarda yaşadıklarından düşme tehlikesiyle daima karşı karşıyaydılar. Fark edilecektir ki… sizin, benim, her birimizin aşina olduğu bu düşüş rüyasında asla yere çakılmayız… Siz ve ben yere çakılmayanların soyundan geliyoruz (bu dehşetengiz düşüşte atalarımız *dallara tutunmuşlardır*); bundandır ki ne siz ne de ben rüyalarımızda zinhar yere çakılmıyoruz.[1]

Jack London buradan yola çıkarak insanın çifte kişiliği hususunda bir teori öne sürer; düşsel ve akli kişilik; bu teori de gündüzki hayatımızı ve leylî hayatımızı kati bir şekilde birbirinden ayırır.

> Biz uyurken düşen ve bu düşüşü zaten tecrübe etmiş olan –hasılı, uyanık hâlimizdeki kişiliğimizin uyanıkken başımızdan geçmiş olayların hatırasını muhafaza etmesi gibi, mazideki bir ırkın başından geçmiş olayların bir hatırasına sahip olan– ayrı bir kişilik olsa gerektir. (s. 29)

"Zihnimizdeki en bilindik ırksal hatıra, boşlukta düştüğümüzü gördüğümüz rüyadır." Bu hipotezlerin şümulü *düşüş metaforlarının* farklı farklı psişizmalara kendisini dayatma hususundaki çeşitli sebepleri anlamamıza imkân veriyor.

Şu durumda, bir *dikeylik/**düşeylik** psikolojisinin* düşüşün metaforlarına ve uyandırdığı hislere uzunca bir çalışma hasretmesi gerekiyormuş gibi görünebilir. Fakat biz sırf dikeyliğin/**düşeyliğin** hakiki *müspet* tecrübesi –ki bu tecrübe bize kalırsa yüksekliğin dinamize dikeyliği/**düşeyliği**dir– olduğuna inandığımız şeyi daha açık ve kesin bir şekilde ortaya koymak üzere kısa bir bölümde bu meseleyi ele alacağız. İşin aslı, düşüş

1 *Âdem'den Önce*, s. 27-28.

hususundaki intibalarımız fazlaca olsa da, bu intibalar nazarımızda gerçeklik mesabesine çıkmış olsa da, biz *dikey imgelemin* esas ekseninin yukarı yönlü olduğu kanaatindeyiz. Başka bir deyişle, yukarı yönlü bir atılımı *tahayyül ederiz* ve fakat aşağı yönlü düşüşü *tanırız*. Yani, tanıdığımız şeyi tahayyül etmekte epey güçlük çekeriz. Bu hususta Blake şöyle yazar: "Doğal nesneler oldum olası içimdeki imgelemi zayıflatmış, köreltmiş, mahvetmiştir."[2] Demek ki yüksek, alçağa takaddüm etmektedir. *Gerçek dışı, imgelemin gerçekçiliğine* hükmetmektedir. Bu tezin her fırsatta gerekçelendirilmesi icap ettiğinden, bu yöntemi seçmemizin sebeplerinden bahsedelim.

Düşüş imgeleri sayıca fazla olsa da, dinamik intiba bakımından ilkin akla gelebileceği kadar yüklü değildirler. "Saf" düşüşe epey nadir tesadüf edilir. Çoğu kere düşüş imgeleri öteki türden şeylerin eklenmesiyle katmerleşir; şair bu imgelere büsbütün haricî teferruat ekler. Bu durumda, gerçekte dinamik imgelemimizi harekete geçirmez. Söz gelimi, Milton'un *Kayıp Cennet*'te cennetten kovulan İblis'in *dokuz gün boyunca* düştüğünü söylemesi dinamik imgelemimizi harekete geçirme bakımından hiçbir işe yaramaz. Bu dokuz günlük düşüş İblis düşerken ortalığı kasıp kavuran rüzgârı bize hissettirmez ve bütün o boşluğun enginliğini dehşetimizi ziyadeleştirmez. Şeytanın düşüşü bir asır sürdü denseydi bile, bu uçurum bize daha derin görünmezdi. Şair *canlı bir düşüşün farklılığını*, yani düştükçe *daha* ağır, *daha* yeğin, daha *suçlu* bir hâl alan düşen kişinin bizzat tözündeki değişimi bize nakledebilseydi, edineceğimiz intiba katbekat faal olurdu. Bu *canlı* düşüş, düşen varlığın kompleks psikolojisiyle sebebini ve mesuliyetini içimizde taşıdığımız düşüştür. Sebebin ve mesuliyetin bir araya gelmesi düşüş intibaını artıracaktır. Düşüşe ahlaki bir intiba verilecek olursa, düşüş araz mahiyetinde olmaktan çıkıp töz mahiyetinde olacaktır. İmgelemi canlandırmak için bütün imgelere metaforların eşlik etmesi icap eder. İdealist

2 Herbert Read nakletmiştir, *Le Poète graphique, Messages*, 1939.

bir felsefenin birinci ilkesi olan imgelem, öznenin –tekmil öznenin– imgelerin her birinin parçası olmasını zorunlu kılar. Bir kimsenin bir âlemi tahayyül edebilmesi için, bu kimsenin kendisini bu âlemden mesul tutması, ahlaken mesul tutması gerekir. İmgesel nedenselliğin her doktrini, mesuliyetin bir doktrinidir.[3] Her tefekkür eden insan kendi unsursal kuvvetleri üzerine düşündüğünde bir parça titremeden edemez.

Şu hâlde sembolizm, görsel imgelerin temin ettiği imgelerden daha kuvvetli bağlantıları icap ettirir. Milton'ın eserinde İblis ahlaki düşüşün sembolüdür, fakat Milton Düşmüş Meleği bize alaşağı edilmiş ve cennetten kovulmuş bir *nesne* olarak takdim ettiğinde, sembolün ışığını söndürür. Niceliksel baş dönmesi çoklukla niteliksel baş dönmesinin antitezidir. Baş dönmesini tahayyül etmek istiyorsak, onu an felsefesi içinde ele almamız gerekir; varlığımız güçten düştüğü anda baş dönmesini büsbütün kendi farklılığı içinde zapt etmemiz gerekir. Baş dönmesi vurucu bir oluştur [*devenir*]. Baş dönmesinin imgelerine erişmek istiyorsak, düşmüş meleklerin *psikolojisinin* içimizde peyda olması gerekir. Düşüşün aynı anda *olanca manayı* ihtiva etmesi elzemdir; düşüşün aynı anda hem metafor hem de gerçeklik olması gerekir.

II

Fakat dinamik imgelemin müspet yönü olarak yüksekliği seçmemize sebep olan yalnızca düşüş imgelerinin *dinamik yoksunluğu* değildir. Bizi bu seçimi yapmaya sevk eden çok daha mühim bir sebeptir; böyle yapmakla dinamik imgelemin özüne sadık kaldığımıza inanıyoruz.

Dinamik imgelem hareket imgelerini ortaya çıkarma işine giriştiğinde ve zâhirî fenomenlerin kinematik bir tasviriyle

3 Otto Rank nedensellikle suçluluk mefhumları arasındaki bağlantıları uzun uzadıya ele almıştır (*La Volonté du bonheur*).

sınırlı kalmadığında, *yüksekliği* tahayyül eder. Dinamik imgelem gerçekte yalnızca itki, atılım ve yükselme imgelerini; ezcümle, *hasıl olan hareketin istikametini* faal olarak tahayyül edilen *kuvvetten aldığı* imgeleri meydana getirir. İmgesel kuvvetler daima müspet bir iş görürler. Direnç imgelerini husule getirmek dinamik imgelemin işi değildir. Hakikaten tahayyül etmek için dinamik imgelemin daima faal, daima teyakkuzda olması gerekir. Muhakkak ki gözle algılanan gerçek hareketler dinamik imgelemin saflığına halel getirir. Fakat kökeni itibarıyla imge hareketi *arzu eder*; yahut daha kesin bir ifadeyle söyleyecek olursak, dinamik imgelem tam manasıyla istencin *rüyasıdır*; dinamik imgelem *rüya gören istençtir*. Başarıya eriştiğini düşleyen bu istenç kendi mahiyetini inkâr edemez. Hele ki bu istencin asli rüyaları itibarıyla inkâr edilmesi mümkün değildir. Böylece, dinamik imgelemin safdil hayatı ağırlığa karşı kazanılan zaferlerin menkıbesidir. Hiçbir dinamik metafor aşağı yönlü değildir; hiçbir imgesel çiçek aşağıdan çiçeklenmez. Sathî bir iyimserlik söz konusu değildir burada. Buradan, yerle ilgili bir rüyada yaşayan imgesel çiçeklerin güzel olmadığı sonucuna varmamak gerekir. Fakat bir ruhun karanlığında, toprağın altındaki bir insanın o sıcacık yersel kalbinde serpilen çiçekler bile nihayetinde yükseklere doğru büyüyen çiçeklerdir. *Yükselme*, imge meydana getirmenin gerçek yönü, dinamik imgelemin müspet edimidir.

Şu hâlde, dikey ekseni *ilkin* yükselme yönünde hassas hâle getirmediysek, imgelemi faal hissetmek bize imkânsız görünmektedir. Canlı bir cehennem bizim kazdığımız cehennem değil, cayır cayır yanan, dikelen, alevlerin ve feryatların tevecc ühünü [*tropisme*] ihtiva eden, azabın gittikçe arttığı bir cehennemdir. Sırf acı veren bir sızı *cehennemî farklılığını* yitirir. Büyümenin dinamik imgeleminin ilkesini inceleyecek olursak –ve dolayısıyla geometrik ve soyut veçhesiyle büyümeyi göz önünde tutmayacak olursak–, büyümenin daima *yükselme* olduğunu fark ederiz. Bazıları imgesel hayatlarında zor bela

yükselirler; bunlar yersel bir imgelemi haizdirler. Ötekiler kolayca yükselirler; bunlar ise havai bir imgelemi haizdirler. Yerin ve havanın imgesel unsurlarıyla hemen hemen bütün *büyüme istenci rüyaları* tasvir edilebilir. İmgenin diyarında her şey büyür.

III

Düşüş imgelemini yükseliş imgeleminin bir tür hastalığı olarak, yükseklere duyulan *dinmek bilmez bir nostalji* olarak inceleyeceğiz.

Uçurumun dinamik imgelemine bağlı olan bu nostaljik manayla ilgili bir örnek vermekle işe girişeceğiz. Bunun çarpıcı bir örneğine Thomas de Quincey'nin şu pasajında denk geliyoruz:[4]

> Her gece bilinen bütün derinliklerin ötesindeki zifiri karanlığa, geri dönme umudunun büsbütün kesildiği yarıklara ve uçurumlara –mecazen değil, gerçek manasıyla– iniyormuşum gibi geliyordu bana. Uyandığımda *yukarı çıkma* hissi bana büsbütün yabancı geliyordu.

Burada, Milton'ın imgesinin aksine, düşüş zaman terimleriyle dile getirilmiyor; düşüş umudun yitirilmesiyle, tözsel ve kalıcı mahiyetiyle derinden derine gösterilmektedir. İçimizde bir şey "yukarı çıkma" umudunu söküp alır, bizi ilelebet düşüyor olma bilinciyle bırakır. Düşen varlık suçluluk hissine "saplanıp kalır."

Thomas de Quincey'nin eserindeki uçurum mefhumunun özsel dinamik mahiyetine dikkat buyurmamız gerekir. Uçurum *görülmüş* değildir; bizi korkuya sevk eden, uçurumun zifiri karanlığı değildir. Bu imgede görmenin hiçbir hissesi yoktur. Düşüşten yola çıkarak boşluk fikrine varılmıştır. İmge, hareketin neticesinde ortaya çıkmıştır. Thomas de Quincey

4 Arvède Barine nakletmiştir; *Les Névrosés,* Hachette, s. 55.

metnine doğrudan ve dinamik imgelerle hayat vermiştir. Düşüyorum ve dolayısıyla ayaklarımın altında bir boşluk peyda oluyor. Durmaksızın düşüyorum, demek ki dipsiz bir boşluktur ayağımın altında uzayan. *Düşüşüm uçurumu meydana getiriyor;* uçurum katiyen düşüşümün sebebi değil. Işığı tekrar göreceğim görmesine ama artık bunun bir önemi olmayacak; insanların arasına tekrar karışacağım karışmasına ama bunun bir önemi olmayacak. Leylî düşüşüm hayatımda silinmez bir iz bıraktı. Yukarı çıkma hissini bir daha duymaz olacağım, zira düşüş bundan böyle varlığıma nakşolmuş psikolojik bir eksen olacaktır; düşüş düşlerimin yazgısıdır gayrı. Normalde havai yurtlarındayken insanları mesut kılan düş, beni ışıktan ediyor. Hülyalarında ağırlıkla batanın vay hâline! Düşünde uçurumun avcuna düşenin vay hâline!

Edgar Allan Poe da imgesel düşüşün gerçekliğinin varlığımızın ıstırap çeken tözünde aranması gereken bir gerçeklik olduğunu biliyordu. İmgesel uçurumlar yaratma hususundaki sorun, bu ıstırabı doğrudan doğruya nakletmektir. *Nesnel imgelerin filmini göz önüne sermeden evvel* bu imgesel düşüşü okurun ruhuna sevk etmenin yolunu bulmamız gerekir. Yazarın önce hissi uyandırması, ardından göstermesi gerekir. İstidlalî dehşetin cihazı, yazar okurun ruhuna okurun varlığının derinliklerindeki teli titreten temel korkuyla dokunduktan sonra işlemeye başlayabilir. Poe'nun dehasının sırrı eserini dinamik imgelemin üstünlüğüne dayandırmasıdır. Örneğin, "Kuyu ve Sarkaç"ın daha ilk sayfalarından itibaren –ki ilerleyen sayfalar dehşet verici olaylardan geçilmez– imgesel düşüş hakiki tözsel tonuyla ortaya konulmaktadır.[5] "Zifiri karanlık çöküverdi; olanca duyu, ruhun cehenneme yollanışı gibi, paldır küldür bir dalışla yitip gitti. Derken kâinatı bir karanlık, bir sessizlik, bir kıpırtısızlıktır kapladı. Bayılmıştım…" Poe bayılmayı bir şekilde kendi varlığımız içre bir düşüş, önce fiziksel, ardından tinsel varlığın bilincinin kaybolup gittiği ontolojik bir düşüş olarak

5 Edgar Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaire*, çev. Baudelaire, s. 113.

tasvir eder. Dinamik imgelem marifetiyle iki âlemin sınırında yaşayabilirsek –yani şayet hakikaten ve yalnızca psişizmanın ilk biçimi olan imgeleyici varlık isek–, der Edgar Poe (s. 114), "ötedeki boşluğun açık seçik hatıralarını hatırlayabilirdik. İyi de, bu boşluk ne ola ki? Bu boşluğun karanlığını mezarlığın karanlığından nasıl ayırt edebiliriz? Şu kadarcığını bilseydik bari." Yazık ki devamında hikâye dehşete tutturulan bir işleyişle ilerliyor; hikâye hissettirdiği o müthiş korkunun azametini, ilk sayfalardaki o yürek hoplatan karanlık ezginin tınısını yitiriyor. Fakat "kara boşluk" fikri ilerleyen sayfalarda ustalıkla tekrar yakalanıyor ve böylece genel itibarıyla hikâye en kuvvetli birliklerden birini, *boşluğun birliğini* muhafaza ediyor.

Bu *boşluğun birliği* kadir-i mutlaktır, ahlaki değerleri zahmetsizce kapsamına alır. *Marginalia*'da Poe, bayıldığımız esnada, öldükten sonra varlığımızın yok olmasının neye benzeyeceği hususunda bir hisse varabileceğimizi ifade eder. "Yok olma tehlikesi uykuda ve bazen de daha bir açık seçiklikle bayılma esnasında hissedilebilir." Yok olma [*défaillir*] ve bayılma [*défaillance*]; imgelemin ve ahlakın yüce anlamdaşlığı.

Hikâyeci, bundan başka, ölümün ve uçurumun sınırında bu asli düşüşü *yeniden yükselmeyle* ilişkilendirmeye, "ruhumun gömüldüğü o zahiri hiçlik hâlinden birkaç hatırayı bulup buluşturmaya –zira rüyamda bu işi kotardığımı gördüğüm olmuştur– çabalamadığı takdirde asli düşüşün intibaını veremeyeceğini hisseder." Düşüşe bir tür dalgalanma intibaı veren, imgesel düşüşü gerçekle imgesel olanın arasındaki uyuşmazlıkların durmaksızın yer değiştirdiği, birbirini pekiştirdiği ve zıt şeyler olarak birbirini etkilediği bu dalgalanma psikolojisinin bir örneği yapan tam da başdönmesinin bilincine varma çabaları, bu yukarı çıkma *çabaları*dır. O zaman başdönmesi hayat ve ölüm arasında gidip gelen bu diyalektikte yeğinleşir; başdönmesi *sonsuz düşüş*, hatırdan silinmez bir dinamik tecrübe mesabesine varır ki bu tecrübe Poe'nun ruhuna derinden derine işlemiştir (s. 115):

> Hatıranın bu tayfları bana açık seçik kallavi şekiller gösterir, bu şekiller beni kaldırıp sessizce habire aşağılara, derinlere, diplere çekip götürürdü; nihayetinde bu düşüşün sonu gelmeyeceği düşüncesi yakama yapışır, dehşetengiz bir baş dönmesine gark olurdum… Derken etrafta ne var ne yoksa bir hareketsizlik hissine dûçar olurdu; sanki beni aşağılara sürükleyen tayf kafilesi inişlerinde hudutsuzluğun hududunu aşmışlar gibi, giriştikleri bu iş takatlerini kesmiş gibi duraklarlardı… sonrası safi cinnet; dehşetengiz karanlıklarda çırpınan bir hafızanın cinneti.

Takdir edileceği üzere, "çöküp" giden akıldan, "baygınlaşan" bedenden ve "düşen" imgelemden mürekkep bu yorum metaforla imge arasındaki "edebî imge"nin alametifarikası olan bağlantıyı bilfiil ortaya koymaktadır. Düşüşün "edebî imgesiyle" *yorumun olay örgüsü* üzerinde nasıl da etki ettiğini görüyoruz; zira imgelerini *yorumlamak* edebî imgelemin ayırıcı vasfıdır. Yorum, zihni her yana yansıtır; uzak bir maziyi uyandırır ve rüyalarla korkulardan mürekkep çok anlamlı bir yığını bir araya getirir. Bundan dolayı, hikâyede tasvir edilen şeyler asgari bir değere indirgenir; "tayf kafilesi"ne bir şekil verilmez; onlara bir beden vermek yahut onları insicamlı kılmak için hiçbir çaba gösterilmez. Şair hareketin *doğrudan* tahayyül edilebileceğini pekâlâ bilir. Şairin dinamik imgeleminin, okurun *kapalı gözlerle* baş dönmesini dinamik olarak tahayyül edebileceğine güveni tamdır.

İmgesel baygınlığın, ontolojik düşüşün, takatsizliğin oynak kışkırtısının dinamik bilgisi noksan olduğu takdirde, yeniden doğma ve yukarı çıkma çabası noksan olduğu takdirde hakikaten imgesel âlemde yaşayamayız; o âlem ki burada maddi unsurlar içimizde düş görmeye başlar, şeylerin maddesi "bir rüyanın örümcek ağı misali ipince" maddesiyle sembolize edilir (s. 114):

> Ömrühayatında bayılmamış olan bir kimse akkor kömürde acayip saraylar, aşina simalar keşfetmek nedir bilmez;

çoklarının sırrına ermediği o havalarda süzülen hazin hayaletleri temaşa etmek nedir bilmez; bilinmedik bir çiçeğin rayihası üzerine kafa yormak nedir bilmez; o güne değin dikkatini çekmemiş bir ezginin sırrıyla hayretlere düşmek nedir bilmez.

Varlığımız zayıf düştükçe keskinleşen bu hassasiyet bütünüyle maddi imgeleme tabidir. Varlığımızın daha az yersel ve daha havai, biçim değiştirmeye müsait bir hâl alabilmesi için, belirlenmiş biçimlerin uzağında bir yer tutabilmesi için bu hassasiyetin bir başkalaşıma uğraması gerekir. İçimizdeki varlığın ufalmasıyla büyüyen bu hassasiyet, âdeta doğrudan bir sevk olmayla, kelimelerin fiziksel tesirine tabidir. Kelimeler görsel imgeleri çağrıştırmazlarsa, güçlerinin bir kısmını yitirirler. Fakat nihayetinde kelimeler imgelerin ima ettiği, imgelerin bir araya geldiği şeylerdir; kelimeler kalıplaşmış kavramları değiş tokuş etme vasıtası değildir. Kelimeler akışkan mahiyetimizi harekete geçiren akışkan bir madde, yersel maddemizin mahdut alanına kısıldığımızda içimizdeki havai maddeyi canlandıran bir soluktur. Dolayısıyla, rüyalarımızda havada süzüldüğümüz yahut bizi karanlıklara çekmeye çalışan *düşüşün ruhuna* karşı mücadele ettiğimiz hâli bilen Edgar Poe'ya göre, kelimelerin gücü maddi imgelemin hükmettiği maddi bir güç olmaya epey yakındır (*a.g.e.*, s. 243). "Ben böylece konuşurken, *kelimelerin maddi gücü* ile ilgili bir düşüncenin zihninden geçtiğini hissetmedin mi? Her kelime havada oluşan bir hareket değil midir?" Bu sözlerde okültizmin esamesine rastlanmaz. Bu sözler daha halis ve daha doğrudan bir hayalle bağlantılıdır. Şu hâlde öyle görünüyor ki dinamize şiirler üzerine tefekkür etme –Poe'nun hikâyeleri böyledir, zira bu hikâyeler genel itibarıyla *saf edebî imgelerin* fevkalade yapısını haizdirler– bizi dinamik bir dil sisteminin parçası yapar ve anlatıma dayalı bir hareket sisteminde harekete geçirir. Bu bakış açısından, dil *fikirlerin bir birlikteliği* olduğunu iddia edebileceği gibi, *hareketlerin bir birlikteliği*

olduğunu da iddia edebilir. Asıl dinamiği içinde dışa vurulan imgesel düşüş, imgelemimize dinamik olarak tesir eder; bu yolla imgesel düşüş biçimsel imgeleme, hiçbir gerçek tecrübenin uyandıramayacağı hayalî görsel imgeleri kabul ettirir. İmgeler doğrudan doğruya fısıldayan, imada bulunan sesten neşet ederler. *Kelimelere dökülen doğa* yaratıcı doğanın [*nature naturante*] girizgâhıdır. Şiirin yaratıcı Kelâmını hak ettiği yere yerleştirirsek, şiirin bir psişizmayı, bu psişizmanın da imgeleri yarattığını fark edersek, geleneksel plana şu iki terimi ekleriz: dışa vurulan doğa yaratıcı doğayı canlandırır, yaratıcı doğa da yaratılan doğayı [*nature naturée*] husule getirir ki biz bu yaratılan doğayı kendisini dışa vuran doğada işitiriz. Evet, nice şairin dediği gibi, doğa kendisine kulak verene konuşur. Kâinatta konuşmayan şey yoktur, fakat ilk kelimeleri o yüce konuşucu insan etmiştir.

Dolayısıyla, incelediğimiz hareketler öbeğinde dile getirilen ruh ne denli düşerse, düşüşünde ortaya çıkan manzaralar da o denli acayip birer hâl alır. Genel olarak, *yolculuğa davetin* görüntülerini kabul edecekse ruhun *harekete geçirilmesi* gerekir. Zifiri boşluğun imgelerine erişmek için ruhun aşağı doğru bir yol tutması gerekir; zira alelade ve akli görüşle bu imgeleri görmek mümkün değildir. Bu bakımdan, bir imgelem psikolojisi için "Girdaba İniş" gibi bir hikâyeyle bu hikâyenin kaynağıymış gibi görünen hikâyeyi mukayese etmek epey faydalı olacaktır. *Tahayyül edilen* bir hikâyeyi *imgesel* bir hikâyeden ayıran mesafeyi ölçmek için elimizin altındaki sağlam bir yöntemden faydalanacağız. Ayrıca *imgelemin bağımsızlığı* meselesini de anlayacağız; yazık ki bu tez henüz filozofunu bulmuş değildir.

Bu mukayeseyi yapacağız yapmasına ama maalesef elimizin altında mezkûr hikâyenin yalnızca Fransızca tercümesi mevcut. Bu hikâye *Hayalî Yolculuklar: Düşler, Görüntüler ve Kabalistik Romanlar* serisinin on dokuzuncu cildinde bulunmaktadır. Hikâye on dokuzuncu ciltte, Poe'nun Usher'ın evinde geçirdiği tedirgin edici akşamlarda Roderick Usher'la

birlikte okuduğu kitaplar arasında zikrettiği *Nicolas Klimius'un Yeraltı Âlemine Yolculuğu*'nun ardı sıra gelmektedir. Bu ciltte mercek altına alacağımız ikinci hikâyenin adı şöyledir: *Kuzey Kutbundan Güney Kutbuna Dünyanın Merkezi Üzerinden Yapılan Bir Yoluculuğun Hikâyesi.* Hikâyenin yazarı meçhuldür. Bu eser, diyor *Hayalî Yolculuklar* serisinin editörü, ilk kez 1723'te yayımlanmıştır.[6]

Girdaba İniş'le *Dünyanın Merkezine Yolculuk* hikâyelerinin tastamam aynı yerde geçiyor olması öne sürdüğümüz bağlantı hususunda şüpheye yer bırakmamaktadır. Meçhul yazar "O sırada 68 derece 17 dakika enlemindeydik" diye yazar ve fakat boylamı vermez. Edgar Poe şöyle yazar (s. 222): "Şu anda," der o kendine has kılı kırk yaran tarzıyla, "Norveç kıyısına epey yakınız, 65 derece enlemindeyiz." Mesele deniz olunca en ufak ayrıntıları verme merakına rağmen, Poe on yedi dakika kısmını zikretmemiştir.

Aynı çıkış noktası, aynı coğrafi atmosfer, anlatıyı belirli bir geleneğe oturtmak üzere başlangıçta masalları nakletmekteki o aynı ihtimam, ilk sayfalarda ifade edilen bütün o benzer düşünceler iki imgelem arasındaki farkları açıkça tebarüz ettirmektedir. Meçhul yazarın imgelemi olaylardaki olağanüstü yanı insanların toplumsal hayatındaki olağanüstülüğü hatırlara düşürmek için bir sebep olarak ele almaktadır. Böylece imgesel bir ülkeyi çarçabuk toplumsal bir ütopyaya dönüştürür. Hikâye güzelce ilerlerken, tam da bir düş misali dramatik bir hâl alabilecekken anlatıcı rüyasız bir uykuyu araya sıkıştırır. Tıpkı *Pers Mektupları*'nın yazarının Parislilerin âdetlerini anlatması misali, yeraltı insanlarının âdetlerini tasvir etmek üzere bu uykudan uyanacaktır.

---

6 Aynı sene Roeun'da *Principales merveilles de la nature* adında yazarı meçhul bir kitap yayımlandı; kitapta Norveç'teki derin yarığın, "denizin göbeğinin" ayrıntılı bir tasviri bulunmaktadır. Denizdeki olanca su bu yarıktan dağıtılmaktadır. "Bu iş," diyor yazar, "insanın vücudundaki atardamarın kanı bütün damarlara dağıtması gibi olup bitmektedir." Yazar, Poe'nun da yaptığı gibi, Kircher'e atıfta bulunmaktadır.

Buna mukabil, Edgar Poe'nun imgelemi daha ilk sayfa bitmeden iyiden iyiye *düşsel* bir hâl alır. Başka bir deyişle, sanki olağanüstü şeylerde algılamanın işlevi rüyaların vukuuna yol açmakmış gibi, Poe gerçeği alır ve kaşla göz arasında onu imgesel olana çevirir. Her şeyin düşsel bir hâl aldığı bu süreci takip edecek olursak, bu sürecin temel bir imgesel hareket üzerinden imgeleri harekete geçirmenin elzem olduğu yolundaki tezimizi doğruladığını görürüz.

Söz konusu hikâyeler derinliklere yapılan yolculukla alakalı olduğundan ve düşüş hayalini akıllara getirdiklerinden, başlangıç noktalarında baş dönmesi hissinin yer tutması elzemdir. Daha hikâyenin başında, dehşetengiz olaylardan evvel, korkunun *nesnel* sebeplerini açıklamadan evvel yazar iki muhatapta, konuşanda ve dinleyende baş dönmesi hissini uyandırmak için elinden geleni yapar. *Bu beraberce baş dönmesi hissini duyma nesnellik yönünde ilk girişimdir.* Hikâyenin ikinci sayfasından itibaren baş dönmesi hissi öyle yeğin bir hâl alır ki anlatıcı şu satırları yazmakta beis görmez: "Dağın tabanının bile rüzgârın gazabından kurtulamayacağı düşüncesini nafile kafamdan atmaya çabalıyordum."

Baş dönmesi hâl duygusu [*cénesthésie*/hassasiyeti uzvîye] olmaktan çıkıp fikir seviyesine varmıştır. Aşırı hareketlilik fikri baş dönmesinin hâl duygusuyla ilgili intibaına bir yorum getirmektedir.

Çoklukla gerçeği rüyayla mukayese etmekten mürekkep olan Poe'nun yöntemi bu durumda gayetle açık seçiktir. Dalgaların Maelström girdabına doğru sürüklediği gemiyi tasvir ederken, bu inişi kâbusta denk gelinen düşüşe benzetmekten daha iyi bir yol bulamaz:

> … devasa bir deniz bizi arkamızdan yakalayıverdi ve bizi ta göğe çıkarmak istercesine yukarılara, yukarılara kaldırıverdi. Dalganın bunca yukarılara çıkabileceğini söyleselerdi de inanmazdım. Derken, sanki rüyada yüksek mi yüksek bir

dağın tepesinden düşüyormuşum gibi, yokuş aşağı bir kayış, bir dalış hâlinde iniverdik ki bir bulantıdır, bir baş dönmesidir aldı beni.

Okur, anlatıcıyla birlikte *inişin bulantısını* duyduğu, yani bilinç dışı unsursal hayatın bir tecrübesine sürüklendiği andadır ki hikâyeyi canlı bir gönüldeşlikle –yahut sıkıntılı bir antipatiyle, zira bazıları vardır ki Edgar Poe'nun hikâyeleriyle cezbelenmektense tedirginliğe kapılırlar– okumaya başlar. Şu hâlde teslim etmek gerekir ki dehşet hissi *nesneden,* anlatıcının sezdirdiği *manzaralardan* ileri gelmemektedir. Aksine, dehşet *öznede,* okurun ruhunda can bulur ve durmaksızın canlanır. Anlatıcı okuru dehşetli bir durumla karşı karşıya getirmiş değildir, onu dosdoğru *dehşet durumuna* sokmuştur; okurun dinamik imgelemini harekete geçirmiştir. Yazar düşüş kâbusunu doğrudan doğruya okurun ruhunda *uyandırmıştır.* Deruni tıynetimize derinden nakşolmuş bir hayalden ileri gelen asli bir bulantıyı keşfetmiştir. *Rüyanın iptidailiğini* Edgar Poe'nun birçok hikâyesinde tespit etmek işten bile değildir. Rüya uyanık hayatın bir mahsulü değildir. Rüya temel öznel hâldir. Bir metafizikçi burada *imgelemin bir tür Kopernikçi devriminin* iş başında olduğunu görebilir. İşin aslı, imgeler artık nesnel *mahiyetleriyle* değil de *öznel manalarıyla* anlaşılırlar. Bu devrimden kasıt,

rüyayı gerçekliğin önüne,
kâbusu facianın önüne,
dehşeti canavarın önüne,
bulantıyı düşüşün önüne

koymaktır; ezcümle, öznenin imgelemi görüntülerini, dehşetlerini, felaketini kabul ettirecek denli yeğindir. Şayet rüya bir mazinin belli belirsiz bir anısı ise, hayatın öncesinde yer tutan bir hâlin, *cansız* hayat hâlinin, mutluluktan önce gelen bir tür matemin anısıdır. Hatta meseleyi bir adım daha öteye götürüp imgeyi sırf düşüncenin evveline, imgenin anlatısının evveline değil, ayrıca olanca *tahassüsün* evveline yerleştirebiliriz.

Bir nevi *ruh asaleti* şiirlerdeki dehşetle ilişkilendirilir. Istırap çeken ruhun bu asaleti öyle asli bir tıyneti açığa vurur ki imgeleme ilelebet ilk sırayı temin eder. Düşünen imgelemdir, acı çeken de imgelem. İmgelemdir harekete geçen. İmgelemdir şiirlerde doğrudan doğruya açığa vurulan. Sembol mefhumu fazlasıyla zihnîdir. Poetik tecrübe mefhumu fazlasıyla "tecrübi"dir. Düşünce ve gelişigüzel tecrübe, imgesel olanın asliliğine erişmek için yeterli değildir artık. Hugo von Hofmannsthal şöyle yazar: "Arasan da boşuna; bu türden itkilerle kaynaşan ruh zihnî yahut hissî terimlerle açığa vurulamaz; burada ruhun bağını çözen imgedir."[7] Dinamik imge asli bir gerçekliktir.

Düşüş gibi mahdut bir konuda, Edgar Poe esas rüyayı safi birkaç nesnel imgeyle nasıl zenginleştireceğini ve düşüşü nasıl *daimî* kılacağını bilir. Poe'nun imgelemini kavramak için bu dışsal imgelerin *özümsemesini içsel düşüşün* hareketiyle tecrübe etmemiz ve bu düşüşün hâlihazırda bayılma ve ölüm mesabesinde olduğunu akıldan çıkarmamamız gerekir. O zaman ola ki okur öyle bir duygu hâline erişir ki kitabın kapağını kapattığında "yukarı çıkmayacağı" hissinden yakasını kurtaramaz.

Edgar Poe'nun hayalinin alametifarikası ağırlık olduğundan, olanca nesneyi ağırlaştırıp aşağı çeker. Esinti bile bir ağırlığa bürünür, perdeleri ve asılı kadifeleri kımıldattıkça ağırlaşır. Hikâyelerinde ve birçok şiirinde bilcümle *örtü* belli belirsizce ağırlaşır.[8] Uçan bir şey bulunmaz. Hiçbir rüya ehli yanılmayacaktır bu hususta; Poe'nun poetikasında *kumaş kaplı duvar usulca hayat bulan rüya duvarıdır, kumaşların hafif ve handiyse belli belirsiz dalgalanmalarla titreştiği yumuşak duvardır*.[9] "Kızıl Ölümün Maskesi"nde Prospero'nun sarayının yedinci –ve son– odası (s. 158) "tavandan sarkıp duvarları örten

7 *Entretien sur la poésie*, Écrits en prose, s. 160.

8 Krş. Edgar Poe, *Kuzgun.*

9 *Kuyu ve Sarkaç*, s. 113.

siyah kadifeden duvar halılarıyla kaplıdır ve bu duvar halıları hantal kıvrımlarla aynı kumaştan bir halıya dökülmektedir." "Ligeia"da,

> yüksek mi yüksek duvarlarda tavadan tabana kadar sakil ve heybetli görünen duvar halıları genişçe kıvrımlarla dökülüyordu; bu duvar halısı vaktiyle döşeme halısında, divanlarda, abanoz yatakta, yatak sayvanında ve kısmen pencereyi kapatan ihtişamlı perdelerde kullanılan o aynı kumaştan yapılmaydı.

Sonrasında duvar halısı, o daimî sakilliğine halel gelmeden, uzunca kıvrımlarını kımıldatarak titreşecektir. Poe'nun dramatik olaylara yer verdiği her odada, bu *sarmalayıcı ağırlığın* etkisi hissedilecektir. Bütün nesneler statik temaşanın yahut nesnel bilginin arzu edeceğinden daima *bir parça daha ağırdır*. Bir parça *düşme istenci* –yükselişe ket vuran bir istenç bozukluğu– şaire has dinamik imgelem vasıtasıyla bu nesnelere sirayet ettirilir.

> Ve titreşen her biçimin üzerine
> Perde, o tabut örtüsü,
> Bir fırtına hoyratlığıyla düşüverir.
> Ölüm korkunç bir okşayışla her şeyin üzerine o sakil örtüsünü çeker.

Poe'nun sakil hayalî nesneleri ağırlaştırması gibi *unsurları* da ağırlaştırır. *Su ve Düşler* kitabımızda Edgar Poe'nun poetikasına has suyu, ağır, yavaş suyu incelemiştik. Şiirlerindeki ve hikâyelerindeki durgun su da aynı yavaşlıktan ve ağırlıktan nasibini almaktadır. "Ruhun güçsüzleşmesinin" dinamik hissi *ağır bir atmosferde* vuku bulur. Pek az şair bu harcıâlem imgeye *can* vermeye muktedirdir. Şayet bir kimse tekrardan *Usher'ın Evinin Çöküşü*'nü *bir şiir gibi*, –veznin *düşüncede* yer tuttuğu– mensur şiirleri okurkenki o ağır ve ciddi tavırla okursa, bu imgenin o tuhaf gücünü hissedecektir. Bu hikâyeyi ağır hareketin dinamiğiyle, yarı açık gözlerle, ağırlığın

dinamik ezgisinin üzerindeki görüntülerin bir arpejinden ibaret olan imgelerle dolu kısmın üzerinde çok fazla durmayarak dinamik bir şekilde yeniden okumak gerekir. O zaman okur *akşam karanlığının ağırlığını* hafif hafif duyacaktır. *Akşam karanlığının ağırlığının* üç katmanlı bir haşvin canlılık verdiği *saf bir edebî imge* olduğunu anlayacaktır. Karardıkça kararan bu havai maddenin sakilliği "ağırlaşan bulutların" sakilliği hususunda bize daha isabetli bir his verecektir. "Ağır bulutların", ağır ve kapalı göğün bu köhne imgesini bir kere hissedilebilir hâle getirdik mi, "temelinde dehşet yatan olanca hissin o çelişkili kanununun" faaliyetini hisseder oluruz; Edgar Poe bu kanunu izahat düşmeden zikreder (s. 89), fakat bu kanun bize kaygının ve düşüşün terkibi, bizi ezen ve yere çeken şeyin tözsel birleşmesi –tözümüzdeki birlik– gibi görünmektedir. O zaman etrafımızdaki hava, bizi özgür kılacak hava hapishanemiz olur; atmosferin *ağır* olduğu daracık bir hapishane. Dehşet bizi yere sevk eder.

> Tahayyülüm öyle bir işlemeye başlamıştı ki evin ve arazinin etrafında oralara has bir atmosferin –bu atmosferin gökteki havayla bir ilişiği yoktu, çürümüş ağaçlardan, kül rengi duvarlardan, durgun gölden yayılıyordu bu atmosfer–, sası, gizemli, belli belirsiz, ağır, donuk, kurşuni bir pusun hüküm sürdüğüne inanmıştım.

Yine aynı soruyu soracağız: Bize bu imgeleri temin eden görme midir? Bu anlatıdaki sıfatlardan hareketle, Usher'ın evini etrafını saran bu "belli belirsiz, kurşuni" pusa asli hayat ve kuvvet atfetmeli miyiz? Görme burada şeffaf olanla kurşunu ilişkilendiren iki sıfat kullanarak kendiyle çelişmemekte midir? Bilakis, imgeleri *dinamize* bir hâle getirirsek ve imgelemimizin ta kendisi olan bu psişik kuvvete güvenecek olursak, her şey insicamlı bir hâle bürünür. Bu metinde imgelemin gücünü aktaran ve imge yaratmaya muktedir olan sıfatlar *ağır* sıfatlardır, *düşey olarak* yaşayan sıfatlardır. Bedbaht düşçünün ruhuna yük bindiren bu ağırlık, bu donukluk,

gizemli olanın o sakilliğidir. Göz keskinliğini yitirir, biçimleri açık seçik ayırt edemez olur ve bu *ağır* boz bulanık hayale alışık hâle gelir. Böylece göz, insanın "keder atmosferini" soluduğu son derece maddileşmiş bir mütekabiliyete razı gelir. "Haşin, içe işleyen ve onmaz bir kasavet havası hüküm sürüyor ve olanca şeye sirayet ediyordu," (s. 91); bu satırları okuyan okurun Poe'yla tözsel bir gönüldeşlik kurması, kasavet havasının *bir töz misali* sinesine nüfuz ettiğini hissetmesi gerekir. Zira Poe bu köhne imgeleri öyle yüklü bir hâle getirmektedir ki bu imgeler bütünüyle asli hayatiyetlerine kavuşmaktadır. Bazıları vardır ki eşine az rastlanır imgeleri basmakalıp şeyler yapıp çıkarırlar; daima ellerinin altında imgeleri yerleştirecekleri kavramlar bulundurmaktadırlar. Ötekiler, yani hakiki şairler en basmakalıp imgelere yeninden hayat verirler; kulak verin! En harcıâlem kavramda hayatı çın çın çınlatırlar. İşin burasında, beylik sözleri kullanan şairler kalkıp da şöyle diyeceklerdir: Biz de kelimeleri *mücehhez, kavi, canlı* manalarıyla çınlatıyoruz. Hepsi de eserlerinde girift imgelere, aliterasyonlara yer verirler. Fakat bu imge cümbüşü bir acayiplikten ve bütün o ses tekrarları şıngırtıdan, tıngırtıdan ibarettir. Bütün bu süslemelerde hayatiyetten, güzelliğin cevheri olan poetik *değişmezlikten,* hakiki hareketten eser yoktur. Ancak maddi ve dinamik imgelem hakiki şiirleri ortaya çıkarabilir.

Edgar Poe'nun poetikasının "tözsel hareket"e sadakati öyle sağlamdır ki bu sadakat en kısa hikâyelerinde bile kendini belli eder. Bundan dolayı, okur üç sayfalık *Gölge* hikâyesini yahut yirmi sayfalık *Ligeia*'yı tekrar okuduğunda o aynı ağırlık hissine kapılır:

> Üstümüze meşum bir ağırlık çökmüştü. Uzuvlarımıza, odadaki mobilyalara, içtiğimiz kadehlere sirayet etmişti. Bu cendere içre her şey kasvetli, ölgün bir hâl almış gibiydi; içki âlemimizi aydınlatan yedi demir kandilin alevleri müstesna. İnce ince ışık çizgileri hâlinde uzayarak, soluk ve kıpırtısız öylece yanıyorlardı. (*Gölge*)

Bu ince, dikey, durgun alevlerdeki cansızlığı hissetmeyen var mıdır? Sırf göğe yükselmektedirler, o kadar. Bu alevler dikeyliğe ideal çizgiselliğini vermek için sırf bir referans ekseni olarak orada bulunmaktadırlar. Etraflarında ne var ne yoksa düşmekte, çökmekte, düşeyazmaktadır; solgun ışıkların aydınlattığı hayal, ölümün dinamiği içre düşünen ve tahayyül eden, son demlerini yaşayan birinin *ağırlığı*dır.

Bazı imgelemlerin rüyada, bir ucundan havanın öteki ucundan yerin çektiği hâliyle uzayan alevi görmesi meselesi üzerinde durmamıza gerek var mı? Alev dinamik olarak uzatılır. *İmgelem, alevi faal bir uzama olarak görür.* Dolayısıyla alev, havalanmanın ve kökten sökülmenin kompleks imgesidir. Cyrano'nun bir pasajından hareketle bu dinamik imge hususunda az çok bir fikre varabiliriz: "Bir bitki, bir hayvan yahut bir insan öldüğünde, ruhları kararmadan (ışık öbeğine katılmak üzere) göğe yükselir, tıpkı mum alevinin –ayaklarına yapışan içyağına rağmen– göğe fırlaması gibi."[10]

İyice hassas hâle gelmiş bir imgelem için en ufak işaret, en ufak belirti bir yazgıyı gösterir. Victor-Emile Michelet'nin *Aşk ve Büyü* adlı eserinde söylediği gibi "beş köşeli yıldızı baş aşağı" çevirmek, ruhunu dûn âleme teslim etmek demektir. Michelet bunu şöyle izah eder: "Şiva tapınaklarında (yazar, Şiva'yı şeytanla özdeşleştirir) şamdanlardan yükselen alevlerin önünü yatay olarak yerleştirilmiş metal levhalar keserler; bu levhalar alevin mukadder olduğu yere, yani göğe yükselmesini engellemek için yerleştirilmiştir."

Hafif olmak yahut ağır kalmak; bu ikilem içre bazı imgelemler insan yazgısının bilcümle dramını icmal edebilir. En yalın, en bayağı imgeler –dikeylik ekseniyle aynı hizaya geldikleri gibi– hem havanın hem yerin parçası olurlar. Bunlar maddi ve dinamik imgelemin doğruluğunu daima tasdik ettiği asli, doğal imgelerdir.

---

10 *Œuvres*, 1741, c. 1, s. 400.

IV

İmgesel düşüşün tasvire dökülmüş biçimlerine hükmeden ve imgelerini yöneten psişik bir gerçeklik olduğunu bildiğimize göre, hiç de görülmedik olmayan bir başka poetik temayı, *yukarılara düşüş* temasını anlamaya hazırız demektir. Bazen bu tema gitgide süratlenen bir hareket suretiyle şiddetli bir arzuyla göğe yükselme arzusu olarak ortaya çıkacaktır. Sabırsız bir ruhun çığlığı misali çın çın çınladığını duyarız bu arzunun. Yöntemimize uygun olarak örneklerimizi yine bir tek şairden alacağız. "Güzellik Krallığının İlahisi"nde O.V. de L. Milosz şöyle haykırır: "Uyuyabilseydim keşke şu zamanın tahtında! O kutsi uçurumda derinliklerden yukarılara düşebilseydim."

Bununla beraber, bu *yukarılara atılma* arzusunun imgeler hasıl ettiği ve göğün hakikaten de *tersyüz olmuş bir uçurum* şeklini aldığı örnekler de mevcuttur. Séraphîtüs'ün ürkek ruha mavi göğün uçurumlarını gösterdiği geliyor hatırımıza; hakiki bir havai ruh için bu uçurumlar, yersel bir ruhun nezdindeki yeryüzünün derin yarıklarından daha cezbedicidir. Yersel ruh daima uçurumdan sakınmaya meyillidir. Göğe düşüşte belirsizliğe yer yoktur. Göğe düştükçe hızlanıp katmerlenen şey mutluluktur.

Ancak bir avuç kimse baş dönmesine kapılıp da makbul tecrübeler yaşamanın ne demek olduğunu bilir; işte o zaman bir tür mutlak yükseliş başlar ve o güne değin bilinmedik bir hafifliğin bilinci uç verir. Bilcümle dinamik değerin değişmesi bilcümle imgenin değişmesini tayin eder. İlerleyen sayfalarda Nietszche'nin bize *derinliğin yukarıda olduğunu* gösterdiği pasajları göreceğiz. Böylesi imgeler sırf görmeden ileri geliyor olamaz. Bunlar dinamik imgelemin yansıttığı imgelerdir. İyinin belirgin hâle geldiği ve iyinin eminliğinin itimadı kuvvetlendirdiği bir ruhta *yükseklik* öyle bir imkâna erişir ki derinliğin her türlü metaforunu içine alır. Yükselen ruh *derince* iyidir. Birdenbire zarf, sıfata bir perspektif verir.

Bizzat niteliğe tarihsel bir niteleme ilave eder. İhtirasla okunduklarında kelimeler ne de yüklüdür!

Yükselme ve düşme imgeleri O. V. de L. Milosz'un şiirlerinde sık sık birbirleriyle ilişki hâlindedirler. Bu imgeler şairin olanca şeyi iyiden ve kötüden ibaret görme yanını özetler mahiyettedir. "Lemuel'in İtirafı"ndaki insan ve koro arasındaki şu diyaloga bakalım:

Koro: Doğru mu? Hatırlıyor musun? Boşluktaki
Hareketsiz kemeri…
(…)
Tefekkürün altuni dorukları.
(…)
Sonra, geri dönüş –hatırlamaya çalış–
Düşüş — ilk Düz Çizgi.
İnsan: Seslerden mürekkep bir bulut alıp götürdü beni, bilmem ki nereye;
Arzu edilen Hiçlikte, yukarılarda asılı,
Kara, ıssız, hoyrat boşluğun
Hareketsiz, haşin, sessiz uçuşuna erişemez hâlde.
Ve düştüm
Unuttum, derken birden tekrar hatırladım.
Koro: (*Fısıldaşmalar eşliğinde)*
Hayattan hayata! Ne yol ama!

Bu İlk Düz Çizginin, bize Kötüden ve İyiden, düşüşten ve tefekkürün altuni doruklarından bahseden bu Çizginin parçası olmadan okur, nasıl olup da bu türden şiirleri içerinde duyabilir? Milosz gibi büyük şairler Albert Béguin'in şu kanaatine katılırlar: "Bu dûn diyarda zuhur eden ruh… iki âlemi haizdir; ağırlığın âlemini ve ışığın âlemini."[11] Ve şu kelimeleri ilave eder: "Fakat birinin hiçlik, ötekininse gerçeklik olduğuna inanmak hata olurdu." Işığın ve ağırlığın münasebeti, bilcümle psişik hayatı çekip çeviren imgesel olanın bir tür ikili

11 *L'Âme romantique et le Rêve*, éd. Corti, s. 121.

gerçekçiliğine tekabül eder. Ricarda Ruch şöyle der: "Schelling, ışıkta ve ağırlıkta doğanın ilk ikiliğini görmüştür" (s. 85).

V

Dikeyliğin büyük düşçülerinin eserlerinde çok daha müstesna imgelere denk gelmek mümkündür; bu imgelerde varlık hem yüksekliğin hem de derinliğin yazgıları istikametinde serpilir. Bu hayret verici imgenin bir örneğine Novalis'in –o rüya dehasının– eserinde tesadüf ediyoruz: "Kâinat bir nevi insan doğasının çökeltisiyse, tanrıların âlemi insan doğasının süblimleşmesidir."[12] Ardından Novalis şu arifane düşünceyi ekler: "İkisi de *uno actu* vuku bulur." Süblimleşme ve kristalleşme *bir tek fiile* vuku bulur. Çökelti olmadan süblimleşme olmaz; keza, maddeden sadır olan hafif bir buhar olmadan, yeryüzünün üzerinde dolaşan bir ruh olmadan kristalleşme olmaz.[13]

Fakat bu sezgi simyevi imgelere fazlasıyla yakın olduğundan, Novalis'in, simyanın büyük *psikoloğunun* düşüncesine halel getirmektedir. Simyevi imgelerde maddi imgelem sık sık dinamik imgeleme ket vurmaktadır. Maddi rüyalarının mahsulleri –tuz ve esanslar– damıtmanın o uzun dinamik rüyalarını bize unutturur. İşlevlerinden ziyade nesneleri düşünürüz ve *rüya hikâyelerimizde* olduğu gibi, düşünceyle rüyalarımızın saflığına halel getiririz. *Düşsel nesnelerden* ziyade *düşsel işlevleri* hatırlamak istiyorsak, rüyalarımıza sıkı sıkıya sadık olmamız icap eder. Şu hâlde, yukarıda verdiğimiz alıntıda, icap ettiği

12 Novalis, çev. *Fragments inédits.* "Hymnes à la nuit", Stock, s. 98.

13 Novalis'in düşüncesiyle Milosz'un şu ilahisini mukayese edebiliriz: "Yükselişin güzelliğiyle sarmalanmış, şemsî yumurta gözlerimi kamaştırmış, yanım sıra uzanan karanlık sonsuzluğun çılgınlığına dalmış, uzuvlarım karanlığın yosunlarıyla bağlanmış hâlde, ben hâlâ o aynı yerde duruyorum, sabit kalan o yegâne yerde duruyorum" (Le Cantique de la Connaissance, La Confession de Lemuel, s. 67). Bu ilahinin simyevi tınısı Milosz'un yüksekliğin ve derinliğin ayrılmasını *uno actu* [bir tek fiille] düşlediğini açıkça göstermektedir.

üzere, *uno actu* ifadesine önem vermemiz gerekir. Dinamik bir imgelemin, derinliğin ve yüksekliğin çifte insani yazgısını, görkemli ve ışıltılı olanın diyalektiğini *uno actu*'da, yekpare olarak yaşanan *fiilin ta kendisinde* tecrübe edebilmesi gerekir. (Görkemli ve ışıltılı olanın dikey istikametleri hususunda kim yanılgıya kapılabilir? Dinamik imgelemin cahili olsa bile, kim görkemliliği havaya, ışıltıyı madene izafe edebilir?)

Dinamik imgelem, kutupları bir araya getirir. Dinamik imgelem bir eylem derinlere nüfuz ettiğinde içimizde bir şeylerin yükseldiğini –buna mukabil bir şey yükseldiğinde başka bir şeyin derinlere nüfuz ettiğini– anlamamıza imkân verir. Biz doğayla tanrılar arasındaki bağlantı yahut –saf imgeleme bağlı kalacak olursak– yer ve hava arasındaki en kuvvetli bağlantılarız. Tek bir fiildeki iki maddeyiz. Bize Novalis'in düşsel tecrübesini özetler mahiyetteymiş gibi görünen böylesi bir ifade, imgeleme bütün öteki tinsel işlevlerin üzerinde bir yer verdiğimiz takdirde anlaşılabilir bir hâl alır. İşte o zaman *bir imgelem felsefesine* yerleşmiş oluruz; bu felsefede imgelem varlığın, kendi imgelerini ve düşüncelerini husule getiren varlığın ta kendisidir. O zaman dinamik imgelem maddi imgelemin önüne geçer. Tahayyül edilen hareket yavaşladıkça yersel varlığı; hızlandığında ise havai varlığı ortaya çıkarır. Fakat özü itibarıyla dinamik olan bir varlık hareketinin içkinliğinde kalmak zorunda olduğundan, bu varlık büsbütün duran yahut her türlü haddin ötesinde hızlanan hareketi tasavvur edemez; dinamize bir varlığın indinde hava ve yer ayrılmamacasına birbirine bağlıdır.

Bu dediklerimizden hareketle, Novalis'in kimileyin ağırlığı niçin "insanı göğe yükselmekten alıkoyan" zincir olarak tasvir ettiğini anlayabiliriz. Novalis'e göre dünya –yaşadığı asrın şairlerinin çoklukla üzerine kafa yorduğu "Neptünizm"in kavramlarına uygun olarak– sulardan neşet etmiş bir güzelliktir. Dünya "kadim ve fevkalade bir kaledir; derin okyanusların enginliklerinden düşmüş ve bugüne değin sarsılmaz bir

şekilde olduğu gibi kalmıştır; göklere uçmasına engel olmak üzere görünmez bir zincir bu krallığın tebaasını bu diyar içre hapsetmiştir."

Bu krallığın tebaası maddi imgelemce düşlenen minerallerdir. Böylece, görünmez zincir sayesinde göğün renkleri kristal suretiyle dünyada tutulur. Safir mavisini "havai olarak" düşleyebilirsiniz, bu taş gök mavisinin konsantre hâliymiş gibi; topazın ateşini "havai olarak" düşleyebilirsiniz, topaz batan güneşle yakınlık peyda ediyormuş gibi. Ayrıca, göğün mavisini –katılaşmış safir formunda– avucunuzda yoğunlaştığını tahayyül ederek "yersel olarak" da düşleyebilirsiniz. Yersel ve havai imgelem kristalde ve değerli taşlarda bir araya gelir. En azından bu iki imgelem kendilerine imgesel bir dinamizm verecek olan murakabeye dalmış yahut vecde gelmiş ruhu beklerken kuvve hâlindedirler. Kısmet olur da başka bir eserimizde *kristallerin temaşasını* incelersek, bu meseleye tekrar değineceğiz. İmgelemin bir dinamiğinin unsurlarını bir araya getirdiğimiz bu bölümün son satırlarında, niyetimiz *düşerken* rüya görmenin ve *yükselirken* rüya görmenin çifte imkânını okura hissettirmekti. Böylece aynı kristalde dikey rüyanın iki istikameti neşet eder; derinliğin rüyaları ve yüksekliğin rüyaları, yani yerin ve havanın rüyaları. Bu rüyaları, tıpkı bilcümle imgesel nesne gibi, esas dikeylikleri ve kuvve hâlindeki dikeylikleri içinde *uno actu* tutabilen ruh ne yücedir.

Kimileyin hafif bir dengesizlik, hafif bir uyumsuzluk imgesel varlığımızın gerçekliğine halel getirir. Ya buhar hâline ya da katı hâle geliriz; ya düşleriz ya da düşünürüz. Keşke daima tahayyül edebilseydik!

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ROBERT DESOILLE'IN ÇALIŞMALARI

"Gözünü gerçekten açsaydın da şu kelimeyi görseydin; yükseldi..."
DANTE

I

Robert Desoille yirmi yıldan fazladır uyanıkken görülen rüyanın bir psikoloji yahut daha açıkça söyleyecek olursak *Yükselici Psikolojiye* hazırlık olarak addedebileceğimiz *yönetilen hayalin* bir metodolojisi üzerinde çalışıyor. Esasında Robert Desoille'ın yöntemi bir araştırma vasıtası olmaktan ziyade şifa verici psikiyatrik bir tekniktir. Bu yöntem yükselici hayal vasıtasıyla bir noktada takılıp kalmış [*bloqué*] psişizmalara bir çıkış yolu bulmayı, çapraşık ve duyulmaz hâle gelmiş hisleri ise tekrar canlandırmayı gaye edinmiştir. Bu yöntem İsviçre'de birçok klinikte uygulanmıştır. Desoille'ın yönteminin psikagojinin –bu psikoterapik yöntemi ortaya atıp geliştirenlerden biri de Charles Baudouin'dir– en etkili usullerden biri olma yolunda olduğu kanaatindeyiz. Cenevre'de çıkan *Eylem ve Düşünce* adlı bir dergide Robert Desoille'ın çalışmalarının çoğu yayınladı. Bu çalışmalar ayrıca bir kitapta da ele alınmıştır:

Uyanıkken Rüya Görme Yöntemi Vasıtasıyla Duygulanımın Keşfi: Yüceltme ve Psikolojik Edinimler.[1] Bir yandan bu kitaptaki önemli kısımların üzerinde durup, beri yandan Robert Desoille'ın tespitleriyle, imgelemin metafiziği hususundaki tezlerimizi fırsat buldukça mukayese etme niyetindeyiz.

Desoille'ın yönteminin özü, düşçünün rüyalarında hangi yolla yükseldiğini açıkça tespit etmekten mürekkeptir. Bu yöntem, "bilinç dışındaki" imgeleri harekete geçirecek ve yavaş yavaş kendi bilincine varan *bir yüceltmenin* eksenini sağlamlaştıracak belirgin imgeleri bir araya toplamaktadır. Desoille'ın yöntemini uygulayan kişiler tedricen havai imgelemin dikeyliğini keşfeder. Bu dikeyliğin bir *hayat çizgisi* olduğunu fark ederler. Biz kendi hesabımıza *imgesel çizgilerin* kopup ayrılması en zor olan hakiki hayat çizgileri olduğu kanaatindeyiz. İmgelem ve İstenç aynı deruni gücün iki görünümüdür. Tahayyül etmeyi bilen istemeyi de bilir. İstencimizi bilgilendiren imgelemle, bir tahayyül etme, tahayyül edilen şeyi tecrübe etme istenci birleşir. İmgeler yerli yerince takdim edildiği vakit, insicamlı davranış tarzlarını ayrıntılarıyla tespit etmek mümkündür. Desoille'ın sunduğu imge sırasını takip ettikleri takdirde kişiler sarih, asude ve faal bir yücelmeye erişme alışkınlığı kazanırlar. Bu şekilde yönlendirildiği vakit *uyanıkken görülen rüya* kişiye, nihayet kendi eylemlerini ve hislerini kontrol edebileceği –zira imgeleri artık insicamlı hâle gelmiştir– bilinçli bir hayata kavuşması için –düzensiz ve bazen nevrotik bir çalkantı içinde olan– düşsel güçlerini kullanma imkânı verir. Bu yöntemde, tıpkı dağınık bir ısının harekete dönüşmesi gibi, düşsel enerjinin ahlaki enerjiye dönüştüğünü söylersek, Desoille'ın düşüncesinin aleyhinde bir şey söylemiş olmayız. Ahlakçılar ahlak alanındaki yeniliklerden, keşiflerden bahsetmeyi pek severler, sanki ahlaki hayat aklın harcıymış gibi! Bunun yerine, *ahlaki imgelemin* asli gücünden bahsetmeleri gerekir. Hamaset diye adlandırdığımız dinamik şema için bize güzel

1 Paris, 1938.

imgelerden mürekkep silsileyi sağlaması gereken de bu imgelemdir. Ahlak söz konusu olduğunda, örnek nedenselliğin ta kendisidir. Fakat doğanın temin ettiği örnekler, insanın temin ettiği örneklerden çok daha derinlere uzanır. İnsan dünyanın güçleriyle uyum içinde olduğunu tahayyül ettiğinde, örnek teşkil eden neden tözsel bir neden hâlini alabilir. Hayatını imgelemiyle aynı mesabeye çıkarmaya çalışan kimse, yükselen bir tözü düşlediğinde yahut *yükselişi* itibarıyla havai unsuru tecrübe ettiğinde, içinde bir asaletin kabardığını hissedecektir. Görüldüğü üzere, Desoille'ın tezlerini havai imgelem hususundaki metafiziğimizle aynı doğrultuda tahlil etmekte hiçbir güçlük çekmeyeceğiz.

II

Desoille'ın yöntemi bilinçsiz bir komplekse takılıp kalmış birini klasik psikanalizin yaptığı gibi sırf bu durumundan kurtarmakla [*déblocage*] kalmaz, ayrıca kişiye ilerleme imkânı sağlar. Klasik psikanaliz, hâlihazırda yıprandığı ve artık uygun olmadığı aşikâr hislere bir istikamet verme işine hiç girişmeden, sırf "mazinin heyecanlarını dirilterek" kompleksleri çözmekle uğraşırken, Desoille'ın psikanalizi yücelme için yükseliş yolları hazırlayarak yücelmeyi en azami noktaya çıkarmaya çalışır. Desoille kişiye, duyguların ahlaken yükselmesinin modelleri olan "yeni hisleri yaşatarak" (s. 55) bu işin altından kalkar. Klasik psikanaliz kişiliğin ilk zamanlarındaki gelişimindeki bozuklukları tahlil eder. Geçmişte tatmin olmamış bir arzunun etrafına toplaşmış olan ne var ne yoksa ortadan kaldırmaya çalışır. Desoille'ın psikanalizi ise –buna psikosentez demek daha yerinde olurdu– *yeni* bir kişiliğin oluşması için bilhassa hangi sentez koşullarının elzem olduğunu tespit etmeye çabalar. Kişiliğe eklenen bu yeni hissî unsurlar –bize kalırsa yenilik, imgelemin esas işlevidir– kopuk bir geçmişi çoklukla kendiliklerinden tashih edeceklerdir. Hâliyle Desoille, psikiyatrın ve eğitmenin, bir kimsenin

psişik geleceğine halel getirebilecek olanca şeyi silip süpürmesi gerektiğinin farkındadır. Bu bakımdan psikanalistin yaptığı işin faydasına da diyecek yoktur.[2] Fakat yaman bir geçmişin yükünden henüz kurtarılmış olan kişiye *bir an önce* geleceğin biçimlerini telkin etmek de yerinde olacaktır. Hatta çoklukla Desoille –bir kimseye *ıstıraplı* sırlarını ortaya dökme talebinde bulunmaktan çekindiğinden– doğrudan doğruya yükseliş imgelerini, gelecek imgelerini telkin etmekle işe başlar. Sınırsız bir imkân hâlindeki gelecek hususunda bu aceleci yahut hatta apansız telkine girişilmezse, uzun zamandır kusurlarından ve hatalarından mustarip olan bir kimse yeni baştan acılarına ram olabilir ve tarumar hâlde hayatına devam edebilir. Psikanalizle şifa bulmadan evvel bu kimsenin ruhu *ağırdı*. Hiç kimse ha deyince *hafif* bir ruha kavuşamaz. Keyifli hâl doğal ve kolay erişilen türdense de, mutluluk hâlinin öğrenilmesi icap eder; insanın mutlulukta ve hafiflikte ortak olan bilcümle değerin bilincine varması gerekir.

Bu fevkalade tedavi yöntemi Desoille'ın kitabında, zihnî açıdan son derece basit bir dille takdim edilen tatbikler eşliğinde kolay anlaşılır basamaklar hâlinde tarif edilmektedir. Şüphe yok ki böylece kolay anlaşılması dolayısıyla filozoflar bu esere burun kıvırmışlardır. Gelgelelim, bir şey kolayca anlaşılıyor diye eylem alanına kolayca tatbik edilecek diye bir kaide yoktur, hele ki imgelem alanında bu tatbik işi daha da zor bir hâl alır. Canı isteyen tahayyül etmesin! Burada alelade bir şeyi tahayyül etme mevzubahis değil. Aksine, sükûna erişmek *imgelemin birliğini* sağlamaktan geçmektedir ki bu da hiç kolay bir iş değildir. İmgelemin bu birliğine ve mutluluğun bu yönlendirici dinamik şemasına erişmek için maddi imgelemin en mühim ilkelerinden birine tekrar dönmemiz

2 Yakında yayımlanacak bir kitabında Robert Desoille, psikanalizin hemen hemen hiçbir dahli olmadan sırf "yüceltme işlevini" yeniden tesis ederek hastaların yönlendirdiği uyanıkken görülen rüyaların eksiksiz izahatını ihtiva eden vaka geçmişlerini vermektedir.

icap eder. Mutluluğa erişmek için bu şart tek başına yeterli değildir, fakat yine de elzem bir şarttır. İnsan *bölünmüş bir imgelemle* mutluluğa erişemez. Yücelme –imgelemin müspet gayreti– arızi, ayrışık, farklı niteliklerle temeyyüz eden bir hâl değildir. Sükûnetin bir ilkesinin –güçle ilişkilendirilmiş tutkular da dâhil– bütün tutkuları kuşatması gerekir.

III

Olanca aşikâr sadeliğiyle Desoille'ın yöntemini incelemeye devam edelim.

Endişelerinden kurtul: Bir psikiyatrın çalkantılı bir ruha vereceği ilk tavsiye herhalde bu olurdu. Fakat Desoille bu soyut ifadeyi kullanmaz. Bu son derece basit soyutlamanın yerine son derece basit bir imgeyi yerleştirir; endişelerinizi silip süpürün. Fakat sırf kelimelerle iktifa etmeyin. Jestleri yaşayın, imgeleri tasavvur edin; imgenin hayatının peşine düşün. Bu işin altından kalkmak için imgelemin "süpürgeyi eline almasına" imkân vermemiz gerekir. *Homo faber* olun; zira angaryayla karşı karşıya kaldığında bu biçare süpürücünün durumu tam da böyledir! Yavaş yavaş süpürücünün rüyalarının, ritmik hayalinin bir parçası olacaksınız. Süpürecek neyiniz var? Endişeleriniz, kuruntularınız mı? Bu iki durumda süpürgeyi aynı şekilde sallamayacaksınız. Titizliğin ve azmin diyalektiğinin olaya dâhil olduğunu hissedeceksiniz. Fakat ruhunuzu ağırlaştıran, solmuş bir aşkın çiçekleri olmasın? O hâlde yavaş yavaş çalışın ve rüyanın bitip gittiğinin farkına varın. Öldüren kederiniz öyle bir ölür ki! Geçmişiniz öyle bir geçip gider ki! Çoğa kalmadan angaryanız biter ve huzurlu, toparlanmış, bir parça aydınlanmış, yükünden kurtulmuş ve hür bir ruhla yeniden nefes alırsınız![3]

---

3 Ahlaki alanda imgesel olanın üstadı Nietzsche şöyle yazar (*Şen Bilim*):

Müsaade buyurun! Size el uzatayım,
Zira eleştirmen ve hizmetkâr olmam hasebiyle
Sünger ve süpürge erbabıyımdır.

Bu ufacık, imge yüklü psikanaliz, yaman psikanalistin vazifesini imgelere havale eder. "Herkes kendi kapısının önünü süpürsün" ve böylece artık *mütecessis* yardıma ihtiyaç duymayız. Meçhul imgelere burada zati imgelerimizi ıslah etme işi yüklenir. İmge imgeye, hayal hafızaya şifa verir.

Bir örnekten daha bahsetmekte fayda var. Desoille ayrıca "paçavracının tutumu"nu isabetlice kullanır. Bu tutum "süpürgecinin tutumu"ndan daha analitiktir. Bu tutum, "süpürülüp atılan", belli belirsizce ve noksan bir şekilde ifadeye dökülen binbir sıkıntıdan bir parça daha bilinçli olan endişelerden kurtulmak için birebirdir. Desoille belirli bir endişeye gark olmuş kişiye bu endişesini bütün ötekilerle birlikte paçavracının torbasına, *paçavracının sırtına aldığı* çuvala atmasını salık verir. Bunu da hor gördüğü ne var ne yoksa arkasına fırlatıveren elin dışavurumcu ve etkili hareketiyle yapar.

Bazıları elin bu *hareketinin* işi gösterişe döken yapmacık bir tavırdan ibaret olduğunu, kişinin daha deruni ve mahrem bir âlemde salah bulacağını söyleyerek itiraz edecektir. Fakat bu zevat burada zihnini toplama işinin altından kalkamayan ve akılcı ısrarları işitmeyen psişizmalarla karşı karşıya olduğumuzu hatırlarından çıkarıyor. Ancak imgeye dayalı davranıştan hareketle onlara etki edebiliriz. Onlara özgürleşme jestleri veririz, zira unsursal imgelere uygun olarak geliştirilmiş bir davranış psikolojisinin toplayıcı mahiyetine güvenimiz tamdır.

Gelgelelim, tahayyül edilen jestin yanında bir de yapmacık, yalandan jest vardır ki bunu da gözden kaçırmamak gerekir. Şayet bir kimse psikanalize mukavemet edip kendisine telkin edilen jestleri *yalandan yapmakla* kalırsa, o zaman Desoille'ın yönteminden hayır görmeyecektir. İşi yalandan yapmaya dökerek, bu kişi tenkide ve tartışmaya meyyal hâlde aklın ve zihnin alanına sıkı sıkıya yapışacaktır. Fakat kişi hakikaten, ruhunun derininden tahayyül ederse, samimiyetle tahayyül ederse durum böyle olmayacaktır; nitekim meselenin bu yanından bahsetmeye gerek bile yoktur, zira samimiyet

olmadan imgelem neye yarardı? İmgelem doğrudan ve yekpâre bir faaliyet olarak kendini belli eder. İmgelem psişik varlığın azami birliğe erişmesine imkân veren ve birliğin ilkesinin meskûn olduğu yetidir. Biz kendi hesabımıza hissî hayatın hakiki manada imgelere teşne olduğu kanaatindeyiz. Bir his, hissî imgeler grubunca uyandırılır. Bunlar normatif imgelerdir ve ahlaki bir hayatın temelini atmaya çalışırlar. Muhtaç bir kalbe "imgeler" arz etmek daima hayırdandır.

Yirmi yıldan bu yana tatbik edilen Desoille'ın yöntemi "imgelere dayalı davranışın" gücünü tasdik etmektedir. Biz de bazı epey basit ve bilindik fiziksel hareketlerin ahlakı yüceltici mahiyeti hususunda birçok örnek verebiliriz. Katı cisimlerden ziyade iyice ayarlanmış jestler olan aletlerin hemen her durumda şifa ve enerji verici birtakım hususi hayallerini, çalışma hayallerini akla getirdiğini gösterebiliriz. Enerji hususundaki şiirlerdeki "sözler", sıkı sıkıya birbirine bağlı kelimeler bu hayallere raptolur; *homo faber*'in bir teorisini şiirde –şen, daima şen şiirde– işitmek mümkündür. Bu hayallerden zihin ve yararlık hususunda bir teori ortaya koymak, meseleye sırf bir veçheden bakmak demektir. Çalışma, hem belirsiz hayallerin hem de bilginin bir kaynağıdır. Alet –o kadim fevkalade alet– "dinamik bir imge"dir. Aleti hem imgelemin hem de gücün alanında kullanmak mümkündür. Çalışmada ve meşgalede rüyaların destanı inkişaf eder.

IV

Kişinin özgür imgelemine tavsiyeler sunmaktansa özgürlük imgeleri telkin etmek önemle üstünde durmamız gereken bir ilkeye daha tekabül etmektedir; Desoille bu yolla *hipnotize edici telkine* meydan vermemektedir. Hem böyle yaparak yönteminin temel ilkesine bağlı kalmaktadır. Esas itibarıyla burada söz konusu olan, imgelemin hakiki terbiyesi manasına gelecek bir yücelmeyi tevlit etmektedir. Şu hâlde hipnotizmayı

ıskartaya çıkarmak gerekir, zira çoklukla hipnotizmanın yanı sıra bellek yitimi gelmektedir ve bu nedenle de *terbiye edici* olması mümkün değildir. Meselenin burası da klasik psikanalizle Desoille'ın psikosentezi arasındaki bir başka vurucu farkı meydana çıkarmaktadır. Desoille'ın yöntemi esas itibarıyla akla, bilince dayalı ve *faal* bir yüceltmedir. Desoille kişiyi asude bir ruh hâline sevk ederek, kendisine takdim edilecek o yalın başlangıç imgesini reddetmesin diye kişiden edilgin bir tutumu benimsemesini talep eder. Bununla beraber, Desoille bu edilgin tutumun (s. 37) "salim bir zihin hâlinin muhafaza edilmesiyle bağdaşmayan" *hipnotize edici safiyet* hâliyle hiçbir alışverişinin olmadığına dikkat çeker.

Böylece tin özgürlüğe hafif tertip hazırlandığında, *yersel* endişelerden bir parça kurtulduğunda, imgesel yükselişin alıştırmasına başlayabilir demektir.

Ardından Desoille, kişiye *hafif meyilli bir yolu*, uçurumun olmadığı, baş dönmesi hissinin duyulmadığı, olduğu gibi uzanan bir yolu çıktığını tahayyül etmesini söyler. Belki de burada kişi, Crevel'in *Bedenim ve Ben* adlı eserinde pekâlâ işaret ettiği geçmişin ve geleceğin diyalektiğini hissederek yürüyüşünün ritminden yardım alabilir (s. 78): "Ayaklarımdan birinin adı geçmiş, ötekinin adı gelecektir." Fakat bu şerhi düşüp düşmemekte tereddüt ediyoruz, zira ritim mefhumlarıyla yükseliş mefhumlarını henüz sağlamca iliştirmiş değiliz. Fakat öyle görünüyor ki rüya, imgesel adımları atarken duyduğumuz sarsıntıyı azaltmaktadır. Kişi bazen yürüyüşünü *usulca* ritme dökmekte sıkıntı yaşamamaktadır. Böylece kişi her düşçünün tanıyacağı o mucizeyi, devamlı bir hareketle birleşen ritmi fiile çıkaracaktır. Neşeli nefes alıp verme, yükselici bir yazgının parçasıymış gibi görünmektedir.

Fakat bu yükselici ve ritimli yürüyüşün gizil özümsenmesinin ne türden faydaları olursa olsun, yükseklere duyulan hasret ancak yeryüzünden ayrıldığımız vakit hakiki imgesel değerine kavuşur. Robert Desoille, tekmil bir imge dizisi tespit etmiştir

ve bilinçli düşçünün psişik hâline göre bu imgeleri ona takdim eder. Doruklar, ağaçlar, manzaralar ve kuşlar birer *sevk edici imge*dir.[4] Bu imgeleri düzgün bir sırayla, uygun yerde ve vakitte kişiye sunarak Desoille, yükseldikçe kıvrılan ve ardından boylu boyunca uzanan bedenle birlikte dümdüz bir hâl alan muntazam bir hareketi meydana çıkarır. Kişinin imgeleminde tedricen yersel hayatın yerini havai bir yazgı alır. O zaman kişi, imgesel havai bir hayata kavuşur. Yaman endişeler unutulur ve hatta daha iyisi bunların yerini ümitvar bir hâl, günlük yaşamı bir tür "yüceltme" kabiliyeti alır.

Kimileyin yönlendiren psikolog, kişinin dinamik imgeleminin bazı imgelerin kesiştiği yerde sıkışıp kaldığını fark eder. Bunun sebebi telkin edilen imgelerin kişinin tecrübe ettiği imgelerin çizgisinden sapmış olmasıdır. Bu durumda Desoille, kişiye kendi ekseni etrafında döndüğünü tahayyül etmesini söyler. Bu *dinamik yalnızlıkta* –ki bu imgesel bir deverandır– kişi havai özgürlüğünü yeniden keşfetme imkânını elde eder. Daha sonra imgesel yükselişine kendiliğinden devam eder.[5]

Ayrıca şunu da ilave edelim ki her bir imgesel uçuş tatbikinden –ve uçuşla geçen her bir saatten– sonra, ağırlıkla ilgili psişik gerçekleri tastamam idrak etmiş olan Desoille dağdağa, baş dönmesi, travma yahut düşüş olmaksızın düşçüyü tekrar yere indirecek ve idareyi elden bırakmayacak bir iniş önerir. Kişi yere indiğinde, havalandığından bir parça daha yüksek bir düzlemde olması gerekir; böylece, Thomas de Quincey'nin yazdığının aksine, düşçü uzun süre büsbütün aşağılara "inmediği" intibaını muhafaza edecek ve gündelik hayatını havai uçuşunun yüksekliğinde sürdürecektir.

---

4 Havai bir psişizma uçuşa sevk edici imgelerin arttığını görecektir. Şairin de dediği gibi, "Biliyordum eşyanın bağrında gizli bir kanat olduğunu". Guy Lavaud, *Poétique du Ciel.*

5 Kendi etrafında dönme [*pirouette*] ötekilerden kopmak demektir. Valste dans eden çift ötekilerle bağlantısını keser. Descartes'ın zamanında fırıldağa [*girouette*] "pirouette" denirdi.

Birkaç hafta sonra ikinci seans başlar. Kişi yavaş yavaş havai bir kişiliğin psişik esenliğini tecrübe etmesine imkân veren bir tür hayalin yolunu tutar. Desoille'ın tedavisi, uykularında tecrübe ettikleri düşsel uçuşun şifa verici hususiyetlerini bilen kimseleri hiç de şaşırtmayacaktır.

V

İzahatımızı sade tutma maksadıyla *yönetilen yükselici rüyanın* bir mahiyetini meseleye dâhil etmemiştik ki şimdi de bunun üzerinde durmak niyetindeyiz.

Desoille'ın yöntemi, tıpkı *renklerle işitme*den bahsetmemiz gibi, *renklerle yükselme*yi göz önüne alır. Öyle görünüyor ki gök mavisi yahut bazense altuni bir renk rüyada yükseldiğimiz tepelerde belirir. Çoklukla hiçbir telkin olmaksızın düşçü, imgesel yükselişi yaşarken, kendiliğinden ışıltılı bir diyara erişir ve burada ışığı tözsel bir biçimde algılar. Işıltılı hava ve –isim hâlinden sıfat hâline geçerek– havai ışık bir maddede birleşir. Düşçü kendisini alıp götüren bir ışıkta yıkanıyormuş intibaına kapılır. Hafifliğin ve aydınlığın terkibini tahakkuk ettirir. Bedeninin ağırlığından ve karanlığından ari olduğunun bilincine varır. Bazı rüyalarda yükselişleri gökçe yahut altuni havaya yükseliş olarak tasnif etme imkânı ortaya çıkar. Şöyle ki, rüyadaki renk değişimine göre, altuni ve mavi yükselişlerle mavi ve altuni yükselişleri birbirinden ayırmak gerekir. Her hâlükârda, renk hacimlerin ölçülmesiyle [*volumétrique*] ilişkilidir; mutluluk varlığa bütünüyle nüfuz eder.

Biçimlerin ve renklerin imgeleminin bu hacimlerin ölçülmesiyle ilgili intibaı uyandıramayacağını da belirtelim. Bu intibaa ancak biçimlerle renkleri bütünüyle maddi ve dinamik imgeleme bağlı olan kinestetik duyumlarla birleştirerek erişilebilir.

Nezaret edilen düşçü bunu kendi kendine keşfedemezse, o zaman *kılavuz* gökçe yahut altuni bir ışığı, seher vaktinin yahut

yüksekliklerin ışığını telkin edebilir. Bu durumda ışık, tıpkı kuş yahut tepe gibi, içe sevk edici bir imge olur.

Bu *imgesel* ışığın –içimizde neşet eden ışığın– kaynağını bizi gündelik dertlerimizden ari kılan tefekkürde buluruz. *Aydınlanmış tinin* yerine *aydınlatıcı tin* zuhur eder. Metaforlar bir araya gelip tinsel gerçeklikleri ortaya çıkarırlar. Bütünüyle imgelerin diyarında yaşamak suretiyle Jacob Böhme'nin kaleme aldığı nevden pasajları anlamamız mümkün olur:

> Fakat düşün bir nereden gelir diye yüce hayatın yükseldiği ve katılık, yakıcılık ve ateş suretiyle mülayim bir hâl alan renk; ışıktan başka bir sebep bulamayacaksın. Fakat ışık nereden gelir de karanlık bir bedende böylesine parıldar? Güneş ışınından geliyor dersen, o hâlde geceleri parıldayan ve zihnini ve idrakini aydınlatan nedir? Değil mi ki o vakit gözlerin kapalı olduğu hâlde görür, ne yaptığını bilirsin?[6]

Bu ışık *bedeni* [*corps de lumière*] dıştaki bir bedenden gelmez. Düşleyen imgelemimizin tam merkezinde neşet eder. Bundan dolayı *hasıl olan* bir ışık, mavinin, pembenin ve altuninin bir araya geldiği seher vakti ışığı diye bir şey vardır. Çiğ bir renk yahut canlı, parlak bir renk söz konusu değildir burada. Yuvarlak ve şeffaf olanın, güneşin aydınlattığı soluk su mermerinin harikulade bir terkibi söz konusudur! Düşleyen ruhta Böhmeci mefhumların ilk manasını bulabiliriz; burada hakikaten de ışığın *zuhur ettiğini* hissederiz. Hiç değilse bu ruhta Böhmeci idealizmin *kaynağını* buluruz. Böhme'yi anlamak için daima nesnel kelimeden evvel metaforların öznel kaynağını göz önünde tutmamız gerekir:

> Şimdi dört unsurun kaynağı hususunda düşünüp tefekkür edecek olursak, bu kaynağı içimizde bulur, açıkça görür ve hissederiz... Zira bu kaynak bu dünyanın derinliklerinde olduğu kadar insanın içinde de fark edilebilir hâldedir;

---

6 *Des trois principes de l'essence divine ou de l'éternel engendrement sans origine*, çev. Meçhul Filozof (Louis-Claude de Saint-Martin), 1802, s. 43.

bununla beraber, bir kimsenin havanın, ateşin, suyun ve toprağın kaynağından bahsedebilmesi ışıktan nasibini almamış insana alelacayip bir şeymiş gibi gelir…[7]

Işık gibi şümullü bir kelime ve soyut bir kavram, imgelemin tutkulu iştiraki marifetiyle, somut, şahsi bir anlam, *öznel bir kaynak* hâline bürünür.

Bu külli ışık, yavaş yavaş nesneleri yutar ve bulanık bir hâle getirir; nesnelerin kenarları sıra uzanan belirgin çizgileri ortadan kaldırır, ışıltıyı meydana çıkarmak üzere resimsel olanı siler. Aynı zamanda, rüyadan şairin bahsettiği o olanca "psikolojik ıvır zıvırdan" kurtarır.[8] Böylece murakabeye dalmış varlığa asude birliğin hissini verir. *Sükûnetin fiziği* bu ışıkta, bu yüksekliklerde, havai varlığın bilinciyle var olur. Bize öyle görünüyor ki Desoille'ın eserinin ayırıcı vasfı bu sükûnettir.[9] Ruhun *yücelmesi* ruhun sükûnetiyle atbaşı gider. Işık ve yükseklik arasında dinamik bir münasebet söz konusudur. Buna mukabil, bu aynı poetik münasebet, tersine çevrilmiş dinamik imge üzerine tefekkür edilerek hissedilebilir: "Uçurum çalkantılı karanlıktır."[10]

VI

Kitabının son bölümlerinde Desoille, büyük bir ihtimamla telepati fenomenlerini ve zihin okuma meselesini incelemektedir. Şayet iki psişizma imgesel bir yükselişi birlikte tecrübe edebiliyorsa, imgeleri ve düşünceleri birbirlerine nakledecek denli hassas hâle gelmiş olmaları mümkündür. Öyle görünüyor ki bir kimse havai imgelemin eksenine yerleşip yükselici hareketi husule getiren imgelerin *çizgisel* silsilesini kabul etti-

7 C. I, s. 70.

8 Bkz. Jules Laforgue, *Lettres à une amie*, s. 152.

9 Sükûnetin bu fizyognomik yapısını Heinrich Stilling'in *Heimweh*'teki (s. 507) tespitleriyle mukayese etmek mümkündür.

10 Élémir Bourges, *La Nef*, s. 276.

ğinde, bu uyuşum için çifte sebep mümkün hâle gelir: Zihin okuma sükûn hâlinde vuku bulur ve tedricen yücelmeye doğru ilerleyen vecd hâlinin istikametince gerçekleşir. Bu düşünce nakli, der Desoille (s. 189)

> teveccüh eden bir istencin değil, fakat (çoklukla) görsel bir imge biçimindeki düşüncenin şahsi bir tasavvurunun neticesidir; bu görsel imgenin iyice şekle bürünmüş olması gerekir ve nakledici bir yandan –şayet mümkünse– hissî bir hâli tecrübe ederken, beri yandan dikkatini *olduğu gibi* bu imgeye vermesi gerekir.

İmgelem hakikaten de insan biçimlerini şekle sokan güç ise, düşüncelerin naklinin ancak hâlihazırda *ahenk içinde* olan iki imgelem arasında vuku bulabileceğini anlamamız işten bile değildir. Yükselici imgelem ahengin en basit, en muntazam ve en sağlam bir türünü ortaya koyar. Şu hâlde yükselici imgelemin "düşünce nakli"ne yardımcı olması gayet makuldür. Bu düşünce nakline bir kanıt sunmak üzere Desoille, böylesi fenomenler karşısında kesinlikten uzak olan durumumuza uygun düşen yegâne yöntemi kullanmıştır; aynı fikirde karar kılan iki farklı zihne denk gelinmesi ihtimalini incelemiştir. Yaptığı pek çok deneyin sonucunda, iki zihnin imgesel yükselişle ilgili alıştırmalar vasıtasıyla düşünce nakline *kendilerini hazırlamaya* istekli olduğu takdirde bu ihtimalin hatırı sayılır derecede arttığını öğrenmiştir.[11] Tahmin edilen düşüncelerin yükseliş imgeleriyle uzaktan yakından ilişiği olmadığından – bu imgeler sırf sekiz karttan birini seçmek de olabilir–, Robert Desoille içe sevk eden imgesel hareketin dört başı mamur bir gerçeklik olduğu kanaatine varmıştır.

Desoille'dan önce E. Caslant telepati ve arrâflık [*voyance*] alanındaki tecrübelere destek çıkacak benzer bir yöntem ileri sürmüştür. E. Caslant'ın *Normal-Üstü Yetiler Geliştirme Yöntemi* adlı kitabının birçok yerinde, imgelemin rolünün etraflı

11 Bilhassa Desoille'ın kıyas tablolarına bakınız, s. 92 ve s. 193, *a.g.e.*

bir bilgisine, imgenin birliğini muhafaza etmenin ve durgunlaşır gibi göründüğü anda bu imgeyi şöyle bir müdahaleyle yeniden canlandırmanın esaslı bir sanatına denk geliyoruz (bkz. s. 132). İmgelere yeterince uyum sağlamış bir bilincin, gündelik hayatın bize ihmal ettirdiği intibalara ve tecrübelere hassas olacağını tahmin etmek hiç de zor değildir.

Biz şahsen bunların hiçbirini tecrübe etmediğimizden, Desoille'ın ve Caslant'ın teorilerinin bu kısmı hususunda bu kısa yorumları vermekle yetineceğiz. Bu tecrübeler konumuzun kapsamının dışındadır; bizim niyetimiz düşlerin ve şiirlerin bir incelemesine girişmekten ibarettir.

Şiirlerden hareketle Desoille'ın yöntemini bir parça öteye götürme arzusundayız. Bize öyle geliyor ki yükselici rüyanın bizi havai şiire daha bir hassas kılması gerekir. Ötelere uzanmayı şiar edinen şiire yahut ziyadesiyle düşü andıran, bir parça müphem ve kavraması zor, yeryüzünün manzaralarına yüz çeviren şiire burun kıvrılması bizi daima hayretlere sevk etmiştir. Biz okurların mistik şiirden daha fazla faydalanabileceği kanaatindeyiz. Bu faydaya mazhar olmak için okurların mistik şiirin bilcümle türünün dökümünü çıkarması gerekir. Söz gelimi, Jean Pommier hikemî eserlerinde Baudelaire'in ve Proust'un mistisizmini tarife girişebilmiştir. Proust'unki denli toplumsal ve dünyevi bir psikolojide, Pommier öyle hususi bir *tinsel gerilim*in unsurlarını bulmuştur ki bundan bir *gerilim mistisizmi* olarak söz etmemiz mümkündür.

Fakat ayrıca *gevşemenin bir mistisizmini* ortaya koyan bazı poetik ruh hâllerini de tasavvur etmemiz mümkündür. Bazı imgesel yükselişlerde erişilen esirî hâli belirtmek üzere, *gevşemenin bir geriliminden*, bizi bu mesut *havai hâlden* uzaklaştırabilecek olanca şeyden koruyan teyakkuz durumundaki bir dikkatle mazhar olunan bir tür gevşemeden bahsetmeye cüret ediyoruz.

VII

Büyük bir şair bize bu *havai hâlin,* bu *havai gevşemenin,* bu *havai dinamizmin* azametini ve dolayısıyla yüce gerçekliğini faş edecektir. O. V. de L. Milosz'un *Storge'a Mektup*'unun son beş sayfasını tekrar okuyalım:

> Bin dokuz yüz on dört aralığının on dördünde, gece on bir dolaylarında, muazzam bir uyanıklık hâliyle duamı etmiş, günlük belirlediğim Kitab-ı Mukaddes ayeti üzerine tefekkür etmiştim ki birden, hayrete hiç mi hiç kapılmadan, aklımın ucundan geçmeyecek bir değişim hâlinin vücudumu baştan başa sardığını hissettim. Derken –o güne kadar haiz olduğumu bilmediğim– havada gönlümce gezme kudretinin bana bahşedilmiş olduğunu fark ettim. Demeye kalmadan tarife gelmeyecek denli bir hoşlukla ve asudelikle, mavimsi bir sisle kaplı azametli bir dağın tepesinde buldum kendimi. O an kendi gücümle yükselme zahmetinden kurtulmuştum, zira dağ köklerini topraktan çekip alarak beni bir çırpıda akla hayale sığmaz yüksekliklere, devasa yıldırımların çizgi çizgi seçildiği sessiz, puslu diyarlara götürdü.[12]

Demek ki bu dinamik imgelem öyle kuvvetlidir ki *yükselmenin bir kozmosu* hâlinde ifade bulmaktadır; yükselirken bir âlem husule gelmektedir. İmgelemin diyarında Milosz izafiyetin fiziği üzerine tefekkür etmiştir. *Genel bir izafiyetten* bahsedilebilmesi gibi, Milosz'un eserleri bir tür *genel imgelemi* tarife dökmüştür. Onun nazarında, *tahayyül eden* kişide bir değişim vuku bulduğunda ortada bir *imge* söz konusudur. Tecrübe edilmiş imgede öznenin ve nesnenin izafiyeti noksansızdır. Özneyle nesneyi ayırmaya çalışmak, imgelemin birliğini anlayamamak, tecrübe edilen şiirin faydalarından mahrum kalmak demektir. Yükselme hissi azami noktasına ulaştığında, kâinat dağların dorukları kadar asude olacaktır.

---

12 *Ars Magna,* s. 28.

> Sonra mükemmel, noksansız bir hareketsizlik aldı güneşi ve bulutları; böylece mutlak bir dinginliğin, olanca zihnî ameliyenin büsbütün kesilmesinin, nihai Ritmin insanüstü tahakkukunun tarife gelmez heyecanına kapıldım.

Aynı imgesel izafiyet şemsî hâleyle düşçünün hâlesi arasında ayrılmaz bir birlik teşkil etmektedir. Bulutlara, ışıltılı dinginliğin âlemine yükselerek Milosz kendi ışığını fetheden, "Olumlamanın mutlak mahalline" (s. 37) erişen bir alnın intibaını bilip tanımıştır. "Derken, bir parça arkaya doğru eğilmiş kafanın üzerinde, durgun bir sudan yahut köhne bir aynadan yansıyan bir meşale misali bir ışık belirdi" (s. 29). Bu seher vakti ışıkları biraz sonrasında göğün şafağına karışacaktır. Bu ışıkta düşçüyle kâinat arasındaki noksansız izafiyet mevcut olacaktır.

> Dinle evladım, ne kadar desem de az kalır; bilcümle kâinat o fevkalade hâlesiyle her yerde hazır ve nazır olanın başını aydınlatarak senin derununda koşmaktadır.

VIII

Son olarak Desoille'ın araştırmalarında *sevk edici yücelmenin* tuttuğu yer hususuna değinmek niyetindeyiz. Desoille bilinçli yücelmeyi harekete geçirdikten *sonra* psikanalize başlar. Yücelmeyi, inkâr edilen bir içgüdüyü yahut saptırılmış bir tutkuyu örtbas yahut telafi eden bir illüzyon olarak görmek şöyle dursun, Desoille yücelmenin yeni bir hayata çıkan normal, mesut ve makbul bir yol olduğunu gösterir. Psikanalize tâbi tutacağı kişi çoklukla hâlihazırda sevk edici yücelmeyle aydınlatılmış olacaktır. Bu ikinci psikanalizin gayesi düşçünün yücelmeye dair bilincini güçlendirmektir. "Derin bir psikanalize başlamadan önce," der Desoille (s. 177), "mümkün olduğu her durumda kişinin imgelerinin olabildiğince yücelmiş olmasını beklemekte daima fayda varmış gibi gelmiştir bize." Ancak yücelme bilinçaltımızda tuttuğu şeyi bir parça çekiştirmeye

başladığındadır ki su götürmez bir özgürleştirici yücelmenin yolundan bizi alıkoyan ipi kesmeyi umut edebiliriz (s. 179):

> Daha sonraları, kişinin yeterince yüceleştirilmiş bir imgeye erişmesinin ardından, hissî hâlini değiştirmeye kalkmadan, başta bir kenara bıraktığı imgeyi yahut rüyayı aklına düşürebiliriz; bunu yaparken de bu rüyayı yahut imgeyi o anki hissî hâliyle ilgili imgeye eklemesini yahut daha ziyade onunla birleştirmesini isteriz.

Demek ki Desoille'ın yöntemi yücelmeyi normal psişik hayata dâhil etmektedir. Bu dâhil etme işi havai imgelemin imgeleriyle kolaylaştırılmaktadır. Shelleyci mütekabiliyetler burada deruni bir psikolojik mana kazanmaktadır. Ruh burada rahatlığa erişmektedir. Başlangıçtaki sükûnetin yerini bilinçli bir sükûnet, *yükseklerin sükûneti* alır; insan bu sükûn hâlinin "yüksekliğinden" bakınca, olanca dağdağanın aşağılarda kaldığını görür. O zaman içimizde ahlakımızın, yücelmemizin, ömrühayatımızın övüncü doğar (bkz. s. 179). İşte o an hatıralarının kendiliklerinden zuhur etmesi hususunda kişiye cevaz verilir. Hatıralar bu noktada daha bir mana ifade etme ve nedenselliklerini ortaya koyma bakımından daha müsait bir hâle gelirler, zira bilinçli düşçü bir bakıma hayatının en yüce noktasına erişmiştir. Mazide kalmış hayatı yeni bir bakış açısından, handiyse mutlak diyebileceğimiz bir bakış açısından değerlendirilebilir; kişi kendisi hususunda hükme varabilir. Çoğu kere kişi yeni bir bilgiye eriştiğini, psikolojik bir ferasete kavuştuğunu fark eder.[13]

Fakat psikologlar *tahayyül etmeleri* gerektiği yerde tutup da *anlamak* isterler. Psikologların imgelemin gücünü, olanca "mütekabiliyeti" içinde ziyadeleşmiş, arzu edilmiş, kemale ermiş yücelmenin ulu kudretini tecrübe etmeleri gerekir. Zihnî hayatta tahayyül eden varlığı *derunen tanımak, bilmek* yerine, onun yücelmelerini bastırmaya çalışmaz mıyız? İnsanlar

13 S. 187. Bkz. *Acquisitions psychologiques,* Pierre Janet.

doğal bir şekilde ışıltılı olan imgeleri alaya alırlar. Bazılarının nazarında bir imgeyi ışıltılı kılmak, onu yaldızlamak demektir. Dolayısıyla, Desoille bilinçli düşçünün topraktan yapılma bir kabın yerine kristal yahut su mermerinden yapılma bir vazoyu koyduğunu söylediğinde, bazı kimseler –en ufak bir tecrübeye sahip olmaksızın– bu yücelmeden elde edilebilecek doğrudan faydaya inanmayı reddederler.

Gelgelelim, bu *geliştirilmiş imgeler* müspet bir tinsel faaliyete pekâlâ denk düşerler, zira bu imgelere şiirlerde sık sık tesadüf ederiz. Shelley'ninki gibi bir psişizmayı kristalden yahut su mermerinden mahrum etseydik, bu psişizmayı nasıl bir zarara uğratır, inkişafına nasıl da taş koyardık! Bir şairin ruhunda capcanlı olan bir imgeyi durgun bir ruha telkin etmek demek, bastırılmış bir yücelmeyi yeniden canlandırmak, o güne değin bilinmeyen ve ifade bulmaya çalışan poetik güçlere hayat vermek demek değil midir?

Bu bölük pörçük poetik güçleri nizama sokabilseydik, belki de o zaman düşüncenin bilmecelerinde [*devinette*] ifade bulmaya çalışan bir tür telepati yerine, imgelerin tahmini [*divination*] demek olan ötelerden-duyulan-şiirin [*télépoésie*] ortaya koyduğu işi görebilirdik. Bu ötelerden-duyulan-şiiri harekete geçirmek için öncelikle imgelemi bir dinginlik felsefesindeki hâkim mevkiine yerleştirmek gerekir. Başka bir deyişle, faal, yararcı ve tanımlayıp tasnif edici düşünceyi kıpırtısız hâle sokmamız gerekir. Dinginliğin bir *düş hâli olduğunu* anlamamız gerekir; Makhali Phal pek isabetli olarak bu düş hâlini psişizmanın temel bir şartı olarak belirtmektedir.[14] Maddi ve dinamik imgeleme göre yapılan bir tasnif, düş hâllerinin daha mütecanis bir şekilde bir araya gelmesine imkân verirdi. Su, toprak, hava yahut ateşle belirlenen düş hâllerinden hareket edersek, arızi bir imge üzerinden ortaklaşa yazılan şiirlerden daha emin bir ötelerden-duyulan-şiire erişmeyi umut edebiliriz.

14 Makhali Phal, *Narayana ou celui qui se meut sur les eaux*; metinde çeşitli yerlerde tekrar edilir.

Şu durumda imgelem imgeleri *meydana getirmesi* bakımından âdeta canlanırdı. İmgeleyici bir *üst-ben* [*sur-moi*] birtakım imgelerle birlikte teşekkül ederdi. Bizi imgeleri teşkil etmeye zorlayan bir üst-benin yerine, bizi imgeleri teşkil etmeye davet eden bir üst-benin faaliyetini duyardık. Fakat ortaklaşa yazılan şiir meselesi hak ettiği ilgiyi görememiştir. Gabriel Audisio ve Camille Schuwer'in yazdığı o fevkalade makale[15] tartışılmamıştır; gerçeküstücülerin bu alandaki çabaları da pek bilinmemektedir. Nitekim bu aynı mesele şair ve okuru arasında da peyda olmaktadır. Bir şiiri okuma meselesinin uzaklardan-duyulan-şiirsel bir faaliyet olması icap eder. Hugo von Hofmannsthal okurla edebî eser arasında bağ kuracak "müspet sevk edicilik" meselesine değinir:

> Öteki günler gibi olmayan bir günde ve alışageldiğimiz rüzgâr ve güneşten farklı olan bir rüzgâr ve güneş ikliminde müspet sevk edicilik gizemli bir şekilde arzıendam ettiğinde, rol oyuncuyu oynamaya icap eder; oyuncu bunu kendi iradesiyle yapmaz, şu emre itaat eder: "Bugün beni okuyacaksın ve senin vasıtanla yaşayacağım."[16]

Bu emri hâlihazırda *sevk edici bir imgede* hissetmek mümkündür. Okur bu mesut imgeyi *oynamak* ve bu imgeye hayat veren aynı türden *faal imgelem* vasıtasıyla *tecrübe etmek* zorunda olduğunu hisseder. Bu tür imgeler içe sevk edici ve içe sevk olan hayatın şemalarıdır. İmgeleyici dehayı haiz yazar böylece okur için bir *müsbet* üst-ben oluverir. Estetik imgelemin üst-beni, şiirleri içerimizde duyarken büründüğümüz vakit, yönlendirici bir güç hâline gelir; yararcı ve akılcı eğitim ise bizi bu güçten mahrum etmeye pek meyillidir. Fakat yazık ki poetik üst-ben edebî eleştirinin elinden kurtulamaz. Bundan dolayıdır ki poetik üst-ben baskılayıcıymış gibi görünür. Edebî eleştirinin "gerçekçilik"le handiyse kayıtsız şartsız bir anlaşma yaptığı ve en ufak bir idealleştirme çabasından

15 Gabriel Audisio ve Camille Schuwer, *La Revue Nouvelle*, Mart 1931, s. 34.

16 *Écrits en prose*, çev. s. 91.

uzak durduğu aşikâr değil midir? Yücelmeye destek çıkmak şöyle dursun, eleştiri –Tarbes'taki Tedhiş–, Jean Paulhan'ın pekâlâ gösterdiği üzere, yücelmeye köstek olur. İdeali bastırmanın ötesinde –bu baskının bir gerçekliğe (bu da esasında baskının gerçekliğinden ibarettir) dayandığı ve de akli olduğu (bu da esasında baskının sistemleşmiş bir hâlinden ibarettir) sanılır–, ruhu poetik yazgısına, havai yazgısına, Rilkeler, Poelar, Baudelaireler, Shelleyler, Nietzscheler gibi hakiki şairlerin yazgısına çağıran *müsbet* poetik üst-beni yeni baştan bulmak gerekir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

NIETZSCHE VE YÜKSELİCİ PSİŞİZMA

... bulunduğumuz yer, Malchut, Yüksekliğin meskenidir.
O. V. De L. Milosz, *Psaumes du Roi de Bauté*

I

Nietzsche gibi bir düşünürü imgelem üzerine bir incelemeyle ele almak, doktrininin deruni manasından bihaber olunduğuna işaret ediyormuş gibi görünebilir. İşin aslı, ahlaki değerlerin Nietzscheci değişimi, varlığı bütünüyle meseleye dâhil eder. Bu değişimle hayati enerjinin dönüşümü arasında dört başı mamur bir bağlantı vardır. Böylesi bir değişimi *imgesel olanın dinamizmi* üzerine düşüncelerle incelemek demek, yankıyı ses, sureti asıl yerine koymak demektir. Gelgelelim, Nietzsche'nin poetikasındaki ifade tarzlarını etraflıca inceleyince, yavaş yavaş Nietzsche'nin tarzına böylesi ayırt edici bir enerji veren imgelerin kendilerine has bir yazgısı olduğuna kanaat getirdik. Hatta bazı imgelerin hiç değişmeden şaşılacak bir hızda tekâmül ettiğini fark ettik. Ola ki dinamik imgelemin asli gücü hususundaki tezimize fazlasıyla bel bağlayarak, düşünceyi meydana çıkaranın imgelerin bu sürati olduğuna kani olduğumuz örneklere denk geldik.

Böylece, incelememizi hemen hemen münhasıran Nietzsche'nin *Şiirleri* ve o lirik *Böyle Buyurdu Zerdüşt* eseriyle sınırlı tutarak, Nietzsche söz konusu olduğunda şairin kısmen düşünürü izah ettiğini ve Nietzsche'nin *dikey şairin, doruklarının şairinin, yükselici şairin* timsali olduğunu gösterebileceğimize inanıyoruz. Daha açık bir ifadeyle söyleyecek olursak, bir dâhi tek başına nevi şahsına münhasır bir sınıfı teşkil ettiğinden, Nietzsche'nin dinamik imgelemin en vazıh ve hususi örneklerinden birini temsil ettiğini göstereceğiz. Bilhassa Nietzsche'yi Shelley'le kıyaslayarak doruklara yapılan uçuşların farklı farklı yazgılar arz edebileceğini göreceğiz. Shelley ve Nietzsche gibi iki şair, havai dinamiğe sıkı sıkıya bağlı kalarak –göstereceğimiz üzere– iki zıt tipi temsil etmektedir.

İlkin Nietzsche'nin imgelemine atfettiğimiz havai mahiyeti izaha girişelim. Bu izahı vermek üzere, Nietzsche'nin şiirindeki havai imgelerin şaşılası hayatına ve gücüne ışık tutacak olan tezimizin ispatı hususuna girişmeden evvel, toprak, su ve ateşin Nietzsche'nin poetikasında ikincil bir yer tuttuğunu göstermekle işe başlayalım.

II

Nietzsche *toprağın* şairi değildir. Nietzsche imgelerini humustan, kilden, açık alanlardan yahut sürülü tarlalardan almaz. "Yersel" bir imgelemin *deruni* zenginlikleri dolayısıyla sevdiği maden, mineraller ve cevahir Nietzsche'ye *şahsi hayaller* temin etmezler. Taş ve kayaya eserlerinde sıkça denk gelinir, fakat bunlar sırf katılığın sembolü olarak oradadırlar. Cevahir ustasının hayalinin taşa ve kayaya atfettiği o yavaş hayattan, hayatların en yavaşından –alametifarikası yavaşlık olan hayattan– hiçbir şey muhafaza etmezler. Nietzsche'nin nazarında kaya Yerin derinliklerinden çıkan kerih bir maden misali yaşamamaktadır.

Nietzsche *yumuşak toprak*tan istikrah eder.[1] "Süngerimsi, gözenekli ve sıkışık" nesneleri nasıl da hor görür. Bazıları çıkıp da bu örnekte psikolojik gerçeklik alanında *idealara* denk düşen şeyleri birer *nesne* olarak addettiğimiz söyleyerek itiraz edecektir; bu zevat bağlamlarından koparılmış metaforlar hususunda yapılan bir incelemenin beyhudeliği ortaya dökmek için bunu sağlam bir fırsat bilecektir. Gelgelelim, *süngerimsi* sıfatı imgelemin derinliklerini öyle manidarca açığa çıkaran bir imgedir ki başlı başına maddi imgelemlerin teşhisi için kâfidir. Bu sıfat en emin mihenk taşlarından biridir; ancak toprağı coşkunca seven biri, bir parça suyun etkisi altında kalmış yersel bir imgelem *süngerimsi* metaforunun *kendiliğinden küçük düşürücü* mahiyetinden sakınabilir.

Nitekim Nietzsche "madde"nin şairi değildir. Nietzsche eylemin şairidir; biz burada Nietzsche'yi maddi imgelemden ziyade dinamik imgelemin misali olarak ele alacağız. Kütlesi ve derinliği itibarıyla toprak Nietzsche'ye bilhassa eylem temaları temin edecektir. Bundan dolayıdır ki Nietzsche'nin eserlerinde *yeraltı hayatına* birçok atfa denk geliyoruz. Fakat bu yeraltı hayatı yeraltına dair bir *eylemi*dir. Novalis'in imgeleminde olduğu gibi, düşsel bir keşif yahut harikulade bir yolculuk değildir. Münhasıran faal bir hayattır bu; büyük bir cesaretin ve uzun uzadıya bir hazırlığın hayatıdır; haşin, müteyakkız, sebatkâr bir sabrın sembolüdür. Yeraltındaki çalışmasında bile Nietzsche nereye gittiğini bilir. İnisiyasyonun o teslim olma hâline kendini bırakmaz. Nietzsche doğrudan doğruya toprağa karşı faaliyet gösterir. Birçok rüyada endişeli düşçü labirentlerde dolaşır. Labirentte geçen sınamanın sayısız örneğine Stilling'in *Heimweh* eserinde denk geliriz. Bu sınama *unsursal inisiyasyonun dört sınaması* arasında yer tutacaktır. Bu sınama (ateş, su, toprak ve rüzgâr vasıtasıyla yapılan) *dört inisiyasyon kuralının* iyi bir örneğidir; bu dört inisiyasyonu daha önceki eserlerimizde zikrettiğimiz *maddi imgelemin*

1 *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. Albert, s. 188.

çeşitli dört değerliliklerine eklememiz yerinde olacaktır.[2] Fakat Nietzsche için inisiyasyon söz konusu değildir; o daima evvelemirde bir *inisiyatör*dür, hiç kimsenin inisiye olmadığı halis muhlis bir inisiyatör. Yeraltındaki labirenti düzdür. Bu labirent kendi yolunu *yapan,* kendi yolunda düzülen gizli bir güçtür. Bu yolda çıkmaza yahut dolambaca yer yoktur. Köstebek Nietzsche'nin iki yönden hakir gördüğü bir hayvandır. Yerin altında faaliyete koyulduğunda bile Nietzsche "mutluluğunun düsturunu bilir; bir Evet, bir Hayır, düz bir çizgi, bir *amaç*."[3]

* * *

Nietzsche *suyun* şairi değildir. Eserlerinde su imgelerine denk gelinir elbet. Şairler su metaforu olmadan yapamaz. Fakat Nietzsche'de bunlar gelgeç metaforlardır; *maddi hayalleri* belirlemezler. Dinamik açıdan da su boyun eğdirilmeye son derece müsaittir. Nietzscheci savaşçı için su esaslı bir mania yahut hakiki bir düşman olamaz. Nietzsche gibi kozmik bir şairde pek az göze çarpan *Kserkses/Serhas* [Xerxes] *kompleksi* hemencecik amana getirilir:

> Ey çalkantılı dalgalar,
> Kızgın mısınız benden yana?
> Öfkeyle kabarıyor musunuz?
> Küreğimle çılgınlığınıza vuruyorum habire.[4]

Dûn tutkulara, dizginsiz çalkantılara, beyhude köpürmelere savrulan bu "kürek vuruşu" nasıl da yavan ve dahi vurdumduymaz! Muzır ve söz dinlemez bir öğrencinin ellerine cetvelle şöyle bir vurmak çocuğu adam eder. Keza, kendisine ve dünyaya hâkim bir kimse, yazgısından emin, muzır ve çalkantılı dalgalara dosdoğru şöyle der:

---

2 Stilling, *Heimweh*, birçok yerde geçer.

3 Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles*, çev. Albert, s. 115.

4 *Ecce homo, Poésies*, çev. Albert, s. 234.

Bu kayığı,
Ölümsüzlüğe götüreceksiniz.

Ölümsüzlüğe, yani göğe; fakat beşikteymiş gibi sallanan ve ne zaman sudan havaya geçtiklerinin farkında olmayan düşçülerin o mülayim teveccühüyle değil. Burada nizam ve hareket ok misali *havalanacaktır*.

Rahata kavuştuğumuz o ender günlerde, kozmik analığın muazzam imgeleri peyda olacaktır. Bu imgeler tarifini vermemizin icap edeceği dinamik imgelerin aracıları olacaktır. O zaman su kâinatı besleyecek asude bir hareket, faydalı bir süt olacaktır. Nietzsche Yeryüzüne yeni bir hayat verecek besleyici sütü bu imgelerden sağmak için onlara "göğün inekleri" adını verecektir. Böylece "En Zenginin Fakirliği Üzerine" adlı şiirinde suhulete, karanlığa ve suya duyulan ihtiyaç belirecektir:

On yıl geçti gitti,
Bir tek damla yüzü görmedim
Ne rutubetli bir rüzgâr, ne de aşkın bir çiyi
–*yağmurdan mahrum* bir toprak…
(…)
–*yağmurdan mahrum* bir toprak…
Buyurduğum gibi,
Bulutlar uzaklaşıvermişti dağlarımdan–
(…)
Bugün dönsünler diye ayartmaya çalışıyorum onları:
Memelerinizle karanlığa bulayın beni çepeçevre!
Sütünüzü sağmaktır niyetim,
Ey yükseklerin inekleri!
Süt misali sıcak hikmeti, aşkın tatlı çiyini,
Yağdırıyorum bu diyara.[5]

On yıllık soğuğun ve yapayalnızlığın ardı sıra gelen bu dinginlik, bu dişil mükafat, gerilimin dramına antitez vazifesi görür. Bu dinginlik asli *dinamik hayal* değildir. Nietzsche'nin

5 *Poésies*, çev. Albert, s. 287.

kozmosunun *yüksekliklerin kozmosu* olduğunu açık seçik gördüğümüzde, bu yatıştırıcı suyun Göğü mesken tuttuğunu da idrak edeceğiz. Başlangıçtaki Mitolojide olduğu gibi Nietzsche'de de Poseidon gökyüzü tanrısıdır. Nietzscheci kâinatta "kaynaklar"a pek az denk gelinir.

Suyun tözü zinhar bu dinginlik kudretinin ötesine geçmez. Hassaten bu dinginlik ölüm yahut zeval bulma hissine kapılma demek değildir. Nietzsche nasıl da kesin bir dille *kasvet Kozmosunu,* bulutlarla ve yağmurla boz bulanık hâle gelmiş kozmosu reddeder! "Geçip giden bulutların, rutubetli kasvetin, kapalı göğün, çalınan güneşlerin, uğuldayan güz rüzgârlarının meşum oyunu..."

> feryatlarımızın ve imdat çığlıklarımızın meşum oyunu...[6]

Burada çağrıştırılan ve vurgulanan şeyi tanımamak elde midir? Burada mevzubahis olan, dışarı uğramış sulu alt dudağıyla, kılını kıpırdatmadan, çaba göstermeden direnme istencini yitirmiş şeylerle dolu bir âleme tepeden bakan hırçın kasvetimizdir. Nietzsche Avrupai kasvetin aleyhine şöyle yazmıştır:

> zira o kızların yöresinde de böyle Şark'ın o hoş, duru havası hüküm sürüyordu; bulutlu, rutubetli, kasvetli o eski Avrupa havasından en çok orada uzak duydum kendimi.[7]

Birçok yerde *durgun suların* hakir görüldüğünü fark ederiz. Söz gelimi, *bataklıkta* yaşayan bir canlı için Nietzsche Zerdüşt'te şöyle der: "Damarlarında o sası, köpük köpük bataklıkların kanı akmıyor mu şimdi?.."

Bu fikirlerin niçin bu somut biçime bürünmesi gerektiğini yahut niçin hususen bu biçimlerin seçildiğini merak etmeden bütün bunlarda sırf beylik sözler görmek de mümkündür elbet. Başka bir deyişle, imgelerimizin garip birliği içinde dinamik imgelemi tecrübe etmeyi reddetmemiz mümkündür. Bu

---

6 *Ecce Homo, Poésies, Parmi les filles du désert,* çev., s. 258.

7 *Çöl Kızları Arasında.*

durumda sıfatların mahiyeti hususunda yanlış fikirlere kapılırız. Bu dediğimizi ispat edelim: Eski Avrupa'da bulutsuz, kurak ve şen bir havanın hüküm sürdüğü diyarlar vardı. Buna mukabil, Şark çölünün tepesinde bulut eksik olmazdı; fakat Avrupa karşıtı bir hikmeti, Şark hikmetini yahut –daha açık bir ifadeyle söyleyecek olursak– yeni Şark hikmeti üzerine tefekkür eden düşünür, dinamik imgelemin enerjik tarafsızlığı marifetiyle bu *çöl bulutlarının* –açık ve hoş bir havada bulunduklarından– *bulanık* olmadığını bilir. Aynı şekilde, Nietzsche'nin eserlerindeki doruklara düşen su *mâî* değildir; göğün ineklerinden sağılan süt, *süte değgin* değildir; bu inekler Dionysos'a değgindir. Genel tezimizi izah etmesi bakımından bize pek bir uygun görünen bir örneği burada verelim. Burada, dilin metaforik hayatını anlamak istiyorsak, her bir sıfatın tam ağırlığını ölçüp tartmamız gerektiği hususunu genel itibarıyla göstermeyi murat ediyoruz. Ayrıca, görünüşü tasvir eden bir sıfatın imgeleminin ismin imgelemini kendiliğinden yanı sıra taşıdığını düşünmekten de sakınmamız gerekir. *Rutubet intibaından imgesel suya* geçmek için *maddi imgelemin* yardımına ihtiyaç duyarız. Nietzscheci imgelemin tözsel bir yolla su sıfatlarına bağlanmadığını gösteren yüzlerce örnek mevcuttur. Nietzscheci imgeleme besleyici süt nüfuz etmez. Bu imgelem "ruhu kesilmiş sütün suyundan yapılma" kimseleri hor görür.

Dinamik imgelemin ve maddi imgelemin bakış açısı da suyun imgelemine herhangi bir imtiyaz vermememizi mümkün kılar. Bunu tespit etmek için Nietzsche'nin Wagner'in müziğine yönelttiği itirazları düşünmemiz kâfidir.[8] Nietzsche "müziğin fizyolojik şartlarını alaşağı ettiği için" Wagner'in müziğine çıkışır. Nietzscheci tarzda *yürüyüp dans etmek* yerine, "Wagner'in sonsuz ezgisinde" yüzmeye, süzülmeye davet ediliriz.

> İnsan denize girer, yavaş yavaş ayağı kayar ve nihayet tamamen unsurlara teslim eder kendini; artık *yüzmesi* gerekir.

8 *Nietzsche contre Wagner*, çev. Albert, s. 74.

> Eski müziğin hafif, ciddi ve hararetli ritminde, bir hızlanan bir yavaşlayan hareketinde insanın bambaşka bir şey yapması, yani dans etmesi gerekiyordu.

Yürüyücü, yükselmeye çalışan kimse, ayrıca şöyle der (s. 71): "Ayağım evvelemirde müzikten iyi bir *yürüyüşün,* bir adımın, bir sıçrayışın, bir kendi etrafında dönüşün verdiği hazları talep eder." Bunların hiçbirine suyun verdiği mutlulukta, akışkan imgelemin mistik havasında rast gelinmez. Nietzsche'nin maddi imgelemi havanın ve soğuğun sıfatlarına *töz* vermeye hasredilmiştir.

Bu noktada ihtilaflı bir neticeye de varıyoruz ki yeri gelmişken bu meseleyi burada ifade etmek niyetindeyiz. *İspat yükümlülüğünü* maddi ve dinamik imgeleme gayetle önem atfettiğimizi söyleyerek itiraz edeceklere yükleyeceğiz ve onlara, iki türden *müziği* mukayese etmek istediğinde bir filozofun niçin *yüzmekle yürümeyi* –denizin enginliğine büsbütün teslim olmayla bir dansçının kendi etrafında dönmesini– mukayese etme noktasına vardığını soruyoruz. Bize kalırsa bunu anlamakta hiçbir güçlük yoktur; her şeye yön veren, akan şeyin ve fışkıran şeyin diyalektiğidir; *engin* suyun ve canlı, oyunbaz bir soluğun diyalektiğidir. Nietzsche'ye göre bize havai bir hayat –duru sabah havasından mürekkep hususi bir havai hayat– veren müzik, engin denizin dalgalarının ve feyezanının metaforlarını ihtiva eden müzikten kıyasa gelmeyecek şekilde üstündür.

* * *

Nietzsche'nin *ateşin şairi* olmadığı meselesini göstermek çok daha hassas bir iştir. Zira dâhi bir şair bütün unsurlara ait olan metaforlara müracaat eder. Nitekim ateş metaforları dilin doğal ifadeleridir. Nezaket ve şiddet, kelimelerde kendilerini ifadeye döken bir ateş bulurlar. Her coşkulu belagat, alevli belagattir. Öteki unsurların metaforlarının canlı ve vazıh olabilmesi için bir parça *ateş* daima elzemdir. Rengarenk şiir, yeryüzünün madenlerinin renklerine bürünen bir alevdir.

Dolayısıyla, *Nietzscheci ateş* hususunda birçok örneği bir araya getirmek öyle güç bir iş değildir. Fakat bir parça daha yakından bakınca, *ateşin* gerçekte esasta yer tutmadığını, Nietzsche'nin maddi imgelemine nakşolmuş ve onu belli bir mahiyete bürümüş *töz* olmadığını görürüz.

İşin aslı, Nietzsche'nin imgelerinde ateş, tözden ziyade bir kuvvettir. Ateşin hayli özgüleşmiş bir *dinamik imgelemde* oynayacak bir rolü vardır ki bu imgelemi dikkatlice tarif etmeye girişeceğiz.

Nietzscheci ateşin özü itibarıyla dinamik bir mahiyete sahip olduğunun en mühim delillerinden biri, ateşin Nietzsche'nin eserlerinde çoklukla *aniden* belirmesidir. Nietzsche'nin ateşi *şimşeğin ani parıltısıdır. Dolayısıyla ateş Öfkenin,* ilahi ve şen bir öfkenin *yansımasıdır.* Öfke, halis muhlis bir edim! Kin biriken bir *madde*dir. Öfke, farklılaşan bir *edim*dir. Kin, Nietzscheci olana bigânedir. Buna mukabil, hoyrat olmayan, yani hafif bir öfkeyle, öfkeyle uzatılan bir parmakla canlılık kazanmayan bir edim nasıl kati olabilir? Bu enerjinin dehşetli bir vazifeyle karşı karşıya kaldığı durumlarda Nietzscheci öfke aniden öyle bir köpürür ki Nietzscheci olan, tehditkâr olmaktan çıkar. Şimşeğin peyda olacağı varlık sakince düşüncelerini gizleyebilir:

> Şimşeği çakacak olan kişinin,
> Uzunca bir süre bulut gibi olması gerekir![9]

Şimşek ve ışık müteyakkız, *keskin* silahlardır (s. 222):

> Şimşek misali fışkırdı hikmetim;
> Elmastan kılıcıyla bilcümle karanlığı yarıp geçti.

Tatlı tözüyle saf bir ruha nüfuz edip kuşatan Shelleyci ışığın aksine, Nietzscheci ışık bir ok, bir kılıçtır. Nietzscheci ışık soğuk bir yarayla yaralar.

Ateş sırf keyif için alelade bir madde misali ele geçirildiğinde, üst insanın hakir gördüğü bir nesne, *fukaranın bir malı* olup

9 *Poésies,* s. 207.

çıkar. "Söndür ışığını, gelgeç yalaz!" "Bir güvercin misali, dişi yahut mülayim olmayan yüce, baki Amazon" deruni bir sıcaklıktan müteessir olan kişiye böyle der işte.

Yenilebilir addedilebilecek sezgiler bile Nietzsche'nin şiirinde *töz*den ziyade *enerji* hasıl etmeye meyillidirler (s. 240):

> Şu âlimler de amma soğuk kimseler!
> Yiyeceklerine bir şimşek çaksa da
> Ağızları ateşi yemeyi öğrense!

Nietzsche için bu besinsel şimşek, sinirleri yatıştırıcı bir yiyecektir. Bu şimşek, yiyecek hafifçe ve hoş hoş hazmedilirken beslenen ateşe benzemez. İmgesel hazmın ve solumanın yüce ikiliğinde, şen ve canlı şiirinin soluğunda Nietzsche'nin poetik değer atfetmesini aramamız gerekir.

Şen Bilim'in giriş bölümü olan "Nükte, Hinlik ve İntikam" adlı bölümde *Buz* başlıklı şöyle bir dörtlük yer tutar:

> Bazı bazı buz yaptığım doğrudur,
> Zira buz hazma yardımcı olur!
> Hazmedecek çok şeyin olsaydı,
> Yaptığım buzu pek bir severdin!

Bu mısralar vesilesiyle ateş tanrılarına yöneltilen tahkiri anlıyoruz: "… hanım evlatları gibi, göbek bağlamış ateş tanrısına tapmam."[10]

> Dişlerin takır takır titremesi evladır putlara tapmaktan! Yaradılış itibarıyla böyleyimdir işte. Hele de o bilcümle kızışmış, kaynaşan, küflü ateş putlarına kin beslerim.

Fakat şu tuhaf paradoksu keşfettiğimizde *Nietzscheci ateş*in dinamik ve gelgeç mahiyeti daha açık seçik bir hâl alır: *Nietzscheci ateş, soğuğun hasretini çeker.* Burada daha mühim bir değer biçimine bürünecek olan *imgesel* bir değer söz konusudur. *İmgesel olan* da –hele ki imgesel olan– değerlerin bu

10 *Zerdüşt, Zeytin Dağında.*

dönüşümü vesilesiyle hayat bulur. "İşaret Ateşi" şiirinde şu faş edici mısraları okuyoruz:

> Beyaza çalan kıvrımlarıyla bu ateş,
> –uzaklardaki soğuklara doğru kabarır arzusu,
> Gitgide berraklaşan yüksekliklere uzatır boynunu–
> Sabırsızca dikelmiş bir yılanı andıran…

Ateş soğukkanlı bir hayvandır. Ateş yılanın kırmızı değil, çelik kafasıdır. Soğuk ve yükseklik vatanıdır ateşin.

Nietzsche'nin nazarında, onca düşçü için şifa verici, sıcacık bir töz, derinlerdeki ateş olan bal bile buzludur: "Bal getirin bana, altuni petekten bal."[11] Keza, Zerdüşt *Bal Sungusu*'nda "sarı, beyaz, iyi, buz gibi serin, altuni petek balı" ister. "Gönüllü Dilenci"de ise şu satırları okuruz: "Mağaramda bundan başka yeni bal bulacaksın, buz gibi serin altuni petek balı; ye!" Maddi imgelem için altuni bal, altuni başak ve altuni ekmek ateşin maddesinin, güneşin parçalarıdır. Nietzsche'nin eserlerinde bal *soğuk ateş*tir, ancak rüyalarının terkiplerinden bihaber olan mantıkçıları hayrete düşürecek hassas bir birliktir.

Sıcağın ve soğuğun bu aynı terkibi *soğuk güneşin*, pırıl pırıl soğuk güneşin imgelerinde de göze çarpmaktadır. *Zerdüşt*'teki o fevkalade "Gece Türküsü" başlığında şu satırlara denk geliriz: "Güneşler yörüngelerinde uçarlar; bu onların devinimidir. Amansız istençlerini izlerler; bu onların soğukluğudur." Burada sırf dingin bir kibrin imgelere dökülmüş hâlini yahut hiçbir şeyin yolundan saptıramayacağı bir böbürlenmeyi görmek, cömert bir elin saçtığı hayırlara iştirak etmenin o tuhaf istencini anlamamak demektir. Güneş sıcaklığını *soğukça* verir. Dinamik imgelem için bir şeyin verilme tarzı, bahşetme işinde devreye giren enerji verilen şeyden daha *kıymetlidir*.

Zıddına doğru böylesi bir kuvvetle çekilen bir ateş tözsel bolluğu haiz olduğundan daha fazla dinamik mahiyete sahiptir.

---

11 *Poésies*, s. 248.

Nietzsche'nin eserlerinde *ateş*in adı geçtiği gibi *gerilim* ve *eylem* meseleye dâhil olur; Nietzsche'de ateş, Novalis'in eserlerinde olduğu gibi, sıcaklıktan gelen esenliği temsil etmez. Ateş sırf *yukarı doğru yükselen bir parıltıdır.* Ateş yüksekliklerin duru, soğuk havasına kavuşmanın hararetli istencidir. Ateş imgesel değerlerin havanın ve soğuğun imgelemine ait değerlere dönüşmesinde vazife gören bir âmildir. *Soğuğun Nietzscheci havanın* başat niteliklerinden biri olduğunu gösterdiğimizde imgesel unsurların bu diyalektiklerini daha iyi anlayacağız. Şu hâlde, ispatımızın müspet kısmına geçelim ve *hava*nın Nietzsche'nin maddi imgelemi için hakiki töz olduğunu kanıtlayalım.

III

Nietzsche kendisini bir *havai varlık* olarak tanımlar:

> Fırtına bulutları –bizler, özgür, havai, şen ruhlar,
> Sizleri niçin dert edelim?[12]

Nietzsche'ye göre hava bizzat özgürlüğümüzün tözüdür, insanüstü sevincin tözüdür. Hava üstesinden gelinmiş bir tür maddedir, tıpkı Nietzscheci sevincin üstesinden gelinmiş insani bir sevinç olması gibi. *Yersel* sevinç bolluk ve ağırlıktır –*mâî* sevinç yumuşaklık ve dinginliktir, *ateşî* sevinç aşk ve arzudur–, *havai* sevinç ise özgürlüktür.

Demek ki *Nietzscheci hava* acayip bir tözdür; tözsel nitelikleri haiz olmayan bir tözdür. Dolayısıyla bu töz, varlığı bir mutlak oluş [*devenir*] felsefesine denk bir şey olarak tanımlayabilir. İmgelemin diyarında hava bizi tözsel, deruni, sindirimsel hayallerden azade kılar. Hava bizi maddelere olan bağlılığımızdan azade kılar. Şu hâlde hava, özgürlüğümüzün maddesidir. Nietzsche'ye göre hava *hiçbir şey* getirmez; *hiçbir şey* vermez. Hava bir Hiçin yüce haşmetidir. Fakat *hiçbir şey*

12 *Poésies*, s. 232.

vermemek ihsanların en büyüğü değil midir? Elleri boş yüce ihsan edici bizi el açma arzumuzdan kurtarır. İhsan edici her şeyi alabilelim diye bizi hiçbir şey almamaya alıştırır. "Almak isteyen kişiye teşekkür etmek ihsan ediciye kalmamış mıdır?" der Nietzsche. İlerleyen sayfalarda Nietzsche'nin eserlerinde havanın *maddi* imgeleminin yerini havanın *dinamik* bir imgelemine nasıl bıraktığını daha etraflıca göreceğiz. Fakat öncelikle havanın *yırtıcının* hakiki yurdu olduğunu anlamamız icap eder. Hava, bir yıldırım, bir kartal, bir ok yahut amirâne, mütehakkim bir bakış misali haşin ve muzaffer bir özgürlük hissiyle bir çırpıda katedilen *sonsuz töz*dür. Havada kurbanımızı uluorta alıp götürürüz. Saklanmayız.

Dinamizmin bu veçhelerini ele almadan evvel, *Nietzscheci hava*nın maddi hususiyetlerini gösterelim. Maddi imgelemler için genel itibarıyla havanın en kuvvetli *tözsel* nitelikleri nelerdir? *Kokular*dır. Bazı maddi imgelemlerin nazarında havanın esas işlevi kokular için bir *vasıta* sağlamaktır. Bir koku havada sonsuzluğu haizdir. Shelley gibi biri için hava muazzam bir çiçektir, tekmil yeryüzünün çiçeksel özüdür. Çoklukla havanın saflığını düşlerimizde sanki bu hava pelesenk ve tütsü rayihalarıyla doluymuş gibi görürüz. Havanın sıcaklığını düşlerimizde reçineli bir polen yahut sıcak ve şekerli bir balmış gibi görürüz. Nietzsche ise yalnızca havanın dirilticiliğini, soğukluğunu ve ıssızlığını düşler.

Esaslı bir Nietzscheci'ye göre burnun kokusuz bir havanın mesut *kesinliğini* vermesi elzemdir. Burnun hudutsuz bir mutluluğa, hiçbir şey hissetmemenin bahtiyar bilincine şahit olması icap eder. Burun kokuların namevcudiyetinin teminatıdır. Nietzsche'nin onca iftihar ettiği *koku alma duyusu cazibeye* imkân tanıyan bir meziyet değildir. Bu duyu, saflığın en ufak bir noksanlığının karşısında *uzaklaşabilsin* diye üst insana bahşedilmiştir. Bir Nietzscheci herhangi bir kokudan haz alamaz. Baudelaire ve Anna de Noailles –ikisi de yersel imgelemi haizdir ki bu da şüphesiz kudretlerinin bir

başka alametidir– kokular üzerine düşler ve tefekkür ederler. Rayihalar bu her iki şairde sonsuz yankıları haizdir; rayihalar hatıraları arzulara, muazzam bir maziyi hudutsuz ve dile dökülmemiş bir geleceğe bağlarlar. Buna mukabil, Nietzsche'de şu satırları okuruz:

> Bu pirüpak saf havayı teneffüs ederken,
> Ne gelecek ne de bir hatıra,
> Burun deliklerim kadeh misali kabarıyor...[13]

Saf hava özgürlüğe kavuşulan anın, bir geleceğe açılan anın *bilincidir*. Bundan fazlası değildir. Kokular sezilebilir zincirlerdir. Kokular bizzat kendi bütünlükleri içinde bir sürekliliği, bir teselsülü haizdirler. Süreksiz koku yoktur. Oysa saf hava dinçlik ve yenilik intibaıdır (s. 260): "Yeni bir memleketin o değişik havasını teneffüs eden biri gibi burun delikleriyle yavaşça ve meraklı meraklı havayı içine çekiyordu." Hatta şunu demeye varacağız; yeni bir boşluğu ve yeni bir özgürlüğü içine çekmektedir, zira bu yeni havada yabancıl, baş döndürücü yahut sarhoş edici bir şey yoktur. Bu iklim saflık, kuruluk, soğukluk ve boşluktan mürekkep bir havayı haizdir.

> Oturuyorum orada, o eşine rastlanmaz havayı,
> O hakiki cennet havasını,
> O duru, hafif, sarı sarı çizgili havayı,
> Aydan düşüp düşebilecek en latif havayı
> Derin derin içime çekiyorum.[14]

Nietzscheci imgelem maziden kopup uzaklaştığı nispette kokuları terk etmektedir. Maziye yapışıp kalanlar yok edilmesi kabil olmayan kokuları düşlerler. Geleceği görmek hissetmenin zıddıdır. Bir parça haşin ve fakat çarpıcı bir diyalektik vasıtasıyla Rudolf Kassner görmenin ve koklamanın bu zıt mahiyetini ortaya koyar:

---

13 *Ecce homo*, *Poésies*, s. 263.

14 *Ecce homo*, *Poésies*, çev. Albert, s. 262.

> Mazinin geleceğe uzanan kısmını kopardığımızda, ayırdığımızda yahut ortadan kaldırdığımızda... zamana dayanmış yahut karışmış olan imgelemimiz bütünüyle hatıra hâline gelir. Yani imgelemimiz hatıra safına geçmek üzere ıskartaya çıkarılır. O zaman gördüğümüz ne var ne yoksa mecburi olarak kokuya dönüşür, zira artık gelecek ortadan kalkmıştır... fakat kopardığımız o hatırayı zamana yeni baştan yerleştirdiğimiz gibi, koku görüntüye dönüşecektir.[15]

Hava bir anlık dinginliği ve rahatlığı sembolize etmenin yanında müstakbel bir eylemin –bizi tıkış tıkış bir istençten azade kılan bir eylemin– bilincine varmamıza imkân verir. Böylelikle, saf havayı teneffüs etmenin o basit sevincinde bir kudret vaadi buluruz (s. 274):

> Hava vaatlerle dolu;
> Meçhul dudakların soluğunun üstüm sıra geçtiğini hissediyorum
> –yüce serinliğin eli kulağında.

Bu meçhul dudakların *mest olma vaatleri* olmadığını anlatmak için apansız serinlikten daha iyi bir ifade kullanılabilir mi?

Bu serinlikle –geldi gelecek olan bu serinlikle– birlikte Nietzscheci bir değer takdim edilir; bu değer bu sezilebilir biçimiyle deruni bir gerçekliğe işaret etmektedir. Bu serinlik imgelemin bir doktrininin dolaysız ve unsursal aksiyomlarını teşkil eden o *doğrudan ve gerçek* metaforların bir çeşididir. Esas itibarıyla Nietzsche'nin nazarında bu *serinlik*, havanın hakiki *dinçleştirici* niteliğidir; soluk almayı bir sevinç hâline getiren, *durgun havayı dinamize hâle getiren* –hakiki bir derinlemesine dinamikleştirmedir ki bu da dinamik imgelemin hayatının ta kendisidir– niteliktir. Bu serinliği alelade yahut vasat bir nitelik yerine koymamak gerekir. Bu serinlik Nietzscheci kozmolojinin en mühim ilkelerinden birine, *soğuğa,* yüksekliklerin, buzulların ve dizginlenemez rüzgârların soğuğuna tekabül etmektedir.

---

15 *Le Livre du souvenir*, çev. Pitrou, s. 31.

Kuzey kutbu diyarlarına çıkan yola revan olalım:

> Kuzeyin, buzun ve bugünün ötesinde,
> Ölümün ötesinde,
> Ta uzaklarda
> Hayat*ımız*, mutluluğ*umuz*!
> Ne yerde
> Ne de suda
> Kuzey kutbu diyarlarına çıkan
> Yolu bulacaksın.[16]

Ne yerde ne suda; demek ki buraya çıkan yol en yüksek ve en soğuk ıssız diyarlara yolculukla havada bulunmaktadır.

Zerdüşt mağaranın *ağzında* –dağın *zirvesinde* bulunan acayip mağaradır ki bize kalırsa bu onun yersel, mağarasal mahiyetini ortadan kaldırmaktadır– soğuğun dinçleştiriciliği hususunda derslerini verecektir.

> Ancak sen etrafındaki havayı kavi ve duru kılarsın. Mağaranda bulduğum bu duru havaya yeryüzünün bir yöresinde denk geldim mi sanki? Oysa nice diyarlar gördüm; burnum envaitürlü havayı deneyip takdir etmeyi öğrendi, fakat burun deliklerim senin yanında zevkin şahikasına eriştiler!

Daha *İnsanca, Pek İnsanca*'da[17] "sevgiden yoksun Güz güneşiyle az buçuk ısınmış dağların soğuk ve yabani tabiatının" çağrısını işitiriz.

Bu dağlık iklimdedir ki bu tuhaf doğuşa hakikaten vasıl oluruz. Soğuktan hayat hasıl olur, soğuk bir hayat:

> … o zaman ay ve yıldızlar
> rüzgâr ve ayazla hasıl olur[18]

Soğuk sayesindedir ki hava *haşin meziyetler* peyda eder; hava kudret istencini, soğuk bir istençle soğukluğun en yüce

16 *Ecce homo*, *Poésies*, çev., s. 245.

17 *Poésies*, s. 180.

18 *Poésies*, s. 199.

özgürlüğü içinde soğukça tepki verme istencini uyandıran "şen fenalık" hâline bürünür.

Sert bir havanın hışmına uğrayan insan "daha yüce bir bedene" (*einen höheren Leib*)[19] erişir. Burada elbet Mecusilerin ve mistiklerin *astral bedeni* değil, fakat tam olarak dinçleştirici havayı teneffüs etmekle nasıl büyüyeceğini *bilen* canlı bir beden, yüksekliklerin havasını, ince, sert ve hafif (*dünn und rein)* havayı seçmesini *bilen* bir beden söz konusudur.

Yüksekliklerin bu soğuk havasında bir başka Nietzscheci değere, sessizliğe denk geliyoruz. Sessizliğiyle beraber bu kış göğü –"kimileyin güneşini bile gizleyen" bu kış göğü– adamakıllı müziksel bir hâl aldığından töze dönüşmüş müzik diyebileceğimiz Shelleyci göğün zıddı değil midir? Nietzsche *Zerdüşt*'te (*Zeytin Dağında*) "uzun şaşaalı sessizlikleri" acaba kış göğünden mi öğrendim, diye sorar kendi kendine. "Yuvaya Dönüş"te,[20] "Ah bu sessizlik nasıl da derin derin temiz nefesler çekiyor!" cümlesini okuduğumuzda, havanın, soğuğun ve sessizliğin tözsel terkibini kabule yanaşmamamız mümkün müdür? Hava ve soğuk vasıtasıyla teneffüs edilen sessizliktir, varlığımızın *tamamlayıcı* parçası olan sessizliktir. Sessizliğin bu tamamlama işi Rilke'nin her dem elemli olan şiirindeki tamamlamadan epey farklıdır. Nietzsche'de bu tamamlama, başlangıçtaki kaygıları ortadan kaldıran bir haşinliği ihtiva etmektedir. Maddi imgelemin telkinlerini kabule yanaşmayan ve faal maddi bir imgelem için *sessiz havanın* asli bir unsur içinde erişilen sessizlik olduğunu anlamayan bir kimse imgelerin *tonunu* düşürür ve somut imgelemin tecrübelerini soyuta dönüştürür. O zaman bu kimse Nietzsche'yi okuyarak elde edilebilecek o şifa verici organik tesire nasıl erişebilsin? *Ecce homo*'nun mukaddimesinde Nietzsche okurlarını uyarır:

---

19 Bkz. *Zerdüşt, Von den Hinterweltlern.*

20 *Zerdüşt*, s. 267.

> Yazdıklarımın havasını soluyabilen, bunun yüksekliklerin havası olduğunu, *sert* bir hava olduğunu bilir. İnsanın bu hava için yaratılmış olması gerekir, yoksa insanın bu havada şifayı kapması işten bile değildir. Buz oracıktadır, yamandır yalnızlığı oranın –fakat ışıklar altında her şeyi nasıl da bir sükûnet alır! İnsan nasıl da gönlünce soluk alır! Nice şeyin altında olduğunu hisseder insan!

Soğuk, sessizlik ve yükseklik tek bir töze bağlanan üç köktür. Köklerden birini kesmek Nietzscheci hayatı mahva uğratmak demektir. Söz gelimi, soğuk bir sessizliğin yüksekliklerde yer tutması icap eder. Bu üçüncü kök noksan olursa, sessizlik kapanık, aksi, yersel bir şey olup çıkar. Artık *soluk almayan,* yüksekliklerin havası misali ciğerlere işlemeyen bir sessizliktir bu. Keza, uğuldayan soğuk rüzgâr Nietzsche'ye göre ehlileştirilmesi, *susturulması* gereken bir hayvandır. Yüksekliklerin soğuk rüzgârı *dinamik bir varlıktır*; bu rüzgâr ne uğuldar ne de fısıldar; çıt çıkarmaz. Bize sessizliği öğretmesi beklenebilecek ılık hava ise elzem haşinliği ihtiva etmeyebilir. Sessizliğe soğuğun haşinliği gerektir. Niteliklerden biri alındığı vakit üçlü mütekabiliyetin zeval bulacağına diyecek yoktur. Fakat bu menfi deliller nihayetinde sunidir; Nietzscheci havada yaşamak isteyen bir kimse işaret ettiğimiz *mütekabiliyetlerin* sayısız kanıtını bulacaktır. Bu mütekabiliyet Shelleyci imgeleminin soluduğu letafet, müzik ve ışığın üçlü mütekabiliyetini daha açık seçik ortaya koyacaktır. Birçok kere söylediğimiz üzere, her ne kadar belirleyici birer etmen olsalar da, maddi imgelemin farklı çeşitleri dehanın şahsi mahiyetini gizleyemezler. Shelley ve Nietzsche aynı havai memlekette muhalif tanrılara perestiş eden iki dâhidir.

IV

Bu eserde *uçuş rüyasına* –havai uykuya– büyük bir yer hasrettiğimizden, şimdi de Nietzsche'de *kanatlı düşselliğin* açıkça belirdiği bir alıntıyı yakından inceleyeceğiz. Leylî huzuru

ve havai uykunun hafifliğini işleyen bu methiye şakrak seher vaktinin ve Nietzsche'nin dikey hayatının canlandırıcı uyanışının incelenmesine bir mukaddime vazifesi görecektir.

"Üç Şer" bölümünün[21] ilk satırlarının bir *uçuş rüyasından* mülhem olduğunu varsaymamak elde midir? "Düşümde, son gördüğüm sabah düşümde, bugün dünyanın ötesindeki bir burunda duruyordum; elimde bir terazi tutuyorum ve dünyayı *tartıyordum*."

Zihniyeyle [*intellectualisme*] yozlaştığından soyut düşünceyi metaforun önüne koyan, yazı yazmanın düşünceleri tasvire dökmek için imgeler aramaya koyulma olduğuna inanan bir okur dünyanın böylece *tartılmasının* –bunun dünyanın ağırlığının ölçümü olduğunu söylemeyi yeğ tutacaktır belki de– bir değeri ifade eden, *ahlaki bir dünyaya* değer biçen bir metafordan ibaret olduğuna itiraz etmekten geri durmayacaktır. Halbuki, bu ahlaki dünyadan fiziksel dünyaya geçişi incelemek ne de ilginç olurdu. Her ahlak felsefecisinin hiç değilse etik olguların *söze dökülmüş ifadesi* meselesini ortaya koyması gerekir. İmgelemi temel bir psişik değer olarak inceleyen bizimki gibi bir tez bu meseleyi tersinden ele alır. Bu tez yükselmenin imgelerinin ahlaki hayatın dinamiğini nasıl hazırladığını soruşturur. Bizim nazarımızda Nietzsche'nin poetikası tam da bu öncü rolü oynar; bu poetika Nietzscheci ahlakın yolunu hazırlar. Fakat meseleyi münakaşaya dökmekten geri durup imgesel olanın incelendiği alanın dışına çıkmayalım ve bize karşı çıkanlara psikolojik düzlemde ihtilaflı bir soru soralım: İnsan bir sabah düşünde niçin kendisini bir burnun tepesinde görür? İnsan böylesi yukarıdan görülen bir dünyanın manzarasını tasvir etmek yerine niçin dünyayı *tartar*? Düşçünün bir *tartıcının rüyasına* bu denli kolayca dalmasına şaşıp kalmamız gerekmez mi? İyisi mi birkaç satır sonrasına bakalım: "... iyi bir tartıcı tartabilir, kavi kanatlar erişebilir... dünyayı böyle buldu

21 *Zerdüşt*, s. 269, çev. Albert.

işte düşüm." Yükselici psikolojinin ilkelerine, yöntemlerine başvurmaksızın, dünyayı *tartan* rüyanın nasıl birdenbire *kavi kanatların* üstün geldiği rüya olup çıktığını kim izah edebilir? Dünyanın *tartıcısı* derhal ve apansız kanatlı hafifliği haiz olur.

İmgelerin hakiki teselsülünün ters istikamette ilerlediğini görmemek mümkün müdür? Düşçü, kanatlı hafifliği haiz olduğundan dünyayı *tartabilmektedir.* Havada süzülürken yeryüzünün bilcümle yaratığına sorar: Sen niçin uçmuyorsun? Seni benle uçmaktan alıkoyan o ağırlık da ne ola ki? Seni yeryüzünde böyle hareketsizce durduran kimdir? Terazime çık ki yoldaşım ve müridim olup olamayacağını söyleyeyim. Sana ağırlığını değil, havai geleceğini söyleyeceğim. *Tartıcı* hafifliğin üstadıdır. *Sakil* bir tartıcıya ise Nietzsche'de yer yoktur. Üst insanın güçlerini *takdir etmek* için havai, hafif ve yükselmeye muktedir olmak gerekir. Önce *uç,* ardından yeryüzünü tanımak için yeterince vaktin olacaktır. O zaman tesiri daha fazla sürekliliği ihtiva eden daha gizli saklı metaforların ne olduğunu anlarız. Bunlar düşünürün imgelemini hakiki manada harekete geçiren metaforlardır. Dinamik imgeleme asli yerini teslim ettiğimiz gibi Nietzsche'nin şu dedikleri aşikâr bir hâl alır: "Düşüm; gözü kara bir gemici, yarı gemi yarı bora, kelebek misali sessiz, şahin misali sabırsız; dünyayı tartabilmek için bugün nasıl da sabırlı ve azade!" Tabii bütün bu imgelerin silinmez dinamik hatırası *uçuş rüyasıdır,* havai uykunun hafif hayatıdır, kanatlı hafifliğin mesut bilincidir.

"Ağırlığın Ruhu Üzerine" adlı bölümde (*Zerdüşt*) Nietzsche şöyle der: "Günün birinde insanlara uçmayı öğretecek olan kişi sınır taşlarını yerinden oynatacaktır; sınır taşları bile önü sıra havada uçuşacaktır; yeryüzünü yeniden vaftiz edecektir ve ona "hafif" adını verecektir." George Meredith ise şöyle der: "Engeller uçmayı bilmeyenler için vardır."

Maddi imgelem için uçuş, keşfedilmesi gereken bir teknik değil, başka bir hâle sokulması gereken bir maddedir; uçuş olanca değerin dönüştürülmesinin temel dayanağıdır. Bizim

yersel varlığımızın *havai* bir hâle gelmesi icap eder. O zaman varlığımız yeryüzünü bütünüyle *hafif* kılacaktır. İçimizdeki yeryüzü "hafif" olacaktır.

Metnin devamı fevkalade düşüncelerden geçilmemektedir. Metin insana kendisini sevmesini, kendisine olan bu sevgisiyle hakiki manada canlanmasını öğretmektedir. Nietzscheci düşüncelerin zenginliği ve tespitlerimizin naçizliği nazarıdikkate alındığında, şöylesi sathî bir eleştiriye dûçar olmamız mümkündür: Bir kez daha sırf edebî imge toplayıcısı olmak için filozofluk hırkasını çıkardığımızı söyleyeceklerdir. Bu durumda tezimizi yineleyerek kendimizi savunacağız: Edebî imgenin kendine has bir hayatı vardır; *bu imge deruni düşüncenin üstü sıra müstakil bir fenomen olarak hareket etmektedir*. İşte biz bu müstakilliği ortaya koymayı murat ediyoruz. Bu hususta Nietzsche dikkate şayan bir örnektir, zira kendisi çifte bir hayatı göz önüne sermektedir; büyük bir şairin hayatını ve büyük bir düşünürün hayatını. Nietzscheci imgeler şiire ve düşünceye –ayrı ayrı– hayat veren bu çifte insicamı haizdir. Bu Nietzscheci imgeler maddi ve dinamik olarak iyice tanımlanmış bir imgelemin temin ettiği bu maddi ve dinamik insicamın delilidirler.

Gelgelelim, *dikeylik* uzunca bir şakirtlik dönemini zorunlu kılar (s. 282): "Günün birinde uçmak isteyen birinin ilkin dikelmeyi, yürümeyi, koşmayı, sıçramayı, tırmanmayı ve dans etmeyi öğrenmesi elzemdir; insan ha deyince uçamaz!" Kimilerine göre *uçuş rüyası* eski bir zaman rüyasının ve hafifliğinin Platoncu bir hatırlamasıdır. Bu fikre göre uçuş rüyası ancak sebatlı ve sonsuz düşlerde keşfedilecektir. İyisi mi biz Nietzsche'nin eserlerindeki yükselici psişizmanın envaiçeşit delillerini toplamaya devam edelim.

V

Nietzsche'nin felsefesinde ilkin Robert Desoille'ın yöntemine uygun olarak icra edilen bir psikanalizle benzer bir görünüşe

sahip olan bir ağırlık psikanalizinin çok sayıda örneğine denk geleceğiz. Mesela şu şiiri inceleyelim:

> En ağır yükün neyse at gitsin uçuruma!
> Unut insanoğlu! Hatırından çıkar insanoğlu!
> Unutmak ne de ulvi bir sanattır!
> Yükselmekse muradın,
> Yüksekliklerde yuvanda olmaksa muradın,
> En ağır yükün neyse at gitsin denize!
> İşte deniz, sal *kendini* denize!
> Unutmak ne de ulvi bir sanattır![22]

Bahrî bir psişizmanın durumunda olacağı gibi, burada söz konusu olan, sular eliyle ıslah olmak üzere denize dalmak değildir. Burada mesele bilcümle *ağırlığımızı,* kederimizi, pişmanlığımızı, kinimizi, içimizde maziye bakan olanca şeyi fırlatıp atmaktır; ilelebet yok olup gitsin diye *ağır çeken tekmil varlığımızı* denize atmamız icap eder. Bu yolla ağır çeken *çiftimizi* [*double*: iki yerde bulunan parçamızdan birisini], içimizdeki *yer* olan, *saklı deruni mazimiz* demek olan o kısmı ortadan kaldıracağız. O zaman havai *çiftimiz* [öteki parçamız] parıl parıl parlayacaktır. O zaman mahrem sırlarımızın zindanından hava misali *özgürce* yeni baştan şahlanacağız. Ansızın kendimizle samimi olacağız.

Böylesi bir şiirin iki tarzda okunabileceğini söylememize hacet var mı? İlkine göre böylesi bir şiir soyut bir metin gibi, yazarın derdini anlatmak üzere somut imgeler kullanmak zorunda hissettiği ahlak üzerine bir metin gibi okunabilir; ikincisine göre ise, mevcut yöntemimiz takip edilerek, başlangıçta maddi ve dinamik imgelemce teşkil edilmiş ve yeni bir şiire duyulan şevk marifetiyle yeni ahlaki değerler meydana getiren doğrudan, somut bir şiir olarak okunabilir. Bu tarzlardan hangisini seçerse seçsin, okurun *ahlakın estetikleştirilmesinin* sathî bir şey olmadığını teslim etmesi gerekir.

22 *Poésies*, s. 233.

Burada işi tehlikeye atmadan çıkarılabilecek bir metafor söz konusu değildir. Bizimki gibi bir tez bu estetikleştirme işini deruni ve acil bir ihtiyaç olarak addeder. Burada varlığı daha yukarı bir noktaya çıkaran imgelemdir. En etkili imgelem olan *ahlaki imgelemi* temel imgelerin yeniliğinden ayırmak mümkün değildir.

Bize öyle geliyor ki Nietzsche, şiirde *kendini* kelimesine vurgu yaparak metaforun *mutlaklığını* tahakkuk ettirmek, meziyetçe daha aşağıda olan bir şairin art arda yığacağı tali metaforları bir kenara atmak ve mutlak gerçekliğini yaşamak üzere metaforun saçmalığını ortaya çıkarmak istemiştir; *uno actu* [bir tek fiille] kurtuluşu ve insanüstü varlığın fethini gerçekleştirerek zirvelere *bütünüyle* yükselebilmek için kendini *bütünüyle* aşağıya at. Bu zıt kelimelerin –yüksek ve alçak– ötesinde, imgelem dört başı mamur bir uyuşumu muhafaza eden sembollerin tahlili üzerinde çalışmaktadır; sal *kendini* denize, orada nisyanın bağrında ölümü bulmak için değil, içinde unutamayan olanca şeyi, etten ve topraktan mürekkep o tekmil varlığı, bilginin tekmil küllerini, tekmil netice yığınını, insanı teşkil eden o tekmil tamahkâr semereyi ölüme teslim etmek için. O zaman seni üst insan addedecek *kat'î tersyüz olma* vuku bulacaktır. Artık havai olacaksın, dikey olarak o hür gökyüzüne yükseleceksin (s. 276):

> Vaktiyle bana ağırmış gibi gelen ne var ne yoksa
> Nisyanın gökçe uçurumuna gömüldü.

Aynı şekilde, *Zerdüşt*'teki "Okuma ve Yazma Üzerine" bölümünde, ağırlık şeytanını mağlup ettikten sonra Nietzsche şöyle haykırır: "Gayrı kendi altımda görüyorum kendimi." "*Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich.*" Bu satırları tercüme etmeden öylece bıraktık, zira Fransızcada *jetzt*[23] kelimesindeki enerjinin ve sevincin anındalığını aksettirecek bir kelime

23 "Gayrı" diye karşıladık. (ç.n.)

bulamıyoruz. Fransızcanın an psikolojisi için elzem olan bu kelimelerden mahrum kalmasına sebep hangi talihsizlik ola ki? *Maintenant, dès à présent* ve *dorénavant*[24] gibi kelimelerle sürekliliğin miskinliğine nasıl son verebilir, varlığın kökten değişiminin o kati anını nasıl ifade edebiliriz? İstencin işlenmesi tek heceli kelimeleri gerektirmektedir. Bir dilin enerjisi, çoklukla şiiri denli tercüme edilemezdir. Dinamik imgelemi ilk olarak harekete geçiren dildir.

Dikey şahsiyetin bu *çifteliğinin*,[25] bilhassa *ani ve kati mahiyetinin* önemini ne kadar vurgulasak az kalır. Bu çiftelik sayesinde havada, havayla ve hava için yaşarız. Ani mahiyeti sayesinde varlığın başka bir hâle bürünmesinin yavaş ve tedricî bir sudur olmadığını, halis bir istencin, yani anlık bir istencin eseri olduğunu anlarız. Burada dinamik imgelem kendisini maddi imgeleme dayatır, hava misali özgür, sal kendini yukarılara ve özgürlüğün maddesi olacaksın.

Hamasi imgelemin bu ediminin ardından, âdeta bir mükafat niyetine, bir âlemin, her şeyin üstünde olmanın bilinci peyda olur. Şu harikulade manzumeyi ortaya çıkaran da böylesi bir histir: "Her bir şeyin üzerinde kendi göğü gibi, yuvarlak damı, gökçe çanı ve kaim sükûneti gibi durmak."[26] Platonik aşkla aynı manayı haiz olan bu Platoncu istenci daha iyi ifade etmek mümkün müdür? Bu istenç mazinin bilcümle mevcudatını, hatırlamanın bilcümle mevcudatını, Schopenhauercı istenci, cismani bir istenci besleyen bilcümle şehvani arzuyu ortadan kaldırdıktan sonra varlığa *istediği* şeyi, varlığın geleceğini teşkil eden şeyi verir.

Bu sükûnet emin bir sükûnettir, zira *fethedilmiştir*. Bu fethedilmiş sükûneti şu satırlarda duyabiliriz:

---

24 Hepsi şimdi, artık, bundan böyle vs. anlamlarına gelmektedir. (ç.n.)

25 Dédoublement: İki yerde aynı anda bulunma. (ç.n.)

26 *Zerdüşt*, çev., s. 237.

Sus! Sus!

Nasıl ki ince bir yel denizin şavkıyan kakmaları üstünde görünmeden, hafifçe, tüy misali hafifçe dans ediyorsa, uyku da öyle dans ediyor tepemde.

Gözlerimi kapatmıyor, ruhumu uyanık tutuyor. Hafiftir uyku sahiden de, tüy gibi hafif.[27]

VI

Ne var ki insanoğlu tekrar tutulur kafa karışıklığına ve ağırlığa. Başka bir unsur Nietzscheci uykuyu maddileştirdiği gibi, ruhu bir huzursuzluktur, bir cenderedir alır. Onca düşçü asude bir itaatle ruhlarını durgun suya teslim ederken, onca düşçü rüyaların suyunda tatlı tatlı uyurken, denizin uykusu hususundaki –o deniz ki arzu ve tuzla, ateş ve toprakla ağırlaşmıştır– Nietzsche'nin şu fevkalade sözlerinde kahramanca erişilmiş mutluluğa nüfuz eden o acının geri döndüğünü hissederiz:

Her şey uykuda henüz, dedi Zerdüşt, deniz bile uykuda. Baygın ve tuhaf tuhaf bakıyor bana. Ama soluğu sıcak, hissediyorum. Düş gördüğünü de hissediyorum. Sert yastıklar üzerinde kıvranıyor uykusunda.

Dinle! Dinle! Fena hatıralarla nasıl da inildiyor! Yoksa fena şeyler olacağını seziyor diye mi?

Ah, beni de bir üzüntü alıyor senin yüzünden, ey dertli canavar, senin yüzünden kendime kızıyorum.[28]

Fransızcadaki *Hélas* [Ah], Almancadaki *Ach* kelimesinin o acı iç çekişini ne de kötü aksettiriyor! Burada da yine kendine duyulan, kâinata duyulan nefret anı tek heceli bir kelimenin aynı andalığına muhtaçtır. Bir insanın çektiği onca şey, kâinatın çektiği onca şey bir düşçünün iç çekişinde dile geliyor. Düşsellik ve kozmiklik burada değerlerini değiş tokuş ediyor.

---

27 *Zerdüşt, Öğle Vakti*, s. 399.

28 *Zerdüşt, Gezgin*.

Nietzsche dinginliğe ve hislere karışan bu kâbusu nasıl da sadıkane ifade ediyor! "Sevgidir en yalnız olanın tehlikesi." "Ne! Zerdüşt, dedi, bir de denizi mi teselli etmek istiyorsun türkünle?"

Fakat bu sevme isteği, sevenleri sevme, onların kahrına uğrama ve onları teselli etme, kendi uğradığımız kahrı ve kendimize olan sevgiyi teselli etme isteği yalnızca kuşkuyla geçen bir gecenin, denizin sinsiliğine uğranılan bir gecenin kâbusudur. Varlığın kendi kendisinin efendisi olduğu yurt, göğün havasıdır. Nietzsche daima bu yurda döner. "Yedi Mühür" adlı bölümde, Dionysosçu ve Apolloncu sarhoşlukların bir terkibi, yakıcılığın ve soğuğun, güçlünün ve aşikâr olanın, genç olanın ve olgun olanın, zengin ve havai olanın bir bütünlüğü olan *Nietzscheci sarhoşluk*la yüklü şu satırları okuruz:

> Üstüme asude gökleri sermişsem ve kendi kanatlarımla kendi göğümde uçmuşsam;
>
> Işığın ta uzaklardaki derinliklerinde şen şakrak yüzmüşsem, özgürlüğümün kuş bilgeliği erişmişse bana;
>
> –zira şöyle der kuş bilgeliği: "İşte, ne yukarısı var ne aşağısı! Sal kendini oraya buraya, ileriye geriye, sen ey hafif kişi! Terennüme başla! Konuşma artık!
>
> –bilcümle söz ağırlar için var değil midir? Bilcümle söz hafif kişi için yalandan ibaret değil midir? Terennüme başla! Konuşma artık!

Zerdüşt'ün üçüncü kısmı böylece biter; havai ve ezgili bir hafifliğin bilinciyle. Nietzsche, havai ahlakın şiiri vasıtasıyla, havai bir varlığın tözsel terennümünde maddi ve dinamik imgelemin deruni birliğini keşfeder.

VII

Varlığın kendisini bütünüyle *kendisinin dışına* attığı bu safra boşaltmanın, varlığın kendisini *kendisinin altında* gördüğü bu

özgürleştirici uçuşların ardından, Nietzsche'nin gözü sıklıkla uçurumlara dalar. Bu yolla özgürlüğünün daha bir bilincine varır. Bir daha zinhar düşmeyeceği bir yükseklikten temaşa edilen derinlik doruklara doğru bir başka atılımdır. Böylece statik imgeler hayli hususi bir dinamik hayata kavuşacaktır. Nietzsche'nin eserlerinden uzaklaşmayarak ve daha sonra etraflıca incelemek üzere bazı imgeleri geri döneceğimizi de belirterek, Nietzsche'ye yabancı olmayan birtakım imgelerin dinamik dikeylilik sürecini irdeleyeceğiz.

Söz gelimi *uçurumun kenarındaki çam* imgesine bakalım. Schopenhauer bu ağacı temaşa etmiştir ve bitkiyle kayanın çetin ortak yaşamını, yer çekiminin kuvvetine karşı koymak için ağacın gösterdiği çabayı tasvir ederek buradan yaşama istencinin bir delilini çıkarmıştır. Nietzsche'de ağaç daha bir diktir, daha dikey bir varlıktır, devrilip düşmeye dudak bükmektedir:

> Fakat sen Zerdüşt,
> Uçurumu da sever misin, hani şu *çama* benzeyen?
> Kayanın bile
> Derinliklere titreyerek baktığı
> O yere kök salar çam.[29]

Bu titreme zinhar baş dönmesi hâlini almayacaktır. Esas itibarıyla Nietzschecilik, hakkından gelinmiş bir baş dönmesidir. Nietzsche yükselişin dinamik imgelerini bulmak üzere uçurumun kıyısına gelir. Boşluğun gerçekliği, azametin pek iyi bilinen bir diyalektiği vasıtasıyla, Nietzsche'ye kabaran bir güç olma bilincini verir. *Axel*'de[30] Sara'nın dediği gibi pekâlâ şöyle diyebilir: "Boşlukları cezalandırmaya tenezzül etmem; bu cezalandırma işini kanatlarım yapacaksam, o başka."

Bu Nietzscheci ağaç örneğinin ayrıntılarına inelim:

---

29 *Poésies*, çev., s. 267.

30 Villiers de l'Isle-Adam, *Axel*, 4. Kısım, 4. Sahne.

Çam uçurumların kıyısında duraksar,
Etrafındaki olanca şeyin
Düşmeye meyyal olduğu o uçurumların.
Savruk çakıllar, coşkun dereler sabırsızca kıvranadursun,
Çam sabırla ve müsamahayla sağlamca, sessizce
Ve yalnız başına sebat eder.

Ayrıca dimdik, dosdoğru ve dinelmiş olduğunu ilave edelim; çam dikeydir. Öz suyunu yeraltındaki bir sudan almaz; yalnızlığını kayaya borçlu değildir; yerin verdiği kuvvete ihtiyacı yoktur. Bir madde değil, bir kuvvettir, müstakil bir kuvvet. Gücünü kendi *yansımasında* bulur. Uçurumun kenarındaki Nietzscheci çam, havai imgelemin kozmik bir vektörüdür. Hayli hususi bir amaçla bu çamdan faydalanabiliriz; bu yolla *istenç imgeleminin* iki çeşidini birbirinden tefrik edebilir ve istencin imgelemin iki çeşidinden, bir yanda Schopenhauercı istenç olan *madde-istencinden,* beri yanda Nietzscheci istenç olan *güç-istenci*nden ayrılmaz olduğunu daha iyi görebiliriz. Bu istençlerin biri, olduğu gibi kalmak; öteki yükselmek ister. Nietzscheci istenç kendi hızından destek alır. Nietzscheci istenç hızlanmış bir oluştur, maddeye ihtiyaç duymayan bir oluş. Sanki uçurum, daima gerili bir ok misali, Nietzsche'ye oklarını göğe doğru fırlatmasına yardım eder. Uçurumun kenarındaki insanın yazgısı düşmektir. Uçurumun kenarındaki üst insanın yazgısı ise, çamın yaptığı gibi, göğe yükselmektir. Kötülük hissi iyiliği belli bir mahiyete bürür. Merhamet duyma, cesareti belirli bir mahiyete bürür. Uçurumun cazibesi, göğü belirli bir mahiyete bürür.

Nietzsche'nin eserlerinde ağacın *dosdoğrulukla sarhoş olduğu* daha birçok örnek bulabiliriz. Söz gelimi, *Selamlama* bölümünde (*Zerdüşt*) yüce, güçlü bir istenç imgesini ifade etme niyetiyle Nietzsche şöyle yazar:

> Böylesi bir ağaçla canlanır bütün bir manzara.
>
> Senin gibi büyüyen kişiyi, ey Zerdüşt, çam ağacına benzetirim; uzun, sessiz, kavi, yalnız, en iyi ve en esnek odundan, mutantan;

–ve nihayetinde yeşil, güçlü dallarla *kendi* hakimiyeti tesis eden; rüzgâra, fırtınaya, yukarıları yuvası bilen olanca şeye yeğin sorular soran;

–ve daha yeğin cevaplar veren, muzaffer bir komutan; ah, kim çıkmaz dağlara böylesi ağaçları temaşa etmek için?

Bu senin ağacın yok mu, ey Zerdüşt, mahzunları, feleğin sillesine uğramışları bile canlandırır; seni gördü mü huzursuz kişi, kalbi ferahlar, şifa bulur.

Bu dik ağaç istencin eksenidir; daha iyisi, Nietzscheciliğe has olan dikey istencin eksenidir. Bu ağaca bakmak demek, dinelmek demektir. Bu ağacın dinamik imgesi tam da, ortaya koyduğu iş olarak değil, bizzat yaptığı eylem olarak kendi kendini temaşa eden istençtir. Yalnızca dinamik imgelem istencin yeterli imgesini bize verebilir. Maddi imgelem bize ancak anlaşılır bir biçime sokulmamış bir istencin, kötülük yahut safderunlukla uyuşmuş bir istencin uykusunu ve rüyalarını verir. Maddi olmaktan ziyade dinamik olan Nietzscheci ağaç, kötülük ve iyilik, yer ve gök arasındaki kadir-i mutlak bağlantıdır. "Yükseklere ve ışığa çıkma isteği nispetinde kök salar yere, karanlıklara, uçuruma, –kötülüğe."[31] Gelgeç, uçup giden iyilik yoktur, topraktaki pislik işlenmeden uç veren çiçek yoktur. İyilik kötülükten fışkırır.

Nereden peyda olur bu en yüce dağlar? diye sorduydum kendime vaktiyle. Sonra denizden peyda olduklarını öğrendim.

Bunun kanıtı kayalarında ve doruklarında yazılıdır. En derinden çıkarak doruğuna erişmeli en yüce.

Hâliyle yükselme temalarına Nietzsche'nin şiirinde çokça denk gelinmektedir. Bazı kısımlar dikey yenginin bir nevi farklılığını yansıtmaktadır. Dağlının adımlarıyla yuvarlanan taşların, ufalanan toprağın durumu böyledir. Her şeyin aşağılara düştüğü bir yamacı çıkabilmemiz icap eder. Sarp yol

31 *Zerdüşt, Dağdaki Ağaç Üzerine.*

dinamizmimizi zıt bir dinamizle karşılayacak olan faal bir düşmandır:

> Çarşaklar arasında cüretkârane yükselen bir yol, tekinsiz ve ıssız bir yol… adımlarımın aldırmazlığı altında çakır çukur eden bir dağ yolu…
>
> Yukarı doğru: –onları aşağı doğru, uçuruma doğru çeken ruha, ağırlığın ruhuna, şeytanıma ve baş düşmanıma meydan vermeyen adımlarım.
>
> Yukarı doğru: –yarı cüce, yarı köstebek, kötürüm, kötürüm eden, kulaklarıma kurşun, beynimeyse damla damla kurşundan düşünceler akıtan ağırlığın ruhu üstüme çökmüş olsa da.[32]

Madde ve dinamizm olarak tefekkür edildikleri vakit, Nietzscheci imgeler bitmez tükenmezdir. Bu imgeler ahlaki hayatın tecrübi bir fiziğini temin ederler. Ahlaki değişimleri harekete geçirecek olan imgelerin değişimlerini bize itinayla gösterirler. Bu tecrübi fizik ferdî deneyciyle ilgilidir elbet, fakat suni, sebepsiz yahut keyfî değildir. Bu fizik, kahramanlık hâlini alan bir doğaya yahut kahramanca bir hayata denk düşen bir kozmosa tekabül eder. Nietzscheci felsefeyi yaşamak demek, hayati enerjinin dönüşümünü, insanda havai maddeyi husule getirecek olan soğuğun ve havanın bir tür metabolizmasını tecrübe etmek demektir. Bu felsefenin ideali insanı imgeleri kadar yüce ve canlı kılmaktır. Fakat akıldan çıkarmamak gerekir ki imgeleri imgeleyici psişik kuvvetlerin değişimi olarak dinamik gerçeklikleri içinde kabul ettiğimizde ideal, imgeleri içinde, adamakıllı tahakkuk eder. Dünya içimizde düşler, derdi Novalis; düşleyici istenci, yansıtılmış düşçülüğü içinde kadir-i mutlak Nietzscheci'nin ise kendisini daha gerçekçi bir tarzda ifade etmesi ve şöyle demesi gerekir: Dünya içimizde dinamik olarak düşler.

---

32 *Zerdüşt, Görüntü ve Bilmece Üzerine.*

VIII

Bazı Nietzscheci imgelerde yükselişin kozmik faaliyetini, olanca gerçekliği enerjiden ibaret olan yükselici bir âlemin faaliyetini idrak etmek mümkündür. Mesela *Zerdüşt*'te (*Halis İdrak Üzerine*) şu satırları okuruz: "Deniz güneşin susuzluğuyla öpülmek, emilmek istiyor; hava, yükseklik ve ışık yolu olmak *istiyor*; bizzat ışık olmak *istiyor*." Bir şiirinde düşçü âdeta dalgalardan neşet eder; aşındırıcı kuvvetlerle yükseliveren bir ada misali arzıendam eder:

> Fakat deniz onun için yeterince tenha değildi;
> Adada tırmanmış, dağda alev olmuştu,
> Şimdi *yedinci* yalnızlığa doğru
> Arayan gözlerle oltasını kafasının üstüne atmıştı.[33]

Suyun üstünde toprak, toprağın üstünde ateş, ateşin üstünde hava; Nietzscheci poetikanın *dikey* hiyerarşisi tastamam böyledir işte.

Böyle Buyurdu Zerdüşt'te Nietzsche bu tuhaf *yüksekliklerden balık avlama* imgesine tekrar döner: "Yüce dağlarda balık tutan olmuş mudur hiç? Bu yücelerde yaptığım iş akıl kârı olmasa da, aşağılarda bekleye bekleye sararıp yeşermekten, ağırbaşlı olmaktan evlâdır."

İmgelem hususundaki çalışmalarımızda[34] çok kere sudan havaya tedricî bir geçişi fark etmiş, balıktan kuşa doğru imgesel daimî tekâmüle işaret etmişizdir. Mâî bir âlemin bilcümle hakiki düşçüsü –suyun olmadığı bir düşsellik var mıdır zaten?– uçan balığı tanır.[35] Nietzsche havanın balıkçısıdır; oltasını kafasının

33 *Poésies*, s. 273.

34 Bkz. *Lautrémont* ve *Su ve Düşler*.

35 Bkz. Audisio, *Antée*:

> Meleklerin etrafa sular sıçratan dalışları,
> Yüzen kuşlar ve uçan balıklarla
> Yaprakları hışırdayan ağaçlarda
> Denizin kahkahalarını çınlatır.

üstüne atar. Yatay varlıkların diyarı olan gölde yahut ırmakta balık tutmaz; doruklarda, en yüce dağların başında balık tutar:

> Ateşin sabırsızlığına cevap ver,
> Ey yüce dağların balıkçısı, benim için
> *Yedinci,* nihai yalnızlığımı yakala![36]

Yüce yalnızlık havai bir âlemdedir:

> Ey *yedinci* yalnızlık!
> O tatlı emniyeti bu denli yakınımda,
> Güneşin bakışlarını bu denli sıcak
> Zinhar duymamıştım.
> Orada, yüce doruklarda, buz al al parlamıyor mu hâlâ?
> Gümüşi, hafif, bir balık misali
> Kayığım yüzüyor şimdi fezada...[37]

Daha önce de belirttiğimiz üzere, *gökteki kayık* imgesi birçok şairin eserlerinde denk gelinen bir rüya motifidir. Bu imge çoklukla beşikte sallanılan imgesel bir rüyanın, taşınıp götürülme rüyasının eseridir. Bu imge edilginliğin sarhoşluğudur. Düşçünün gondolcu olmadığı bir gondoldur. Düşçünün "en dingin denizde yorgun bir kayığa" yaslandığı birkaç miskinlik anına[38] denk gelinse de, Nietzsche'de sallanılan ve dolaşılan hayalde Novalisçi yahut Lamartineci bir tarza rastlanmaz. Kayığın "yatay bir hayatla" gönenmeyeceği anlaşılır. Kayık, tabiri caizse, dikey olarak titrer: "Ta ki o asude, hasret çeken denizlerde o kayık, altınına iyi, kötü ve acayip şeylerin atıldığı o altuni harika havada süzülünceye değin."[39] Havada süzüldüğü, "altuni bir harika" olduğu için, kayığın denizden göğe, güneş ışığıyla dolu bir göğe yükseldiği aşikârdır. Nietzscheci düşçü bir daha dönmemecesine rotasını yükseklere çevirir. Kayığın kendisini bir daha zinhar karaya yaklaştırmayacağını bilir.

---

36 Poésies, *Le Signe de feu*, s. 272.

37 Poésies, *Le Soleil décline*, s. 276.

38 *Zerdüşt, Gündüz Vakti.*

39 *Zerdüşt, Büyük Özlem Üzerine.*

Arzular ve umutlar battı gitti

Ruhum dingin, deniz dingin.

Gökteki havai yurduna döndüğünde bile düşçü yukarılara bakar:

Yukarılara bakarım,
Işık dalgaları savrulur orada;
Ey gece, ey sessizlik, ey ölüm gürültüsü!..
Bir işaret görüyorum–
Ta ötelerin ötesinden
Pırıl pırıl bir takımyıldız ığıl ığıl bana doğru düşmekte.
(...)
Varlığın ulu takımyıldızı!
Ebedî oymalar levhası!
Sen misin bana doğru gelen?[40]

Ahlaki âlemin bir keşfinin bu anlatısı şaire varlığın takımyıldızlarını, varlığın "ebedî zorunluluğunu", ahlaki teveccühünün "yıldızsal" delilini açan havai bir yolculuktur. Madde, hareket ve değer atfetme aynı imgelerde birbirlerine düğümlenmiştir. İmgeleyen varlık ve ahlaki varlık zihnî psikolojinin sandığından daha fazla birbirleriyle bağıntılıdır, zira bu psikoloji imgeleri alegori yerine koymaya daima hazırdır. İmgelem, akıldan daha fazla olarak, insan ruhundaki birleştirici güçtür.

IX

Nietzsche'nin şiirinde, mavi gökteki kayadan, şimşeğe meydan okuyan ve uçuruma tepeden bakan dinelmiş çamdan, dağ başlarındaki yoldan yahut uçan kayıktan daha aşikârca dinamik olan imgeler mevcuttur elbet. İmgesel hava ve yükseklik pek doğal olarak kuşlar âlemiyle şenelmiştir. Mesela esmer kartal burayı mesken tutmuştur:

40 Poésie, *Gloire et éternité*, s. 285.

Ola ki hasbelkader,
Çılgınca bir kahkahayla,
Bir akbabanın kahkahasıyla,
Şen şakrak
metanetli gamzedenin
Saçına yapışan bir alıcı kuş…

(…)

Uçurumu sevenin kanatları olmalı…
İnsan uçuruma tutunmamalı,
Senin gibi, ey sarkık duran![41]

Bu kurşun tel, bu gülünç hâldeki sarkık duran, elinde olmadan –edilgin olarak dikey olan– sakil bir adamın bu ganimeti, bütün bu imgeler insanın yükselme kudretinin, kendisinde alıp götürdüğü av dışında hiçbir şeyin "sarkmadığı" yahut "sarkık" durmadığı yüksekliklerin kuşuna naklini pekâlâ tebarüz ettirmektedir. Buna mukabil, saç burada bedeni itibarıyla unutulmuş olan bir adamın havai işaretidir. Saç, insani maddenin kurbanı; Leonardo da Vinci'nin bir imgesinin dediği üzre "hafif duman."

Süssüz ve şakımasız hâliyle, hareketinin soyut biçimi itibarıyla kuş doğal olarak Nietzscheci imgelemde dört başı mamur dinamik bir şemadır. *Yedi Mühür*'de (Zerdüşt) şu esaslı ilkeyi okuruz: "Ağır olan her şeyin hafif, her bedenin dansçı, her ruhun kuş olması benim için baş ve son ise; hakikaten de budur benim için baş ve son!"

"İlan-ı Aşk" başlığında (şair burada kendi kendisini azleder) düşsel uçuşa pek yakın olan dingin uçuşa, süzülen uçuşa denk geliriz:

Aman! İşe bakın! Uçuyor mu hâlâ?
Yükseliyor ve kanatları kıpırtısız mı?
Nedir o hâlde onu yükseklere taşıyan?
Gayesi, uçuşu, muradı nerede kaldı?

41 Poésies, *Parmi les oiseaux de proie*, s. 267.

(...)

Sırf onun süzüldüğünü gören uçar yükseklere!
Ey kuş! Albatros!
Sonsuz bir arzu beni sevk ediyor yükseklere.[42]

Akamete uğrayan yahut yarıda kesilen uçuş draması çokça vuku bulur. "Esrik Türkü"de Zerdüşt yeterince yüksekte uçmadığı korkusuna kapılır. Dansın neşesi kâfi değildir; "ama bacak kanat değildir ya."

Fakat belirtmek gerekir ki başarının muhakkak olduğu anda Nietzscheci uçuş coşkun ve haşin bir mahiyete bürünür: "Derken güneş sarhoşu hazlar arasından titreyerek uçtum bir ok misali."[43] Kartal göğe pençe atmış gibidir: "Kartalım uyanmış ve benim gibi güneşe hürmet ediyor. Kavrıyor yeni ışığı kartal pençeleriyle."[44] Kudretli bir uçuş *meftun edici* bir uçuş değildir; *zorla alıp götüren* uçuştur. Uçmanın muazzam mutluluğunun verdiği kudretin o ani tadının önemi üzerinde ne kadar dursak az kalır. Düşsel uçuşta bile düşçünün ötekilere üstünlüğünü gösterdiğine ve bu ani kudretiyle böbürlendiğine çokça denk geliriz. Alıcı kuş uçuş kudretinin kaçınılmaz bir inkişafıdır. Öteki unsurlar gibi havaya da savaşçısı gerektir. İmgelem ve doğa bu tekâmül hususunda hemfikirdir. İmgelemin yazgısı haşin olmaktır. "Eski ve Yeni Levhalar"da Nietzsche şöyle yazar: "Yalnız kuşlar insanın daha da üzerindedir. İnsan uçmayı öğrenecek olursa –vah ona!– *hangi yüksekliğe* uçardı tamahkârlığı!" Alıcı kuşlar en yukarılarda uçan kuşlardır. Yükseklikler mağrur bir filozofu bunun tersinin de doğru olduğunu hemencecik kabul edecektir. Nietzsche'nin havai hayatı dünyanın ötesine bir kaçış değildir; göğe yapılan bir *saldırı*dır. Bu saldırı Miltoncu başkaldıran meleklerin destansı şiirini imgesel olanın saflığını haiz ve her türlü

42 *Şen Bilim*, çev., s. 349.

43 *Zerdüşt, Eski ve Yeni Levhalar Üzerine.*

44 *Zerdüşt, Belirti.*

efsanevi imgeden arındırılmış ifadelerle yeniden anlatmaktadır. Nitekim bu saf, haşin bir imgelemdir, zira yengiye erişmiştir. Muzafferin kahkahalarıyla çınlayan Arş'a kulak verelim: "Kanatları uğuldayan büyük özlemim… sık sık beni ta uzaklara, dağların ötesine, yukarılara, kahkahanın ortasına götürdü…"[45] *İyi*nin manası yoktur gayrı. Bu büyük uçuşla "yaban bilgeliğin" diyarına gireriz. Bu "yaban bilgelik" kavramı üzerine tefekkür ettiğimizde değerlerin *dönendiğini* hissedebiliriz. Ahlaki hakikat bir çelişki içinde tekâmül eder; taşkın bilgelik, saldırılan gök, haşin uçuş, bunların hepsi aynı merkez etrafındaki değerlerin dönüşümlü hareketleridir.

Ufak ayrıntılarda emin belirtilere denk gelebiliriz. Mesela kartalın pençesi ışığı yırtıp koparmaktadır. Apaçık, doğrudan, yalın bir pençedir bu; eril pençedir. Kedinin tırnağı ise saklı, içerlek ve sinsidir. Dişil tırnaktır bu. Nietzsche'nin eserlerindeki hayvanlar içinde kedi mükemmelen *yersel* bir hayvandır. Yere bağlılığın tecessüm etmiş hâlidir. Havai varlık için bir tehlikedir. Nietzsche için *kedi* –hiçbir istisna olmaksızın– kadındır. Bir tek örnek verelim. Sıcak, teselli verici aşkın ayartmasıyla karşı karşıya kalan Nietzsche şöyle yazar: "Okşamak istedin her canavarı. Sıcak bir soluk, pençenin üzerindeki bir tutam yumuşak tüy…" Hangi bir tek imge aynı anda kediyi ve kadını bundan iyi tasvir edebilir?

Havada hareket eden her şey Nietzscheci damgayı, uçan olanca şeyi tereddütsüz yeğ tutan bu damgayı yemeye müsaittir. Mesela Nietzsche'nin şu şiirinde şimşeğin uçurumundan göğe doğru yükseldiğini görürüz (s. 282):

> Derken ışıl ışıl
> Dehşetengiz bir şimşek
> Uçurumdan göğe yükseliyor;
> Dağ bile sarsılıyor
> İçten içe…

45 *Zerdüşt, Eski ve Yeni Levhalar Üzerine.*

Bu gümbürtü bir netice değil, göğe bir ok misali şimşek yollamış olan uçurumun gazabıdır.

Nietzscheci seherlerin *dinamik* mahiyetini gösterecek daha nice ima vardır! Göğün faal bir şekilde varlığımızın bağrında külli bir uyanışı hazır ettiğini göstermek için bir pasajı iktibas etmemiz kâfidir: "Ey üstümdeki gök, ey pirüpak, derin gök! Ey ışık uçurumu! Seni temaşa ederken titrerim ilahi arzularla. Senin yüksekliğine salmak kendimi (*In deine Höhe mich zu werfen*), budur benim derinliğim! Senin pirüpaklığına sığınmak, budur *benim* masumiyetim!"[46]

Burada latif bir havalanmanın neticesi değil, varlığın kendini salması mevzubahistir. Güneş doğmadan önceki ilk Nietzscheci duyum *istemin deruni duyumu*dur; karar verme hissidir bu, ölçüp düşünüp taşınmanın pişmanlığının uzağında kendi hareketiyle yeni bir hayata terfi etmenin hissidir, zira her düşünüp taşınma müphem yazıklanmalara, az çok bastırılmış pişmanlıklara karşı bir mücadeledir. Doğan güneş gelen günün masumiyetidir, dünya *yeni baştan* doğar. Bu durumda *seher vakti* doğan varlığımızın hâl duygusudur [*cénesthésie*]. Bu yeni güneş benim güneşim değil midir? "Ateşimden çıkan ışık değil misin? Ferasetimin ruh eşi değil misin?"[47] Açık seçik görmek için ışıltılı olmam icap etmez mi?

Dinamik imgelem için, dünyanın kinematik görüntüsünü dinamizmle dolduran imgelem için *gün doğumu* ve *sabah varlığı* birbirlerini harekete geçirir. "Birlikte öğrendik her şeyi; kendimize doğru kendimizin üstüne yükselmeyi ve bulutsuzca gülümsemeyi birlikte öğrendik; –bulutsuzca, ışıl ışıl gözlerle gülümsemeyi, ta ötelerde, icbar ve amaç ve cürüm yağmur gibi altımızda kaynaşırken." Amaçsızca, vesselam. Safi bir atılım, *saf bir dürtü*. Öldürmeye muktedir, fakat cürmüne kayıtsız bir ok. Dinamik gerilim ve kahkaha yüklü bir gevşeme.

46 *Zerdüşt, Güneş Doğmadan.*

47 *A.g.e.*

Doğan güneşin dosdoğru okları bunlardır işte. Aşağıda yuvarlak damlalarıyla kaynaşan onca yağmur sası sası kokmakta ve zayıf zayıf pıtırdamaktadır. Göğün oklarıyla dik varlık dinelir ve yukarılara yükselir.

Geceyi tekrar hatırlamaya gerek var mıdır?

> Yalnız gezdiğimde, o yanlış patikalarda ruhum geceleyin neye acıkırdı? Ve dağlara çıktığımda *kimdi* aradığım her defasında, seni değilsen? Ve bütün o gezinmelerim ve dağa çıkmalarım sırf gereksinmeydi, çaresizliğime bir çareydi; olanca istencim uçmaktır yalnız, uçmak göğe!

"İstiyorum" ve "Uçuyorum"; Latincedeki *volo* kelimesi her iki manayı da ihtiva eder. İmgesel uçuşun bizzat köküne inmeden istenç psikolojisini incelemek mümkün değildir.

Bütün imgeler arasında doğan güneş, *anlık bir ders* verir. Anındalığının bir lirizmini ortaya çıkarır. Doğan güneş Nietzsche'ye bir manzara değil de bir eylem ilham eder. Nietzsche için doğan güneş *temaşa*dan ziyade *karar*la alakalıdır. Nietzscheci gündoğumu dönülmez bir karardan ileri gelen edimdir. Gücün *ebedî dönüşünün* ta kendisidir; edilginden etkine geçen ebedî dönüş mitidir. Güç istencinin uyanışlarına atfedildiği vakit edebî dönüş doktrini daha iyi anlaşılacaktır. Bir ok hızıyla güneş gibi yükselmeyi bilen kimse kendisini her gün yeniden deruhte edilen, her gün terütaze bir *amor fati* [yazgı sevgisi] ile yeniden fethedilen bir yazgıya salmasını bilir. Dönüşün kozmik kuvvetleriyle ahenk tutturan Nietzscheci bir düşçü geceye şöyle diyebilir: "Güneşi yükselteceğim. Ben uyanma vaktini haber verecek olan gece bekçisiyim. Gece, uyanmaya duyulan uzun bir ihtiyaçtan ibarettir." O andan gayrı ebedî dönüşün bilinci yansıtılan istencin bir bilincidir. Kendi varlığımızdır yeniden keşfedilen. Aynı bilince, bir istenç olmanın aynı katiyetine geri dönen kendi varlığımızdır. Dünyayı yeni baştan yansıtan kendi varlığımızdır. *Dinamik imgelemi* ilk sıraya yerleştirmeden anlayamaz kimse Nietzsche'nin

âlemini. Eğer bu âlemi habire dönüp duran ve aynı buğdayı öğüten devasa bir değirmen olarak tahayyül edersek, onu Nietzsche'nin gördüğü gibi göremeyiz. Böylesi bir âlem cansız, ruhsuzdur, yazgı eliyle hükümsüz kılınmıştır. Nietzscheci bir kozmos her dem terütaze olan dürtülerle yeniden bulunan anlarda yaşar. Doğan güneşlerle dolu bir masaldır.

X

Anın bu dinamik imgeleminin ve ani dürtülerden gelen neşenin yanında, Nietzsche'nin eserlerinde daha belirgin hususiyetler de vardır. Nietzscheci yükselişin zamansal dokusunu daha bir yakından incelersek, bu yükselişin sürekli olmayışının deruni sebebi çoğa kalmadan aşikâr olacaktır. İşin aslı, sonsuz bir yükselme, kati bir yücelme diye bir şey yoktur. *Dikeylik bizi parçalar;* içimize hem yukarıyı hem de aşağıyı yerleştirir. Novalis'te denk geldiğimiz diyalektik bir sezgiyi keşfedeceğiz; bu sezgi Nietzsche'nin dinamizminde yükselişin ve düşüşün ritmini daha çarpıcı bir şekilde birleştirecektir.

Görüntü ve Bilmece Üzerine adlı bölümde *ağırlığın ruhu* düşüşün kaçınılmaz yazgısını Zerdüşt'e hatırlatarak onunla alay eder:

> Ey Zerdüşt… ey bilgelik taşı! Kendini attın havaya, fakat atılan her taşın yazgısıdır –düşmek! Ey Zerdüşt, ey sapan taşı, ey yıldız parçalayan! Kendini böyle yukarılara attın, –fakat atılan her taşın yazgısıdır –düşmek!

Müspetin ve menfinin, yukarının ve aşağının diyalektiği, bu diyalektik rüzgârın şöyle bir esmesiyle yükselme umuduna yahut düşme korkusuna kapılan kanatlı bir tohum olarak havai bir imgelemle derunen hissedildiğinde şaşırtıcı bir derecede hassas bir hâl alır. Aynı şekilde, Nietzsche gibi birinin ahlaki imgelemini derunen hissedip yaşadığımızda, iyinin ve kötünün zinhar bu denli yakın olmadığını yahut dahası, iyinin ve kötünün, yukarının ve aşağının zinhar bu denli

aşikârca birbirinin mütekabil nedenleri olmadığını fark ederiz. Baş dönmesini alt eden kişi baş dönmesi tecrübesini zaferine dâhil eder. Bu zaferi safi bir yaşanmışlık olarak kalmayacak olursa, her yeni gün mücadeleyi getirir yanı sıra; varlık yükselerek daima o aynı kendini ikrar etme gerekliliğiyle karşı karşıya olduğunu fark eder. Ve Nietzsche, kati dürtülerinin ardından, kolay yolun, *yokuş aşağının* ayartıcılığı nedir bilmiştir. "Yükseklik değil, yokuştur dehşet verici olan! Bakış *boşluğa* dalar, el *doruğa* uzanır yokuşta. Çifte istenciyle sersemleşir yürek orada."[48] Önceki sayfalarda *yükselişin fark koyuculuğundan* bahsetmiştik. Bunun bir örneğine buradaki "çifte istenç"te denk geliyoruz. Burada birbirine düşman ve fakat birbirine muhtaç iki zıt hareketin birbirine bağlandığını, kaynaştığını görüyoruz. Baş dönmesi ve haşmet arasındaki birlik ne denli yakınsa, o denli dinamizedir muzaffer varlık. Aynı *kaynaşmaya,* aynı dinamik komplekse "Gezgin" bölümünde de rastlarız: "Şimdi yürüyorsun ancak büyüklüğüne giden yolu! Doruk ve uçurum bir oldu artık." Yukarının ve aşağının dramasına karşı böylesi hassaslaşan bir ruh, büyüklük ve alçaklık arasında kayıtsızca bocalamaz. Bu ruh için vasat erdem diye bir şey yoktur. Hakiki manasıyla bir "tartıcı"nın ruhudur bu. Ayarı düşük olan şeye ait değer boşluğa atılacaktır. Nietzsche mayasında uçmak olmayanlara "daha hızlı düşme"yi öğretecektir. Bu ruh tartma işinden kimse sıyıramaz yakasını; her şey değerdir, hayat bir değer atfetmedir. Dikeyleşmiş ruhun bu idrakinde nasıl da dikey bir hayat mevcuttur! "Her şeyin yükselişini ve inişini kendinde taşıyan ruh." Böyle değil midir hakikaten de? Nietzscheci ruh sahte değerlerimizi çökelten ve esaslı olanları yücelten/süblimleştiren miyardır.

Ezcümle, yücelmiş ruh hâli Nietzsche için alelade bir metafordan ibaret değildir. Nietzsche "o ana değin ruhumuzda bazı bazı ürpertiyle hissettiğimiz o istisnai hâlin gelecek ruhlar için alışıldık bir hâl olabileceği bir zamana; yukarı ve aşağı

48 *Zerdüşt, İnsanların Bilgeliği Üzerine.*

arasındaki daimî bir gidiş-gelişin, yukarının ve aşağının hissinin, habire merdivenleri çıkma ve aynı anda bulutların üzerinde süzülme hâlinin" geleceği bir zamana seslenir.[49] Nietzschecileri (s. 34) "tereddütsüzce havalarda yükselme gereksinmelerinden, bizlerin –biz öteki doğuştan hür kuşların!– sevk olduğu uçma gereksinmelerinden" tanımak mümkündür. "Gittiğimiz yerde ne var ne yoksa hür olacak ve etrafımızı bir güneş alacak."

Ahlaki hayat hususundaki bütün bu tespitlerin ancak dinamik imgelemin önceliğini akıldan çıkaranlar için salt metaforlardan ibaret olabileceğini söyleyerek bu meseleye nokta koyalım. İmgeleri hakiki manada derunen hissetmeyi arzulayan kimse bir ahlak psikolojisinin asli gerçekliğinin ne olduğunu bilecektir. Bu kimse Nietzscheci metafiziğin merkezinde yer tutacaktır; bu metafiziğin –gerçi Nietzsche bu kelimeden istikrah etse de– kuvvetin bir idealizmi olduğu kanaatindeyiz. Bu idealizmin aksiyomu şöyledir: *Yükselen yahut alçalan varlık kendisi vasıtasıyla her şeyin yükseldiği yahut alçaldığı varlıktır. Ağırlık* dünyanın değil, ruhumuzun, zihnimizin, yüreğimizin üzerindedir; insanın üzerindedir. Ağırlığı alt edecek olana, o üst insana bir üstün-tabiat bahşedilecektir; yani tam da havai bir psişizmanın tahayyül ettiği tabiat.

XI

Daha kapsamlı bir çalışmada, hava kadar mütecanis bir unsurca tespit edilen farklı psişizmaları sürekli olarak birbirinden ayırt etmemiz gerekecektir. Bu epey zor ve fakat elzem bir iştir. İnsanın *imgelemin bir birliğini* idrak ettiğinden emin olması için onu öteki birliklerden ayırması gerekir. Bu hususu açıklığa kavuşturmak üzere Nietzsche'yi ve Shelley'yi birbirinden ayıran farklılıklara göz atalım.

---

49 Nietzsche, *Saint Janvier*, çev., s. 24.

Shelley yavaş, latif bir özlemle sonsuz göğün *cazibesine* bırakır kendisini. Nietzsche ise fezayı ve yüksekliği anlık ve insanüstü bir atılmayla fetheder.

Shelley bir arzunun sarhoşluğuyla yerden kaçar. Nietzsche ise havai hayatı *arzulayanlara* uçmayı yasak eder.

> Ey tırmananlar,
> Kaçmıyor musunuz kendinizden?

Yüksek diyarlarda Shelley beşikte sallanmanın hazlarını keşfeder. Nietzsche yüksekliklerde "duru, şeffaf, güçlü, kıvrak, şedit", "erkekçe bir atmosfer" bulur. Nietzsche gördüğü yerde hareketsizliği ayıplar:

> Kışın ortasında aylakça gezmeye mahkûm edilmiş,
> Sapsarı duruyorsun öyle,
> Ha babam daha soğuk gökleri arayan,
> Duman misali.[50]

Bu soğukluk nihayetinde Nietzscheci Dionysosçuluğun ayırıcı vasfıdır. Acayip bir Dionysosçuluktur bu, zira sarhoşluk ve sıcakla hiçbir alışverişi yoktur.

XII

Bazıları yüksekliklerin bu lirizmini dağ hayatının gerçekliğiyle izaha girişmeye yeltenebilir. Buna dayanak olarak Nietzsche'nin Sils Maria'da uzun zaman kaldığını hatırlatabilirler. 1881'de, "deniz seviyesinden 6000 kadem ve insana değin her şeyin daha da yukarısında" olduğu bu köyde *Zerdüşt* fikrinin aklına düştüğünü söyleyebilirler. Bundan başka, *Zerdüşt*'ün üçüncü kitabının son bölümü olan "Eski ve Yeni Levhalar Üzerine"nin tren garından –kayalıklardaki o fevkalade Mağrip köyü olan– Eza'ya doğru binbir zorlukla çıkarken "Nice'in dingin göğü altında" ve ışıl ışıl bir kış havasında yazıldığını da söyleyebilirler.

---

50 *Poésies*, s. 200.

Fakat böylesi bir gerçekçilik insanların ona atfettiği izah edici gücü haiz değildir. Öyle görünüyor ki Nietzsche gerçekte "dağ keçilerinin bile yollarını kaybettiği" bu denli yüksek doruklara çıkmamıştır. Nietzsche dağcı değildi. Nihayetinde Nietzsche yüksek yaylalarda doruklardakinden daha fazla vakit geçirmiştir. Şiirlerini ise çoklukla bu yüksek yerlerden *inerken,* insanların yaşadığı vadilere dönerken yazmıştır.

Fakat Nietzsche'de *imgesel İklim* gerçek iklimden daha belirleyici bir yer tutmaktadır. Nietzsche'nin imgelemi tüm öteki tecrübelerden daha öğreticidir. Bu imgelem imgesel rakımın bir iklimini yaymaktadır; bizi hususi, lirik bir âleme sevk eder. Nietzscheci değerlerin dönüşümlerinin ilki imgelerin dönüşümüdür. Bu ilk dönüşümde derinliğin yüklülüğü yüksekliğin haşmetine dönüşür. Nietzsche derinliğin ötesinde, yani kötünün ve yüksekliğin ötesinde bir şey aramaktadır; başka bir deyişle, asaletin ötesinde bir şey aramaktadır, zira efsanevi haşmet onu kesmemektedir. *Olanca* ahlaki kuvveti bu iki imgesel kutbun arasına uzatır; sakil varlığımızı değiştirmeye muktedir olmayan, olsa olsa yatay bir ilerleme olabilecek sırf maddi ve yararcı "ilerleme"nin her türlü biçimini reddeder. Nietzsche olanca lirik enerjisini ağır olanla hafif olanın, yersel olanla havai olanın değiş tokuşuna hasretmiştir. Uçurumlara dorukların dilini konuşturmuştur. Mağara birden havai yankıları geri vermiştir: "Yaşa! … Uçurumum *konuşuyor*! Işığa çevirdim son *derinliğimi*!"[51] Bazıları hâlâ sembollerden, alegorilerden, metaforlardan söz etmekte ayak direyecek ve filozoftan imgelerden evvel ahlaki derslere dikkat çekmesini isteyeceklerdir. Fakat imgeler ahlaki düşünceyle yekvücut olmasalardı, böylesi bir hayatı yahut böylesi bir sürekliliği haiz olamazlardı. Bizim nazarımızda Nietzscheci felsefe imgelemin dünyayı iyi-kötü ikiliği üzerinden yargılamasıdır [*manichéisme*]. Bu felsefe kuvvet ve şifa verici bir tesiri haizdir, zira en faal imgeleri yanına katarak dinamik varlığımızı

51 *Zerdüşt, İyileşen Kişi.*

harekete geçirir. İnsanın hakiki manada faaliyette bulunduğu eylemlerde, insan varlığını hakiki manada devreye soktuğu bir edimde, öne sürdüğümüz teoriler muteber ise, yüksekliğin ve derinliğin çifte perspektifini bulabilmemiz gerekir. Yüklülüğün [*richesse*] ve atılımın çifte istencini *Seher Vakti*'ndeki şu düşüncede hissetmiyor muyuz?

> Onu tanımıyorsunuz; sırtına ne ağırlıklar yükler de yine de çıkarır onları yükseklikliklere. Fakat siz, kendi kanatlarınızın zayıf zayıf çırpmasına bakarak, sırtına bunca yük bindirdiği için onun *aşağıda* kalmak istediğine hükmediyorsunuz.

"Hafız'a" adlı şiirindeki fevkalade bir mısrada,[52] kanaatimizce Nietzsche kendisini yükselici psişizmanın en yüce şairlerinden biri olarak takdim etmiştir:

> Bütün dorukların derinliğisin sen.

52 *À Hafis*, *Poésies*, s. 209.

ALTINCI BÖLÜM

MAVİ GÖK[1]

İnsanın en duru şeyleri bile ifadeye dökebilmesi gerekir.

Gide, *Journal*

I

Çok sayıdaki imge değerleri üzerinden ele alacak olsaydık, göğün mavisine başlı başına bir çalışma vakfetmemiz gerekirdi. Bu çalışmada su, ateş, toprak ve hava temel unsurlarına göre tespit edilen maddi imgelemin her çeşidini ele alırdık. Başka bir deyişle, safi göğün mavisi teması üzerinden şairleri dörtlü bir tasnif içinde inceleyebilirdik:

Sütliman gökte, en ufak bir bulut yığıntısıyla hayat bulan, akan bir sıvı gören şairler;

Mavi göğü muazzam bir alev olarak hisseden şairler; "yakıcı mavi" der Anna de Noailles;[2]

Göğü sertelmiş bir mavi, boyalı bir kubbe olarak temaşa eden şairler; "kesif ve katı sema" der yine Anna de Noailles;[3]

1 Bu bölüm *Confluences* dergisinin 25. sayısında yayımlanmıştır.

2 *Les Forces éternelles*, s. 119.

3 *A.g.e.*, s. 154.

Son olarak ise göğün mavisinin havai tabiatına hakiki manada iştirak eden şairler.

Tabii bu esas ilhamları içgüdüsel olarak takip eden büyük şairlerin yanında, böylesi çokça denk gelinen bir imge sayesinde, "göğün mavisi"nin asli bir imge olarak değil de her defasında bir kavram olarak belirdiği kötü şairlerin ipliğini kolayca pazara çıkarabiliriz. Bundan dolayı mavi gök hususunda yazılan şiirler büyük bir zayiata uğramaktadır. Mavinin bönce bir renk olduğunu söyleyen Musset'nin bu tahkir edici tutumunu anlayışla karşılayası geliyor insanın. Hiç değilse düzmece şairlerin metinlerinde çalımlı masumiyetin rengidir; o safir mavileri, keten çiçeği mavileri de hep bu şiirlerden çıkmadır. Bu imgeler menedilmiş değildir elbet; şiir büyüğün ufağa iştiraki olduğu gibi ufağın da büyüğe iştirakidir. Fakat kimse yersel bir adla havai bir adı yan yana koyarak bu iştiraki içerinde hissetmez. Ancak büyük bir şair tabii olarak, edebî bir taklide yeltenmeden kır çiçeğinde göğün mavisini keşfedebilir.

Fakat düzme yahut ruhsuz imgelere karşı yüzeysel polemiklere girişmektense bizi sık sık hayretlere uğratan bir mesele üzerine kafa yormak isteriz. Envaiçeşit şiiri okurken bizi afallatan şeylerden biri de gök mavisinin hakiki manada havai olduğu imgelere nadiren rastlamamız oldu. Bu nadirliğin sebebi evvelemirde havai imgelemin ateş, toprak yahut su imgeleminden daha ender olmasına dayanmaktadır. Fakat daha önemlisi bu uzaklardaki, engin, sonsuz mavi havai bir ruhça hissedildiğinde bile, bu maviliğin *edebî bir imgeye* dâhil edilmek için maddileştirilmesi gerekmektedir. *Mavi* kelimesi tanımlar, göstermez. Mavi gök imgesi meselesi ressam ve şair için bambaşka şeylerdir. Bir yazar için gök mavisi sade bir *arka plan* değilse, poetik bir nesne ise, ancak bir metafor bu renge hayat verebilir. Şairin işi bize bir rengi tefsir etmek değil, bizi o rengi düşlemeye sevk etmektir. Gök mavisi öyle sadedir ki hiç kimse onu maddileştirmeden *düşselleştirebileceğini* düşünmez. Fakat bu maddileştirme için bazen aşırıya kaçar.

Gök mavisi alabildiğine katı, alabildiğine çiğ, alabildiğine yakıcı, alabildiğine kesif, alabildiğine kızgın, alabildiğine parlak bir hâle sokulur. Çok kere gök bize fazlasıyla sabit bir şekilde bakar. Göğe gayetle töz ve durağanlık atfederiz, zira ruhu asli tözün hayatının bir parçası hâline getiremeyiz. Göğün mavisini sedalı bir kristal gibi "çınlatarak" ona bir ton veririz, oysa hakiki havai ruhlar için göğün mavisinde yalnızca soluğun sesi mevcuttur. Mesela, bu yoğunluğu aşırıya vardırarak, Anna de Noailles şöyle yazar: "Bugün göğün mavisi öyle yeğin ki uzun uzun bakarsanız sizi kör ediyor; çatırdıyor, fırıl fırıl dönüyor, altuni asma bıyıklarıyla, kızgın kırağılarla, keskin ve ışıl ışıl elmaslarla, oklarla, gümüşi sineklerle doluyor…"[4]

Bize kalırsa, hakikaten havai olanın damgasını başka bir istikamette aramak gerekir. Bu damga maddilikten çıkmanın [*dématerialisation*] bir dinamiğinde yatmaktadır. Havanın tözsel imgelemi hakiki manada yalnızca maddilikten çıkmanın bir dinamiğinde faaldir. Göğün mavisi bir parça solan bir renk olarak, inceliği arzulayan bir solukluk olarak düşlendiğinde havaidir; okşadıkça parmaklarımızın altında ince bir bez gibi yumuşadığını tahayyül ettiğimiz bir inceliktir bu; Paul Valéry'nin sözleriyle:

> Şahikanın esrarengiz kumaşı.[5]

İşte o zaman mavi gök bize kendisi gibi asude ve hafif olmamızı salık verir:

> Damın üstündeki gök
> Ne de mavi, ne de asude!

diye iç çeker zindanının derinliklerinden Verlain, affedilmemiş hatıralarının *ağırlığı* altında ezilirken. Bu asudeliği kasvetle doldurmak da mümkündür. Düşçü göğün mavisinin zinhar *kendi malı* olmayacağını hisseder. "Temel ve teskin

4 *La Domination*, s. 203.

5 Poésies: *Profusion du soir*, *Poème abadonné.*

edici bir dağcılığın esaslarını bilmek neye yarar, değil mi ki bu akşam bu pek yerinde olarak gök mavisi denen maviliğe erişmeyeceğim."[6]

Ancak gök mavisinin *maddilikten çıkma* kademelerini takip ederek havai hayalin faaliyette olduğunu görebiliriz. Bu yolla havai *Einfühlung*'un [duyumsama], düşçünün mümkün mertebe farklılaşmamış bir âlemle, mavi ve latif, sonsuz ve biçimden münezzeh, *tözün asgari derecede bulunduğu* bir âlemle *kaynaşmasının* ne olduğunu anlayacağız.

II

Şu dört belgeyi hızla gözden geçirelim; dördüncüsü hariç bu belgelerin hiçbiri havai bakış açısından tamamıyla saf değildir.

1. Öncelikle Mallarmé'nin bir şiirinden alıntı yapalım. Bu şiirde "Cehennem Irmağının [*Léthé*]" "cânım can sıkıntısı"nda yaşayan şair gök mavisinin "alaycılığından" muzdariptir. Şair haşin bir maviyi ayrımsamaktadır ve bu mavinin arzusu,

> yorulmak bilmez bir elle
> kuşların hınzırca açtığı mavi delikleri kapatmak[tır].

Fakat gök mavisi yeğindir, çanları çınlatmaktadır:

> Ruhum bir seda olup çıkıyor,
> O rezil utkusuyla bizi korkulara daha bir salmak için,
> Ve canlı metalden mavi çan sesleri hâlinde peyda oluyor![7]

Gök mavisinin ve kuşun rekabetiyle yüz yüze gelen şairin, kaskatı olan ve düşçüye "rezil bir utkuyla" habire madde yüklemeye devam eden bir mavi gökten muzdarip olduğunu hissetmemek mümkün müdür? Mallarmé'nin şiiriyle daha bir hassaslaşan okur belki de daha az haşin, daha şefkatli, çınlamaların daha az olduğu bir maviyi düşleyecektir; bu defa

6 René Crevel, *Mon corps et moi*, s. 25.

7 Mallarmé, *L'Azur*.

çanın havai işlevine tamamıyla uygun olarak, bronz dudağıyla hiçbir hatıra bırakmadan kendiliğinden çaldığını düşleyecektir.[8]

2. Gök mavisi ve bu mavilikte hafif hafif beliren nesneler arasında başlayan bu düelloda, çoklukla şeylerin lekesiz mavide açtığı *yara* dolayısıyla içerimizde göğün maviliğine halel gelmemiş olması hususunda tuhaf bir hasretin berhayat olduğunu duyarız. Kozmik ölçeğe yükseltilmiş bir biçim teorisi bağlamında, mavi göğün *mutlak arka plan* olduğunu söyleyebiliriz. Zola'nın bir pasajı bu yaraya karşı duyulan canlı hassaslığı pekâlâ yansıtmaktadır. Geçmişte yaşadıklarını unutan, hatta Paradou'da başından geçen ruhsal dramın bile farkında olmayan Serge Mouret nekahet döşeğinden mavi göğü görür. Mavi gök o anki hayalinin yegâne motifidir:

> Karşısında engin, alabildiğine mavi, masmavi gök uzanıyordu. Gökte acısını hafifletiyor, beşiğin hafif sallantısına bırakır gibi koyveriyordu kendisini göğe. Göğün tatlılığını, duruluğunu, tazeliğini kana kana içiyordu. Sade, gölgesi gözüne ilişen dal pencereden taşıyor, mavi denize yeğin, yeşil bir benek salıyordu. Ufukta uçuşan kırlangıçların bıraktığı benek benek izlerle yaralanan hasta adamın nazik vaziyeti için bu kadarı da fazlaydı.[9]

Öyle görünüyor ki, Mallarmé'nin mısralarında olduğu gibi burada da kuşun yeğin uçuşu yalın renginin birliğini, iyileşmek için gerekli olan yalınlığın ve huzurun yerini tutan varoluş hafifliğinin birliğini muhafaza etmeye çalışan bir âlemi yaralamaktadır. Bu hayalin düsturu şöyle olurdu: "Hiçbir şey halel getirmesin göğün mavisine!" Dal, geçip giden kuş, pencerenin gayetle keskin tırkazı havai hayali aksatmakta,

---

8 Krş. Anna de Noailles (*Le Visage émerveillé*, s. 96); Anna de Noailles "vazıh" sesleri dinlerken, havanın tatlı vaziyetinden dolayı tıpkı cıvıl cıvıl şakıyan bir kuş, filizlenen bir çiçek gibi kendiliğinden çalmaya başlayan çanı aklından geçirmektedir.

9 Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, s. 150.

varlığın bu külli, bozulmaz maviliğe karışmasına ket vurmaktadır... Ne var ki Zola'nın pasajı öylece kesilmektedir. Kendini büsbütün his âleminin yüklülüğünü tahayyül etmeye vakfeden romancı unsursal bir imgenin sezgisine yanıt vermemektedir. Zola burada sırf tesadüfen havai imgelemin imgeleriyle haşır neşir olmuştur.

3. Üçüncü belge de yine, bilhassa başlangıcında, saflıktan uzak olacaktır. Dördüncünün saflığını iyice ortaya çıkarmak için bu alıntıyı burada nakledeceğiz. John Carpenter *Coledrige, Le Somnambule Sublime* adlı incelemesinde şu kısmı tercüme ve iktibas etmiştir: Coledrige şöyle der:

> Gök göz için ters yüz edilmiş bir kadeh, safir bir çanağın iç kısmı, şeklin ve rengin dört başı mamur güzelliğidir. Zihin için gök uçsuz bucaksızlıktır; fakat göz bile hiçbir mukavemetle karşılaşmayacağını belli belirsiz duyarak göğü olduğu gibi görebileceği –tabiri caizse– hissine kapılır. Göz katı ve sınırlı nesnelerin verdiği hissi tam olarak duymaz; fakat göz sınırsızlık karşısındaki bu sınırlamanın nesnede değil, kendi kudretinde olduğunu hisseder.

Yazık ki kadeh ve safir benzetmeleri belirsiz bir sınır intibaını "katılaştırmaktadır" ve bu benzetmeler mavi göğün temaşasının muazzam imkânına geçit vermiyor gibi görünmektedir. Gelgelelim, Coleridge'in bu pasajını havai olana gönüldeşlik duyarak okursak, çok geçmeden gözün ve zihnin mukavemet göstermeden mavi göğü beraberce tahayyül ettiklerini fark ederiz. Göz ve zihin beraberce hacminde renk barındıran sınırsız bir maddeyi düşlemektedir; fakat tersine çevrilmiş kadehin o köhne kitabi imgesinin aksine bu renk hacme hapsolmuş değildir. Bundan başka, Coleridge'in pasajı imgelemin bir psikolojisi ve metafiziği için hayli kıymetli olan bir notla bitmektedir: "Derin bir gökyüzünün görünüşü bütün intibalar arasında bir hisse en yakın olandır. Bu görünüş görsel bir şeyden ziyade bir histir; yahut daha doğrusu hissin ve görünüşün noksansız bir birliği, nihai bir kaynaşmasıdır."

Havai *Einfühlung*'un bu müstesna veçhesi üzerine düşünmek icap eder. Burada söz konusu olan yakıcı bir âlemin kızgınlığıyla eş seviyeye gelmeye çalıştığı vakit, sıcak bir yüreğin hissettiği her türlü sıcaklık intibaından arındırılmış bir kaynaşmadır. Burada söz konusu olan bu yersel yüreğin, biçimlerin ve renklerin bolluğu karşısında huşuya kapılan "sayıya gelmez bir yüreğin" hissettiği yüklülüğün intibalarından arındırılmış bir buharlaşmadır. Varlığın mavi bir gökte böylece yitip gitmesi en basit türden hissî bir nüansı ortaya çıkarmaktadır. Varlığın bu yitip gitmesi "alacalıklar"a, terkiplere ve olaylara düşmandır. Şu durumda "küçük mavi bir çiçeğin hissi"yle mukayese edilmesi gerekecek "mavi bir göğün bir hissi"nden gerçek manada söz edebiliriz. Bu mukayesede mavi göğün hissi hudutsuz bir enginlik olarak belirecektir. Hiç kimse hafifçe mavi olan mavi bir göğe halel getirmeyecektir. *Mavi* nüansı içre havai *Einfühlung*'da ne bir çatışma ne bir yaşanmışlık ne de alışılmadık bir vakıa vardır. Coleridge'in şu sözünü tekrar ettiğimizde bu hususta olanca şeyi söylemiştik: "Bu görünüş görsel bir şeyden ziyade bir histir." Maddi imgelemle tefekkür edildiği vakit mavi gök saf histir; nesnesiz bir hislenmedir. Mavi gök gayesiz bir yücelme, *kaçamaklı bir yücelme* için sembol vazifesi görebilir.

4. Fakat dördüncü bir belge bize imgesel maddilikten çıkarmanın, heyecansal renksizleştirmenin öyle noksansız bir intibaını verecektir ki, metaforları tersine çevirerek göğün mavisinin bir bakışın mavisi denli gerçek dışı, ele gelmez ve rüya yüklü olduğunu hakiki manada anlayacağız. Biz mavi göğe baktığımızı sanırız. Derken bize bakan mavi gök oluverir. Bu harikulade bir saflığı haiz olan alıntıyı Paul Éluard'ın bir kitabından, *Donner à voir*'dan yapıyoruz: "Daha gençlik çağımda iken kollarımı saflığa açtım. Sonsuzluğumun göğündeki bir kanat çırpıntısından ibaretti bu... Artık düşmem mümkün değildi." Yaşamasında hiçbir güçlük olmayan hayat, hiçbir düşme tehlikesi olmayan hafiflik, hem rengin hem de niteliğin

birliğini haiz olan töz, bunların hepsi doğrudan kesinlikleri içinde düşçüye bahşedilmiştir. Dolayısıyla şair burada saflığı *poetik bilincin doğrudan bir bilgisi* olarak kavramaktadır. Öteki imgelemler için saflık istidlalîdir; ne sezgisel ne de aracısızdır. Dolayısıyla, bu imgelemler için saflığın yavaş bir saflaştırma süreciyle şekil alması gerekir. Buna mukabil, havai şair bir tür *sabah mutlaklığı*nın bilgisini haizdir. Havai şair "biçimlerin hiçbir rol oynamadığı bir gizem tarafından" havai saflığa çağrılır. "Kuşların ve bulutların menedildiği renksiz bir göğü merak edip, gerçek dışı ve masum gözlerimin, dünyadan ve kendilerinden bihaber gözlerimin esiri oldum. Asude kudret. Görüneni ve görünmeyeni yok ettim, sırlanmamış bir aynada yitip gittim..." Sonsuz bir şeffaflığı haiz sırlanmamış bir ayna olan –hâlâ mavi olmakla beraber– renksiz bir gökyüzü bundan böyle *düşleyen özne* için yeterli bir nesnedir. Bu gök mevcut bulunmanın ve uzaklığın zıt intibalarını birleştirmektedir. Bu sadeleştirilmiş tema üzerinden pankalist hayali incelemek ilginç olurdu şüphesiz. Fakat biz birkaç metafiziksel tespitte bulunmakla iktifa edelim.

III

Şayet, inandığımız üzere, tefekkür eden varlık evvelemirde düşleyen varlık ise, havai hayalin tekmil bir metafiziği ilhamını Éluard'ın pasajından alabilir. Éluard'da hayal hak ettiği yere, yani tasavvurun önüne yerleştirilmiştir. Tahayyül edilen dünya ise tasavvur edilen dünyanın *önündeki* hak ettiği yere yerleştirilmiştir; kâinat nesnenin önündeki hak ettiği yere yerleştirilmiştir. Dünyanın poetik bilgisi, yerinde olarak, nesnelerin akli bilgisinden önce gelmektedir. Dünya hakiki olmasından evvel güzeldir. Dünya doğruluğu tasdik edilmeden evvel takdir edilmiştir. Her asli durum saf düşselliktir.

Şayet dünya evvelemirde hayalim değildiyse, –daima duyumlarıyla aynı anda mevcut olacak ve onların esiri olacak– varlığım derhal tasavvurlarına hapsolurdu. Düşlere dalma vaktinden

mahrum edilen varlığım tasavvurlarının bilincine varamazdı. Şu hâlde, tasavvur etme kabiliyetinin bilincine varmak için varlığın bu *saf görme* safhasından geçmesi gerekir. Boş göğün sırlanmamış aynası karşısında varlığın saf görüşü tahakkuk ettirmesi gerekir.

Böylece, Éluard'ın pasajıyla birlikte ön-Schopenhauercı bir tür dersi almış olduk ki –bize kalırsa elzem olan– bu ders tasavvurun bir doktrininin mukaddimesidir. Tefekkür eden varlığın oluşumunu ifadeye dökmek için filozoflara şu silsileyi teklif ediyoruz:

İlkin hayali –yahut hayreti. Hayrete düşme anlık hayaldir.

İkinci olarak temaşayı –hayallerini yeniden canlandırmaya, rüyalarına tekrar başlamaya ve duyulur hayatın arazlarına rağmen imgesel hayatını yeniden tesis etmeye muktedir olan insan ruhunun o acayip gücünü. Temaşa, duyumlardan çok hatıraları bir araya getirir. Temaşa, manzaradan ziyade yaşanmışlıktır. İnsan şaşılacak denli yüklü bir manzarayı temaşa ettiğini sandığında, esasında bu manzarayı envaiçeşit hatırayla yüklü hâle getirmektedir.

Son olarak ise tasavvuru. Bilinen biçimler üzerine düşünmeyle ve aziz tuttuğumuz biçimleri aklımıza düşüren –bu defa sahih ve iyice tanımlanmış– hatırayla, biçimsel imgelemin işlevleri bu tasavvur safhasında devreye girmektedir.

Bir kez daha, hususi bir örnek vasıtasıyla, tinsel bir inkişafta imgelemin oynadığı temel rolü tasdik ediyoruz. Uzunca bir imgesel tekâmül bizi asıl hayalden biçimlerin güzelliğinin istidlalî bir idrakine sevk etmektedir. Yararcı idrakin bir metafiziği insanı şartlı refleksler yığını olarak belirtir. Bu metafizik düşleyen insanı, düşçü insanı araştırmasına dâhil etmez. İmgeye asli psişizmasının geri verilmesi gerekir. İmge için imge; budur faal imgelemin düsturu. İmgenin bu faaliyeti marifetiyledir ki insan psişizması bir tür *dolaysız ereklilik* [*finalité*] vasıtasıyla *geleceğin nedenselliğini* kabul eder.

Nitekim, *nesnelerin menedildiği* bir göğün latif ve ince maviliği karşısında *saf görüntüden* mürekkep bu saatleri Éluard'la birlikte imgelem için ve imgelem vasıtasıyla yaşamaya talipsek, havai türden imgelemin rüyanın ve tasavvurun değerlerinin en temel gerçeklikleri itibarıyla birbirlerinin yerine geçebildikleri bir alan sunduğuna akıl erdirebiliriz. Öteki maddeler nesneleri sertleştirir. Ayrıca, başka bir yerde olduğundan daha fazla olarak, mavi havanın alanında en belirsiz hayalin dünyaya nüfuz edebileceğini hissederiz. İşte o zaman hayal hakiki manada derinliğe sahip olur. Mavi gök, rüyanın altında derinlere inmeye başlar. Böylece rüya derinliksiz imgelerden uzaklaşır. Havai rüya, paradoksal bir şekilde, çok geçmeden yalnızca derin boyuta sahip olur. Resimsel ve renkli hayalin eğleştiği öteki iki boyut düşsel önemlerini yitirir. Dünya o zaman hakikaten sırlanmamış aynanın öteki tarafında kalır. Dünya imgesel bir öteyi, berisi olmayan saf bir öteyi haizdir. Başta *hiçbir şey* yoktur, sonra *derin* bir hiç vardır, ardından ise mavi bir *derinlik* vardır.

Başlangıç noktamızı tasavvur olarak değil de havai hayal olarak alıp felsefi açıdan tefekkür etmeye talipsek, bu durumda öznenin kazandığı nesnenin kazandığından daha az değildir. Mavi göğün karşısında, Éluardcı hayalle saflaştırılmış soluk, uçuk bir mavi göğün karşısında, bu yeni yeni oluşan hâlin büyüleyici dinamiği içinde, özneyi ve nesneyi beraberce kavrama imkânına erişeceğiz. Nesnelerin menedildiği bir göğün karşısında, hatıraları menedilmiş imgesel bir özne doğacaktır. Uzak ve oradalık [*immédiat*] birbirine raptolur; nesneden uzak olan şey öznede mevcuttur. Bu durum, tasavvurun diyarından ziyade imgelemin diyarından meseleye bakıldığı ve imgesel maddeyle imgeleyen tin –birlikte– incelendiği takdirde tin ve madde arasındaki –Schopenhauer'in sık sık ele aldığı– ortaklığın daha da fazla algılanabilir olduğunun bir başka delilidir. Dumanın karşısında bir düş; budur imgelemin bir metafiziğinin çıkış noktası. Hayal, o duman, zihnime nüfuz etti, der Victor

Hugo bir eserinde. Mavi hava ve onun düşçüsü belki de çok daha noksansız bir paralellik ortaya koyar; bir düşten daha az, bir dumandan daha az bir şeydir bu kurdukları… Böylece yarı düşün ve yarı mavinin birliği imgesel olanın sınırında kurulur.

Hasılı, mavi –safi mavi– göğün karşısındaki hayal bir şekilde fenomensiz bir fenomenalliği [*phénoménalité*] ortaya koyar. Başka bir deyişle, tefekkür eden varlık bu mavi gökte rengini daha da soldurabileceği yahut hafifletebileceği, hatta *silebileceği* asgari seviyesine indirilmiş bir fenomenallikle karşı karşıya kalır. Böylesi bir durumda, bu varlığın görsel bir nirvanadan ve faal olmayan bir güçle, önce sırf gördüğüne, ardından ise sırasıyla tekbiçimli olanı, solmuş olanı, gerçekdışı olanı gördüğüne memnun olan asude güce katılmaktan kendini alıkoyması mümkün müdür? *Şüphe yönteminin* –bu yöntem gayetle kuvve hâlindedir ve bizi tasavvurdan koparmaya pek uygun değildir– yerine *silme* yöntemini –bu yöntem çok daha fiilîdir, zira hayalin izlediği yokuş bu yönteme doğru eğimlidir– koyacak olsaydık, havai hayalin imgeleyen varlığın asgari durumuna, yani düşünen varlığın asgarinin de asgarisi durumuna [*minimum minimorum*] inişine imkân verdiğini görürdük.

Maddenin çözülüp yittiği aşırı tek başınalık kaybolur. Şüphe götüren, müphem bir madde karşısında şüphe biçimini yitirir. Silmenin bir felsefesi renksiz bir âlemle karşı karşıya gelen yalnız özneye bunları öğretmelidir. Bu felsefeyi başka bir eserde ele almaya çalışacağız. Meseleyi imgelemin sorunlarıyla sınırlı tutacak olursak, burada çetrefil bir paradoks üzerinde çalıştığımızı akıldan çıkarmamamız gerekir; bu paradoks, imgesiz bir imgelemin, hazzını ve hatta hayatını "imgeleri silmekte" bulan bir imgelemin faaliyetini tasvir ederek imgelemin asli mahiyetini göstermek manasına gelmektedir. Fakat, o kanaatteyiz ki, mavi gök gibi biçim fukarası bir dünya karşısında imgesel olan meselesinin böylesi indirgenmiş terimlerle ortaya koyulabilmesi gerçeği, öne sürdüğümüz meselenin psikolojik açıdan sahici mahiyetini tanıtlamaktadır.

"Şeffaflık âlemi"nden başka bir şey olmayan bir göğün karşısında yalınlaştırılmış ve yalınlaştırıcı o yüce hayalden hazzedenler "görünüşlerin" [*apparition*] beyhude olduğunu anlayacaktır. Bu kimseler için "şeffaflık" görünüşlerin en sahicisidir. Şeffaflık vasıtasıyla berraklığın içsel bir kavrayışına erişeceklerdir. Dünya, dünya olmaklığının dışında bir de istenç ise, mavi gök de berraklık istencidir. Mavi bir göğün teşkil ettiği "sırlanmamış ayna" hususi bir narsisizmi, saflığın, hissî boşluğun, özgür istencin narsisizmini canlandırır. Boş, mavi gökte düşçü "mavi hislerin", "sezgisel sarahatin", hislerinde, edimlerinde ve düşüncelerinde sarih olmanın mutluluğunun şemasını bulur. Havai Narkissos mavi gökte kendisine bakar.

IV

Birkaç safhası ve aşkınlığı içinde niteliklerini belirttiğimiz maddilikten çıkarma usulü tabiatıyla mavi bir göğün karşısında neşet eden dinamik hayalleri bütünüyle inceleyememektedir. Yoğunlaşmanın bir dinamiğiyle bilcümle imge üzerinde çalışan kimseler de vardır. Son derece asude görünen imgeleri heyecansal bir yoğunlukla derunen hissederler. Söz gelimi bir Claudel dolaysız ve tutkulu bir bağlanma arzusundadır. Mavi bir göğü asli maddesiyle kavrayacaktır. Şu durumda, hiçbir şeyin kımıldanmadığı bu muazzam kütle karşısında, mavi göğün yahut silme mavi göğün karşısında soracağı ilk soru şu olacaktır: "Mavi nedir?" Claudelci methiye şöyle yanıt verecektir: "Mavi, görünür hâle gelmiş muğlaklıktır." Bu imgeyi *hissetmek* için geçmiş zaman ortacını değiştirmeye cüret edeceğiz, zira imgelemin diyarında geçmiş zamana yer yoktur. Şu hâlde şöyle diyeceğiz: "Mavi, görünür hâle gelen muğlaklıktır." Tam da bundan dolayı Claudel şöyle yazabilmiştir: "Gök mavisi gece ve gündüz arasındaki bir dengeye işaret eder, Doğu göğünde bir denizcinin yıldızların tekmili birden kaybolduğunu gördüğü o geçip giden an da buna delalet etmektedir."

Bu geçip giden an, zar zor algılanan an, her şeyin içimizde harekete geçtiği harikulade andır. Havai hayal vasıtasıyla bu anı yeniden yaşamak, tekrar tekrar başlatmak, yeniden ele geçirmek mümkündür. En katı şekilde teşkil edilmiş mavi göğün karşısında bile havai hayal, hayallerin o en az faal olanı, ataletin ve uyanmanın ritmini içerinde duyarak muğlak olanın ve berrak olanın apayrı şeyler olduğunu keşfedebilir. *Mavi gök daimî şafağımızdır.* Güneşin altuni ışınlarından epey önce, leylî âlemin havai bir hâl alacağı o anı yeniden keşfetmek için göğe yarı kapalı gözlerle bakmamız kâfidir. Şafağın, uyanmanın bu değerini durmaksızın içerimizde duyarak *hareketsiz bir göğün hareketine* akıl erdiririz. Claudel'in de dediği üzere, "Hareketsiz renk yoktur." Mavi gök bir uyanmanın hareketini haizdir.

Böylece düşlenen göğün mavisi bizi unsursal olanın kalbine taşır. Yerin hiçbir tözü unsursal niteliğini mavi bir göğün yaptığı gibi dolaysız bir şekilde içerinde muhafaza etmez. Mavi gök hakikaten ve kelimenin tam manasıyla unsursal bir imgedir. Mavi renge silinmez bir tasvir atfeder. İlk mavi daima göğün mavisidir. Mavi renk kelimeden önce gelir, der Claudel: "Her türlü mavide unsursal ve genel, taze ve saf, kelimeden önce gelen bir yan vardır. Mavi sarmalayan ve kuşatan her şeye yaraşmaktadır… Mavi Purissima'nın kıyafetidir."

Mütecanis bir şekilde mavi yahut altuni gök bazen öyle bir birlik içinde düşlenir ki bu gök öteki olanca rengi kendine katar gibi görünür. Bu durumda mavi öyle kudretli bir hâl alır ki kırmızıyı bile içinde eritir. *Kuğusuz Leda*'da D'Annunzio şöyle yazar: "Birbirine karışmış şemsî altın ve orman polemi, rüzgârın titreyişiyle, artık tek ve aynı toz zerresi olmuştu. Çamlar her bir iğne-yapraklarının ucunda gök mavisi bir damla tutuyorlardı." Titreşen ağacın mavi göğü hazırladığını ifade etmenin daha iyi bir yolu var mıdır? Tek bir ifadeyle, "gök mavisi bir damla" ifadesiyle okuru kozmik bir tecrübeye iştirak ettirmek; işte budur şairin vazifesi.[10]

10 Krş. Hauptmann, *Le Mécréant de Soana*, çev., s. 111.

Bazen bir aykırılık eseri göğün mavisi mavileştirici vazifesini yüklenir. Hugo von Hofmannsthal'ın şerh düştüğü mısralarda, bu kudretli aykırı hayali buluruz: "*Ruhun Yılı* bir güz manzarasıyla başlar." Şiirde geçen gök şöyledir:

> Uzak, ışıl ışıl kıyıların tebessümü,
> Duru bulutların umulmadık mavisi
> Gölleri ve patikaları alacalarla ışıtıyor.
>
> *Der Schimmer ferner lächelnder Gestade,*
> *Der reinen Wolken unverhoffte Blau*
> *Erhellt die Weiher und die bunten Pfade.*[11]

Şair o şahane *Entretien sur la poésie* eserinde şöyle ilave eder: "İyi bir şiir bu. İnsan bu şiirde güzü teneffüs edebiliyor. *Duru bulutların umulmadık mavisi* cüretkâr bir mısra, zira yazı aklımıza düşüren mavinin koyları bu bulutlar arasında açılmaktadır; fakat şurası da var ki bu koylar güz göğünde ancak *duru* bulutların kıyısından görülür; bu gök başka yerlerde paramparça olmuştur. Okusaydı Goethe'nin hoşuna giderdi bu *duru bulutlar. Umulmadık mavi*ye ise diyecek yok. Şahane. Evet, güz tam da böyle bir şey."[12]

"Bu şiirde hakikaten de güz söz konusudur, hatta güzden daha fazlası", zira şair bize başka bir zamana, yitip gitmiş bir yaza ait olan ışıltının umulmadık hatırasını hissettirme işini kotarmıştır. Bu hâliyle edebî imge görsel imgeden bir boyut fazlasına sahiptir; edebî imge hatırayı haizdir. Edebî güz yazı sona erdirdiğinin hissini taşır. "Hislerimiz, hatta daha duymadığımız hislerimiz, deruni varlığımızın en mahrem, en derin hâlleri, alelacayip bir tarzda, bir manzaraya, bir mevsime, havanın bir hususiyetine, bir esintiye dolanmış değil midir?" Öyle görünüyor ki von Hofmannsthal'ın bahsettiği manzara hususi bir idealliği haizdir. Bu manzara, Amiel'in ifadesine

11 Stefan George, *Das Jahr der Seele.*

12 Hugo von Hafmannsthal, *Écrit en prose*, çev. Charles du Bos, s. 152.

göre, sadece bir *ruh hâli* değil, *eski bir ruh hâlidir*.[13] Güz mavisi bir hatıranın mavisidir. Vakti gelince hayatın sileceği mavileşen bir hatıradır. Böylece von Hofmannsthal'ın nasıl olup da "ruhun manzaralarından, zuhur edişi içerimizde tüm ötekilerin fevkinde yeni bir his uyandıran zaman ve mekân gibi sonsuz manzaralardan" (s. 171) bahsedebildiğini anlıyoruz. Aynı şekilde Milosz da şöyle yazar: "Duru manzaralar düşler hatıramda."[14] Bunlar belirgin hususiyetleri olmayan ve bir hatıra misali latif, değişken bir renkte yaşayan manzaralardır.

V

Gelgelelim, bazen daha yakın zamanda kurulmuş bir hayal yeniden asli belirgin hususiyetlerine bürünür. Bu durumda mavi gök, manzarayı haşince parçalayan bir demiurgos, kozmik bir *homo faber* teorisini meşru kılan bir *arka plan* olur. Bu birinci parçalama işinde yeryüzü gökyüzünden ayrılır. Yeşil tepe bir tür mutlak profil misali, hiçbir elin okşamadığı ve arzunun kuralına itaat etmeyen bir profil misali mavi gökte belirir.

Kozmik ölçekte göğün mavisi *tekmil* tepeye şekil veren bir arka plandır. Göğün mavisi tekbiçimli olması hasebiyle yersel bir imgelemde yaşayan bilcümle hayalden ayrılır. Göğün mavisi evvelemirde artık tahayyül edecek hiçbir şeyin olmadığı bir mekândır. Fakat havai imgelem canlandığında arka plan faal hâle gelir. Göğün mavisi havai düşçüyü yeryüzünün profilinde değişiklikler yapmaya ve yeryüzün gökyüzüyle bağlantıya geçtiği yere alaka göstermeye sevk eder. Suyun aynası göğün mavisini daha tözsel bir maviye dönüştürecek bir vasıta sunar. Mavi bir hareketin fışkırması mümkün olur. Söz gelimi yalıçapkını ortaya çıkıverir: "Bütün kuşlar arasında en kolayca tasnif

13 Amiel'den evvel Byron şöyle demiştir: "Benim için yüce dağlar bir ruh hâlidir."

... and to me
High mountains are a feeling.

14 *Les Éléments*, 1911, s. 57.

edilenidir bu kuş... Yalıçapkını ışığın ve suyun aralarında değiş tokuş ettiği mavi şimşektir."[15] En hareketsiz toprak nihayetinde harekete geçer ve havalanır. Havai düşçü için yer bu defa arka plan hâline gelir ve bu arka plana uzanan kuvvetler engin halel gelmemiş mavide hareket etmeye başlar. Böylece en düşsel ve en hareketli biçim içinde imgelem, önümüz sıra yayılan bir âlem üzerinde çalışan Gestalt teorisinin unsurlarını bulur.

VI

Mavi bir göğün imgelemin eylemine hiçbir mazeret bulmayan bir mekân olması mavi göğün niçin çeşitli poetikalarda başka bir ad aldığını izah etmektedir. Mesela Hölderlin'de engin, güneşli, mavi gök esirdir. Bu esir katiyen beşinci bir element/unsur değildir. Esir burada safi ustalıklı bir adla terennüm edilen canlandırıcı, duru havayı temsil etmektedir. Geneviève Bianquis'nin şu sözleri gayet yerindedir: Esir, dünyanın ruhu, kutsi hava "dorukların saf ve hür havası; mevsimlerin, saatlerin, bulutların, yağmurun, ışığın ve yıldırımın düştüğü atmosferdir. Saflığın, yüksekliğin ve duruluğun sembolü olan göğün mavisi, Novalis'in gecesi gibi, çokdeğerliliği haiz bir mittir."[16] Ardından Bianquis Hölderlin'in *Hyperion*'undan şu kısmı nakleder: "Bizi aleviyle kudretle canlandıran Tin'in Kardeşi, kutsi Hava! Gittiğim her yerde bana yarenlik ettiğini düşünmek ne de hoş, ey her yerde hazır ve nazır, baki varlık!" Esirdeki bu hayat babanın himayesine bir geri dönüştür. *Vater Aether*! [Esir Baba] Hölderlin'in niyazı mutluluğun ve gücün bir terkibinde yinelenir. Işığın ve sıcaklığın, canlandırıcılığın ve büyüklüğün değiş tokuş edildiği bir tür çokdeğerlilik olmadan esir olmaz. Öteki bir şair, dinî bir vecd hâlinde olduğu bir dönemde, murakabesi için Hölderlin'inkine benzer imgeler bulur: "Bir yaz gününün sıcağında süzülen

15 Francis Jammes, *Le Poète rustique*, s. 215.

16 *Introduction aux Poésies*, s. 16.

zerreciğin atmosferde yükselmesi, atmosfere gömülmesi ve orada kaybolması ve esir gibi şeffaf olduğu vakit hava kadar havai ve ışık kadar ışıltılı görünmesi misali, Tanrıya gark oldum."[17] Nitekim, şairler için esirin "aşkın" bir element/unsur değil, havanın ve ışığın terkibi olduğunu tanıtlayacak daha birçok örnek bulmak işten bile değildir.

VII

Serap temasıyla mavi gök teması arasında benzerlikler kurabiliriz. Serap, yalnızca hikâyecinin dehası marifetiyle gerçeklikle bağlantılı olan hayallerde belirir. Hikâyeye can katmak için serap temasını kullanan yazarların bininden biri hakikaten bir serabın cazibesine kapılmış mıdır? Hikâyeci bin okuru arasından bu tecrübeyi yaşamış bir okur bulmayı umut etmekte midir? Fakat kelime öyle güzel, imge öyle azametlidir ki serap eskimeyen bir edebî metafor hâline gelmiştir. Bu metafor alelade olanı fevkalade olanla, yeryüzünü gökyüzüyle ifadeye dökmektedir.

Şu hâlde burada hemen hemen münhasıran edebiyat sahasına ait bir fenomen, gerçekten gördüğümüz bir şeyle pek de pekiştirilme imkânı olmayan çokça denk gelinen bir edebî fenomen söz konusudur. Kozmosta handiyse mevcut olmayan kozmik bir imgedir bu. Serap, kavurucu sıcakta uyuyan bir kozmosun semeresiz hayali gibidir. Edebiyatta ise serap, kavuşulan bir düş olarak belirir.

Serap güneşli, mavi göğün edebiyatıyla ilgilidir. Mesela *Voyage d'Urien*'deki şehri; "bulutlar arasında kaybolmuş" doruklardaki, müezzinlerin ötüşen "toygarlar misali" yükselen sesleriyle birlikte şafağa methüsenalar düzen sivri minarelerle dolu "serabımsı şehri" aklımıza getirecek olursak, serabın havai mahiyetini yadsıyamayız.[18]

---

17 Lamartine, *Les Confidences*, s. 108.

18 André Gide, *Le Voyage d'Urien. Œuvres complètes*, s. 294-295.

Serap, gerçek ve imgesel olanın birbirine geçmesi hususunu incelememize yardımcı olabilir. Gerçekten de öyle görünüyor ki hayali fenomenler serapta çok daha sağlam ve katı bir fenomenal yapı üzerinde biçim alırlar ve yersel fenomenler de serapta ideal biçimlerini ortaya çıkarırlar. Nice semeresiz imge arşınlar gökyüzünü! Hâlihazırda özünde bir renk barındıran bu mekâna bir tür gerçeklik veren de bu durumdur. Bu belki de Goethe'nin göğün mavisinden temel bir fenomen olarak, *Urphänomen* olarak bahsetmesi hususunu izaha yardımcı olabilir: "Gök mavisi bize kromatiğin temel kanununu faş eder. Fenomenlerin ardında bir şey aramaya ne hacet, ne öğrenilecekse fenomenlerden öğrenilir." "Nihayetinde *Urphänomen*'e sırtımı verdiğimde, ihtimal ki sırf teslim olduğum için böyle yaptım; fakat yine de insani sınırlamalara teslim olmamla kendi şahsi sınırlamalarıma teslim olmam arasında büyük bir fark var." Schopenhauer'ın aynen naklettiği[19] Goethe'nin bu düşünceleri, bize öyle geliyor ki, mavi göğü onu temaşa eden kişiye en az bağlı imge olarak belirtmektedir. Bu imge havai imgelemi özetlemektedir. Mavi gök imgesi aşırı bir yüceleştirmeyi, bir tür mutlak manada yalın, ayrışmaz imgeye bağlanmayı tarif etmektedir. Mavi göğün karşısında dururken Schopenhauer'ın "dünya benim tasavvurumdur" düşüncesini yalınlaştırıp "dünya benim mavi, havai, uzak tasavvurumdur" diye tercüme etmemiz mubahtır. Mavi gök benim serabımdır. Unsursal hayatına geri dönen imgelemin bizi düşlemeye zorlayan asli kuvvetlerine kavuşacağı *asgari bir metafiziğin* temin edeceği olanca ifade birer seraptır.

19 Schopenhauer, *Über das Sehn und die Farben*, Giriş kısmı.

YEDİNCİ BÖLÜM

TAKIMYILDIZLAR

Ah! Bu Boğa, bu Köpek, bu Ayı,
Kahir zaferin alametleri,
İmkânların ötesindeki zamanın sınırlarına girince,
Ruh başlar bunları biçimsiz boşluğa dayatmaya!

Paul Valéry, *Charmes, Ode secrète*

I

Matematiksel hayal gökçe bir geceden mürekkep bu muazzam tablonun üzerine şekiller çizmiştir. Bu takımyıldızların hepsi düzmecedir, fakat ne hoş bir düzmece! Bu takımyıldızlar apayrı yıldızları tek bir figürde bir araya getirir. Gerçek noktalar arasında, yani tektaş elmaslar gibi tecrit edilmiş yıldızlar arasında takımyıldızların rüyası imgesel çizgiler çizmiştir. Rüya, soyut resmin o büyük üstadı, asgari seviyeye indirilmiş bir noktacılıkta [*pointillisme*] zodyakın bilcümle hayvanını görür. *Homo faber* –o tembel tekerlek imalatçısı– göğe tekerleksiz bir araba yerleştirir; hasadını düşleyen çiftçi gökte basitçe bir başak dikeltir. Yansıtıcı imgelemin güçlerinin ortaya koyduğu bu canlılık karşısında, mantıkçı sözlükte geçen tanım nasıl da gülünç kalıyor!

> Takımyıldız; kolayca hatırlamak amacıyla bir insan, hayvan yahut bitki figürünün atfedildiği ve öteki türden kümelenmelerden ayırt edilmeleri için bir ismin verildiği belli sayıdaki sabit yıldızlar topluluğu. (Bescherelle)

"Kolayca hatırlamak" için yıldızlara isim biçmek, rüyanın konuşan güçlerinin kıymetinden bihaber olmak demek değil de nedir? Hayalin imgesel yansıtmasının ilkelerinin zırcahili olmak değil de nedir? Zodyak, çocuk-insanlığın Rorschach testidir. Niçin yazıldı o çapraşık, anlaşılmaz, bilimsel kitaplar? Niçin gece göğünün yerine kitapların göğü koyuldu?

Eksi kelimeler ayak bağı oluyor diye şiirin isim vermeye fırsat bulamadığı nice rüya vardır gökte! Nice yazara şöyle diyesimiz gelir: "Hayalin ilkesine dönün; yıldızlı gök bize bilip tanıyalım diye değil, düşleyelim diye verildi." Yıldızlı gök takımyıldızlarla süslü rüyalara, arzularımızın o binlerce figürünün basit ve gelgeç çizimine bir davettir. "Sabit" yıldızların vazifesi birtakım rüyaları tespit etmek, birtakım rüyaları nakletmek, birtakım rüyaları keşfetmektir. Bu yıldızlar düşçüye düşselliğin evrenselliğini kanıtlar. Sen ey genç çoban, düşünde okşadığın o koç, işte orada, engin gecede döneniyor aheste! Yarın bir daha bulacak mısın onu? İşaret et ki görsün dostun da. Çizin baş başa verip resmini onun, tanıyıp bilin onu, ahbapça muhabbet edin onunla. Aynı görüntüyü seyrettiğinizi, aynı arzuyu paylaştığınızı ve gecenin o leylî ıssızlığında bile aynı hayaletlerin geçip gittiğini gördüğünüzü anlayacaksınız. Rüyalar raptoldu mu hayat nasıl da palazlanıyor!

Yazarların kısır olduğu denli donuk bir "bilgi" uğruna rüyaların yolunu pürneşeyle yitirdiği bazı pasajları tekrar okursak, kitaplardaki bilginin göğün imgelemini ne derece tahrif edip serpilmesine nasıl da taş koyduğunu anlarız. Belki o zaman hayale dinlendirici sürekliliğini yeniden kazandırmanın yegâne yolu olan *müesses bir düşsellik* lehine bilinci mahva uğratacak bir tür karşı-psikanalizi teklif etmekte haklı oluruz. Takımyıldızları "bilmek", kitaplardaki gibi onlara isimler

vermek, sınıflardaki haritayı gökyüzüne yansıtmak demek, imgesel kuvvetimizi kaskatı bir hâle sokmak, yıldızların düşselliğinden kendimizi mahrum etmek demektir. "Hatırlamamıza yardım eden" bu kelimeler –kelime hafızası, namıdiğer düşlemeye sırt çeviren o iflah olmaz miskin– bindirilmeseydi üstümüze, her gece bizim için yeni bir hayal, yenilenmiş bir kozmogoni olurdu. Kıt yahut hazır biçimlere alışmış bir bilinç, düşleyen ruh için çarpık yahut biçimden mahrum bilinç dışı kadar zararlıdır. Psişizmanın tahayyül edilen ve bilinen arasında bir denge tutturması elzemdir. Bu denge, imgeleyici kuvvetlerin birdenbire kendilerini keyfî şemalara bağlanmış hâlde buldukları beyhude ikamelerle sağlanamaz. İmgelem asli bir kuvvettir. İmgeleyen varlığın tek başınalığında zuhur etmesi icap eder. Temaşanın ne olduğunu anlamak için, daima olduğu gibi, Schopenhauercı bir ifadeyle başlamamız gerekir: *Yıldızlı gece benim takımyıldızımdır.* Yıldızlı gece takımyıldızları teşkil etme kudretimin bilincini verir bana. Şairin de dediği gibi, yıldızlı gece parmaklarımı o ağırlıksız çelenklere, boşlukta yetişen o çiçeklere daldırır.[1]

II

Karşı-psikanaliz marifetiyle imgesel olanı saf kılma imkânı George Sand'ın eserlerinde bulacağız. Kendisi kalple ilgili meselelerde hatırı sayılır bir düşçüdür, fakat görülür şeyler mevzubahis olunca silik bir düşçüdür. Sade iyiliğin imgelemini ifade ederken ortaya koyduğu dehası sebebiyle ihtirasla okuyoruz yazdıklarını. O kanaatteyiz ki George Sand bir noktada takılıp kalmış leylî romantizmin, muğlak, üstünkörü bilgilerden mürekkep bir örtüyle filizlenmesine ket vurulmuş bir düşselliğin iyi bir örneğini temin edecektir bize.

George Sand'ın eserlerinde birçok yerde yıldızlı bir göğün karşısındaki hayal, gülünç bir malumatfuruşluğu göze sokan

1 Bkz. Guy Lavaud, *Poétique du ciel*, 1930. s. 30.

bir astronomi dersi derekesine düşmektedir. André, nazenin ve sevecen Geneviève'e gönlünü kaptırdığında, ona ilk iş botaniği, yani çiçeklerin bilimsel isimlerini "öğretir." Ardından ona leylî göğün sırlarını açıklar:[2]

> Hayatında ilk kez olsun öğretecek bir şeyleri olduğu için mutluluk ve gurur duyan André ona kâinatın işleyişini açıklamaya koyuldu; tabii bunu yaparken izahatı basitleştirip talebesinin aklının alacağı biçime sokuyordu… Geneviève meseleyi çabucak kavradı; hatta öyle anlar oluyordu ki André mest olmuş hâlde kızın fevkalade kabiliyetleri haiz olduğuna kanaat getiriyordu.

Yalnız kalınca Geneviève (s. 103),

> sular kararınca muşmula ağaçlarıyla kaplı yüksekçe bir yere oturdu ve André'nin seyirlerini izah ettiği yıldızların ortaya çıkışını temaşaya daldı… Ruhunun yeryüzü hapishanesini terk edip daha saf diyarlara uçar gibi olduğu bu temaşaların tesirini duymaya başlamıştı bile.

Birbirine taban tabana zıt olan imgesel ve zihnî faaliyet bu pasajda birbirine karışmaktadır. Hatırımıza düşürdüğü ruhun selametinin ve yıldızlı rüyanın bize takdim ettiği ruhun palazlanmasının psikolojik bir izahını bize borçlu olan yazar, tutup da bize fikirler verir. Fikirler de ne fikirlerdir; mesela bir mektubunda hiç aldırış etmeden yazdığı şu sözlere bakalım: "Astronomi çalışmalıydınız; sekiz güne kalmaz öğrenirdiniz!" Eseri boyunca tasavvurunda "ötelerdeki bir güneş" derekesine indirdiği bu "aklileştirilmiş yıldızın" etkisini görebiliyoruz.

Meseleyi böyle kolayca bilimselliğe döken temaşada takımyıldızlar göğe bir isim –bir isimden az buçuk fazlasını– biçeceklerdir. Görklü Ülker takımyıldızı, Keçi yıldızı, Akrep takımyıldızı leylî bir manzarayı ses sahibi kılacaktır. İsim bile başlı başına bir astronomidir; George Sand yer yer Çoban Yıldızıyla Akyıldızı birbirine karıştırmaktadır ki Çoban

2 George Sand, *André*, ed. Calmann-Lévy, s. 87.

Yıldızı en sevdiği yıldızdır. Bu yıldızın gecelerinin en dramatik anlarında parlaması icap eder. Tabii bu isim verme düşkünlüğü sırf George Sand'a has değildir. Daha birçok şairde denk geliriz buna.

Mesela Elémir Bourges'un *Gemi* adlı eserinde yıldızlı göğün bu dokunaklı veçhesinin sıralamakla bitmez örneklerine denk geliriz. Geçmiş zamanların göğünden dem vuran yazar, geceleyin "birbirlerini çeken muazzam gök cisimlerini" hemencecik ayırt eder:

> Yıldızların, ruhların ve ilahi varlıkların tözünü husule getiren Uranüs misali yüce bir tanrıya tapınır gibi tapın bana. Bak! Işınlarımın safi birinde binlerce âlem dönüyor. Her yerde, dünyanın zincirinden sarktığı bu cüzi kâinatın ötesinde, gözün, sayıları ırmaklardaki dalgalardan yahut ormanlardaki yapraklardan daha kabarık olan gök cisimlerini, rengarenk ateşlerini keşfeder. Ve bu gök cisimleri de daha başkalarının sürüklediği öteki gök cisimlerince çekilir, sonsuz sevinçlerinin nihayetsiz dansında fosforsu pırıl pırıl alevlerinin ve fırtınalı tayfunlarının ortası sıra dönenirler.

Türleri birbirine karıştıran ve eski rüyalarla Newtoncu bilgileri bir araya getiren bu teşekkül içinde, Bourges leylî hayata, gecenin ve ışıkların aheste kozmogonisine ne bir an olsun kendisi iştirak edebilir ne de okurunu iştirak ettirmeyi başarır. Dinamik olarak düşlenen Gece aheste bir kuvvettir. Bourges'un eserinde gani gani bulunan bütün bu patırtılar ve yer değiştirmelerin Geceyle alakası yoktur.

Bize öyle geliyor ki hakiki şiir, doğal şiir, doğanın muazzam biçimlerine isim biçmemelidir. Yıldız gökte parıldarken Betelgeuse'ün ismini fısıldamak bir şairin çağrıştırıcı güçlerinin hanesine hiçbir şey katmaz. Bir çocuk sorar: Bu yıldızın isminin Betelgeuse olduğunu nereden biliyoruz? Şiirin nakledilegelen bilgilerle bir ilişiği yoktur; şiir asli bir rüyadır, asli imgelerin uyanmasıdır.

Nitekim bizim eleştirilerimiz de kati değildir. Çağrıştırıcı bir ismin kötüce kullanımlarında bile, modern imgelemde asli bir imgenin faaliyetini fark edebiliriz. O zaman takımyıldız her türlü çizimden kurtularak, bir tür söze dökülmüş harikuladelikle *saf edebî bir imge* olarak, yani sadece edebî sahada değer sahibi olan bir imge olarak belirir. "Akrep takımyıldızının solgun yıldızları teker teker suya daldılar... Ulvi periler, ayrılmaz kız kardeşler olan bu yıldızlar birbirlerine dolanmış ve her biri ötekini yıkanmanın o iffetli şehvetine davet ederek birbirlerini sürüklüyor gibiydiler." George Sand'ın *Lélia*'sındaki bu satırları okuyan okurun yazarın çağrıştırdığı bu görüntüyü tanıması beklenemez. Okur Akrep takımyıldızının dört yıldızdan mürekkep olduğunu biliyor mu sanki? Fakat tek bir hareketle aheste sürüklenen yıldızların imgesi –ancak edebî bir eserde kullanılacak bir imgedir bu– devreye girince Lélia'nın temaşası dinamik bir değer kazanır. Hakiki bir şair, bir şiiri bir iki mısrayla harekete geçirir:

> Takımyıldızlarının devcileyin dalgaları,
> Titreşen, solan gecede uyanır,

diye yazar Charles van Lerberghe.[3] Okur, Lélia'da ortaya koyulan tedricî hareketi takip ederek yıldızların birbiri ardına denizde yitip gittiklerini hisseder. Okur bu yıldızların beraberce hareket ettiğini görür ve böylece harekete geçen takımyıldız olanca yıldızlı göğü deveran ettirir. Şüphe yok ki aceleci bir yazar bize yıldızların denizde birer birer kaybolduklarını söylerdi ve kitapların şekilleri çizme tarzını görmezden gelmeye daima hazır olan okur da yalnızca yaklaşan şafağı tasavvur ederdi. Okur "tasvirleri atlar", zira kimse ona "edebî imgelem"i takdir etmeyi öğretmemiştir.

Hasılı, biz o kanaatteyiz ki edebî imgenin en temel işlevlerinden biri imgelemimizde bulunan bir dinamizmi takip ve tefsir etmektir. Bir takımyıldızı dinamik olarak gurub ettirmek, tek

3 Charles van Lerberghe, *Entrevisions*, Bruxelles, 1898, s. 40.

bir yıldızı gurub ettirmekten daha doğaldır. İmgelemin imgeyi yavaşlatarak sürdürmesi gerekir. Hele ki leylî maddenin imgelemi, tüm ötekilerden fazla olarak bu yavaşlığa ihtiyaç duyar. Her şeyi aceleye getirip bize imgeleri okuyacak zaman bırakmayan o edebiyat nasıl bir hata içredir. Bu edebiyat bilhassa bu imgeleri rüyaların normal seyri içinde uzatmak için yeterli zamanı vermez ki herhangi bir edebî eserin okunmasında olmazsa olmaz bir şarttır bu.

III

Kafa yorduğumuz vakit, takımyıldızların imgesel dinamizm hususunda bize bir tür mutlak yavaşlığı öğrettiğini fark ederiz. Takımyıldızlar hususunda, bir Bergsoncunun yapacağı gibi, şöyle diyebiliriz: Deveran etmiş olduklarını sezeriz, fakat onları zinhar deveran ederken görmeyiz. Yıldızlı gök bilcümle doğal hareketin en yavaş olanıdır. Yavaşlık sıradüzeninde birinci sırayı bu hareket işgal etmektedir. Yavaşlık göğe latif, dingin bir mahiyet verir. Bu yavaşlık dört başı mamur havai hafifliğin acayip bir hissini vermeye muktedir olan bilinç dışına değgin bir bağlılığı ortaya çıkarır. Yavaşlık imgeleri hayatın ağırlığı hususundaki imgelerle bağlantılıdır. René Berthelot'nun da belirttiği üzere,[4] "Âyinlerdeki o ağırbaşlı yavaşlık yıldızların hareketiyle mukayese edilegelmiştir."

Bize öyle geliyor ki Maurice de Guérin'in *Baküs Rahibesi* adlı mensur şiiri[5] o tarife gelmez cazibesinin büyük bir kısmını gökteki takımyıldızların "hareketsiz yolculuğu"ndan almaktadır. Şu fevkalade kısmı hatırlayalım; varlık havai bir hayat içre doruklarda can bulmaktadır.

> Dağlarda ölümsüz tanrıların ayak seslerinin duyulduğu yere kadar çıktım; zira bu ölümsüz tanrıların kimisi inişli çıkışlı

4 René Berthelot, L'astrobiologie et la pensée de l'Asie, *Revue de Métaphysique et de Morale*, Ekim 1933, s. 474.

5 Maurice de Guérin, *Morceaux choisis*, Mercure de France, s. 39.

> tepeler boyu o şaşmaz adımlarıyla ilerleyerek sıradağları arşınlamaktan hazzetmektedir. Bu doruklara vardığımda gecenin, sükûnetin ve uykunun bahşettiği ihsanlara mazhar oldum… Fakat bu dinginlik rüzgârların ahbapları olan ve seyirleri boyu habire taşınıp götürülen kuşların dinginliğini andırıyordu.

Sanki düşçü, yüksekliklerdeki yaprakların uykusunu uyumaktadır; bu yapraklar uykularında bile "rüzgârların saldırılarından" "ormanın yüksek kısımlarına erişen en hafif soluklara aralanmış olan" bir ruhla keyif duymaktadırlar.

İşte o zaman *yüksekliklerde, hakiki bir havai uyku* uyuyan varlık, Jüpiter'in sevgilisi olan ve Tanrı'nın ihsanıyla göğe taşınan Callisto mitini tekrar yaşayacaktır (s. 45):

> Jüpiter… onu [Callisto'yu] yıldızlara raptetmek için ormandan aldı ve onun yazgısını kaçıp kurtulamayacağı bir dinginliğe sevk etti. Callisto'ya karanlık göğün derinliklerinde bir yuva verilmişti… Gök en kadim gölgelerini onun etrafı sıra diziyor ve hayatın ilkelerinden yana hâlâ haiz olduğu ne varsa ona teneffüs ettiriyordu… Sonsuz bir sarhoşluğa nüfuz eden Callisto kutba doğru eğilmiş duruyordu, oysa takımyıldızlarının bilcümle silsilesinin seyri okyanusa doğru ilerliyor ve alçalıyordu; işte geceleyin ben de dağların başında böyle hareketsizce duruyordum.

Burada yine *mutlak bir edebî imgeyle* karşı karşıyayız. Callisto [Büyük Ayı] takımyıldızı, biçimi itibarıyla zikredilmemiştir; şair, bizi okulda öğrendiğimiz mitoloji derslerine geri götürecek efsane hususunda yorum yapmamaya dikkat eder. Sadece şu kadarcığını söyler; Callisto yeryüzünde yaşadığı sırada, "Juno, hasedinden onu yabani hayvan biçimine sokmuştur." Şair bu takımyıldızın ışıklarının parlaklığı meselesine bile değinmez. Guérin'in şiirinde imgenin olanca hayatı *dinamik imgelemin* parçasıdır. Şu hâlde bu şiirde takımyıldız, kapalı gözlere hitap eden bir imgedir; yavaş, dingin, semavi hareketin, değişmeyen ve durmak bilmeyen, feleğin sillelerine,

amaçların ayartmalarına yabancı olan o hareketin saf imgesidir. Temaşa ederken düşçü kendi ritmini içerinde bulmayı ve bu değişmez, atılımın ve sarsılmanın olmadığı zaman vasıtasıyla ahenk içinde yaşamayı öğrenir. *Gecenin zamanıdır* bu. Rüya ve hareket bu imgede bize zamansal ahenklerinin delilini temin eder. Binbir işle, uğraşla geçip giden, manasız faaliyetlerle heba olup yitip giden, bedende tekrar tekrar duyulan gündüzün zamanı olanca beyhudeliğiyle meydana çıkar. Gecenin sükûnetinde rüya gören kişi *istirahat eden zamanın* o şahane dokusunu bulur.

Böylesi bir hayal içre derunen hissedildiğinde takımyıldız bir imgeden ziyade ezgidir. Yalnızca "edebiyat" bu ezgiyi terennüm edebilir. Kadansın olmadığı bir ezgi, gür olmayan bir ses, amaçlarını aşmış ve yavaşlığın hakiki maddesini bulmuş bir harekettir bu. İnsan yeterince metaforu, envaitürden metaforu topladığında, yani imgelem insanın hayatında kılavuz olarak o canlı rolüne kavuştuğunda gök cisimlerinin müziğini işitir.

Havai ve dinamik imgelemin temalarını hatırımızda tutarak Maurice de Guérin'in *Baküs Rahibesi*'ni tekrar okursak, bunun Eskilerin ilhamına hiçbir şey borçlu olmayan, fakat aksine tastamam çağdaş ve capcanlı bir eserin misali olduğunu fark ederiz. Bu eserin son satırlarında biçimi itibarıyla ne çizilmiş ne de arzulanmış bir imgenin, sırf imgesel sevk oluşu vasıtasıyla faal olan bir imgenin faaliyetini idrak ederiz. İşte bu tam da takımyıldızın saf dinamik sevk oluşudur. Bu sevk oluş vasıtasıyla düşçü hareketle ve yıldızlı göğün yazgısıyla münasebet kurar (s. 51): "... Gölgeleri çağırmak için başını yana çevirmiş hâlde Batı'ya doğru ilerlediğinde, önümüz sıra Gece misali yürüyen bu Baküs rahibesini takip ederek yükseliyordum..."

IV

Guérin'in imgesinin dinamik güzelliğine kani olmanın en iyi yolu, belki de bu imgeyi coşkun bir imgeyle, Élémir

Bourges'un *Gemi*'sinde çokça denk gelinen bir imgeyle mukayese etmektir (s. 45):

> Sana sesleniyorum, bu kartal kanatlarıyla dizginsiz kuş-atı yıldızlı uçurumların ortası sıra süren kişi. Naralarını işittiğime göre, benimkiler de sana ulaşıyordur elbet. Kimsin sen, ey savaşçı? İnsan mı? Tanrı mı? Yoksa insanla tanrı arasında bir yerde duran bir şeytan mı? Cevap ver! Hangi semavi düşman bu uçuşunun alevden izlerini Uranüs'e savurmakta? Yeryüzünde huzur içinde yaşıyor musun? Katliam ve dehşet mi oturmakta mızrağının ucunda?

Ardından bu rengârenk Bellerophon şöyle haykırır (s. 45): "Ha! Ha! Ha! Yıldırımın kızgın yılanının kıvrıldığı kalkanım kemiklerime kadar yakıyor bedenimi. Tunç miğferimin tepeliğinde yanan parlak yıldız kaynayan beynime yapışmıştır... Gözlerim yuvalarından dışarı uğramakta. Nefesim kesiliyor..." Maurice Boucher'nin büyük bir ferasetle poetik kelimenin dört boyutu olarak adlandırdığı anlam, hâle, temayül ve yaşanılan çağdan mürekkep ilkeyi uygulayarak bu "Uranüs'ün olağanüstü yaratıkları" hususunda bir hükme varacak olursak, Bourges'un Bellerophon'unda bu dörtlü derinliğin noksan olduğunu fark ederiz. Guérin'in Baküs rahibesinin aksine, bu imgede efsane, yaşanılan çağı bulandırmaktadır. Göndermeler kitaplardan gelmedir. Coşkun hareket, gecenin temayülünü takip etmemektedir. Düşsel mana ve düşsel hâle öyle bir noksandır ki okurun ruhunda bir hayalin neşet etmesi mümkün değildir. Élémir Bourges, gecenin hakiki düşçülerinin ayırıcı vasfı olan göğe-teveccühün [*ouranotropisme*] herhangi bir gücünü imgelem vasıtasıyla derunen duymuş gibi görünmemektedir.

V

Yıldızların latif, parlak ışığı ayrıca en daimî ve mutat hayallerden birini, bakışın hayalini harekete geçirir. Bu hayalin bilcümle veçhesini tek bir kanunda hülasa edebiliriz: *İmgelemin*

diyarında parıldayan ne var ne yoksa bir bakıştır. Senli-benli olma ihtiyacımız öyle yeğindir ve temaşa etme öyle tabii bir açılmadır[6] ki, keder yahut arzuyla ihtiraslı bir bakış attığımız her şey şefkat yahut sevgiyle bize içten bir bakışla karşılık verir. Adsız gökteki bir yıldıza gözlerimizi diktiğimizde, bu yıldız *bizim yıldızımız* olur, bizim için parıldar, ışığının etrafında birkaç damla gözyaşı toplaşır ve havai bir hayat yeryüzünün içimize saldığı ıstırapları yatıştırır. O zaman yıldız bize yaklaşır gibi olur. Akıl bize habire bu yıldızın uzayın enginliğinde yitip gittiğini söylese de nafile; deruni bir rüya bu yıldızı kalbimizle yakınlaştırır. Gece bizi yeryüzünden ayırır, fakat bize havai yakınlığın rüyalarını geri verir.

Yıldızın bir psikolojisini ve bakışın bir kozmolojisini karşılıklı olmaları bakımından uzun uzadıya işlemek mümkündür. Bu karşılıklı olma hâli acayip bir tarzda birleşmiş bir imgelemde gösterirdi kendisini. Bu imgesel birliği incelemek için uzun, teferruatlı çalışmalara girişmek icap eder. Bilcümle memleketin şimdiye değin yazılmış poetik eserlerinden birçok referans bulup bir araya getirmek güç olmazdı. Biz burada sadece yıldızın bakışının rüyasının kozmolojik gücünün şahikasına vardığı bir örneğe bakacağız. Bu iktibası O. V. de L. Milosz'un[7] eserinden yapacağız. *Storge'a Mektup*'ta *yıldızlı boşluğun* karşısındaki sonsuz uzaklık üzerine yapılan bir tefekkürün akabinde iki bakışın birleşmesinin şu ani delili beliriverir:

> Bizim engin göğümüzde hassaten iki saf, güzel, parlak yıldızı, iki sadık sırdaşı bilirim; bu yıldızların dostlarından tahayyül edilemez bir uzaklıkta olduğunu sanırdım. Derken geçen akşam, kandilden elimin üstüne büyükçe bir kelebek düşünce, o çakmak çakmak gözlerini inceleme merakı aldı beni.

Evet, iki yıldızı hemencecik bize bakan bir yüz olarak addederiz ve tam bir karşılıklı olma içinde bize bakan iki göz

---

6 *Confidence*: Sırrını açma. (ç.n.)

7 O. V. de L. Milosz, *Ars Magna*, s. 16.

–hayatımızdan ne kadar uzak olurlarsa olsunlar– ruhlarımızda hemencecik yıldızlara değgin bir etki uyandırırlar. Görme ve bakma burada dinamizmlerini kendi aralarında değiştirirler; alırız ve veririz. Uzaklık ortadan kalkmıştır artık. Dostluğun bir sonsuzluğu büyüklüğün bir sonsuzluğunu siler. Yıldızlar âlemi ruhumuza dokunur; bakışın âlemidir bu.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

BULUTLAR

Bulutların oyunu –doğanın özü itibarıyla poetik oyunu…

Novalis, *Fragments*

I

Bulutlar en düşsel "poetik nesneler" arasında yer tutarlar. Gündüzün bir düşselliğinin nesneleridir. Zahmetsiz, gelgeç hayalleri ortaya çıkarırlar. Bir an "bulutlarda"yızdır, derken gerçekçi kimselerin nazikâne alaylarıyla döneriz yeryüzüne. Hiçbir düşçü bulutlara göğün öteki "işaretler"inin o ciddi manasını atfetmez. Hasılı, bulutların hayali hususi bir psikolojik mahiyeti haizdir; bu hayal *mesuliyetsiz bir hayaldir.*

Bu hayal hususunda gözümüze ilk çarpan şey, çokça söylenmiş olduğu üzere, biçimlerle kolayca oynanan bir oyun olmasıdır. Bulutlar tembel bir biçim vericiye imgesel madde temin ederler. Bulutları kendi kendilerine şekil veren hafif bir pamuk olarak düşleriz. Hayal –çocukların sık sık yaptığı üzere– değişen fenomene hâlihazırda yerine getirilmiş yahut yerine getirilmekte olan bir emir vererek bu fenomene hükmeder. "Kocaman fil! Hortumunu uzat!" der çocuk genişlemekte olan buluta. Ve bulut denileni yerine getirir.[1]

1 Johann Ludwig Tieck, *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*, 1853, c. 24, s. 9: "Die unterhaltendsten Spaszmacher sind die Wolken."

Hindistan'daki dinî temalarda bulutun önemini izah etmek üzere Bergaigne, yerinde olarak şöyle yazar: "Bunca suyu içinde tutan bulut gürüldemek ve sularını oluk oluk akıtmakla kalmıyor, bunun yanında hareket de ediyor ve hayvan biçimlerine girme oyunlarını da oynamaya da meyilli gibi duruyor."[2] Gecenin hayvan biçimi temsilleri [*zoomorphisme*] takımyıldızlarda sabit iken, gündüzün hayvan biçimi temsilleri bulutlarda daimî bir dönüşüm içredir. Düşçünün daima şu ya da bu şekle dönüştürecek bir bulutu vardır. Bulut dönüşümü düşlememize yardımcı olur.

Hayalin *mütehakkim* mahiyetinin önemi üzerinde ne kadar dursak az kalır; bu mahiyet, yaratıcı güçlerin en zahmetsiziyle donatılmıştır. Bu hayal gözler vasıtasıyla faal olur. Doğru tarzda zihinde kurulduğu vakit, bu hayal istenç ve imgelem arasındaki sıkı münasebetlere ışık tutabilir. *Görme istencinin* faal olmayan görüşün ötesine geçtiği ve en yalınlaşmış varlıkları yansıttığı bu değişen biçimlerin dünyasıyla karşı karşıya gelen düşçü hakim ve kâhin olur. Düşçü *anın kâhinidir.* Kâhince bir sesle o sırada gözleri önünde neyin olup bittiğini söyler. Göğün bir köşesinde boyun eğmeyen bir madde çıkacak olursa, öteki bulutlar *imgelem-istencin* nihayetinde tamamlayacağı taslakları hazırlamıştır bile. İmgesel arzumuz, imgesel bir maddeyle dolu imgesel bir biçime bağlıdır. Mucizelerin gösterildiği [*thaumaturge*] hayal için bütün unsurlar müsaittir elbet. Tekmil dünya hipnotize edici [*magnétique*] bir bakışın emriyle canlılık kazanabilir. Fakat bulutlar söz konusu olunca bu iş hem kolaylaşır hem de mutantan bir hâl alır. Bu yuvarsı yığında her şey arzu edildiği gibi yuvarlanmaktadır. Dağlar kayar, çığlar düşer ve ardından tekrar durulurlar; canavarlar palazlanır ve ardından birbirlerini yerler; tekmil âlem düşçünün istenci ve imgelemince çekip çevrilir.

2 Bergaigne, *La Religion védique*, c. 1, s. 5.

Kimileyin modelcinin eli biçim veren hayale göğe kadar eşlik eder. Muazzam, Demiurgos'a yaraşır bir işte rüya "olaya el atar." Jules Supervielle *Boire à la source*'ta Uruguay semalarında öyle güzel hayvanların [bulutların] izini sürer ki pampalarda bile böylelerine rastlanmaz. Bu hayvanlar [bulutlar],

> ölmez. Onların gözünüzün önünde hiç acı çekmeden yitip gittiklerini görürsünüz yalnızca. Biçimleri sabit değildir, durmadan değişmektedir, fakat onları okşayan ele öyle yumuşak gelirler ki; bu laflar düpedüz delilik addedilmeseydi, böyle derdim! O bulutlar…

Bu metni aktaran Christian Sénéchal şunları ilave eder:

> Bu ifadeyi akılda tutmamız ve eller marifetiyle dünyanın zaptedilmesinin öteki sayıca kalabalık örneğine eklememiz gerekir. Jules Supervielle, tıpkı elleriyle ötekilerin gözüne görünmeyen çevre çizgilerine biçim veren heykeltıraş gibi, bulutları okşama istidadını haizdir.[3]

Christian Sénéchal haklı olarak edebî eleştiriden görsel ve işitsel imgelem arasında sıkça yapılan ayrımla kendisini sınırlamamasını talep eder; bu ayrım bizi imgesel hayat hususundaki onca deruni hususiyetten, onca dinamik, doğrudan sezgiden uzaklaştıran yersiz bir ayrımdır. Elin dinamizmiyle şekillenerek tam olarak dinamik hâle gelmemiş bir imgelem olmadan Supervielle'in şu mısralarını nasıl anlayabiliriz:

> Eller hoş bir günde adlarını verir güneşe,
> "Titreme" derler o hafif tereddüde,
> O titreme ki sıcacık damarların öteki ucundaki insan kalbinden gelir ellere.

Yahut *Aşk ve Eller*'deki şu mısraları:

> Ve avuçlarını ellerimde mahpus tutarak,
> Dünyayı ve boz bulutları teşkil edeceğim yeni baştan.

---

3 Christian Sénéchal, *Jules Supervielle poète de l'univers intérieur*, s. 142.

Ellerin ille de *yersel* olmadığının ve somut, bize yakın ve karşı koyan maddenin geometrisine ille de bağlı olmadığının delilini bulmamıza imkân vermesi hasebiyle bu mısralar epey dikkate şayandır. Bulutların modelcisi o muazzam eliyle bize havai madde hususunda bir mütehassısmış gibi gelebilir. Sénéchal, Supervielle üzerine yazdığı kitabında bize tam da bunu göstermeye çalışmaktadır; yani Supervielle'in "görünmez âlemi *elleriyle* kavramaya can atan bir şahsiyeti haiz ve bununla beraber yeryüzünün dayattığı kısıtlamalardan büsbütün azade olmuş en havai ve en hafif *fanteziye* ve *rüyaya* muktedir olduğunu."[4]

Supervielle'in imgeleri hakikaten de ağır ve yavaş bir el becerisine dayalıdır; bu imgeler okuru bilindik tasavvurları kabul etmeksizin bu imgeleri kendi başına oluşturmaya davet ederler. Mesela *Memleket* şiirinde şu mısraları okuruz:

> Sokakta çocuklar ve kadınlar,
> Güzel bulutlara benzeyen çocuklar ve kadınlar,
> Ruhlarını aramak üzere toplaşmıştı
> Ve gölgeden güneş ışığına geçtiler.[5]

Bu mısraları *dinamik olarak* anlayan kişi ellerinin *tüylere şekil verdiğini* hissedecektir. İlkin hoş bir yaz gününde bir sepetin dibinden unutulmuş bir yumak alacaktır. Bu kişi fazlaca sıkışmış

---

4 Bulut modelcisinin gani gani kozmik maddeye sahip olma gibi bir üstünlüğü de vardır. Pelion'u Ossa'nın üzerine yığabilir. Lucretius, VI, s. 188 ve devamı:

> Contemplator enim, quum montibus assimilata
> Nubila portabunt venti transversa per auras
> Aut ubi per magnos mantes cumulata videbis
> *Insuper esse aliis alia...*
> Temaşa et, dağlara benzeyen rüzgârlar
> Bulutları havada dört bir yana taşıdığında
> Yahut bulutların yüce dağların yamaçları arasında
> Üst üste yığıldığını ve sıkıştığını gördüğünde...
> [Lucrèce, La Nature des choses, çev. Jackie Pigeaud]

5 Jules Supervielle, *Gravitations*, s. 159.

bir maddeyi yayma ve bu maddede yer açma hayalinde, hacmi artan maddeye beyaz ışıktan payına düşeni verecektir; kuzuyu, çocuğu, semavi kuğuyu rüyasında görecektir. O zaman önceki mısraları büyük bir takdirle tekrar okuyacaktır:

> Palmiyeler halis neşelerinin salınacağı
> Bir biçim bulunca,
> Ta uzaklardan kuşları çağırdılar.

Aynı şekilde bulut da bilcümle hafif yumağı, bilcümle beyaz tüyü, bilcümle halis kanatları çağırır. Eğiricinin rüyası göğe kadar çözülür. George Sand'ın *Gök Eğiricisi* masalını tekrar okursak, düşleyen eğiricinin umudunun yahut sırrının, göğün ışığını yumuşatan ve hafifleten bulutlar kadar ince bir iplik eğirmek olduğunu görürüz. [6]

D'Annunzio şu imgeyi ortaya çıkarmıştır:

> Son bulutlar, ince hilâlin altuni bir mekik misali geçtiği hafif argaçlar.
>
> Havai mekik işini sessizce görüyor; kâh gizleniyor kâh geniş aralıklı ipliklerin arasında parıldıyor.
>
> Hülyalara dalmış kadın sessizce takip ediyor mekiği gökte öteleri gören duru gözlerle; hayatın bile ötelerini gören, ama beyhude![7]

Göze görünmez iplikler dokuyan kuşların –çoklukla kırlangıçların– imgesi, kanat hareketinin ve bulutsu yumağın bir terkibi olarak beliriyor. *Le Mécréant de Soana*'da şu satırları okuyoruz:

> Kuşların sesleri... kayalıklarla dolu azametli vadinin oyuklarının üzerinde o görünmez, ipince ipliklerini ağ misali birleştiriyordu... Yok olduğunda yahut parçalandığında bu

---

6 F. L. W. Schwartz bulutun maddesinin eğirildiği birçok mit zikretmektedir. Schwartz doğa-bilimsel mitolojiye tam bir güvenle Mireler'i [Parques] göğe yerleştirir; bu üç eğirici Şafağı, Günü ve Geceyi temsil eder. *Wolken und Wind, Blitz und Donner*, Berlin, s. 5.

7 Poésies, *Élégies romaines*, çev., Hérelle, s. 244.

argacın âdeta hızlı uçuşun yorulmak bilmez mekiğiyle yeniden dokunması mucizevi değil miydi? Bu ufak dokumacıların kanatları mı vardı yoksa?

İmgelerin bir parça fazlaca vurgulandığı böylesi pasajları okuyarak havai imgelemin temalarını öğrendiğimizde, Paul Valéry'nin *Eğiricisi*'sinin hayretlere sevk edecek denli hafif, havai cazibesini takdir etmek için daha bir ehil olacağız. Göğün maddesinin ufacık bir parçası dünyaya tesir eder gibidir:

Pencerenin mavisinde oturmuş eğirici,
(...)
Göğün mavisine doyduğundan, yorgun...
(...)
Bir çalı ve duru hava canlı bir kaynak çıkarıyor
(...)
Avare rüzgârın gelip dinlendiği bir sap,
Mutantan gülünü eski çıkrığa vakfederek,
Yıldız misali ışıltılı letafetinin tafrasıyla temenna ediyor.

Her mısrada bir parça duru hava, bir parça mavi hava, dinlenen bir yumak...

II

"Bulut hayalinde" faaliyet üzre olduğunu hissettiğimiz esasında biçimden yoksun olan şeyin biçim hasıl etme kudretini ve biçim değiştirme sürecinin tekmil sürekliliğini, bunlara hakiki manada dinamik olarak iştirak ettiğimiz takdirde idrak edebiliriz. "Bulutla insan arasındaki mesafe uzak değildir kuş için," der Paul Éluard.[8] Kuşun doğrusal uçuşuna değirmi uçuşu, hafif kabarcıklar misali yuvarlak olan ve yuvarlanan uçuşu ilave etmemiz şartıyla bu denilen doğrudur. Dinamik süreklilik hareketsiz varlıkların süreksizliklerinin yerini alır.

8 Paul Éluard, *Donner à voir*, s. 97.

Farklı nesneler arasındaki ayrımlar daha belirgin bir hâl alır ve nesneler hareketsiz oldukları vakit özneye daha bir yabancı olurlar. Nesneler hareket etmeye başladığında, içerimizdeki kuvve hâlindeki arzuları ve gereksinimleri uyandırırlar. "Madde, hareket, gereksinim ve arzu birbirinden ayrılmaz. Yaşama şerefi canlanmak için gösterdiğimiz zahmete değer," der Paul Éluard. Supervielle'in söyleyeceği tarzda ifade edecek olursak, "bulutların bu aheste hareketiyle karşı karşıya kalınca, birden 'hareketsizliğin ardında ne olup bittiğini' anlayıveririz." Hareket, varlığın sahip olduğundan daha fazla düşsel tecanüsü haizdir. Hareket envaiçeşit varlığı bir araya getirir. Dinamik imgelem birbiriyle ilgisiz gibi duran nesneleri "aynı keseye" değil de "aynı harekete" yerleştirir ve derken önümüzde bir âlem teşekkül eder ve bu âlem gözlerimizin önünde yekpare bir hâl alır. Éluard, "Çok kere masada bulutları görürüz. Çok kere bardakları, elleri, pipoları, kartları, meyveleri, bıçakları, kuşları ve balıkları da görürüz,"[9] diye yazarken, kendi düşsel ilhamında hareketsiz nesnelerin etrafını hareketli varlıklarla sarmaktadır. Rüyasının başlangıcında yalnızca bulutlar harekete sevk ettirirken, rüyasının sonunda kuşlar ve balıklar da harekete sevk ettirir. Masanın üzerindeki bulutlar, cansız nesneleri usulca harekete geçirdikten sonra, nihayetinde kuşlar ve balıklarla uçarlar ve yüzerler. Şairin ilk vazifesi içerimizde düşlemek isteyen maddeyi salıvermektir.

Göğün karşısında daldığımız sonu gelmez hülyalarımızda bulutlar taş masaya yahut avuçlarımıza indiği gibi, bütün nesneler bir parça yuvarlak bir hâl almış ve beyaz bir loşluk kristallere bürünmüş gibi olur. Dünyayla aynı ölçüleri haiz oluruz, gök yere inmiştir, elimiz göğe dokunur. Supervielle'in eli bulutu yoğuracaktır. Bulut düşlere dalmış Éluard'ın eline yanaşacak ve elinde şekil bulacaktır. Edebî eleştirinin bu neslin onca şiirini anlayamamasının nedeni, bu şiirleri biçimler âleminin mikyasına vurmasıdır, oysa bu şiirler bir hareket

9 *A.g.e.*, s. 102.

âlemini, poetik bir oluşu teşkil ederler. Edebî eleştiri Novalis'in bize öğrettiği şu fevkalade bilgiyi hatırından çıkarmıştır: "Şiir psişik dinamizm sanatıdır (*Gemütserregungskunst*)."[10] Boş biçimleri bir kenara bırakıp bizzat tasvir ettiğimiz oyunun ötesine geçelim. Bulut; yani yavaş ve yuvarlak hareket, halis hareket, sessizce, ağır ağır düşen hareket içimizde yumuşak, yuvarlak, soluk, sessiz, yumağımsı bir imgesel hayatı uyandırır. Dinamik esrikliği içinde imgelem bulutu, hareketliliğimizi hissedilir bir hâle sokan bir madde[11] [*ectoplasme*] gibi kullanır. Ta yukarılardaki mavi gökte sabırla bir o yana bir bu yana geçip giden bulutların yolculuğa davetine, önünde sonunda her şey iştirak eder. Düşçüye bulutlar her şeyi yanları sıra alıp götürecekmiş gibi gelir; acıyı, katı olanı, feryadı. Yaban çileğinin rayihası hususunda Supervielle şöyle sorar:

> Hem cepleri delik bir bulut olacaksın, hem de yanın sıra götüreceksin bu rayihayı,
>
> Olacak şey mi bu?
>
> Fakat hiçbir şey olağanüstü görünmez bu kayıp giden bir parçacık hiçliğe.
>
> Hiçbir şey yüklenemeyeceği denli ağır görünmez.

Supervielle'in bir başka şiirinde, ağırlıktan bitap düşen esnek yaradılıştaki insanlar tekmil kâinatı yanları sıra götürürler:

> Üç gemi direğinden birkaç dalga havalanacak, yan kısımlarında
>
> Mezralar, yalaklar, kuyruksallayanlar,
>
> Gelinciklerin kahkahalarıyla beraber buğday tarlaları göğün yolunu tutacak;
>
> Bulutlardan mürekkep çalılarda zürafalar yarışa tutulacak,
>
> Bir fil havanın karlı zirvesine tırmanacak;

---

10 Spenlé nakletmiştir, *Novalis*, 1903, s. 356.

11 *Ectoplasme*: Medyumun vücudundan sudur edip gözle görülür çeşitli biçimlere bürünen madde. (ç.n.)

Semavi suda musurlar ve sardalyalar ışıl ışıl parlayacak,
Ve kayıklar ta meleklerin tebessümüne erişecek...[12]

Şiir ölülerin uyanışıyla sonlanır. Ölüler canlıların havai dinamiğiyle sürüklenir ve mavi gökte yükselen bulutlarca yönlendirilir. O zaman, Anna de Noailles'ın dediği üzere, "Gök mavisi, dalga, toprak, hepsi birer uçuştur."

Bulut bazen de bir ulak addedilir. Hint şairlerde bulut kimileyin Gubernatis'in belirttiği üzere,[13] "rüzgârın taşıdığı bir yaprakla tasvir edilir"; Gubernatis ardından bir not düşer: "Schiller, *Marie Stuart*'ında tutsak bir kraliçenin dileklerini ve üzüntülerini bir buluta söylediğinde, muhakkak ki halk arasında yaygınca bilinen eski bir fikirden etkilenmiştir."

III

İmgesel hayattaki dinamik imgelemin rolünü kabule yanaşmayacak bir kimseye cevap vermek için, ağır bulutların ve hafif bulutların, içimize sıkıntı salan bulutun ve bizi göğün şahikasına celbeden bulutun neye işaret ettiğini soruşturmak kâfi gelirdi. Bir yana, doğrudan bir diyalektiğe Supervielle'in "Her şey buluttur benim için, öldürür beni bulut" ifadesini; beri yana, Baudelaire'in mensur şiirini –derlemenin ilk şiirini– yerleştirirdik.

–Eh, neyi seversin o hâlde, garip yabancı?

–Bulutları severim... oralarda... geçip giden bulutları... o fevkalade bulutları!

Hiçbir tasvir olmadan, doğrudan doğruya bir bulut bizi celbeder, bir öteki ise yere sevk eder. *Prenses Maleine*'in[14] felaketli fırtınasında olduğu gibi, lanetli şatoyu "mahzeninden tavan arasına kadar" sallamak için bulutların yıldırımlara yahut gök

12 *Gravitations*, s. 202.

13 *La Mythologie des plantes*, c.1, s. 240.

14 Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, beşinci perde.

gürültülerine ihtiyacı yoktur. Kara bir bulut yeter kasvetin *ağırlığını* tekmil kâinata bindirmeye.

Basık bir göğün uyandırdığı boğulma hissini duymak için basık ve ağır kavramlarını ilişkilendirmek yetmez. İmgelemin iştirak edebilmesi için meselenin çok daha şahsî bir sahaya çekilmesi gerekir. Sakil bulutun gökten gelen bir felaket olarak hissedilmesi gerekir; düşçüyü devirecek ve belki de ölümüne sebep olacak bir felaket.

Basık ve sakil bulutun dûçar ettiği hastalığın imgesel özünü anlamak için, bu özü bulutların imgeleminin hakiki faal işleviyle ilişkili olarak düşünmemiz gerekir. Müsbet imgesel veçhesi itibarıyla bulutların imgeleminin işlevi yükselmeye davet etmektir. Normal hayal bulutu, mavi göğün şahikasında yok olarak nihayetinde en yüce yücelmeye erişen tözsel bir yükselişmiş gibi takip eder. Hakiki bulutlar, ufak bulutlar yükseklikle rde ortadan kalkarlar. Düştüğü sırada ortadan kalkan ufak bir bulutu tahayyül etmemiz mümkün değildir. Ufak bulut, hafif bulut en bilindik, en emin yükselme temasıdır. Ufak bulut yücelmenin daimî hatırlatıcısıdır. William Blake'in *Thel'in Kitabı*'nda ufak bulut Genç Kıza şöyle der: "... yok olduğumda, Doğarım on katı hayata, aşka, huzura ve mübarek bir coşkuya."[15]

Çoklukla maddi tasvire safdilâne bağlı olan biçimsel imgelem gravürlerde göklere yükselen cennetliklerin kafilesinin yürüdüğü bulutlarda kaybolmuş uzun mu uzun yolları ortaya koyar. Fakat biçimsel imgelemin ortaya koyduğu bu imgeler dinamik ve havai imgelemde çok daha derin bir kökeni haizdir. Hafif bulutun karşısında düşleyen ruh hem bir taşkınlığın maddi imgesine hem de bir yükselişin dinamik imgesine mazhar olur. Mavi gökte bulutun yitip gitmesi hususundaki böylesi bir hayalde, düşçü olanca varlığıyla tekmil bir yücelmeye iştirak eder. Dört başı mamur bir yücelmenin hakiki bir imgesidir bu; en uç noktaya vardırılmış yolculuktur.

15 *Vahiy Kitapları, Thel'in Kitabı*, çev. Kaan H. Ökten, Pinhan Yayınları.

IV

Goethe bir pasajında bulutların imgeleminin tafsilatlı bir tahlilini takdim etmektedir. İngiliz meteorolog Howard'ın eseri üzerine uzunca kafa yorduktan sonra, öyle görünüyor ki şair poetik ilhamla doğayı başka bir açıdan hisseder olmuştur. Stratüs, Kümülüs, Sirüs ve Nimbüs bize aşikâr bir yükselici psikoloji içinde derunen hissedilen dört doğrudan imge temin etmektedir.

Stratüs. Suların asude aynasından sis yükselip bir inilti hâlinde meydana çıktığında, dalgalanan fenomene raptolmuş Ay hayaletler vücuda getiren bir hayalet gibi görünür. İşte o zaman, doğrusu ya ey doğa, hepimiz şen ve mesut çocuklarız. Ardından bu sis, katman üstüne katman yığarak dağın yanı sıra yükselir; buhar hâlinde yükselmeye hazır olduğu gibi yağmur hâlinde düşmeye hazır bir vaziyette ta uzaktan ara diyara gölge düşürür.

Kümülüs. Ve bu azametli yığın atmosferin yukarı diyarlarına çağrılacak olursa, bulut ihtişamlı bir felekte durur. O kati biçimiyle bulut eyleme kudretini meydana çıkarır; sizi haşyete düşüren ve hatta içerinizde duyduğunuz şey yücelerde bir tehdidin, aşağılarda bir titremenin peyda olduğudur.

Sirüs. Fakat yüce bir kuvvet bulutu daha da yukarıdaki diyarlara çıkarır. Hafif, ulvi bir cebir serbest bırakıverir bulutu. Bir bulut kümesi, hafifçe didilmiş bir yığın hâlinde, zıplayan koyunlar misali yumak yumak olur. Böylece, aşağıda usul usul can bulan şey, nihayetinde yukarıda sessiz sedasız Babanın kucağına ve avcuna dökülür.

Nimbüs. Ve yukarıda kümelenen şey yeryüzünün kuvvetiyle çekilerek şimşekli fırtınaların hışmıyla aşağılara savrulur, ordular hâlinde etrafa dağılır ve her yanı istila eder. Yeryüzünün faal ve münfail yazgısı! Fakat kaldırın bakışlarınızı imgeyle beraber; kelam nüzul ediyor, zira tasvir ediyor. Ruh ilanihaye kalacağı yere yükselmek istiyor.

Haşiye. Bu ayırma işini yaptığımızda, hayatın ihsanlarını ayrılmış olan şeye atfetmemiz ve daimî bir hayatı haiz olmamız gerekir.

Dolayısıyla, Howard'ın tahliline aşina olan ressam yahut şair, sabahları yahut akşamları atmosferi temaşa ederse, onun mahiyetini kaim kılar; fakat havai âlemler ressama yahut şaire kavrayacağı, hissedeceği, ifade edeceği daha latif, daha çeşitli tonlar bahşeder. [16]

Bu alıntıda soyut mefhumlar ve imgelerin bir arada bulunması okurun kafasını karıştırabilir. Fakat daha bir dikkatle tetkik ettiğinde, okur bulutun bu imgesel tözünün çoğulluğunun ayırdına varacaktır. Bu çoğulluğu daha da ötelere götürdüğü takdirde, okur bulutların hayatıyla esaslı bir yakınlık kuracaktır. Böylece, hayal bir adım daha öteye geçip *yuvarlanan kümülüsle gürüldeyen kümülüs* arasında, yani oyun ve tehdit arasında bir ayrım ihdas etme imkânına erişir.[17] Yükseliş ve iniş arasında duran *Nimbüs*'te de farklı farklı hayaller hazırlanmaktadır. Her hâlükârda, Goethe'yi okurken bir bulutun biçimini temaşa etmenin bulut hayalinin noksansız bir tahlili için yeterli olmadığını kabul etmemiz gerekir. Bulut hayali çok daha derin bir iştiraktir; bu hayal buluta yumuşak yahut tehditkâr bir madde, bir eyleme kudreti yahut bir kendini-gizleme ve sükûn kudreti izafe eder.

Öyle görünüyor ki Goethe bu poetik imgelerin bizzat temeline nesnel bilgileri yerleştirmek istemiştir.

Bulut hayali kimileyin çok daha farklı cinsten imgelerin toplaşmasına imkân verir. Hareketiyle, gürültüsüyle, şimşekleriyle fırtınalı gök Lenau'nun bir şiirinde iki kısa mısrayla[18]

16 *Œuvres complètes*, çev. Porchat, XXVII, I, s. 315.

17 Söz gelimi, yerinde olarak bulutun bir hareket olduğu intibaını taşıyan Jules Laforgue'un mesut hayali şu mısraları hasıl etmiştir: "Kümülüs: Titrek bir rüzgârın, hoş bir akşam taradığı/ temel yalpalar" (*Œuvres complètes*, I, s. 73).

18 *Die Heideschenke*, 10-11.

ifade edilir; bulutlar –dörtnala bir koşu hâlinde toplaşan bulutlar– birer sürüdür, rüzgâr ise değme bir binici misali "şimşek kamçısını" şaklatarak onları dehlemektedir. Diyebiliriz ki bulutları temaşa etmek bizi ne kadar biçim varsa o kadar hareketin olduğu bir dünyayla karşı karşıya getirir. Bu dünyada hareket biçimi hasıl eder, biçimler hareket hâlindedir ve hareket habire biçimleri değiştirir. Daimî değişim hâlinde olan biçimlerden mürekkep bir âlemdir bu.

Envaiçeşit poetik tutum, Baudelaire'in ifadesiyle söyleyecek olursak, "güzelliğin bu meteorolojik biçimlerini"[19] ihtimamla muhafaza ederler. Bir manzara ressamının resmettiği göğü inceleyen Baudelaire şöyle yazar: "Alelacayip ve ışıl ışıl biçimleriyle onca bulut, karman çorman gölgeler, asılı duran ve birbirinin üstüne yığılmış yeşil ve pembe enginlikler, kocaman fırınlar, buruşuk, yırtık pırtık yahut topak topak kara yahut mor satenden semalar, mateme bürünmüş yahut erimiş metalin damla damla aktığı ufuklar; bütün bu nefâis mest eden bir içki yahut afyonun verdiği gönül hoşluğu misali doğrudan doğruya beynime işliyordu." Şehir adamı, insani şeylerin şairi Baudelaire birdenbire kozmik temaşanın kudretine tutulur ve şunu ilave eder: "İşin tuhafı, bu akışkan yahut havai sihri seyreylerken, orada insanın namevcut oluşundan yakınmak aklımın ucundan bile geçmedi."

V

Daha hususi bir alanda, bulutun dinamik imgelemi bize *sihirli halının* yahut *sihirli harmaninin* kullanıldığı poetik mitlere psikolojik bir izah getirmenin yegâne yolu olarak görünmektedir. Nice masalcı bu halıyı yahut harmaniyi –imgelemin kanunlarına pek de uymayarak– bir şark pazarının elden düşme eşyaları arasından olduğu gibi alıvermiştir. Bu yazarlar bize daima insanca, fazlaca insanca şeylerden söz etme telaşı içindedirler. Onların nazarında bulut bizi kadim insanlık

19 Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, ed. Calman-Lévy, s. 334.

komedyasının yeni bir perdesini göreceğimiz bir diyara götürecek bir nakil vasıtasıdır. Düşsel yolculuğun kudretinden yana ne varsa büsbütün yitip gider. Gelgelelim, başlangıçta imge belli bir kudreti haizdir; isteriz ki bu imge iyice gelişsin, çok veçheli, çok katmanlı bir hâle gelsin. Yazık ki sihirli harmani bir hazır giyim paltosundan ibarettir! Böylece, sihirli harmaninin rüyadaki doğal işlevini incelemek isteyen psikolog birkaç kısa yoruma bel bağlamak zorunda kalıyor. Düşsel uçuş, bulutta yolculuk ve sihirli harmani arasındaki bağlantıyı ortaya koymaya kâfi gelecek birkaç örnek verelim. Bu yolla dinamik imgelemin yaratıcı rolünü daha iyi kavrayacağız.

Büyücü Merlin'de Edgar Quinet şöyle yazar: Büyücü "bir harmaniye sarınmıştı ve yalın ayağıyla kendisini kartalların hızıyla taşıyan bulutlara basıyordu."[20] Görüleceği üzere düşsel yüklülük şüphesiz burada epey yoğun hâldedir. İmgesel olanın bir tahlilcisi topuğun yere değdiği ilk andan itibaren düşsel uçuşun başından sonuna değin tasvir edilmesini isterdi. Fakat burada düşçü, bulutun üzerinde yürümeye başlamıştır bile; kendisini yukarılara çıkarmasını buluttan istemektedir. Sarmalayan bir harmani misali, çoğa kalmadan bir kanat, bir kartal kanadı hâlini alacak olan onu taşıyan buluttur. Her şey cümleten havai imgelerden yahut uçan kuvvetlerden mürekkep bir yığın hâlinde uçuşa iştirak etmektedir. İmgeleri düşüncelerin önüne koyacak bir edebî eser böylesi fevkalade dönüşümleri içerimizde duymamıza zaman tanırdı. İşte esas sihir burada yatmaktadır! Fakat gelin görün ki yazar bize topu topu sihirli bir manzara vermektedir. Kendi-içindeki [*en soi*] yolculuğun tecrübesini haiz olan yazar bize vere vere seyirlik bir yolculuk vermektedir.

Aynı şeyi *Faust II*'deki *Helen'in örtüsü* için de söyleyebiliriz:

> Bu örtü seni, olanca dûn şeyin üzerinde, esir diyarı boyunca götürecek ivedilikle, dayandığın müddetçe.[21]

---

20 C. II, s. 26.

21 Çev. Porchat, s. 413.

Filozofun aklileştirilmiş sembolleri idare etme arzusu, şaire imgelerini düşsel olarak yaşama fırsatı bırakmamaktadır. Yazar bizi kendisini hayale sevk eden saiklerden mahrum bırakmıştır. Oysa rüyanın bizi gerçeklikten kopardığı an bize en çok fayda temin edecek andır.

VI

Bu çalışmada örneklerimizi evvelemirde bilinçli olarak yazılmış edebî eserlerin metaforlarından almayı kendimize şart koştuğumuzdan dolayı, Michel Bréal'in fevkalade tezini çalışmamızın dışında tutmak zorunda kaldık. Bréal Herkül ve Cacus efsanesini bulutlu göğün hakiki bir miti olarak takdim etmektedir. Bréal'in mit hususundaki yorumunun esas itibarıyla dilbilimsel olduğu malumumuzdur. Bréal'a göre (s. 108) "göğün inekleri dilsel birer yaratıktır." Sanskritçede *go* (*bœuf*) [sığır] isminin türediği fiil kökü *gitmek, yürümek* manalarına gelen bir kökten gelmektedir. Bulutlar gökte *koşar.* Dolayısıyla, "bulutlara *gavas*, yani *yürüyenler*" derken gerçekte işin içine metafor dâhil olmaktadır (s. 109). "Henüz oturmamış ve kelime seçimleri hususunda kati bir hâle erişmemiş olan dil, iki farklı nesneyi ortak bir hususiyete göre adlandırdı; iki eş adlı kelime üretti." Belirtelim ki bu aynı hususiyet düpedüz *harekettir.* Burada faal olan *dinamik imgelem*dir. Dolayısıyla *dinamik bir eş adlılıktan* söz etmemiz yersiz değildir.

Kalemi elinde Bréal'in tezini okuyan okur, bulutlu göğün fenomenlerinin Geryon efsanesindeki bilcümle serüveni izah ettiğini görecektir. Mitoloji asli bir meteorolojidir.

DOKUZUNCU BÖLÜM

BULUTSU

Gece yarısını çeyrek geçe; meçhul gecelerde, hangi kıyılar görür
Senin geçtiğini, ey Bulutsu ana!

Jules Laforgue, *Préludes autobiographiques*

I

Rüya bir akşamın kozmogonisidir. Her gece düşçü, dünyayı yeniden en başından başlatır. Kendisini gündüzün dertlerinden kurtarmayı ve hayaline yalnızlığın olanca gücünü vermeyi bilen kimse hayale kozmogonik işlevini geri verir. Bu kimse O. V. de L. Milosz'un şu sözlerinin ne denli hikemî olduğunu teslim eder: "Tekmil kozmos maddeten koşar içimizde."[1] Uykunun yarı aydınlığı içinde kozmik rüya bir tür asli bulutsuyu [*nébuleuse*] haizdir ki buradan sayısız biçimi meydana çıkarır. Düşçü gözlerini açacak olursa, gökte leylî beyazlığın –buluttan çok daha kolayca yoğrulabilecek– hamurunu tekrar görür ki insan bu hamurla sonu gelmemecesine dünyalar teşekkül edebilir. Bundandır ki, bilimsel düşünce, asli bir bulutsudan dünyaların ortaya çıktığını iddia eden modern bilimin kozmogonik hipotezlerini canıgönülden kabul eder!

1 O. V. de L. Milosz, *Ars Magna,* s. 37.

Bulutsularının burgacıyla takdim edilen bir göğün alelade imgesi avama yazılmış bir kitaba nice başarılar getirir! Bunun sebebi böylesi imgelerin altında dinamik imgelemin faaliyette olmasıdır. Sıklıkla altuni çivilerle mukayese edilen yıldızlar sabitliğin sembolüyken, bulutsu, Samanyolu –dikkatli bir nazarın yıldızlara atfettiği aynı sabitliği Samanyolu'na da atfetmesi icap eder– bir akşam vakti temaşasında daimî değişimlere konu olmaktadır. Samanyolu'nun imgesine hem bulut hem de süt[2] halel getirir. Gece bu sütlü ışıkta can bulur. Bu havai sütte imgesel bir hayat teşekkül eder. Ayın sütü nüzul eder ve dünyayı yıkar; Samanyolu'nun [süt yolunun] sütü ise gökte kalır.

Lafcadio Hearn bu Samanyolu'nun [süt yolunun] semavi dökülüşünü içerinde duymuştur. Bu "gök ırmağı" üzerinden birçok Japon şiirini yorumlar; buradan "gök ırmağının su çimenlerinin güz rüzgârıyla eğrildiğini" görürüz ve "gök ırmağının üzerinde leylî kayığın kürek seslerinin yükseldiğini" işitiriz.[3] Alışıldık aklileştirmeyi tersine olarak tecrübe ederek ve aklilikten çıkarma [*dérationalisation*] diye adlandırılması yerinde olacak bir düşünce tarzını takip ederek şu sonuca varır:

> Artık Samanyolu'nu yüz milyon güneşiyle dipsiz enginliği aydınlatmaktan âciz olan kozmosun o dehşetli halkası olarak seyreylemiyorum. Fakat Samanyolu'nu artık… semavi ırmak olarak temaşa ediyorum. Şavkıyan akıntısını titremesini, kıyıları sıra dönenen bulutları görüyorum… ve düşen çiyin Sığırmaç'ın küreklerinden fırlayan su damlacıkları olduğunu biliyorum.

Böylelikle her türlü nesnel bilginin ötesinde, her türlü duygudan yoksun incelemeye rağmen imgelem hükmünü sürdürüyor; en hareketsiz imgeleri harekete geçiriyor ve en cansız imgelere can veriyor. Descartes'ın "göklerin mâî olduğu"

---

2 Fransızcada Samanyolu'na sütlü yol/süt yolu (*voie lactée*) dendiği için burada ve devamında yazar sütü söz konusu eder. (ç.n.)

3 Lafcadio Hearn, *Le Roman de la Voie lactée*, s. 51-61.

bilimsel kozmolojisini ortaya atmasında unutulmuş bir hayalin aklileştirilmesini görebiliyoruz.

Nitekim, şu önermeyi maddi ve dinamik imgelemin hakiki bir ön doğrusu [*postulat*] olarak addedebiliriz: *Yayılmış olan zinhar hareketsiz hâlde görülmez.* D'Annunzio *Ölü Şehir*'de (3. perde, 2. sahne) şöyle der: "Samanyolu rüzgârda uzunca bir örtü misali titreşmektedir." Birçok parçadan mürekkep biçimsiz her yığın bir kaynaşma intibaı uyandırır. Victor Hugo Samanyolu'na "göğün karınca yuvası" der. Aynı ön doğru uyarınca, düşçü için pırıltı ışıktan daha mühim bir şeydir, zira ilk bakışta tespit edilebileceği sınırların epey ötesine yayılmak ve uzanmak pırıltının imgesel özünde mevcuttur. Bundan başka, Samanyolu'nu temaşa ederek imgelem latif bir kozmik gücü tecrübe edebilir. Gustave Khan bize bu latifçe genişleyen görüntünün bir örneğini temin eder: "Samanyolu'nun latif parlaklığı daha ötelerdeki âlemlerle, daha titrek gümüşi bir renkle, daha meçhul şeylerle, daha tatlı ve müphem vaatlerle dolu daha engin bir boşluğa düşerdi."[4] Düşçü kendisini bu büsbütün imgesel titremelerden mürekkep beşikte sallanmaya koyverir. Düşçü uzaklarda kalmış bir çocukluğun emniyetine kavuşmuş gibidir. Gece kabarmış bir memedir.

Kimileyin Samanyolu'nun hayali bir eserde öyle mühim bir yer tutar ki bu hayal eserin olanca manasını izah eder. Mesela Jules Laforgue'un eserinde durum böyledir; bu eseri *Bulutsunun Edebî bir Kozmosu* olarak tasnif edebiliriz. Şüphe yok ki eserin kaynağında bu yatmaktadır. Gustave Khan'a yazdığı – tesadüf bu ya– *Bir Dosta Mektuplar*'da şu satırları okuyoruz: "Belirtmem gerekir ki… heveskâr ve düşçü olmadan evvel, bir zaman kozmik diyarı mesken tuttum."

Jules Laforgue, doğada yumuşak ve bereketli maddeyi sevmiş, poetik simyada ise, Faust'un oğlu gibi, sezilmesi güç dönüşümlerle haşır neşir olmuştur:

4 Gustave Khan, *Le Cirque solaire,* s. 110.

Bir bilsen Doğa Ana,

(...)

İçerinde neler neler olduğunu
Nasıl da iyi bildiğimi bir bilsen!
Beni muhasebecin tutardın
Hem de ne yaman bir muhasebeci!
(*Complainte-placet de Faust fils*)

Bilim bize gerçek hayatın denizde başladığını söyler. Rüyaların hayatı ise bir tür havai okyanusta başlar. *Litanies de Misère* adlı şiirinde Laforgue bunu şöyle düşürür aklımıza:

Mavi göklerde gezinen, güneşin hayat verici kudreti,
Akkor bir göl düşer, derken ortalığa saçılır.

İlk çağların denizleri buradan gelecektir... ardından ormanların iniltileri ve dünyanın bütün o feryatları.

Ve Laforgue'un tükenmek bilmez hayali şöyle sorar:

Ah! Ötelerde, ta ötelerde... o sır gecesinde,
Onca yıldızdan bu yana, neredeydin sen...
Ey kaosun ırmağı, ey Bulutsu-ana,
Neşet ettiği Güneşin, kudretli babamızın?
(*Crépuscule de dimanche d'été*)

Laforgue'un şiirlerinin kozmik manası bazı okurlara bu şiirlerin coşkusunu yitirmiş havasınca gizlenmiş gibi görünebilir. Öznel açıdan incelendiğinde Laforgue'un kozmosu birçok bakımdan bezgin birinin kozmosu olarak görülebilir. İmgelerin ayrıntılı bir tahlili bezgin düşçüden pıhtılaşmış ışıklara, görülmedik burgaçlarda gelişigüzel çalkalanmış gecelere ve donuk, peltemsi aylara giden silsileyi kavramamıza imkân verir. Bütün bu saydıklarımız bir psikanalizin tasnif etmekte zorluk çekmeyeceği sıfatlardır. Maddelerin düşçünün göğünü nasıl istila ettiğini göstermek üzere bütün bu sıfatları bir araya getiriyoruz. Gök Laforgue için hakiki bir "düşgâh"tır. Her gece göktedir, "doğrudan doğruya yıldızlardan içer gizemi" (s. 62)

ve "yıldızların yollarını taraktan geçirir." Samanyolu'nun karşısında tekrar eder dileğini: "Yeni baştan mâyi ol."

Yerde olduğu gibi gökte de müphem ve yuvarlak olan her şey rüya araya girdiği gibi kabarır. Gayetle faal bir imgelem kabarmayla ve akmayla tatmin olmayacaktır. Bu imgelem kaynayıp taşmayı görecek ve tecrübe edecektir. Élémir Bourges'un *Gemi*'sinde geçen şu pasaj bu durumun gayetle renkli, yoğunluğu uçlara vardırılmış bir örneğidir: Yüce bulutlardan "altuni burgaçlar dalgalar hâlinde sökün ediyordu; ve açılan derinliklerinde alev alev köpüklerin, gümbürdeyen, köpüren buğuların arasında kaynaşan yeni yeni ilahi hayvan biçimleri zor bela görülüyordu; kartal, boğa, göz alıcı kuğu..." Yuvarlak maddenin bu aşırı gümbürtüsü sütliman bir gecenin temaşasına atfedilir: "Tekmil esir bu yaldızlı karla tohumlanarak yumak yumak olur." Aynı intibaya André Armyvelde'nin bulutsunun hayatının parçası olmayı düşlediği bu pasajda da denk geliriz: "Bir tür akkordan kesintili bir kaosu, durmaksızın hatlarını, genişliklerini ve yoğunluklarını değiştiren ateşten bulutlardan mürekkep bir maddeyi görüyordum. Alevden bukleler, diken diken kabarmış tüyler ve yeleler her yana yayılıyordu; ve fezanın soğukluğuna çatan kudurmuş akınları havada kayboluveriyor yahut kızgın yağmurlar hâlinde düşüyordu."[5] Bu yükseldikçe yükselen sesler gecenin sükûnetini işitmemize imkân vermez. Milosz yaratıcı güçleri ne de iyi idrak etmiştir:

> Yaklaştır kulağını şakağıma ve dinle. Kafam kozmik kavşağın yahut kozmik derenin taşı gibidir. İşte, Tefekkürün kara, sessiz, muazzam arabaları geçmek üzere. Ardından asli suyun dökülmesi misali korku alacak her yanı. Sonra ortalığı sükûnet kaplayacak.[6]

Bulutsunun yaratılışında Gece sessizce tefekküre dalar, ilk zamanların bulutları usulca toplaşır. İşte büyük bir şairin muhafaza etmesi gereken bu yavaşlık, bu ağırlıktır.

---

5 André Arnyvelde, *L'Arche*, 1920, s. 36.

6 O. V. de L. Milosz, *Ars Magna*, s. 35.

II

İmgelerin imgesel kudreti ve plazması böylesi bir temaşada aralarında değerlerini değişirler. Burada geçen bölümde, geometrik gerçeklik ve geometrik düşüncenin *genel izafiyet*te birbirine bağlı olması denli imgelenen ve imgeleyenin birbirine ayrılmamacasına raptolduğu imgeleri tanımlamak için *genel imgelem* diye adlandırdığımız şeyin yeni bir uygulamasını buluyoruz. İmgeleme kudreti düşçü semavi maddeyi eliyle işlediği vakit imgesiyle yekvücut olur. Kâinata tesir etmeye çalışan büyünün yerini düşçünün bizzat kalbine işleyen bir büyü alır. Dışadönük büyü ve içedönük büyü tam bir mütekabiliyete iştirak ederler. Tekmil şiir, *mükemmel şiir,* der Hugo von Hofmannsthal,

> bir perinin bedenidir ki hava gibi şeffaftır; büyülü bir sözü havada taşıyan tetik bir habercidir bu peri. Peri havada giderken bulutların, yıldızların, ağaç tepelerinin ve rüzgârların sırrını kavrar. Büyünün sözlerini dürüstlükle nakleder; fakat bu sözlere bulutların, yıldızların, ağaç tepelerinin ve rüzgârların esrarengiz sesleri karıştırmıştır.[7]

Haberci götürdüğü haberle yekvücut olmuştur artık. Düşçünün şahsi âlemi kâinata rakip çıkar. Ruhun manzaraları yıldızlı göğün manzaralarından daha harikuladedir. "Ruhun manzaraları milyonlarca yıldızdan mürekkep Samanyollarını ihtiva etmekle kalmaz, fakat ayrıca dipsiz uçurumları can taşımaktadır ve bu manzaraların gayetle bolluğunun karartıp gizlediği sonsuz bir hayatı içine almaktadır. Ve hayat kendi kendini ziyan ettiği bu uçurumları bir an içinde aydınlatabilir, azat edebilir ve Samanyollarına dönüştürebilir."

7 Hugo von Hofmannsthal, *Écrit en prose*, çev. 169-171.

ONUNCU BÖLÜM

HAVAİ AĞAÇ

Ağaç biteviye yükseliyor ve yaprakları, o sayısız kanatları hışırdıyor.

André Suarès, *Rêves de l'Ombre*

I

Bitki âlemini gönülden duyarak yaşanan imgesel hayat hususuna baştan sona bir kitap hasretmek gerekirdi. Bu imgesel hayatın tuhaf bir şekilde diyalektik olan genel temaları çayırlar ve ormanlar, çimenler ve ağaçlar, bitki kümeleri ve çalılar, yeşillikler ve dikenler, sarmaşıklar ve asma kütükleri, çiçekler ve yemişler, derken varlığın kendisi olurdu; kök, sap ve yapraklar, derken çiçeklenme ve solma mevsimlerinde kendini belli eden varlığın inkişafı; nihayet gizil gücü; buğday ve zeytin, güller ve meşe; asma. Bu temel imgelerin sistematik bir incelemesi yapılana değin, edebî imgelem psikolojisinde bir doktrin ihdas etmesi için ihtiyaç duyduğu unsurlar noksan olacaktır. Bu psikoloji, yazarın vazifesinin ressamın resmedeceği şeyi tasvir etmek olduğuna inanarak görsel imgelerin imgelemine bağlı kalacaktır. Yine de şunu anlamakta zorluk yoktur; bitki âlemine bir hayaller âlemi raptolmuştur; bu hayaller öylesine özgündür ki birçok bitkiyi hususi türden bir hayalin sevk edicileri olarak telakki edebiliriz.

Bitkinin hayali en aheste, en dingin, en asude hayaldir. Bahçelerimize ve çayırlarımıza, nehir kıyılarımıza ve ormanlarımıza geri dönebilseydik, çocukluğumuzdaki saadeti yeni baştan yaşardık. Bitki âlemi mesut hayallerin hatıralarını olduğu gibi muhafaza eder. Her baharda bu hatıraları yeniden canlandırır. Bunun karşılığında, öyle görünüyor ki, hayalimiz bitki âlemini alabildiğine inkişaf ettirir, ona daha güzel çiçekler, insan çiçekleri verir. "Ormandaki ağaçlar, esrarengiz bitki hayatınızla benden korunmuş olduğunuzu sanırsınız, oysa sizi besleyen benden başkası değil..."[1]

Fakat rüyanın botaniği henüz ihdas edilmiş değildir. Şiirler düzme, taklit imgelerle doludur. Taklitten, taklidin taklidinden ibaret bu ruhsuz imgeler edebî eserlerde kol gezmekte, çiçeklerle cezbolan imgelemin gönlünü pek hoş edememektedir. Bu imgeler tasvirlere aşırı yük bindirirler, güya bu yolla tasvirlere can verirler. Bu aşırı yüklülüğü *Paradoular*ı, yani –bir nebatat kitabı eşliğinde– çalakalem parlak sözlerle doldurulan yazıları okurken hissederiz. Fakat öyle görünüyor ki bir çiçeği adıyla belirtmek, işi hayali bulandıran bir laubaliliğe dökmek demektir. Tüm öteki varlıklara olduğu gibi, çiçeklere de ad vermeden önce onları sevmek gerekir. Adlarını yanlış söylemişsek, ne çıkar. İnsanın tutup da rüyalardaki çiçeklerin adlarına takılması şaşılası olurdu doğrusu.

Bütün bu keşmekeşi intizama sokamayacak olsak da, şu birkaç sayfada hiç değilse bazı bitki imgelerinde denk gelinen deruni ve canlı birliğin üstünde durmak niyetindeyiz. Ağaç imgesini misal olarak alıp maddi ve dinamik imgelemin ilkelerine uygun olarak ve özü itibarıyla havai olan imgeleri mercek altına alarak bu imgeyi inceleyeceğiz. Ağacın *yersel* doğasını ve yeraltındaki hayatını muhakkak ki toprağın imgeleminin bir parçası olarak incelemek gerekir.

1 Patrice de la Tour du Pin, *Psaumes*, s. 87.

II

Nietzscheci enerjetizme hasrettiğimiz bölümde, imgelem için *çam ağacının* dinamik hayalin hakiki bir ekseni olduğunu zaten göstermiştik. Dinamize hâle erişmiş her yüce düşçü bu *dikey imgeden,* bu *dikeyleştirici imgeden* faydalanmıştır. Dik ağaç yersel hayatı mavi göğe taşıyan bariz bir güçtür. De Gubernatis bu dikeylik kuvvetinin önemini pekâlâ gösteren bir masal nakletmektedir:

> Cobourg yakınlarındaki Ahorn'da bir büyücünün yolladığı dehşetli bir rüzgâr kilisenin çan kulesini eğmiş, çevre köylerdekiler bu olayı veryansın alaya almış. Köyünü böylesi bir utançtan kurtarmak isteyen bir çoban (çan kulesinden hâlâ ayakta duran bir çam ağacına) kalınca bir halatı bağlamış ve sihirli dualar ve kargışlar marifetiyle çan kulesini doğrultmuş.[2]

Çam ağacının verdiği dinamik bilgiyi öğrenmenin daha iyi bir yolu var mıdır: "Haydi, benim gibi dosdoğru ol," der çökkün düşçüye, "doğrul."

Ağaç birbiriyle uzaktan yakından ilişiği olmayan unsurları bir araya getirir ve nizama sokar. Çam, der Claudel,

> kendi gayretiyle yükselir; çam köklerinin müşterek gayretiyle toprağa bağlı kalırken, budaklanan dalları –yapraklarının (ki bu yapraklar vasıtasıyla bizzat havada ve ışıkta dayanak noktası arayacaktır) nahif, narin dokusuna doğru uzandıkça incelen dalları– ağaca yalnızca hareketini değil, fakat ayrıca özsel edimini ve dik durmasının gerekli şartlarını da temin eder.[3]

Çam ağacının hareketi, özsel dikey edimi, "havai, asılı" mahiyeti daha iyi hülasa edilemezdi. Çam öylesine dosdoğrudur ki havai âlemi bile dengede tutar.

---

2 De Gubernatis, *La Mythologie des plantes*, Paris, 1882, c. 2, s. 292.

3 Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, s. 148.

Bir parça fazlaca oyunbaz bir başlık attığı "Bitkilerdeki Delilik Üzerine" adlı eserinde Francis Jammes, ağacın dikliğiyle gönüldeşlik peyda eder:

> Biteviye bir arayış içinde havai dengelerini arayan ağaçları düşlüyorum... İncir ağacının ömrü böyle geçer, bir şairin ömrü gibi; ışığı aramakla ve *bu ışıkta kalmanın* güçlüğüyle.
>
> Bir de elma ağaçları vardır; bunlar yemişlerinin güzelliğini dengelerinin idamesine yeğ tutarlar. İşte bunlar delidir.[4]

Bundan başka, bu dikey hayatla envaiçeşit imgelem –bunlar ister ateşe, ister havaya, ister toprağa isterse havaya dair imgelemler olsun– en sevdikleri temaları yeniden yaşayabilirler. Kimileri, Schopenhauer gibi, çam ağacının yeraltındaki hayatını düşler. Bazıları ise rüzgârın savurduğu çam iğnelerinin hiddetli hışırtılarını düşler. Başkaları bitkilerin hayatında suyun mümtaz yerini güçlü bir şekilde duyarlar; öz suyun yükseldiğini "işitirler." Bitki âlemiyle kurulan bu aşırıya varan gönüldeşlikte Gerhardt Hauptmann'ın romanının kahramanı "bir kestane ağacının kütüğüne dokunur" ve "kütüğün hasıl ettiği besleyici öz suların içinde yükseldiğini" duyar.[5] Nihayet, ötekilerse, âdeta içgüdüsel olarak, ağacın ateşin babası olduğunu bilir; boyuna yanma saadetinin mündemiç olduğu o sıcacık ağaçları; çıtırdayan defneleri ve şimşirleri, alevlerin içinde burulan asmaları, alevlerin içinde burulan sarmaşıkların, kokusu yazın sıcağında yanmaya başlamış gibi duran ateşin ve ışığın maddesi *reçineleri* düşlerler.

Böylece tek bir nesne maddi imgelemlerin "tekmil çeşitliliğini" verebilir. Birbiriyle uzaktan yakından ilişiği olmayan rüyalar tek bir maddi imgenin etrafında toplaşırlar. Uzunca ve dik bir ağacın karşısında bütün bu farklı farklı rüyaların belli bir yönlenişe kendilerini teslim etmeleri daha da dikkate şayandır. Dikey psikoloji asli imgesini kabul ettirir.

---

4 Francis Jammes, *Pensée des Jardins*, 1906, s. 44

5 Gerhardt Hauptmann, *Le Mécréant de Soana*, çev., s. 106.

Ahşap işlerinin ortaya koyduğu kabilden motifler bile canlı ağaç imgesini büsbütün silip atamaz. Odun, liflerinde daima dikey canlılığının hatırasını muhafaza eder ve insan hatırı sayılır bir maharet sahibi değilse, odunun, liflerinin tabiatıyla mücadele edemez. Bundan dolayı, bazı psişik sistemlerde odun [ağaç, tahta] bir tür beşinci element/unsur –beşinci madde– olarak telakki edilir. Söz gelimi, Doğu felsefelerinde temel elementler/unsurlar safında oduna çokça denk gelinir. Fakat böylesi bir tayin etme odunun işlenmesini de ihtiva eder; bu tayin etme, kanaatimizce, *homo faber*'in bir hayalidir. Bu tayin etmenin çalışan kişinin bir psikolojisine bir mana daha ilave etmesi gerekir. Bu eserde hayalin ve rüyanın bir psikolojisini ele almakla yetineceğimizden, teslim etmemiz gerekir ki odun deruni düşsellik için pek de önemli değildir. Ağaçlar ve ormanlar leylî hayatımızda bu denli mühim bir yer tutsa da, rüyalarımızda oduna hemen hemen hiç denk gelmeyiz. Rüya araçsal değildir, *vasıtalardan* faydalanmaz; doğrudan doğruya *sonuçların* diyarında yaşar. Rüya, unsurları tahayyül etmek için aracıya ihtiyaç duymaz, fakat unsursal yaşamın bir parçasıdır. Rüyalarımızda ağaç kütüğünü oyup kayık yapma zahmetine girmemize gerek yoktur; gemide, salda olmadığımız hâlde su yüzünde gideriz. Rüyada ağaç kütükleri daima oyuktur. Kütükler bizi daima uzanıp da uzun bir uykuya, dinç ve zinde kalkacağımızdan emin olduğumuz bir uykuya buyur etmeye hazır ve nazırdırlar.

Dolayısıyla ağaç derinlere dalınan bir rüyanın halel getiremeyeceği bir varlıktır.

III

Şimdi bırakalım da hayalimiz ağaç imgelerini takip etsin.

Bu imgeler ne de çabuk biçimlere yüz çevirmektedir! Ağaçların ne de farklı farklı biçimleri var! Ne de çok, ne de türlü türlü dalları var! Bundan dolayı, varlıklarının birliği, tıpkı

hareketlerinin birliği ve duruşları gibi, daha da çok çarpıcı görünecektir.[6]

Bu *varlığın birliği* ilk bakışta ayrı duran kütükten geliyor gibi görünmektedir. Fakat bu ayrı durmanın birliği, bu biçimsel ve haricî birlik imgelemi tatmin etmez. Bırakalım imgelem palazlansın, bırakalım imgelem yaşasın; böylece imgelemimiz vasıtasıyla yavaş yavaş ağacın –dört başı mamur statik varlığın– harikulade ve dinamik bir canlılığa kavuştuğunu içerimizde duyacağız. Sessiz, aheste ve karşı konulmaz bir yukarı-atılım! Hafifliğin fethi ve uçan şeylerin, havai ve hışırdayan yaprakların husulüdür bu! Dinamik imgelem nasıl da ulular bu daima dimdik olan, zinhar uzanmayan varlığı! "Doğada, sembolik bir nedenden ötürü, yalnızca ağaç insan gibi diktir."[7] Ağaç destanlara has bir dikliğin daimî modelidir: "Şu çam ağaçları birer Epiktetos değil de nedir?.. Nasıl da tutunurlar havaya şu nahif köleler, hem başlarına bela gelse de nasiplerine düşenden ne de memnun gibi dururlar!"[8]

Bitkisel imgelemde çimenle ağaç arasındaki temel diyalektiği teşkil eden tam da bu dikey dinamizmdir. Hasat vaktinde şemsiye durumundaki çiçek [*ombelle*] ne kadar dik olursa olsun, çayırın ufki hattını az buçuk muhafaza eder. Çiçek açmış bile olsa, bir yaz sabahı hafifçe dalgalanan yeşil bir denizin serpintisi olarak kalır. Yalnız ağaç, dinamik imgelem için dikey duruşunu sağlamca korur.

---

6 Fakat belirtmekte fayda var ki bir ağacın "şekli" edebiyatta ifadeye dökülemez. Doğrusu kimsenin denediği de yoktur. Bahçıvan –budama makasının *homo faber*'i– porsuk ağacına yahut mazıya geometrik bir şekil vermeye kalktığında, hayal adamın işi şakaya döktüğünü düşünür. Mekanik bir şeyi canlı bir şeye tutturmak gülünç ise, geometrik bir şey bitki âlemine iliştirildiğinde gülünçlüğün şahikasına varırız. Nietzsche'nin "bahçecilikteki rokoko" dediği şey işte böylece çıkmıştır ortaya. (Nietzsche, *Aurore*, s. 427)

7 Paul Claudel, *La Connaissance de l'Est*, s. 148.

8 Joachim Gasquet, *Il y a une volupté dans la douleur…*, s. 27.

IV

Fakat imgesel bir gücün faaliyetini iyice duymak için en iyisi –ne kadar acayip görünürse görünsün– bu gücü yavaş yavaş belirdiği esnada, yeni yeni inkişaf ettiği faaliyeti anda fark etmektir. Bu hususta ağacın dinamiğinin en aheste, en içten sevk edişlerinden birini, usulca ağaca yaslanmış düşçünün sevk oluşunu inceleyeceğiz.

Rilke'nin şu pasajını tekrar okuyalım:

> Elinde bir kitap, âdeti olduğu üzere bir aşağı bir yukarı yürürken, bir an bir ağacın çatalında aşağı yukarı omuz hizasında dayanacak bir yer buluverdi, derken bu vaziyette öyle hoşça bir destek, öyle gönlünce bir ferahlık duydu ki orada öylece, okumadan, kendini doğaya koyuvererek, handiyse bilinçsiz bir temaşaya dalmış hâlde kalıverdi.[9]

Büsbütün dinamik bir temaşa böyle başlar işte; düşleyen bakış altında, pek yerinde olarak *namevcut* [donuk, dalgın] denilen bir bakış altında renge yahut şekle bürünen hiçbir şeyin olmadığı, düşçü ve kozmos arasında güçlerin latifçe alıp verilmesi olarak başlar.

> Sanki ağacın içerinden görünmez titreşimler peyda oluyor ve bedenine geçiyordu… Hiç böylesi latifçe bir canlılık duymadığını hissediyordu; bedeni âdeta bir ruh mesabesine konuyor ve fiziksel şartların o alışıldık vazıhlığında mevcudiyeti bile hissedilemeyecek olan bir tesiri kabul etmeye hazırlanıyordu. Bu ilk intibaya bir de ilk anlarda böylesi algılanması güç ve fakat içerine nüfuz eden bu mesajı hangi duyusuyla algıladığını tespit edememesi ekleniyordu. Dahası, bu irtibatın içerinde hasıl ettiği hâl öyle noksansız, öyle daimî, ötekilerden öyle farklıydı ki –fakat daha önce başından geçen olayların lehinde yahut aleyhinde bir şey olarak tasavvur etmek imkânsızdı bu hâli– onca cezbolmasına karşın buna bir sevinç hâli denemezdi. Ne gam! Bu intibaların

9 Rainer-Maria Rilke, *Fragments en prose*, çev. s.109.

bir parça bile olsa farkına varmaya gayret ederek, başına ne geldiğini defaatle kendine sordu ve handiyse derhal içine sinen bir izah buldu. Doğanın öte tarafına götürüldüğünü söyledi kendi kendine.

Ne şahane bir pasaj! Alelade bir ağaç çatalında sükûn bulan, algılanması handiyse mümkün olmayan bir hayatın cazibesinin şöyle böyle farkında olan, dünyanın tözünden daha fazla bir şey almayan kişi ağacın budaksız lifinin üzerinde uzanmış hâlde dünyanın öte tarafında, genel aheste istencin yancağızında, zamanın ağır akışıyla ahenk içinde olduğunu duyuyor. Düşçü bu hâliyle ağacın dikey atılımının fenomeni oluverir. Tek düşüncesi artık "başka bir yere bakarken (bedeninde) dik durmaktır." Rilke dinamik imgelemin şu tastamam saf ifadesine varıyor: Ağaçtan destek alan düşçünün bedeni "en azından halis ve basiretli olması hasebiyle ağaca ayakta durarak yaslandığı için iyidir." İnsan, tıpkı ağaç gibi, içerinde belirsiz kuvvetlerin dik durduğu bir varlıktır. Dinamik imgelem havai düşlerine dalmak için bundan daha fazlasını istemez. Ardından her şey bu emin dikeylik içinde nizama girer. Bu sevk oluşa mazhar olmadan okur imgeleri hakkıyla birbirine raptedemez ve böylece Rilke'nin pasajı manasız ve sönük kalır. Buna mukabil, dinamik imgelemin öğrettiklerini takip ederek Rilke'nin pasajının evvelemirde *hareketin bir imgesi,* bitki âleminin hareketinin naklettiği bir haber olduğunu fark ederiz.

Rilke'nin pasajını –bir şairi bir başka şairle izah ederek– Maurice de Guérin'in *Journal*[10] adlı eserindeki bitkiciliğin [*végétalisme*] fevkalade bir imgesiyle mukayese edebiliriz:

> Kim bir sığınak bulduğunu söyleyebilir, şayet belli bir yüksekliğe, erişebileceği en yüce yüksekliğe varmamışsa?.. Tutalım ki bu yükseklikleri ortadan kaldırıverdim! Şu hâlde ne zaman sükûna kavuşacağım? Vaktiyle tanrılar (bazı bilgelerin) etrafına bir bitki tabiatı yerleştirdiler; bitki

10 Maurice de Guérin, *Journal, Morceaux Choisis*, Mercure de France, s. 119.

büyüdükçe bilgelerin ihtiyar bedenlerini sarmalıyor ve yaşları iyice ilerlediğinden zayıf düşen hayatiyetlerini meşe ağaçlarının kabuğunun altında hüküm süren güçlü, sessiz hayatiyetle değiştiriyordu. Bu faniler hareketsiz kaldıklarından, artık yalnızca rüzgârların kımıldattığı dallarının uçlarında hareket ediyorlardı... Unsurlardan seçilen bir öz suyla ayakta kalmak, sarmalanmak, kökleri ve ormanda hayran hayran seyre daldığımız bazı ağaçların uzunca sapları misali büsbütün kayıtsız olması hasebiyle insanlara kudretli görünmek, amaçsızca yalnızca –denizin uğultusunu taklit eden ağacın tepesindeki yapraklarınkine benzer– belli belirsiz ve fakat derinden sesler çıkarmak; bu bana gayretlerimize değen ve insanlara ve hayatın cilvelerine karşı koymaya epey elverişli bir hayat tarzı gibi görünüyor.[11]

Zirvelerin bu bitkiciliği Maurice de Guérin'in nazarında imgelemin yükseklerdeki bir hayat olduğunu açıkça gösteriyor. Ağaç şairin "yükseklikleri zaptetmesine", ağaç tepelerinin ötesine geçmesine, havadar, havai bir hayatı yaşamasına yardım etmektedir. Bitkisel hayalin olduğu gibi nakledildiği alıntıladığımız bu pasaja Sainte-Beuve'ün yönelttiği eleştiri şaşırtıcıdır doğrusu: "(Maurice de Guérin) kim bilir ne türden bir ağaca dönüşmeyi düşlüyordu." Burada sırf bir ayrıntı hususunda yapılan bir hata söz konusu değildir, zira bir şairin unsurları tahayyül etmesi hususunda bir hükme varıldığında ayrıntılarla ilgili bir hata söz konusu olamaz. Öyle görünüyor ki Saint-Beuve, Cayla münzevisinin [Maurice de Guérin'in] eserlerindeki onca pasaja can veren dinamik imgeleme büsbütün yabancı kalmıştır. Naklettiğimiz düşüncesini bir neticeye bağlamak üzere Saint-Beuve çekinmeden şunları ilave eder: "Fakat ihtiyar bir adama biçilen bu yazgı, *Filemon* ve *Baukis*'e yaraşacak bu akıbet olsa olsa bir Laprade'ın bilgeliğine uygun düşer."

11 Ayrıca, 1723'te Rouen'da *Principales Merveilles de la Nature* serlevhasıyla isimsiz olarak yayınlanan kitapta ağacın *gövdesinin* insanın *gövdesiyle* tamamlandığı bir gravür bulunmaktadır. Düşsel faaliyet bu etimolojiyi her türlü kavramsal irdelemeden çok daha iyi göstermektedir.

Guérin'in bitkiciliğinin çağrışımlarının latifliğiyle Filemon ve Baukis efsanesinin öteki epey yapmacık kullanımlarını mukayese etseydik, Sainte-Beuve'den daha insaflı davranırdık. Söz gelimi, Nathaniel Hawthorne'un *The Miraculous Pitcher* adlı masalında iki ihtiyar birdenbire meşe ve ıhlamura dönüşüverdiğinde, bu olayda düşsellikten yana hiçbir şey yoktur.[12]

D. H. Lawrence'ın eserinde birçok yerde düşçü, ağaca dönüşmeyi tecrübe etmektedir. Mesela *Fantaisie de l'inconscient*'da şu satırlara denk geliriz: "Şöyle kısa bir süreliğine ağaç olmak isterdim... Kule gibi yükseliyor, dibinde oturan ben, kendimi emin ellerde hissediyorum. Yanı başımda böylece yükselip beni koruduğunu hissetmek içimi bir hoş ediyor."[13] Lawrence "ağacın köklerinin arasına oturmayı, kavi gövdesine sırtını verip kurulmayı ve orada derdi tasayı boşlamayı" sevmektedir.

> Tahtakurusu misali parmakları arasındayım ve ağaç tepemde sessizce yükseliyor. Kanının oluk oluk kabardığını duyuyorum... Ağaç iki farklı istikamette uzanıyor; bir yanda azametli bir atılımla aşağılara, ölülerin karanlığa, rutubete, kesif toprak altına gömüldüğü yerin merkezine, öte yanda yükseklikliere uzanıyor... Her iki istikamette de öyle vasi, öyle kudretli, öyle coşkun ki. Ve bütün bunlarda ne bir çehre ne bir düşünce... Ruhunu nerede tutuyor ola ki? Fakat biz nerede tutuyoruz ruhumuzu?[14]

---

12 Nathaniel Hawthorne, *A Wonder Book and Tangle Wood-Tales.*

13 Çev., s. 51.

14 Lawrence'ın eserindeki öteki kısımları ağaç hususundaki yersel bir hayal bakımından incelemek gerekir. Lawrence yersel bir varlık olarak köklerin hayatına iştirak eder. Kısa kısa cümlelerle şöyle der: "Köklerin müthiş ihtirası. Köklerin kösnüllüğü" (s. 51). Ağacın yukarı atılımının her şeyi toprağa borçlu olduğu kanaatindedir (s. 95): "Köklerini derine salan ağaç dosdoğru yükselir." Onu korkutan da bu "derin" hayattır (s. 51): "Eskiden korkardım ağaçlardan. Onların ihtirasından, ihtiraslarının fena coşkunluğundan." "Bir ağacın istenci insanı dehşete salan bir şeydir."

V

Niçin *tünemiş* kelimesi alaycı bir kelime olarak anlaşılır? Hem horoz çan kulesinin tepesinde ne aramaktadır? Yüce taştan ağacın tepesinde kuş ne aramaktadır? Kanadını hareketsiz yüksekliğe izafe etmekte değil midir? Katı ağaç tepeleri bütün bütün havai değildir. Dinamik imgelem ister ki yüksekliklerdeki olanca şey hareket etsin. *Tüneme hayali* başlığı altında bir tür dinamik hayali takdim edeceğiz. Bu hayal gerçek olandan imgesel olana doğru yol alırken, zirvelerin imgeleminden sallanan hareketin imgelemine geçişi takip etmemize imkân verecektir.

Bilindik ve müspet bir tecrübe olarak takdim edilen *tüneme hayali*nin bir örneğine Jean-Paul'ün *Titan* adlı eserinde denk geliyoruz:

> Mayıs ayında çok kere dalları yeşil bir oda teşkil ediyormuş gibi görünen devasa bir elma ağacının tepelerine sığındı. Orada kâh hafif hafif kâh yeğin sarsıntılarla sallanıyormuş gibi hissetmesi hoşuna gidiyordu. Bazen yücelerde mesken tuttuğu dallar bir fırtınaya tutulur ve bükülerek çayırın yemyeşil otlarına değerdi. Ardından dallar sertçe doğrulur ve bulutların arasındaki yerine dönerdi. Bu ağaç ona ebedî hayatın bir parçasıymış gibi gelirdi; kökleri cehennem âlemine erişiyor, azametli tepesi gökleri inceliyordu; ve o, imgeleminin sihirli değneğiyle husule gelen o düşsel âlemdeki havai köşkünde yalnız başına yaşayan temiz yürekli Albano, çatısını gündüzden geceye, geceden gündüze taşıyan fırtınaya kayıtsızca itaat ediyordu.[15]

İmgesel olan hususundaki bir pasaja uygun düşeceği üzere, bu metinde olanca şey boyca epey büyüktür. Ağaç cehennemle semayı, havayla yeri birleştirir. Geceden gündüze, gündüzden geceye sallanır durur. Sallanma hareketi fırtınayı da coşturur; ağacın tepesi çayıra kadar bükülür! Derken dalların mutasavver sakini mavi göğe nasıl bir kuvvetle geri dönüverir!

---

15 Jean-Paul Richter, *Le Titan*, çev. Chasles, c. 1, s. 35.

Kocamış bir ceviz ağacının çatalında, yerden yukarıda okumuş ve düşlemiş kimse Jean-Paul'ün hayalini anımsayacaktır. Hareketin ifrata varması bu kimseyi rahatsız etmeyecektir, zira abartı asli dürtüleri uyandırmak üzere oradadır. Ağacın esaslı bir mesken, bir tür rüya kalesi olduğunu anlayacaktır. Pius Servien'in deruni mahiyetini gösterdiği Chateaubriand'ın şu fevkalade sözlerini dinamik ve düşsel olarak okuyacaktır: "...Yüce sedir ağacını sallamak üzere rüzgârlar gökten yere indiği vakit, dalların üzerine inşa edilmiş havai şato melcelerinde uyuyan kuşlar ve yolcularla nasıl da savrulur; hareketli yapının dehlizlerinden ve tonozlarından binbir iç çekiş nasıl da yükselir..."[16] Havai bir varlığın hareketiyle şairin soluğu Chateaubriand'ın nesrinde birbirine öyle sıkı sıkıya bağlanıyor ki bunları soluğa dair şiirin ve dinamik şiirin fevkalade bir örneği olarak telakki etmemek elde değildir.

Tüneme hayalini *yüce ağaç tepelerindeki aşiyan* imgesiyle mukayese edebiliriz. Bu aşiyan yeryüzündeki aşiyanlarla aynı sıcaklığı haiz değildir. Bunun bir örneğine *Âdem'den Önce* kitabında denk geliyoruz. Bu kitabında Jack London tarihöncesinde ağaçlarda yaşayan insana ait bir hatırayı ayırt ettiğine inanır:

> Çocukluğumda en çok gördüğüm rüya şöyle bir şeydi: Epey ufakmışım ve ince ve iri dallardan mürekkep bir tür aşiyana kıvrılmışım gibi gelirdi bana. Bazen sırtüstü yatardım. Güneşin tepemdeki yapraklarla oynayışını ve rüzgârın yaprakları titretişini izleyerek nice saatler geçirirmişim gibi gelirdi bana. Bazen rüzgâr sert sert estiğinde aşiyan bir o yana bir bu yana sallanırdı.
>
> Fakat ben böylece aşiyanımda uzanırken, daima altımda ağzını alabildiğine açmış dehşetli bir boşluk olduğu hissine ha kapıldım ha kapılacakmışım gibi olurdum. Görmedim de doğrusu bu boşluğu, aşiyanımın kenarından eğilip

16 Pius Servien, *Lyrisme et structures sonores. Nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliqués à l'Atala de Chateaubriand*, s. 81.

bakmadım hiç. Fakat yaman bir canavarın ağzı misali hemen altım sıra açılmış, biteviye beni korkulara salan boşluğun mevcut olduğunu biliyordum.[17]

Yeri gelmişken yaman bir canavar ağzı olarak beliren uçurum metaforunu bir kez daha vurgulamaya hacet var mı? Farklı farklı yazarlarda denk gelinen bir imgedir bu.

"Hareket etmediğim ve bir eylemden ziyade bir hâl olan bu rüyayı," diye devam eder Jack London, "çocukluğumda sık sık görürdüm." Demek ki Jack London, bu düşsel temel üzerinde tarihöncesine uzanan romanını yazmıştır. Romandaki olaylar çok geçmeden epey insani bir hâl alıyor; fakat rüyanın unsuru asli bir biçimi haizdir. Hayal aşiyan imgesini olanca hususi manasıyla anlatıyor. Her dilde en çok değer atfedilen kelimelerden biri olan aşiyan o gizli dramını muhafaza ediyor. Ne in ne de mağara denli emniyetli bir yer değildir aşiyan. Varlık atikliğinin, hafifliğinin ve "dalları kavrama" becerisinin bilincinde olmadığı sürece ağaçta sallanma bir tehlike olarak kalır. Dolayısıyla ağaçta yaşamak hem bir sığınak temin etmekte hem de bir tehlike arz etmektedir. Sık sık ağaçta yaşadığımızı görürüz rüyamızda, hep de aynı tarzda görürüz. Bu hayat en doğal, en yüce hayallerden biridir.[18] Hem hususi bir yalnızlık hem de apaçık havai, dinamik bir hayata iştirak etmedir.

Hem dinamik imgelem olmadan, kuvveti erkeğe ve babaya müteallik meşeye nasıl atfedebiliriz? Strindberg'in *Swanevit*'inde dük kızını üvey annesine karşı koruduğu vakit, dinamik imgelem ilk dramatik sahnenin tam ortasında apansız kendini belli eder:

> Swanevit (Dük'ün kollarına atılarak): "Baba! Ne şahane bir meşesin sen! Saramıyorum kollarımla bedenini, fakat sağanaklara tutulmamak için yapraklarının altına gizlenebiliyorum." (Kafasını dükün bel hizasına kadar sarkan sakalının

17 Jack London, *Avant Adam*, çev. Deshesdin, s. 38.

18 Krş. George Sand, *Le Chêne parlant*, s. 53.

altına gizler.) "Ve dallarında kuş gibi sallanacağım! Kaldır beni ki ta tepeye kadar çıkayım." (Dük kollarını ağaç dalları misali uzatır.)

Swanevit tırmanır ve dükün omzuna oturur.

"Şimdi altımda yer, üstümde gök; şimdi gülistanı, beyaz kumulları, mavi denizi ve yedi krallığı görüyorum."

Biçimler diyarında böylesi bir imge hiçbir mana taşımaz; dingin düşçülük de bu imgeye o kati canlılığını veremez. Yalnızca dinamik imgelem ağacı bir *abartı teması* olarak kabul edebilir. Dinamik imgelem biçimsel değeri kıt olan imgeleri, fırtınadan koruyan sakal gibi saçma imgeleri hasıraltı eder. Ne var ne yoksa tahayyül eden hareket ve dinamik hayalin azametli meşeden aldığı yükselici kuvvet eliyle alınıp götürülür. Birkaç sayfa sonra ihtiyar dük yahut kocamış meşe Swanevit'i kucaklar ve havaya atıp tekrar tutar (Swaneit çocuk yaşta değildir, genç kızdır): "Uç, küçük kuş, toz bulutların üstüne çık ve kanatlarının altından havayı eksik etme." İmgelem için yüce bir ağaçta, muazzam yaprakların altında yaşamak demek daima bir kuş olmak demektir. Ağaç uçuş için bir güç kaynağıdır. "Kuş," der Lawrence *Fantaisie de l'inconscient*'da (çev., s. 184) "yalnızca ağacın yücelerde titreşen en tepedeki yaprağıdır, fakat öteki yapraklar kadar sıkı sıkıya bağlıdır ağacın gövdesine." Kuş daima yuvasına dönmek zorunda değil midir? Ağaç rüzgârda salınan koca bir aşiyandır. Sıcak ve asude bir hayata hasret duyar gibi hasret duymayız ağaca. Ağacın yüceliğini ve tek başınalığını hatırlarız. Ağacın tepesindeki aşiyan, bir kudret rüyasıdır; bu aşiyan bize "yedi krallığın" üzerinde yaşamak için doğduğumuzu düşündüğümüz her defasında gençliğimizin gururunu geri verir.

Tabii bir şair, yapraklarda geçirilen zamanın bir hatırasını esaslı bir gerçeklikmiş gibi bize açtığında, çoklukla bu şairi imgesel olanı temel alarak okumamız icap eder. Kırlarda yaşayan çocuğun kavak ağaçlarına tırmanmaya cüret etmesi

öyle pek de rastlanmadık türden bir şey olduğundan, bize kalırsa Maurcie de Guérin'in şu hatırasını imgesel olarak addetmek gerekir: "Ağaçların tepesine tırmanıyorum, kavakların üstteki dalları aşiyanların üstünde beni bir o yana bir bu yana sallıyor."[19] Yalnızca kadir-i mutlak bir hayale sevk olan kimse, bir üstün-kuş gibi, koca koca ağaçların en tepesinde salınmayı arzu edebilir.

Bundan başka, *ağaçların tepesinde salınma kozmik tonu* bakımından Maurice de Guérin'in *Journal*'inde (s. 96) fevkalade bir tarzda ifade edilir. Aylardan mayıstır, ağaçların çiçekleri solmuş, dalların ucunda hayati enerjiyi soluyan yemişler meyveye durmuştur. O zaman

> sayısız varlığın oluşumu bütün ağaçların dallarında asılı durmaktadır... Sayıları ve çeşitleri hesaba gelmez olan bütün bu tohumlar orada, gökle yer arasında beşikte asılı durmuş hâlde, bu yaratıkları sallamakla mesul rüzgâra tevdi edilmiştir. Müstakbel ormanlar canlı ormanlarda belli belirsizce salınmaktadır. Doğa bütün bütün o muazzam analık vazifesine vermiştir kendini.

Belirtmek gerekir ki bu pasajda evrensel analık hususundaki kadim mesele yeni nüans eklenmektedir: Doğa ağaç tepelerinde salındıkça can bulmaktadır. Orman bir beşikten ibarettir. Hiçbir beşik boş değildir. Canlı orman müstakbel ormanı sallamaktadır. O andan itibaren, dala, kuşa ve düşçüye mutluluğu verenin aynı hareket olduğunu, beşiğin o asli hareketi olduğunu anlamamız gerekir. Böylece, Maurice de Guérin'in şu öteki pasajını hareketin dört başı mamur sürekliliğini göz önünde tutarak okuruz (s. 87): "Çiçek açan dal, şakımak yahut yuvasını kurmak için dala tüneyen kuş, dala ve kuşa bakan insan, hepsi aynı ilke tarafından farklı mükemmellik dereceleriyle harekete geçirilmiştir." Birliğin tek bir hareketin, sallanmanın o asli hareketinin temaşasında

19 Maurice de Guérin, *Morceaux Choisis*, s. 228.

kurulduğunu görüyoruz. Bir adım daha öteye gidelim ve bakmak yerine düşleyelim; yeşil ağacın üstünde, en yüce ağaç tepesinin de yücesinde, şakıyan kuştan daha müteyakkız bir hâlde, havai hayatı en ulvi mükemmellik derecesinde tanıyıp bileceğiz.

VI

Böylece ağaç, dikey hayatın bir psikolojisinin tekâmülü için birçok imge arz eder. Bazen ağaç, havai düşçüye yol gösterecek bir eksen çizgisinden ibarettir. *Quatrains valaisans*'da Rilke bu türden bir dikey çizimin esas hatlarına şöyle işaret etmektedir:[20]

> Kavak, hak ettiği yerdedir ki bu yer
> Uzanan ve yayılan
> Yavaş, kavi yeşilliğin karşısına
> Dikey çizgisini dikmektedir.

Ağaç ne denli yalnız kalmışsa, ağacı temaşa etmenin uyandırdığı dikey eylemi o denli iyi hissederiz. Yalnız kalmış ağaç ovanın ve yaylanın yegâne dikey yazgısı gibidir:

> Yapayalnız
> (...)
> Azametli ve yüce hayatını
> Dayatır ovalara.[21]

Vergers'deki (bkz. s. 29) öteki şiirlerinde Rilke, bir manzarada ağacın düşçünün pek tabii olarak yersel olandan havai olana geçtiği eksen olduğunu açıkça hisseder.

---

20 Renan, *Patrice*'te bu dikey çizginin zaruretini fevkalade ifade etmiştir (s. 52): "Nice kır manzarası vardır ki cazibelerini onlara yukarılardan bakan çan kulesine borçludurlar. Bayağı çatıların üstü sıra sivri kuleler ve çan kuleleri yükselmeseydi, şiirsellikten nasibini almamış şehirlerimize tahammül etmek mümkün olur muydu?"

21 Emile Verhaeren, *La Multiple splendeur*, s. 88.

Geride bıraktıklarımız,
Bizi ağırlaştıran ve besleyen ne varsa,
Karşılaşır orada
Sonsuz latifliğin apaçık geçidiyle.

Havai bir varlığın hatırına düşen toparlak ağaç, "her yana dönmüş" ağaç, o ceviz ağacı bile

… tadına varır göklerin tekmil kubbesinin.[22]

Hoş, dingin bir havada, taze bir kalpte binlerce puslu sevecenliğin canlanması misali binbir palmiye yaprağı husule gelir. Shelley'nin de yazdığı üzere, "Bahar yapraklarının hareketinde, mavi havada, kalbimizde gizli bir mütekabiliyet bulunur."[23] Bu "gizli mütekabiliyet'" olanca ayrıntısıyla içerinde duyabilmek tahlil edilmiş bir imgelemin imtiyazıdır. Aceleci bir okur bu satırlarda safi miadı dolmuş, köhne bir konu görür. Aceleci okur ilkbahar yapraklarının bu müphem ve fakat mesut hareketiyle daha dün topraktan çıkan, kaskatı bir tomurcuk olan turfanda yaprağın coşkusuyla Shelleyci bir tarzda gönüldeşlik kurmaz.

Akşam vakti hafif bir pusa sarınan bildik ağaç, çehresiz varlık, manalı bir niteliğe bürünecektir; bu nitelik silik tonlarıyla büyük bir kudreti haiz olacaktır. Alacakaranlıkta, dingin bir havada, Provence'ın kavurucu sıcağıyla geçen bir günün, yeşilin ve sarının hararetli çekişmesinin ardından, düşlere dalan Joachim Gasquet şöyle yazar: "Şeylerin yarı saydam bedeni bir hâle teşkil eder ve görünüşleri bir araya getirir. Kökleri arasından ağaçların tasavvuru uçup kayboluverir. Daha halis bir güneş misali, ay denizi aydınlatır."[24]

Aynı dikey atılım ve gökteki güzelliğin aynı faaliyeti Paul Gadenne'in şu pasajında da tecrübe edilir:

---

22 Rilke, *Poèmes français*, s. 169.

23 Rabbe nakletmiştir, *Shelley*, 1887, s. 296.

24 Joachim Gasquet, *Il ya un volupté dans la douleur*, s. 72.

> Şu ağaç güçlü, etrafa yayılan dallarıyla yaşıyordu; kendine has bir göğü zaptetme ve iştiyakına şahitlik etsin diye tekmil doğayı çağırma tarzı vardı. Fezaya yükselip orayı ele geçirmek üzere ustaca bir rahatlıkla tek bir hareketi izlerdi. Sabırsız, azametli gövdesi havanın besinini emmesi ve bu besinin güzelliğini ortaya dökmesi için ne kadar dal gerekiyorsa o kadar budaklanırdı. Toparlak tepesinin bir çiçek demeti misali gök hizasınca ağacın üstü sıra açıldığı görülürdü.[25]

Fırtına baş gösterdiğinde de ağaç, hassas bir duyarga misali ovanın dramatik hayatını harekete geçirir. Gabriele D'Annunzio'nun *Ölümün Zaferi* adlı eserinde bunun bir yorumuna rastlıyoruz:

> Ufak ağacın sanki bir el onu kökünden söküp çıkarmaya çalışıyormuş gibi, handiyse dairevi bir hareketle dönendiği görülüyordu. Birkaç dakika ikisi de kırsalın soluk, çıplak, ruhsuz kıpırtısızlığında bilinçli bir hayatın görünüşüne bürünen bu azgın çırpıntıyı izlediler… Ağacın imgesel ızdırabı onları kendi ızdıraplarıyla yüz yüze getirmişti.

Şair bir başka eserinde ağaçla bulutun mücadelesini tahayyül eder:

> Dört bir yanımızda acayip ağaçlar devasa kollarıyla nahif bulutları sarmak istercesine yerden yükseliyorlardı.
>
> Cevval bulutlar bu haşin kucaklaşmadan kaçtılar ve azılı saldırganlara kayıp giden altuni örtüleri bıraktılar.[26]

Dolayısıyla ızdırap çeken ağaç, çırpınan ağaç ve coşkun ağaç her türlü insani ihtirasın imgelerini temin edebilir. Nice efsane bize kanayan ağacı, gözyaşı döken ağacı göstermiştir.

Hatta kimileyin ağaçların iniltisi ruhumuza bir hayvanın ötelerden duyulan ulumasından daha yakınmış gibi gelir. Ağaç daha boğuk bir sesle inilder, acısı bize daha yeğin gibi gelir.

---

25 *Siloé*, s. 369.

26 D'Annunzio, *Poésie*, çev. Hérelle, s. 265.

Filozof Jouffroy bu hususu şöyle basitçe ifade eder: "Dağ başında rüzgârların dövdüğü bir ağacı görünce hislenmeden edemeyiz; bu manzara insanı, insan olmaklığın acısını ve bir alay öteki mahzun fikri hatırımıza düşürür." İmgelemi harekete geçiren tam da bu manzaranın yalınlığıdır. Derin bir intibaya sevk oluruz ve fakat fırtınanın hışmına uğrayıp bükülen ağacın ifade edici değeri cüzidir! Bu manzaraya şahit olunca varlığımız asli bir gönüldeşlikle tir tir titrer. Bu manzara suretiyle acının kozmosta, mücadelenin *unsurlarda* içkin olduğunu, varlıkların istençlerinin birbirine zıt olduğunu ve rahatlığın gelip geçici olduğunu anlarız. Izdırap çeken ağaç, evrensel acıyı en yüce noktasına vardırır.

VII

Ağacın çırpındığı yahut sükûna kavuştuğu bütün bu imgelerde safi poetik bir canlıcılığın [*animisme*] tezahürünü görerek pek acelece hükme vardık. Edebiyat eleştirmenleri, *müphem ifadelerle,* sık sık yalnız hususi imgeleri suretiyle ifade edildiği vakit mana kazanan bir poetik canlıcılıktan medet umarlar. Şairin, imgelerle ifade edilen hayatın ilkelerini keşfetmek için mevcut hayallerin kaynağına kadar inebilmesi gerekir. Bu yolda şairin peşine düşersek *asli imgelerin* pek de çok olmadığını fark ederiz. Ağaç bu asli imgelerden biridir. Bu asli ağaç imgesi, ağacın kütüğünü ve dallarını teşkil ettiğini gördüğümüz rüya silsilesinin modelidir.

Mesela, tarlalarda patates yapraklarının yakıldığı soğuk bir ekim gününde, yükselen dumanda ağaç şekillerinin oluştuğunu düşlemeyen var mıdır? Bir ateş sütunu yerine, kuru odundan fışkıran alevlerin canlı, çıtırdayan çiçeklerinin yerine, orada filiz tutamlarını, ardından kütüğü, derken ilk dalları ve nihayet göğün ta yücelerinde yaprakları ve kıvrımları görürüz. Ağır ağır dağılan duman akşamın havasına doğru yükselir. Masmavi ve kül rengi maddi-olmayan bir ağaç

hafif hafif yükselir. Ölümün bir parçacık kokusu geceyi baştan başa katetmiştir... Gözümüzün önünde bir şey yaşar ve ölür, düşlerimiz ilanihaye devam eder. Dumandan ağaç maddi-olmayan hareketin ve canlı hareketin sınırındadır.

Büyük bir şair bu fazlasıyla çizime dökülmüş, renklerle görmemizin sınırlamalarının fazlasıyla etkisi altında kalmış ağaçtan, havai bir Einfühlung'un türlü türlü ayartmalarının açığa çıktığı bir yazgının imgesini husule getirecektir:

> Dumanın rayihalı bir geleceğine
> Sevk olmuş, takdim edilmiş, kapılmış,
> Bütünüyle, tamamıyla mutlu bulutlara hasredilmiş hissettim kendimi.
> Ve hatta, haşmeti hafifçe yiterken
> Olanca enginliğiyle kendini aşka teslim eden
> Şu puslu ağacın suretine büründüm.
> Muazzam varlık içerime nüfuz ediyor.[27]

Bir düşle devam ettirilen dumandan ağaç göğü istila ediyor. Charles Ploix, "Veda mitolojisinde... yeryüzünü saran ve kararan bulutların kubbesinin devasa bir bitki âlemine benzetildiğinden" bahseder. Düşçü bulutların bu kubbesinin yeryüzünde husule geldiğini görür. Akşam vakti düşçünün ocağından çıkan duman sütunudur bu kubbe. Bu duman göğün kubbesi üzerinde, alacakaranlıkta ağacın kara yaprağında, düzleşip yayılır.

VIII

Doğal hayalleri takip etmeyi, yüce imgelerin içimizde ağır ağır tekâmül etmesine imkân tanımayı âdet edinirsek, birtakım mitler arasındaki rabıtaları daha iyi anlarız. Böyle dinamik ilkesi itibarıyla irdelenen imgelem ilk bakışta alelacayip görünen *kozmolojik ağaç* temasını daha doğal bir hâle getirecektir.

27 Paul Valéry, *La Jeune Parque,* Poésies, ed. 1942, s. 99.

Bir Ağaç bir Âlemin oluşumunu nasıl izah edebilir? Bir tanecik nesne tekmil bir kâinatı nasıl meydana getirebilir?

Genel faydacılığın geçer akçe olduğu bir dönemde, insanlar olanca şeyi yararlıklarına göre tefsir etmekten hiç çekinmiyorlardı. Mezopotamya'daki tarihî yapıların florasını bitki bilimci sıfatıyla inceledikten sonra Bonavia şunu öne sürmüştür:

> Asur'un mukaddes ağacı insanlara fayda sağlamaları hasebiyle vaktiyle o diyarda perestiş edilen bitkilerin basbayağı bir terkibidir; hurma ağacı hurması, üzüm asması suyu, çam yahut sedir inşaat ve ısınma için temin ettikleri odun, nar ağacı ise tanen asidi ve şerbet yapımındaki rolü dolayısıyla faydalıydılar.[28]

Faydalı hususiyetlerin böylece bir araya getirilmesi fayda kavramının bir tanımını verebilir, fakat mesele mitsel hayalin asli gücünü izah etmeye geldi mi, bu faydalı işlevler epey yetersiz kalır. Goblet d'Alviella, Bonavia'nın tezini yeterince kesin bir dille reddetmemekle beraber, mukaddes ağacın hakkını berikinden daha bir doğrulukla teslim eder: "Bu ağaç kudretli bir uluhiyetin bitkisel sembolü… yahut, –Siroslu Ferekidis'in naklettiği bir Fenike geleneğine göre– yüce tanrının üzerine yeri, yıldızlı göğü ve okyanusu dokuduğu kanatlı meşe gibi, mitsel bir bitkinin taklit edilmiş sureti olabilir."

De Gubernatis, kozmogonik ağaçları, antropojenik ağaçları, yağmur yahut bulutlarla bağlantılı ağaçları, fallik ağaçları uzun uzadıya irdelemiştir. Bütün bu mitler bizi hayalimizin imgelerine büyüklük ve kudret atfetmeye alıştırır. *Rig Veda*'da geçen kozmogonik ağaç Pipal'e bir gece ve bir gündüz kuşu olmak üzere iki kuşun ve güneşle ayın uğramasında rüyaya aykırı düşen bir şey yoktur; gerçi bu durum olsa olsa akli ve nesnel düşünceyi afallatır. Yağmur ağacının yağmuru çekmesi, yağmur yağmasına sebep olması yahut fırtına bulutuyla birleşmesi de yine rüyaların gücünün neticesidir.

---

28 Goblet d'Alviella, *La Migration des symboles*, 1891, s. 166.

Şu hâlde, bize öyle geliyor ki bugünkü imgelem hususundaki basit incelemeler bazı mitlerin düşsel ilkelerini yeniden keşfetmemize yardımcı olabilir. Sembollerin böylesi kolayca nakledilmesinin sebebi rüyalarla aynı toprakta yetişmeleridir. Günlük hayat çoklukla bu sembolleri muteber şeyler olarak görmeyebilir. Hayal durmaksızın bu sembolleri besler. Asli imgeler hususundaki bütün incelemelerimizde, rüyalarda vuku bulan gelişip büyüme dolayısıyla, asli bir imgenin kozmik bir seviyeye yükselmesinin daima elzem olduğunu fark ettik. Dolayısıyla, hayallerdeki bilcümle birleşik tema gibi, ağaç da, âdeta doğal olarak, kozmogonik güce sahip olabilir. Goblet d'Alviella, şaşkınlığını pek de gizleyemeyerek, bu gücü sezmiştir. Goblet d'Alviella "Keldânîlerin kâinatta tepesi gök, kökü yahut gövdesi yeryüzü olan bir ağaç görmüş milletler safına koyulması gerektiğini" hatırlatır. İmgesel atılımını ayırt edemediği için bunu "çocukça" bir kavrayış olarak addeder ve bu kavrayışın daha incelikli kozmogonik sistemlerin inkişaf etmesiyle "Mezopotamya'da erken bir vakitte silinip gitmiş gibi göründüğünü" belirtir. Güç böylece dağlara geçer. Fakat –burası hayli tuhaftır– ağaç metaforları öyle esaslı bir gücü haizdir ki mukaddes dağa –bilcümle mantıki gerekçeyi boşa çıkararak– kendi imgesel hayatlarını bahşederler: "Ey sen, gölge düşüren, ey gölgesini bu diyara yayan Efendi, yüce dağ..." Aynı şekilde *Rig Veda*'da şunları okuyoruz: "Kral Varuna dipsiz uçurumda semavi ağacın tepesini dikeltti."[29] Öyle görünüyor ki ağaç tüm yeryüzünü kökleriyle tutmaktadır ve göğe yükselmesi dünyayı taşıyacak güçtedir... Başka bir yerde şöyle geçer: "Göğü ve yeryüzünü hangi ağaçta oymuşlardır?" Ve Goblet d'Alviella şöyle cevap verir (s. 195):

> Bu kâh yemişleri kıymetli taşlar olan yıldızlı semanın ağacıdır kâh köklerini ve dallarını –tıpkı memleketimizin avami meteorolojisinin İbrahim Ağaçları adını verdiği uzun ve

29 VII, 87, 2.

ipince bulut demetleri misali– gök kubbenin üzerine salan bulutlu semanın ağacıdır.

Böylece kudretli ağaç göğe erişir, orayı mesken tutar ve ilelebet yayılır. Ağaç gök kubbenin ta kendisi olur. Bu duruma rüyanın vasıtalarından ziyade neticelerini yaşadığından bîhaber olanlar şaşıracaktır. Bitki âleminin hayali bir düşçüyü yakaladığında, onu, Boaz'ın bir meşeyi gördüğü Yahudiye'deki geceye götürür:

> Karnından çıkınca mavi göğe yükselen.

Ağaca dayanan kozmogoni, yücelik intibaı uyandırır. R. B. Anderson bunu pekâlâ ifade eder:

> Ygdrasil, dişbudak ağacı, herhangi bir kozmogoni sisteminde yahut insan varoluşunda tasavvur edilmiş en yüce mefhumlardan biridir. Ygdrasil fevkalade bir şekilde inceden inceye işlenmiş ve bütün bir kâinatı saran ulu hayat ağacıdır. Dallarıyla insanoğluna beden temin eder; köklerini bütün âlemlere salar ve can veren kolları göklere yayılır. Bilcümle hayatı o idame ettirir; köklerini kemirip kendisini ortadan kaldırmaya uğraşan yılanların hayatını bile.[30]

Bu ağacın hayatının izini sürerek, bir kimsenin nasıl olup da hayvanların bitki âleminden "neşet ettiğini" ve ağacın hayvanların "soyağacı" olduğunu düşleyebildiğini daha iyi anlayacağız. "Hayvanlar ağacın içinde ve etrafında kımıldanır; her bir hayvan türünün kendine has yeri ve istikameti vardır" (s. 54). Safi kartal, doğan ve sincap değildir ondan fayda gören; dört tay tomurcuklarıyla beslenir. Anderson şu neticeye varır (s. 53): "Ygdrasil mitinin ayırt edici mahiyeti manidar kısalığıdır. Yüce bir ağaç manzarası ne de güzeldir! Ta ötelere uzanan dalları, yosun kaplı gövdesi ve derinlere inen kökleri zamanın sonsuzluğunu hatırımıza düşürür; daha biz dünyaya gelmemişken nice asırları devirmiştir." Birkaç sayfa sonrasında ise şöyle der (s. 55):

30 *Mythologie scandinave*, 1886, çev., s. 34.

> Ancak sonsuz bir ruhu haiz olan anlayabilir bu ağacı; hiçbir fırça onu çizemez, hiçbir renk onu ifadeye dökemez. Zira onda hiçbir şey dingin değildir, hiçbir şey kıpırtısız değildir, her şey faaliyet hâlindedir. Bu ağaç tekmil dünyayı teşkil etmektedir ve onu ancak insan tini yahut şairin ruhu anlayabilir. Ancak dilin daimî değişimi onu sembolik olarak ifadeye vurabilir. Ressamın yahut heykeltıraşın değil de şairin ele alabileceği bir konudur bu ağaç. Ygdrasil, Gotlar'ın poetik tecrübesinin ağacıdır.

Mitin sırf görsel imgeler suretiyle canlanmadığını ve doğrudan, dile dökülmüş bir imgelemi açığa vurabileceğini söylemenin daha iyi bir yolu var mıdır?

Bazen yalınkat fantezilerle alabildiğine dolu bir imgelem bilmeden ve farkında olmadan antropogonik ağacın, insanları husule getiren hayat ağacının birtakım hususiyetlerini keşfedebilir. Söz gelimi Saintine şu rüyayı nakletmektedir:

> Birkaç adım ötede muazzam bir ağaç yükseliyordu; öteki ağaçlar gibi kızıl kızıl parlıyordu, fakat ekserisi ta yerlere kadar sarkan devasa badıçları dolayısıyla ötekilerden sivriliyordu. Ağacın yanına gidip bir badıcı açtım ki ne göreyim; zarifçe katlanmış ve kabukları içindeki fasulyeler misali sıra sıra dizilmiş, ince ince bölmelerle birbirlerinden ayrılmış badıcın satenimsi parşömeninin üzerinde ne buldum dersiniz... evet... kadınlar vardı, aziz dostum, genç, albenili kadınlar... Afallamış, neye uğradığımı şaşırmış, bu mucizeye şahit olmanın beni sevk ettiği o handiyse dehşet hâli içinde gerisin geriye adım atıyordum ki yere sarkan olanca badıç –biz bitki bilimcilerin söylediği gibi– çatlayarak birdenbire açılıverdi. Büyülü ağacın güzelim yemişleri kabuklarından çıkıp sağa sola atıldılar ve kabukları çatlayan kınaçiçeğinin tohumları misali dökülüp sıçradılar.[31]

31 X. B. Saintine, *La Seconde Vie*, 1864, s. 81-82. Psikanalistler safdil bir bitki bilimcinin rüyasını kavramakta zorluk çekmeyecektir.

Gubernatis'in naklettiği bir efsanede (*a.g.e.*, s. 18) *Âdem ağacı*nın köklerinin cehenneme, dallarının semaya eriştiği anlatılmaktadır.[32] Fakat dikey ağacı rüyasında gören bir kimsenin La Fontaine'in bize meşe ağacından bahsettiği şu fevkalade mısraların düşsel bakımdan doğal mahiyetini anlamak için böylesi bir efsaneye ihtiyacı yoktur:

> Kafası semanın komşusuydu,
> Ve ayakları ölüler diyarına basıyordu.

Boyca genişletilmiş bu imge dinamik imgelemin diyarında doğal bir imge değil midir?

Şüphesiz, La Fontaine'in imgesini izah etmek için eski zamanların kültürü zikredilecektir. Fakat şahsi hayali küçümsemek için bir sebep değildir bu. Nitekim, öyle görünüyor ki, kültür birtakım konular hususundaki hayallerimize benzeyen eski mitlerden bizi haberdar ederek bize *rüya görme icazeti* vermektedir. Kallavi ağacı, dünya ağacını, gıdasını tekmil yeryüzünden alan ağacı, bilcümle rüzgârla konuşan ağacı ve yıldızları taşıyan ağacı düşlerken, alt tarafı alelade bir düşçü, bir hayalci, canlı bir yanılsama değilim ya! Benim deliliğim kadim bir rüyadır. İçerimde kadim zamanların evvelinde düşlemiş olan ve hazır ve nazır bir imgelemde yeniden can bulmak için bu akşam geri dönen düşleyici bir kuvvet var! *De te fabula narratur* [anlatılan senin hikâyen]. Mitlerin bilgisi öznelmiş gibi duran bazı hayallerin gerçekte nesnel olduğunu gösterecektir. Kavramların zihinleri birbirine bağlaması gibi, mitler de ruhları birbirine rapteder. Fikirlerin akıl türlerini tasnif etmesi gibi, mitler de imgelemleri tasnif eder. Fikirlerin münasebetiyle ve biçimlerin münasebetiyle her şeyi izah etmek mümkün değildir. Bu bakımdan mitlerin bilgisi şiirin klasik tefsirlerine karşı faydalı bir tepki olmalıdır ve günümüz eğitiminde mitoloji hususunda ciddi bir çalışmanın olmayışı da şaşılasıdır.

---

32 Krş. Vergilius, *Géorgiques*, II, 291.

Şu durumda, kozmogonik ağaç mitlerini okuduktan sonra, Paul Gadenne'in *Siloé*'sindeki bazı pasajları daha samimi bir gönüldeşlikle okumamız gerekiyormuş neticesine varırız. Bu eserde ağacın imgelemi boyca büyütülmüştür. Mesela devasa bir ceviz ağacının karşısında şöylesi bir tefekkür söz konusudur (s. 250):

> Yıllar yılı bilcümle köküyle yeryüzüne ve aynı şekilde gökyüzüne işlemiş ve yerle gökten bu kavi maddeyi dokumuş ve hiçbir baltanın halel getiremeyeceği bu düğümleri tutturmuş muazzam ve derin mi derin bir varlıktı bu. Göğe öyle bir atılıyordu, dallarının hareketi öyle heybetliydi ve öyle yücelere erişiyordu ki sizi ritmini tecrübe etmeye ve ta tepesine kadar gözlerinizle takip etmeye mecbur bırakıyordu.

Ve düşçü "bütün vücuduyla, sırt sırta, göğüs göğüse ağaca yaslanınca… bu deve, bu harikulade varlığa can veren düşüncenin ve gücün bir parçasının vücudunu katettiğini hissetti" (s. 251).

IX

İmgesel bitki âlemi yakinen tecrübe edildiği vakit acayip tersine çevirmeler peyda olabilir. İlkbahar güneşinin hayat verdiği ve güz rüzgârlarının yapraklarını döktüğü bir ağacın nesnel imgesini amaçsızca tecrübe etmek yerine, bitki âlemine şevkle iştirak etmek farklı mevsimleri asli bitkisel güçlermiş gibi tahayyül etmemize imkân verecektir. *Mevsimleri husule getiren,* tomurcuklanması için tekmil ormana emir veren, özsuyunu doğanın tamamına veren, meltemleri çağıran, yeni yaprakları parıldatsın diye güneşi daha erken doğmaya icbar eden bir ağacın hayalini tecrübe ederiz. Hasılı, kozmogonik gücünü boyuna yenileyen bir ağacı düşleriz. Bitki âleminin canlanışını derunen hissetmek demek, bilcümle kâinatta ağaç biçimindeki o aynı gücü duymak ve sonsuz bir âlemin bitkisel güç istencini elinde tutan mütehakkim orman perisinin bilincine

varmak demektir. Kati bir mitsel hayat için *mâdun tanrıların* söz konusu olmadığını anlamamız gerekir. Her kim ki orman perisi olarak yaşar, bir meşe ağacının deruni istenciyle emir verir bilcümle kâinata. Bu kimse *bitki âlemini* yansıtır. Böylesi bir hayal için kozmogonik ağaç birtakım hususi imgelerin kümelenebileceği az çok sembolik bir figür değildir. Kozmogonik ağaç *asli imgedir*, bütün öteki imgeleri husule getiren faal imgedir.

Bazıları basit bir çelişkiye tutulup belirtiyle sebebi birbirine karıştırdığımızı söyleyecektir. Candollelü bitki bilimcinin, çiçeklere değgin fantezilerinde, bahçesine "bir çiçek saati" dikmekle yetindiğini söyleyeceklerdir. Her bir bitki güneşin düzenli çağrısına uyarak belirli bir vakitte açmaktadır. Yani kölenin efendi olduğunu ve çiçek tarhının ışığa emir verdiğini mi düşüneceğiz? Akılcılar nasıl da gülecektir buna! Fakat rüya akla riayet etmez. Bir rüyaya karşı koyan akıl ne denli yeğinse, rüya imgelerini o denli derinleştirir. Hayal olanca gücüyle sevilen bir imgeye hakiki manada boyun eğdiğinde, bu imge bilcümle şeye hükmeder. Böylece, saçma olan bir kanuna tabi olur. Rüyaya hariçten gazel okuduğumuz müddetçe, hayalde sırf ne idiği belirsiz bir saçmalık görürüz ki düşsel hayatın parodilerinden ibaret olan eserlerde bu saçmalığın taklit edilmesi hayli kolaydır. O zaman rüyalar kabuslarla izah edilir ki bunu yapanlar kâbusun marazi bir rüya olduğunu fark etmezler. Kâbus düşsel güçleri sekteye ve tahrife uğratır; kâbus unsurlara değgin düşsel maddelerin yalapşap bir araya getirilmiş karışımıdır. Buna mukabil rüya, düş, şifa verici bir birlik temin eder bize. İçerimizde olduğu vakit bitki âleminin hayatı bize ağır, ahenkli hareketin asudeliğini, kendi yüce, asude ritmini bahşeder. Ağaç bu yüce ritmin varlığıdır, yıllık ritmin timsalidir. Ağacın ritmik tezahürü en vazıh, en noksansız, en emin, en yüklü, en taşkın olanıdır. Bitki âleminde aykırılığa yer yoktur. Bulutlar gündönümünde güneşin önünü kapatır. Vakti geldi mi hiçbir fırtına ağacı

gövermekten alıkoyamaz. Bir bitkibiçimliliği [*phytomorphisme*] yahut ağaçbiçimliliği [*xylomorphisme*] düşleyerek kendimizi poetik açıdan eğitecek olursak, D. H. Lawrence'ın *Fantaisie de l'inconscient*'ta zikrettiği ifadeleri tam manalarıyla anlarız. Lawrence "daha o zamanlar itibardan düşmüş *Altın Dal*" kitabından şu cümleyi aktarır: "Güneş kadim Arîlere mukaddes meşede meskûn olan ateşle düzenli aralıklarla tazeleniyor gibi görünmüş olsa gerektir." Ve ilave eder: "Aynen öyledir. Hayat ağacında meskûn olan ateş. Yani, hayatın ta kendisi. Şu hâlde bu cümleyi şöyle okumamız icap eder: "Güneş Kadim Arîlere hayatın faaliyetiyle düzenli aralıklarla tazeleniyor gibi görünmüş olsa gerektir." Hayat güneşten alınıyor değildir de, güneşi besleyen bizzat hayatın sudurudur, yani bilcümle canlı bitki ve yaratıktır."

Keza, düşlerin son hududuna gittiğimiz ve bütün varlığımızı bitki âlemindeki hususi bir düşsel güce teslim ettiğimiz vakit, ağaç takvimleri efsanesini daha iyi idrak ederiz. Burada yalnızca bir örneği nakledelim. Terrien de la Couperie, "ayın on beşine kadar her gün bir badıcın yetiştiği ve otuzuna kadar her gün bir badıcın düştüğü harikulade bir bitkiden söz eden" bir Çin geleneğini zikreder.[33] Bu aşırıya varan kesinliğiyle böylesi bir efsane bizzat günü bitkisel faaliyetin bir parçası kılma istencini açıkça göstermektedir. Tomurcuğun gücünü hakiki manada düşlersek, her sabah bahçeye çıkıp yahut çalıların yanı sıra yürüyüp bir tomurcuğa, aynı tomurcuğa bakarsak ve bir günün faaliyetini bu tomurcukla ölçersek bu efsanenin künhüne varırız. Ve böylece bir çiçek açmak üzre olduğunda, elma ağacı ışığını, beyaz ve pembe ışığını salmak üzre olduğunda, bir tanecik ağacın tekmil bir âlem olduğunu hakiki manada bileceğiz.

33 Goblet d'Alviella, *a.g.e.*, s. 193.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

RÜZGÂR

Fakat ben ne denizim ne de kızıl güneş,
Ne kız gülüşlü rüzgâr,
Ne pekleştiren muazzam rüzgâr,
Ne kamçılayan rüzgâr,
Ne de haşyetten kavrulurcasına
Boyuna kendi bedenini kamçılayan varlığım.

Walt Whitman, Çimen Yaprakları

I

Çabucak şiddetli havanın imgelerinin en dinamik olanına, fırtınalar âlemine geçecek olursak, psikolojik açıdan son derece belirgin olan imgelerin toplaştığını görürüz. Öyle görünüyor ki engin boşluk aniden bir eyleme kavuştuğu gibi kozmik öfkenin hususen vazıh bir imgesi hâline gelmektedir. Diyebiliriz ki hırçın rüzgâr *saf öfkenin,* amaçsız yahut mazeretsiz öfkenin sembolüdür. Fırtınanın büyük yazarları –mesela Joseph Conrad (*Tayfun*)– fırtınanın beklenmedik oluşunu, sebepsiz bir fiziksel trajedi oluşunu sevmiştir. İşin klişeye dökülmesi yavaş yavaş imgeyi yıpratmıştır; unsursal enerjisini tecrübe etmeden unsurların hışmından bahsedilir olmuştur. Fırtınanın hışmına uğrayan orman ve deniz bazen kasırganın yüce fakat dinamik açıdan yalın imgesini fazlasıyla süse boğmaktadır. Şiddetli havayla unsursal hışmı kavramamız mümkün olur ki

bu hışım safi harekettir ve hareketten başka da bir şey değildir. Şiddetli havada *istencin* ve *imgelemin* raptolduğu son derece mühim imgeler buluruz. Hiçbir şeye bağlı olmayan sağlam bir istençle *hiçbir* şekli haiz olmayan bir imgelem birbirlerini destekler. Kasırganın imgelerini derunen tecrübe ederek hiddetli ve mağrur bir istencin ne olduğunu öğreniriz. Rüzgâr ifrata vardığında her yerde olan ve hiçbir yerde olmayan, kendi kendisinden neşet eden ve yeni baştan neşet eden, kıvrılan ve dönen öfkedir. Rüzgâr tehdit eder ve uğuldar, fakat ancak tozla karşılaştığı vakit biçime bürünür; görünür hâle geldiği gibi bela derekesine düşer. Rüzgâr imgeleme ancak özsel dinamik bir iştirak içinde sözünü geçirir. Biçime dökülmüş imgeler rüzgâra verse verse gülünç bir görünüm verebilir.

Bu özsel dinamik iştirakin birçok örneğini Jacob Böhme'nin ve William Blake'in eserlerinde göreceğiz. Öfkenin ateşle yahut hınçla dışa vurulduğu ifadelerin dışında, Böhme'nin eserlerinde düşçünün "yıldızların öfkeli diyarında"[1] göğün gazabının şekle büründüğünü gördüğü imgelere denk geliyoruz.

Bundan başka, kozmogonin büyük düşçülerini imgesel eserleri üzerinden takip ettiğimizde, öfkeye değer atfetme hususuna çokça tesadüf ederiz. Başlangıçtaki öfke asli bir istencin alametidir. Bu öfke yapılacak işe *saldırır*. Ve bu *yaratıcı öfkenin* husule getireceği ilk şey *girdap*tır. Öfkeyle dinamik hâle gelen *homo faber*'in ilk nesnesi *burgaç*tır.

Descartes gibi itidalli bir fikir adamının tahayyül ettiği girdaptan başka, Blake'in öfkeli ve yaratıcı girdabına dinamik imgelem vasıtasıyla iştirak etmekte fayda vardır. İmge silikçe gösterir kendini ilkin: "Urizen'in oğulları da burada çalışır; ve buradan Unan-Adan Gölü'nün kıyısında Theotormon'un değirmenleri görülür."[2] Theotormon'un değirmenleri imgesine

1 Jacob Böhme, *Des trois principes de l'essence divine*, çev. Meçhul Filozof, 1802, c. II, s. 149.

2 William Blake, *Deuxième Livre prophétique*, çev. Berger, s. 133.

takılmamamız gerekir, zira değirmenler sırf yaratıcı gücü "vınlatmak" için oradadır. Dinamik imgelemin bize öğrettiği şeyleri takip ederek, biçimlerin diyarında müphem kalan bu imgenin izahını buluyoruz. Bu imge müphem kalmaktadır, zira şair Theotormon'un değirmenlerinden söz ettiği gibi girdaplar göğü kaplar ve göğü alıp yanı sıra götürür. İmgesel olanın diyarında değirmenin rüzgârı fırıl fırıl döndürmesi olmayacak bir şey değildir. Bu rollerin tersine çevrilmesini kabule yanaşmayan okurun tutumu düşselliğin ilkelerine yaraşmaz. Ola ki bu okur *gerçekliği* temsil eden şeyleri anlayabilir, fakat bir *yaratımı* nasıl anlayacaktır? Yaratılmış olan şeyin tahayyül edilmesi icap eder. Hem bir kimse *imgesel olanın* temel kanunlarını bilmeden nasıl olup da tahayyül edebilir?

Böylece değirmenin harekete geçirdiği imgelem kâinata yayılır; "bu girdaplar," der Blake, "gecenin yıldızlı boşlukları, yeryüzünün derinlikleri ve mağaralarıdır."

> Bu değirmenler hışımları dizginlenemeyen okyanuslar, bulutlar ve dalgalardır.
>
> Yıldızlar burada yaratılır ve bilcümle şeyin tohumu burada atılır;
>
> Güneş ve ay muayyen istikametlerini burada alırlar.

Kozmogonik girdabı, yaratıcı fırtınayı, öfke ve yaratılışın rüzgârını geometrik biçimleri itibarıyla değil, birer güç kaynağı olarak idrak ederiz. Hiçbir şey fırıl fırıl dönen hareketi durduramaz artık. Dinamik imgelemde her şey faal hâle gelir, hiçbir şey durgun hâlde kalmaz. Hareket varlığı husule getirir; fırıl fırıl dönen hava yıldızları meydana getirir; çığlık imgeleri, sözü ve düşünceyi hasıl eder. Öfke vasıtasıyla dünya bir tahrik olarak yaratılır. Öfke dinamik varlığın temelini atar. Öfke varlığı zuhur ettiren edimdir. Bir eylem her ne kadar hesaplı kitaplı olursa olsun, her ne kadar sinsi, aldatıcı olmaya namzet gibi görünürse görürsün, ilkin öfkenin alçacık bir eşiğini geçmesi gerekir. Öfke bir tür tutkaldır ve bu tutkal olmadan

hiçbir intiba varlığımıza nakşedilemez. Öfke faal bir intibaı meydana çıkarır.

Élémir Bourges'un *Gemi*'sindeki bazı pasajları okurken de, kızgın rüzgârların çıkardığı yaman ses havai canavarları husule getiriyormuş gibidir. Bu canavarların "gök gürültüsünün demir çarkının altından" feryat ettiği işitilir. Fırtınada "Gorgon, kendisinin canavarsı imgeleri olan havai hayaletlerle" göğün dört bir köşesine dehşet *saçan* bir tür sesten mürekkep serap hâlinde çoğalır. Kuzey rüzgârı kükreyerek uçan canavarların ağızlarına ağız katar. Bourges'un nazarında Medusa bir fırtına kuşudur. Medusa "acayip bir kuşu andıran" uçan bir kafadan ibarettir. Bir kehânet ilminden [*augure*][3] kalma bir hatırayla uzaktan yakından ilişiği olmayan, fakat hazin hayallerimizde işittiğimiz hâlleriyle meşum kuşlar, rüzgârın tiz çığlıklarından neşet eden yaratıklar değil midir? İşitmek görmekten daha dramatiktir.

Fırtına hususundaki hayalde imgeleri husule getiren göz değil, *ürkmüş kulak*tır. Şedit havanın dramasına doğrudan doğruya iştirak ederiz. Yeryüzüne ilişkin manzaralar sesin bu dehşetini yeğinleştirecektir şüphesiz. Böylece *Gemi*'de (s. 73) havada neşet eden çığlık dumanları ve gölgeleri bir araya getirir: "Pustan mürekkep bir dağ göğün derinliklerini kaplıyor. Küle benzeyen kemiksiz, kerih bedenleri ve tunçtan tüyleriyle gelludler[4] bu hâlleriyle bile ulakları andırıyorlar… Çelik kanatlardan, yelelerden, çakmak çakmak gözlerden mürekkep bir girdap alev alev bulutu dolduruyor." Birkaç sayfa sonra Bourges (s. 75) hâlâ "kanatlı dişi kurtlardan, gelludlerden, harpilerden,[5] stimfalidlerden[6]" bahseder. Böylece canavarsı ve birbiriyle uyuşmayan yaratıklar kasırganın girdaplarında

3 Kuşların uçuşlarının ve ötüşlerinin tefsir edilmesi ve bunlardan hareketle belirli hükümlere varma ilmi. (ç.n.)

4 Gellude: Bir tür vampir. (ç.n.)

5 Harpie: Kadın başlı, akbaba bedenli canavar. (ç.n.)

6 Stymphalides: İnsan yiyen kuşlar. (ç.n.)

toplaşır. Fakat bu imgesel varlıkların nasıl husule geldiğini araştırmaya gönüllü bir kimse, çoğa kalmadan bunları husule getiren gücün bir öfke çığlığı olduğunu fark edecektir. Fakat bu bir hayvanın gırtlağından çıkan çığlık değil, bir fırtınadan kopan çığlıktır. *Ouranide* evvela kızgın rüzgârın yaman feryadıdır. Kozmolojik anlatılarda bu feryadın oluşumunun izini sürdüğümüz takdirde, çığlığın bir kozmolojisinin meydana geldiği anda, yani varlıkları bir çığlığın etrafı sıra toplayan bir kozmolojinin meydana geldiği anda hazır bulunmamız mümkün olur. Çığlık hem söze dökülmüş asli gerçekliktir hem de asli kozmogonik gerçekliktir.

Düşlerin, bir sesin yahut bir çığlığın etrafında imgeler husule getirdiği örnekler bulmak mümkündür. İnsan "rüzgârın uğultusunun" [*sifflement*][7] sevk ettiği kaygıya dûçar olmasaydı, çokça denk gelinen "kanatlı yılanlar" imgesi bir manayı haiz olabilir miydi? Victor Hugo veciz bir ifadeyle şöyle yazar: "Rüzgâr bir yılanı andırıyor" (*La Légende des siècles*). Birçok memleketin folklorunda rüzgâr imgeleriyle yılan imgelerinin kesiştiği bir noktayı tespit etmemiz mümkündür. Habeşistan'da, der Griaule, geceleri ıslık çalmak yasaklanmıştır, "zira ıslık çalmak, yılanları ve şeytanları çağırmak demektir."[8] Yılanlarla şeytanların aynı şekilde çağrılması, bunların kozmik yankılarını bu tabuya ilave etmeyi zorunlu kılmaktadır. Habeşistan'daki bu tabuyu şu vereceğimiz menetmelerle mukayese edersek, okur öne sürdüğümüz görüşün doğruluğuna kâni olacaktır: Yakutlarda "dağlarda ıslık çalıp uyuyan rüzgârları rahatsız etmek" caiz değildir.[9] Keza "Kanakalılar, alizelerin çağrılması yahut bu rüzgârlardan korkulması gereken vakte göre yılın belirli zamanlarında ıslık çalarlar yahut çalmazlar."

---

7 Sifflement kelimesi hem rüzgârın uğuldaması hem yılanın tıslaması hem ıslık manalarındandır. Yazar ilerleyen satırlardaki bağlantıyı bu kelime üzerinden kurmaktadır. (ç.n.)

8 Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, s. 21.

9 André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, s. 233.

Böylesi efsaneler bizi imgesel faaliyetin tam merkezine yerleştirir. Şu tespit aksiyom olarak addedilebilir: Kozmik seviyeye yükselmeye temayül olduğu vakit imgelem faal hâldedir. Değer atfedilen imgeler günlük hayatın ayrıntılarından teşekkül etmezler. İlkel insan nesnelerden ziyade dünyadan korkar. Kozmik dehşet daha sonraları hususi bir nesne üzerinde toplanabilir, fakat dehşet hiçbir nesne tayin edilmeden evvel kaygıyla dolu bir kâinatta evvela mevcuttur. Düşleyen insanı, işiten insanı ürpertilere sevk eden rüzgârın keskin uğultusu, ıslığıdır... Habeşistanlı gündüzleri ıslık çalabilir. Gündüz leylî korkuların ambarını tarumar etmiştir. Yılanlar ve şeytanlar kudretlerini yitirmiştir.

Şu hâlde, imgesel olanın hiyerarşisine halel getirmeden çığlığın bir fenomenolojisini tesis edecek olsaydık, fırtınanın bir fenomenolojisiyle işe başlardık. Bilahare bu fenomenolojiyi hayvan çığlığının bir fenomenolojisiyle mukayese etmeye çalışırdık. İşin burasında hayvan seslerinin cansız mahiyetine şaşıp kalırdık. Seslerin imgelemi hemen hemen yalnızca mutena doğal sesleri işitir. O zaman, bilcümle ayrıntısıyla birlikte, çığlığın bir fenomenolojisinin başında uğuldayan rüzgârın geldiğinin deliline ulaşırdık. Rüzgâr bir şekilde hayvandan önce uğuldar, rüzgâr sürüsü köpek sürüsünden önce ulur. Gök gürültüsü ayıdan önce gürler. William Blake gibi uyanık hâldeki rüyaların büyük bir üstadı bu hususu da can damarından yakalar:

> Meleme, havlama, kükreme, gürleme
> Göğün kıyısını döven dalgalardır.[10]

Keza Laforgue da "rüzgârın bilcümle Valkür'ünün böğürtüsünü" işitir.[11] Victor Hugo'nun Cinleri bir "işiticinin görüntüleri"dir.

Fırtınanın asli güç ve asli ses olduğu birçok şiiri zikredebiliriz. Fırtınalarının hayatı olmasaydı Ossian'ın hâli nice olurdu?

---

10 William Blake, *Deuxième Livre prophétique*.

11 Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, c. II, s. 152.

Ossian'ın türkülerinin onca insan için canlı olmasının sebebi fırtınayla kurulan gönüldeşlik değil midir?[12]

Tetik bir ruhla fırtınaya kulak kesilmek demek, birbiri ardına –yahut aynı anda– Korku ve Öfke içinde kızgın bir kâinatla irtibata geçmek demektir. Maurice de Guérin üzerine yazdığı harikulade çalışmasında M. E. Decahors, fırtına karşısında imgelemimizin tam da korktuğu dramaya meydan verdiği ve "ruhun ve doğanın birbirinin karşısı sıra alabildiğine yükseldiği" bu acayip tutuma işaret eder. Bu basit karşılaşmada, Maurice de Guérin gibi latif bir insan bile yaratıcı öfkenin sevk ettiği intibaları fark eder: "Kızgınlığımda böylesi bir huzura nail olduğumda, düşüncemi ancak (buna delilik dense yeridir) iki âlemin arasındaki ufukta titreşen göğün bir parıltısına benzetebiliyorum."[13] Burada söz konusu olan yeryüzündeki hiçbir şeye halel getirmeyecek, fakat insanın –kendisini hiddete sevk edecek her türlü sebebin ötesinde– içerindeki en deruni teli titreten hayli havai bir öfkedir.

Edgar Poe'nun *Sessizlik* başlığını attığı kasvetli hayalde yazarın hıncını havadan aldığı bir pasaja denk geliriz; oysa Xerxes kompleksine tutulsaydı hırsını sudan alırdı. Şu hâlde burada *havanın bir Xerxes*'inden bahsetmemiz mümkündür: "O zaman unsurları dağdağanın lanetiyle lanetledim; ve daha önce rüzgârın dahi esmediği gökyüzünde dehşetengiz bir fırtına peyda oldu. Ve fırtınanın şiddetiyle gökyüzü kül rengi kesildi…"[14]

Poe'nun masalında dağdağanın lanetini birkaç satır sonra sessizliğin laneti takip eder, fakat bizzat bu diyalektik havai düşçünün gök gürlemelerinin ve fırtınaların efendisi olma arzusunu açık seçik ortaya dökmektedir. Rüzgârlara hükmeder, onları etrafa salar ve tekrar yanına çağırır. Dağdağa ve sessizlik Edgar Poe'daki güç istencinin iki mümeyyiz biçimidir.

12 Krş. Senancour, *Oberman*, s. 326.

13 *Morceaux chosis*, *a.g.e.*, s. 247.

14 Çev. Baudelaire, s. 273.

II

Rüzgârın her bir safhasının kendine has psikolojisi vardır. Rüzgâr coşar, derken yılgınlığa düşer. Uğuldar, derken figan eder. Bir an şedittir, derken ızdıraba kapılır. Zıt yönlerden esen faydasız esintilerin mahiyeti kaygılı bir kasvetin imgesini verebilir ki bu kasvet ezgin bir kasvetten epey farklıdır. Bu iki kasvet arasındaki farkı Gabriele D'Annunzio'nun şu pasajında görmek mümkündür: "Hatıralarla yüklü, sezilerle dolu, hurdahaş ruhlardan ve faydasız kanatlardan mürekkep rüzgâr ortadan kalkmış olan şeyin üzüncü, henüz şekil bulmamış yaratıkların ihtirası gibiydi."[15]

Bu çetin ve acılı hayatın aynı intibalarına Saint-Pol Roux'nun "Rüzgârın Gizemi"ne hasrettiği satırlarda denk geliyoruz. İyice tasarlanmadığı için aşırıya varan bir kozmik his içre, şair rüzgârı Yeryüzünün bir düşünden neşet ettirir: "Geleceğin arzuları yahut hatıranın üzünçleri bu devasa kafatasının, Yerkürenin, bir yerinde uyandığı vakit, rüzgâr ortaya çıkar."[16] Ardından, sanki yeryüzünün düşü zıt yönlerden esen esintilerle dövülmekmiş gibi, şair rüzgârın bölük bölük olmuş unsurlarından dem vurur: "Feza, ümit içinde bekleyen yahut maddeden geri dönmemecesine sürgün edilmiş, şuraya buraya savrulmuş ruhlarla doludur ve bu ruhların muhtelif hareketleri dallara, yelkenlere ve bulutlara can verir." Bretonyalı şairin nazarında her esinti can bulur; esinti vaktiyle yaşamış olan bir hava parçasıdır, bir ruhu sarmalayacak olan havai bir kumaştır. Bir başka Bretonyalı, harikulade bir şekilde intibaların poetik özüne dikkat kesilen bir şiirinde şöyle yazar:

> Biri var
> Rüzgârda.[17]

---

15 Gabriele D'Annunzio, *Contemplation de la Mort*, çev., s. 116.

16 Saint-Pol Roux, *La Rose et les Épines du chemin*, s. 111.

17 Guillevic, *Terraqué*, s. 71.

Saint-Pol Roux'nun şiiri hatıranın ve yaşama istencinin hayaline devam eder:

> Oluşun [*devenir*] yahut yeni baştan oluşun teorisyenleri olarak vücuda gelmiş yahut gelmek üzere olan bu ruhlar – kimisi vücuda gelmek üzeredir ve ötekilerse dünyevi manada ölmüştür– geçmiş yahut gelecek bir yaşama sevincinin imkânını beslerler. Bu ruhlar kavrayabilecekleri bir değerin peşine düşmüş gayri şahsiyetlerdir. O zaman sökün eder atlı kafileler, şevklerinin derisinin ve kemiklerinin kopup hurdahaş olduğu çarpışmalar arasında var güçleriyle çabalarlar, dağlara tırmanırlar, var olmak için duydukları o baş döndürücü sabırsızlıkla vadileri doldururlar.
>
> Bu esen rüzgârdır.

III

Roux'nun pasajı, kabul etmek gerekir ki, imgelerle fazlaca yüklüdür ki bu da sembolizmin aksaklıklarından biridir. Fakat bu metnin ardındaki düş rüzgârın şiddetli canlıcılığı [*animisme*] bakımından samimidir; bölük pörçük, telaşlı, sıkışık, bir fırtınada bir alay yaratığı husule getiren bir canlıcılıktır bu. Şair, mısralarında birçok efsanenin düşsel özünü âdeta bilinçsizce yeniden keşfetmiştir. Bu mısralarda, sırf bu mısralardaki harekette, *cehennemî kovalamaca*[18] temasını, durmak yahut yavaşlamak bilmeyen görünmez ve tahripkâr atlı kafile temasını fark etmemek elde midir? Bu tema öncesinde bir hazırlık olmadan kendini kabul ettirebiliyorsa, bunun sebebi cehennemî kovalamacanın nakledilegelen bir rivayet olmasından ziyade doğal bir hayal olmasıdır. Bu hayali *doğal masal*ın bir

18 Chasse infernale: Atlı avcılardan ve köpek sürülerinden mürekkep kafileye benzetilen leylî bir fırtınanın yahut azgın bir rüzgârın gökteki geçişine verilen ad. Avrupa semalarında gezen hayaletlerin ve lanetlenmiş ruhların kafilesi olduğuna inanılır. Kovalamaca diye verdiğimiz *chasse* kelimesinin hem kovalama/peşine düşme hem de av manalarında olduğu akılda tutulmalıdır. (ç.n.)

örneği olarak addedebiliriz; bu hayal uğuldayan rüzgârın, binbir şikâyetli ve haşin ses peyda eden rüzgârın *doğal masalıdır.* Renk ve şekiller hiçbir kanuna bağlı kalınmaksızın bu masala ilave edilebilir. Cehennemî kovalamaca görülür şeyleri anlatan bir masal değildir. Rüzgârın masalıdır bu. Ménéchet, cehennem köpekleri hususundaki Galler efsanelerinden bahseder:

> Bu cehennem köpeklerine göğün köpekleri dendiği de olur... Havada bir şeyleri kovalarlarken sık sık sesleri işitilir... Bazıları bunların kulakları kırmızı, bedenleri bembeyaz hayvanlar olduğunu söylemektedir; ötekilerse baştan başa kapkara olduklarını iddia etmektedir. Belki de tıpkı onlar gibi havayla beslenen bukalemun türündendirler.[19]

Colin de Plancy bundan başka bir de atların yaratılmasıyla ilgili bir Arap efsanesini nakleder:[20]

> Tanrı atı yaratmaya karar verdiğinde, Güney rüzgârını çağırıp şöyle buyurdu: "Karnından yeni bir varlık çıkaracağım, yoğun bir hâl al ve bağrındaki fazla sıvıdan kurtul." Ve rüzgâr buyruğa uydu. O zaman Tanrı bu unsurdan bir avuç aldı, üzerine üfledi ve at husule geldi."[21]

Daha az resimsel ve fakat daha layıkınca düşsel olan birçok öteki yaratma anlatılarında rüzgârın atlarına denk gelmek mümkündür. Böylece biçimsel hususiyetlerden ziyade dinamik hususiyetlerin yaratmadan sorumlu olduğunu anlıyoruz. Söz gelimi, Schwartz bulut kovalamacasında (*Wolkenjagd*)

---

19 Collin de Plancy nakletmiştir, *Dictionnaire infernal* [Cehennem Sözlüğü], "Chien" [Köpek] maddesi.

20 *A.g.e.*, "At" maddesi.

21 Shakespeare'in *V. Henry* adlı eserinde Dauphin atı hususunda şöyle der (III. Perde, VII. Sahne): "Atıma bindim mi uçarım, bir atmaca olup çıkarım. Atım havada tırıs gider âdeta; toprağa değdiğinde yerde bir terennüm başlar; nalından çıkan ses Hermes'in flütünden daha nağmelidir... Safi hava ve ateştendir; sakil unsurlar olan toprak ve suyun esamesine rastlanmaz onda, ancak sahibi üzerine binsin diye sabır ve sükûnetle beklediği sırada beliriverir bu unsurlar." Buradan imgesel olanın diyarında atı "izah etmek" için dört unsurun elzem olduğunu anlıyoruz.

ortaya çıkan manzaralardan söz etmektedir; bazıları buradan hareketle bulutun suretlerinin ilham verici biçimler olduğunu sanabilir. Fakat Schwartz'ın bir araya getirdiği belgeleri daha bir dikkatle okuduğumuzda, gökteki hareketlenmelerin [gök gürültüsü, yıldırım, şimşek] dinamiğinin düşçüye ilham verdiğini fark ediyoruz. Burada söz konusu olan kasırga kovalamacısıdır (*Gewitterjagd*).[22] Schwartz rüzgârların savaşa tutuştuğu daha birçok imge nakleder. *Ortada düşmanın olmadığı,* çoklukla amansız bir mücadeleye sahne olan acayip bir savaştır bu. Fakat bu savaşta, natüralist mitolojinin yaptığı gibi, gece ve ışığın mücadelesinin bir serencamını görmemiz mümkündür.[23] Bulutların göğe karşı savaşı, devlerin Olimpos tanrılarına saldırısı olarak takdim edilir.

Gerhardt Hauptman da tehditkâr bulutla rüzgârın çığlıklarını terkip etmeye çalışmıştır:

> Kara cinler vahşice avlanmaya hazır hâlde dipsiz çukurlarda ve uçurumlarda toplaşırlar. Çok geçmeden köpek sürüsünün çavkırmaları çalınır kulağına... Sisin devleri duru gökyüzünde tehditkâr kuleleri ve dehşet salan duvarlarıyla bulutlardan karanlık kaleler inşa ederler ve seni yok etmek için ağır ağır dağına yaklaşırlar.[24]

Schwartz cehennemi kovalamaca imgelerini "yılan saçlı avcı kadın" imgesiyle ilişkilendirir. Erinyeler mefhumunun "imgesel" tahlili bu mukayeseyle başlatılabilir. Bu tahlilin imgeyi şekil bulmaya başladığı esnada, henüz azıcık vasfı haizken –ve elbette sonraları rivayet edile edile eklenen olanca şeyi bu imgeden uzak tutarak–, doludizgin hışmın henüz öfkeli bir rüzgâr olduğu demlerde yakalaması gerekmektedir. İmge neyi kovalamaktadır? Rüzgâr neyin peşine düşmüştür? Hışmın

22 F. L. W. Schwartz, *Wolken und Wind, Blitz und Donner*, Berlin, 1879, bkz. s. 52-153.

23 Krş. Charles Ploix, *Le Surnaturel dans les contes populaires*, 1891, s. 41.

24 *La Cloche engloutie*, çev. Ferdinand Hérold, s. 174.

saf dinamik imgelemi için bu sorunun bir manası yoktur. Bir yazar Orestes'e şu sözleri söyletir: "Sen onları görmüyorsun... fakat ben görüyorum... peşim sıra geliyorlar." Cehennemî kovalamaca gibi, Erinyeler de kovalayanla [avcıyla] kovalananı [avı] ihtiva ederler. Aslî bir dinamik imgede vücut bulan bu terkip epey mühim ve şümullüdür. Öyle görünüyor ki bu terkip öfkeyi ve intikamı da ihtiva etmektedir, öyle de fenadır işte rüzgârın cefası.

IV

Rüzgârın hem letafet hem de haşinlik, hem saflık hem de taşkınlık demek olan çifte değerini göstermek için, rüzgârın mahva ve diriltmeye duyduğu çifte coşkunluğu Shelley'le beraber yeniden yaşamaktan daha iyi bir yol var mıdır?

Ey vahşi Batı Rüzgârı, sen ey Güzün soluğu

(...)

Vahşi Ruh, nedir seni her yana götüren;
Ey Mahvedici, ey Diriltici, işit, kulak ver!
Ey dizginlenemeyen! Ah keşke
Çocukluğumda olduğum şey olabilsem,
Fezadaki gezinmelerinin yoldaşı olabilsem,
O zamanlar senin o semavi hızını geçmek
Delilik gibi gelmezdi pek; zinhar çırpınmazdım,
Izdırap içinde olduğumda yaptığım gibi, zinhar yalvarmazdım sana.
Ah, kaldır beni bir dalga, bir yaprak, bir bulut misali!
Düşüyorum hayatın dikenlerine! Dökülüyor kanım!
Saatlerin sakil ağırlığı zincire vurdu, amana getirdi
Sencileyin bir varlığı, vahşi, hızlı, mağrur.
Benden bir lir yap, orman gibi terennüm edeyim!
Ve yapraklarım düşerse seninkiler gibi, varsın düşsün!
Senin kudretli nağmelerinin dağdağası
Benden derin bir güz nağmesi çıkaracaktır.

Latif ve fakat mahzun bir nağme. Azgın Ruh,
Benim ruhum ol! Ben ol, ey coşkun olan![25]

Esen rüzgârın bu aynı canlılığına Pierre Guéguen'in *Dağ Başında* şiirinde de denk geliyoruz:

O azametli, yaman bedeniyle Batı Rüzgârı
Coşkun parmaklarıyla dokunuyordu bana.
Ağzını ağzıma yapıştırdı
Ve o haşin ruhunu üfledi içerime.

Batı Rüzgârına Övgü'ye düştüğü şerhte Cazamian, Shelley'nin poetikasında "azametli fiziksel güçlerle insan hayatı arasındaki derin rabıtalara duyulan fevkalade sezginin" önemine işaret eder. Chevrillon ise şu şerhi düşer: "Hareket hâlindeki ruh; Shelley'nin her yerde gördüğü budur" (*A.g.e.*, s. 111). Fakat dünyanın şairin ilhamında yenilenen ruhu her yerde deruni bir özgünlüğü haizdir. Bora haşin ve halistir. Bir an diner, derken yeniden bastırır. Ve şair kozmik soluğun hayatının peşine düşer. Batı rüzgârında bir okyanus ruhu, yersel bir şeyin halel getirmediği saf bir ruh belirir. Ve hayat öyle muazzamdır ki güz bile bir geleceği haizdir.

İmgelem için rüzgârın menşeinin istikametinden daha mühim olduğunu söylememize hacet var mı? Bir akılcı Renée Vivien'ın *Mensur Şiirler*'indeki *Dört Rüzgâr* şiirini okurken tebessüm edecektir. Kuzey rüzgârının düşçüye "Bırak da seni karlara götüreyim," demesine ve güney rüzgârının "Bırak da seni maviliklere götüreyim," demesine şaşacaktır.[26] Bu akılcı batı rüzgârının Doğu'ya gitmemize yardım edebilecek rüzgâr olduğunu düşünecektir. Fakat rüya bu tecrübî "yön verme"ye gülüp geçer. Rüya kuzey rüzgârına, Poyraza, Pindar'ın dediği gibi Rüzgârların Kralına, uzak kuzeye değgin [*hyperboréen*] bir öte tarafın olanca kudretini bahşeder. Keza, güney rüzgârı

25 Shelley, *Ode au Vent d'Ouest* [Batı Rüzgârına Övgü], çev. Chevrillon, Études anglaises, 1901, s. 108.

26 Renée Vivien, *Poèmes en prose*, s. 7.

güneş diyarının ve ebedî bir ilkbahara duyulan hasretin bilcümle cazibesini yanı sıra getirir.

Rüzgârı seven ruh göğün dört rüzgârıyla canlanır. Birçok düşçünün nazarında dört ana yön evvelemirde dört büyük rüzgârın yurdudur. Bize öyle geliyor ki bu dört büyük rüzgâr birçok bakımdan *Kozmik Dörd*ün temelini teşkil etmektedir. Bu dört rüzgâr sıcağın ve soğuğun, kurunun ve yaşın çifte diyalektiğini arz ederler. Şairler içgüdüsel olarak bu dinamik ve asli yönlenmeyi yeniden keşfederler:

> Güney, Batı, Doğu, Kuzey
> Altuni ayaları
> Ve buzlu yumruklarıyla
> Esen rüzgârı püskürtürler.[27]

Verhaeren, Flandra'nın ovalarında havanın her türlü esintisinin dinamizmini derunen tecrübe etmiştir.

> Rüzgârı seviyorsam, ona hayransam
> Ve methiyeler düzüyorsam,
> Rüzgârın şarabını içiyorsam
> Ve posasını içerimde duyuyorsam,
> Rüzgâr olanca varlığımı kabarttığından
> Ve ciğerlerimden ve gözeneklerimden
> Bedenimi ayakta tutan kana karışmadan evvel,
> O haşin gücü yahut o fevkalade latifliğiyle
> Dünyayı geniş geniş kucaklamış olduğundandır.

Bu şiiri yazıldığı demdeki canlılıkla okursak, bu şiirin teneffüs etmenin bir tarzı olduğunu hemencecik fark ederiz. Bu şiiri teneffüs ettiğimiz şiirlerin –sonraki bölümde bu hususu ele alacağız– bir örneği olarak verebiliriz. Bu şiiri, bunun kadar güzel olan ve fakat işitmeye layık şiirler safına bağlı olan bir başka şiirle mukayese ettiğimiz vakit bu teneffüs etmenin etkisini daha iyi anlayacağız. Bahsettiğimiz şiiri sembolist şair Viellé-Griffin'in *Wieland'ın Kanatlı Efsanesi*'nden iktibas edeceğiz:

27 Verhaeren, *La Multiple Splendeur, À la gloire du Vent.*

Kulak kesiliyor; rüzgâr esiyor; kulak kesiliyor;
Rüzgâr,
Ta ötelerde yahut hemen yakınlarda
Hüngürdeyen ve kesilen
Bir korno misali
Esiyor, ağlıyor ve yakınıyor!
Kulağımın dibinde vızıldayan bir ok...[28]

V

Şairlerin imgelerinin temelini teşkil eden dinamik intibalarını enikonu ele alacak bir çalışmanın alnın psikolojisine esaslı bir önem atfetmesi icap eder. Belirtmek gerekir ki alın en hafif bir esintiye karşı hassastır ve asli bir intibayla rüzgârı tanıyıp çıkarır. Pierre Villey alnı körlerdeki "maniaları duyma yetisi" olarak addetmektedir. Körler "yüz hizasında bulunan nesnelerin" havaya neşrettikleri "duyumları umumiyetle alınları yahut şakakları vasıtasıyla tespit ederler... Körleri tetkik etmiş olanlar bu hususu fark etmiştir. Diderot'nun ta nice zaman evvel yazdığı *Körler Üzerine Mektup*'unda bu husus zikredilmektedir.[29] Alnın gündelik hayatta büsbütün yabana atılan bu olağanüstü hassasiyetinin farkına varmak için insanın bir yelpazeyi alıp şöyle bir sallaması kâfidir.

Meltemlere ve ilkbahar esintilerini dile getiren şairler bazen bu cazibe hususunda bize şöyle der:

Baş başaydık ve benle o yürüyorduk
Rüzgârla sürüklenen saçları ve düşünceleri düşleyerek.[30]

Rüzgâr ne denli yeğinleşirse, alnın şiirinin dinamik unsurları o denli barizce ortaya çıkar. Shelley'nin dediği üzere, rüzgârlar

28 Viellé-Griffin, *La Légende ailée de Wieland*, 1900, s. 74.

29 Pierre Villey, *Le Monde des aveugles*, s. 84.

30 Verlaine, *Nevermore*

"sıhhat ve tazelik ve dinç bir cesaretin sevincini üflediklerinde," alın azametli bir hâl alırmış gibi gelir. Yüz bu kere ışıktan mürekkep bir hâlenin yerine enerjiden mürekkep bir hâleyle çevrilir gibidir. Zorlukla yüzleşmek, yeryüzünün bir angaryasıyla inatla mücadele etmek yahut sularda volta vurmak değildir; rüzgâra yüzünü dönmek ve kudretine kafa tutmaktır. Kâinatın bilcümle azametli kuvveti farklı farklı cesaret biçimleri ortaya çıkarırlar. Bu kuvvetler kendi metaforlarını tayin ederler.

Şu hâlde şiirin kendi doğal tersine çevirme üslubuyla rüzgâra bir yüz ve alın atfetmesine kimse şaşmayacaktır:

> Rüzgârın alnı
> Ormandaki şafak vakti gibi görünüyor.[31]

VI

Rüzgâr ve soluk arasındaki münasebetler uzunca bir çalışmada işlenmeye şayandır. Tabii böylesi bir çalışmada Hint düşüncesinde hayli mühim bir yer tutan havai fizyoloji meselesine değinilmese olmaz. Bilindiği üzere nefes alma talimleri bu düşünce sisteminde ahlaki bir değer hâlini alır. Bu talimler insanı kâinatla irtibat hâline sokan hakiki ritlerdir. Dünya açısından rüzgâr, insan açısından ise soluk "sonsuz şeylerin yayılımını" ortaya koymaktadır. *Çandogya Upanişad*'da şu satırları okuruz:

> Ateş yitip giderken, rüzgârla gider. Güneş yitip giderken, rüzgârla gider. Ay yitip giderken, rüzgârla gider. Böylece rüzgâr olanca şeyi alıp götürür... İnsan uyurken, sesi soluk la yitip gider ve görmesi, işitmesi ve düşüncesi de aynı şekilde yitip gider. Böylece soluk her şeyi alıp götürür.

Ancak soluğun ve rüzgârın bu yakınlıklarını içerimizde hissederek soluk alma talimlerinin şifa verici terkibine hakiki manada hazır olabiliriz. Göğüs boşluğunun genişlemesi

31 Verhaeren, *Les Visages de la vie*, "Le Vent."

hususunda yapılan bir tespit, bilinç dışının hayatı üzerindeki fevkalade şifa verici etkisini yabana atan yüzeysel bir talim programının zahiri bir alametidir. Soluğun kozmik mahiyeti bilinçsiz hâldeki en kalıcı değer atfetmelerin alışılageldik temelidir. Kozmik kuvvetlere iştirakten şaşmayan bir varlığın kazanmayacağı şey yoktur.

Nitekim, soluğun bir psikolojisinin talimleriyle yükselici psikolojinin talimlerini imgesel terkiplerinin izini ayrıntılı olarak sürmek ilginç olurdu. Söz gelimi imgelem yüksekliği, ışığı ve saf havadaki esintiyi dinamik olarak ilişkilendirebilir. Daha iyice soluk alırken yükselmek, sadece doğrudan doğruya havayı değil, ışığı da teneffüs etmek, dorukların rüzgârlarına iştirak etmek; işte bunlar habire değerlerini değiştiren ve birbirilerine yardım eden imgeler ve intibalardır. Bir simyacı şu ifadelerle astral altından bahsetmektedir:

> [Astral altın] ateşî bir tözdür ve güneşin zerreciklerinin daimî bir sudurudur: bu zerrecikler sürekli bir medcezir hâlinde olan güneşin ve yıldızların hareketiyle tekmil kâinatı kaplarlar. Göklerin, yeryüzünün ve derinliklerinin şümulü içindeki bilcümle şey bu zerrecikle dolar. Biz mütemadiyen bu astral altını teneffüs ederiz; bu altının şemsî tanecikleri biteviye bedenimize nüfuz eder ve bedenimizden neşrolur.[32]

Şifa verici esintiler ve rayihalı rüzgârlar yaşar böylesi imgelerde. Bu imgeler *güneşli bir rüzgâr* hayalinde teşekkül ederler.

Esintinin, yüksekliğin ve yüksekliğin terkipleriyle ilgili olarak genç bir hekimin eserlerinde ve çalışmasında kıymetli tespitlere denk geliyoruz.[33] Bu eserin havanın tekmil bir psikolojisiyle inceden inceye tetkik edilmesi lazım gelir. Biz burada yalnızca havanın imgelemini ele alıyoruz ve çalışmamızı

---

32 *Entretiens d'Eudoxe et de Pyrophile*, Bibliothèque des philosophes chimiques, yeni edisyon, Paris, 1741, c. III, s. 231.

33 Francis Lefébure, *La Respiration rythmique et la Concentration mentale en éducation physique, en thérapeutique et en psychiatrie*, 1942.

havanın edebî imgelerinin incelenmesiyle sınırlı tutmak niyetindeyiz. Bu metaforların maddi hayata derin kökler saldığını zikretmemiz kâfidir. Esaslı poetik metaforlar ekseriyetle havayla, yükseklikle, güçlü ve latif rüzgârla, yeğin ve saf esintiyle ilişkilendirilir. Böylesi bir terkip tekmil varlığımıza can verir. Sonraki bölümde havanın imgeleminin bu veçhesi üzerinde bir parça duracağız.

ON İKİNCİ BÖLÜM

SESSİZ TEKELLÜM[1]

Soluk ritmin beşiğidir.

Rainer Maria Rilke[2]

I

Her türlü estetik tutkunun ve metafiziğin ötesinde, yalın, doğal, asli biçimiyle şiir nefesin bir sevinci, solumanın mutluluğunun zâhirî ifadesidir. Daha metaforik olarak ifade edilmeden evvel *poetik soluk* bir gerçekliktir; havai, maddi bir imgelemin bize öğrettiklerini takip etmeye gönüllüysek, bu gerçekliği şiirde bulmamız mümkündür. *Poetik galeyanı* ve konuşmanın mutluluğunun bilcümle biçimini –yavaşça, hızlıca, bağırarak, fısıldayarak, yeknesak bir sesle konuşmak– daha bir mühimseyecek olsaydık, poetik soluğun şaşılası çeşitliliğini keşfederdik. Hem kuvveti hem de yumuşaklığı, hem poetik gazabı hem de letafeti içinde soluğun idaresinin faaliyet hâlinde olduğunu görür, dile gelen havanın fevkalade bir idaresini bulurduk. En azından *iyice soluyan* şiirlerin ve soluma ediminin vücuda getirdiği latif, dinamik biçimler olan şiirlerin durumu böyledir.

---

1 Bu bölümün ilk kısmı *Messages* dergisinin *Exercice du silence* başlıklı 1942 sayısında neşredildi.

2 Rilke üzerine yazdığı kitabında K. Kippenberg nakletmiştir.

Nice kelimeler vardır ki biri onları ifade ettiği yahut mırıldandığı gibi içimizdeki olanca dağdağayı dindiriverirler. Havai hakikatlerini ifadeye dökecek tarzda bu kelimeleri yan yana getirebildiğinde, bir şiir bazen ele geçmez bir yatıştırıcı olur. Haşin, destansı mısra da içerinde soluğu haizdir. Bu mısra hükmü elinde tutan kısa sese yankılanan bir sürüp gitme, gücün aşırılığına bir süreklilik temin eder. Kuvvet verici bir hava, cesaretin bir maddesi şiirde oluk gibi akar. Her türlü şiir –sadece yüksek sesle okunan değil, sessizce okunan şiir de (birazdan bu hususa değineceğiz)– solumanın bu asli idaresine tabidir. Farklı farklı imgesel tipler –ister, hava ister su, ister ateş isterse toprakla ilişkili olsunlar– hayal olmaktan çıkıp şiir oldukları gibi, bu geçişi mümkün kıldıkları için havai bir imgelemin parçası olurlar. İnsan bir "ses çıkaran zıvana"dır. İnsan bir "konuşan sipsi"dir.

II

Üstadımız Charles Nodier, birçok kere tarihî bilginin dışında konuşma organlarına dayanan bir etimoloji ihdas etme arzusuna kapılmıştır; fonetik hareketleri ağzımızda ses meydana getirdikleri vakit kavramamıza imkân verecek asrî bir etimolojidir bu. Ontogenezi süresince bu faal fonetik bilimsel kitaplarda öğretilen filogenezi tekrar eder. *Fransızca Sözlüklerin Tenkidî İncelemesi* (1828) adlı eserinde Nodier, "sağlam temelli olmaktan ziyade dâhiyane olan" bir tasavvur olarak *âme* [ruh] kelimesinin imgesel bir etimolojisini ihdas eder. Bu kelimenin "mimolojizm"ini, yani konuştuğumuz esnada beliren *yüz ifadelerinin* fizyognomik taklidince keşfedilmesi gereken ağzın ve solunumun vaziyetlerinin tamamının bulmaya çalışır.[3] Sırf *âme* kelimesi örneği üzerinden bu taklide

3 Charles Nodier bir asır öncesinde zihninin ve kıvrak zekâsının kendisine kazandırdığı nüfuza sahip değil artık. Daha 1850'de "mimolojizm" teorisi "paradoksal ve yutturmacı bir zihnin" eseri olarak addediliyordu (Bkz. F. Génin, *Récréations philologiques*, 1856, c. I, s. 10). Fakat poetik

dayalı etimolojinin bizi nasıl *sese dair jestin* deruni bir değer atfetmesine, havai bir değer atfetmeye sevk ettiğini göreceğiz.

Bırakalım bu işin bilimiyle uğraşan kimseler bize *âme* kelimesinin Latincedeki *anima* kelimesinin kısaltılmış biçimi olduğunu, bunun sebebi hikmetinin ise telaffuzda kolaya kaçmak olduğunu ve bu temayülün birçok bakımdan fonetik gelişimde belirleyici etken olduğunu söylesinler. Biz kelimeyi içerimizde duymaya bakalım; birine onu "bütün ruhumuzla" sevdiğimize, "son nefesimize kadar" seveceğimize yemin ederken yaptığımız gibi. Kelimeyi "teneffüs ederek" içerimizde duyalım. O zaman bu kelime bize *bütün bütün soluk vermenin bir mimolojizmi* gibi görünecektir. *Âme* kelimesini olanca havai mahiyetiyle, kelimenin ve soluğun bir olduğu doğru zamanda imgesel hayatın verdiği bir inançla telaffuz edersek, o zaman bu kelimenin esas ses değerini nefesin sonunda aldığını anlarız. *Âme* kelimesini imgelemin derinliklerinden dile getirmek için, içimizde tuttuğumuz havanın büsbütün sarf edilmesi gerekir. Bu kelime soluğumuzla beraber biten o nadide kelimelerdendir. Saf havai bir imgelem ister ki hep bu kelime cümlenin sonunda olsun. Soluğun bu imgesel hayatında, ruhumuz daima *son oh çekişimiz*dir. Ruhumuzun bir parçası külli bir ruha katılır.

Bu kelimeyi daha bir içerimizde duymak için bütün varlığımızı sükût ettirmeye çalışalım; safi kendi soluğumuza kulak kesilelim; soluğumuz denli havai olalım; hafif hafif alıp verdiğimiz nefesin çıkardığından başkaca ses çıkarmayalım; safi biz nefes aldıkça vücut bulan kelimeleri tahayyül edelim… Soluğun bu ruhu ağzımızdan çıkarken, onun kendi adını söylediğini işitiriz, *âme* dediğini işitiriz. Uzun okunan "â" bir oh çekişle telaffuz edilen bir seslidir; *âme* kelimesi bu solukla telaffuz edilen sesliye bir parça seslilik, son nefese gerçekçilik

---

imgelem hususunda çalışan bir psikoloğun paradoks hususunu yabana atmaması gerekir.

veren akışkan bir madde verir.

Fakat mimolojinin *âme* kelimesine tahsis ettiği –soluk vermenin tamamlandığı– bu yer, *vie* [hayat] ve *âme* [ruh] kelimelerinin o acayip teneffüse dair diyalektiğine iştirak etmeye gayret ettiğimiz takdirde ola ki daha iyi anlaşılacaktır.

Bir kez daha kulağımızı, düşlere dalmış kulağımızı ifadeye dökülmemiş o deruni sesle, safi havai olan o sesle, ses tellerimizi titreştirirse büsbütün kesilecek olan ve konuşmak için yalnızca soluğa ihtiyaç duyan o sesle ahenge sokalım. Havai imgeleme böylece büsbütün teslim olduğumuzda, *soluk alıp verirken, daha onları aklımızdan bile geçirmeden vie* ve *âme* kelimelerinin telaffuz edildiğini işiteceğiz; soluk alırken *vie*, soluk verirken *âme. Vie* soluk almayla, *âme* soluk vermeyle ilgili kelimelerdir.

Kozmik rolüne terfi edilmiş havai imgelemin esrikliği içinde, *vie* ve *âme* kelimelerinin çifte mimolojisinde *teneffüs talimi*nin imgesel temasını keşfetmemiz mümkündür. Belirsiz bir havayı içimize çekmek yerine, ciğerlerimizi *vie* kelimesiyle dolduracağız; *âme* kelimesini usulca kâinata geri vereceğiz. Bu durumda teneffüs talimleri, bir sağlıkçının gözetimindeki bir makinenin işletilmesinin ötesinde, külli hayatın bir işlevidir. *Vie-âme, vie-âme, vie-âme* diye soluk alıp vermekle ritim tutturulan gün kâinatla ahenk içre bir gün olacaktır. Hakiki havai varlık sıhhat veren bir kâinatta yaşar. Kâinatla teneffüs eden kişi arasında sıhhat veren ve sıhhat bulan münasebeti kurulur. Latif havai imgeler bize can verir.

İmdi, bir kimse gerçeğin karşısında üstünlüğü imgesel olana vermeye gönüllüyse –ki biz tereddüt bile etmeyiz–, Nodier'nin mimolojik fonetiğini ayrıntılarıyla anlamaya daha bir hazır olur. *Âme* kelimesi hususunda Nodier şöyle yazar: "Bu kelimeyi çıkarırken dudaklar, havanın çıkmasına imkân vermek için az buçuk açıldıkları gibi tekrar kapanırlar. *Vie* kelimesinin mimolojisi ise tam tersidir; bu kelimeyi çıkarırken

dudaklar "usulca ayrılır ve havayı solur gibi görünür."

Kendi yorumumuzda ise Nodier'nin paradoksunu bir adım daha öteye götürmekle iktifa ettik. Bu yolda bir adım öteye gittiğimizde, bahsettiğimiz hâliyle soluk alıp verilerek telaffuz edilen *vie-âme* ritminde dudakların hareketsiz kalabildiğini anlarız. İşte o zaman konuşan hakikaten soluk olur; sessizliğimizin asli fenomeni soluktur artık. Bu zar zor işitilen sessiz soluğa kulak vererek, bu sessizliğin sıkı sıkıya kapanmış dudakların suskunluğundan ne denli farklı olduğunu anlarız. Havai imgelem uyandığı gibi *kapalı sessizliğin* saltanatı son bulur. O zaman teneffüs eden bir sessizlik başa geçer. O zaman "açık sessizliğin..." sonsuz saltanatı başlar.

III

Soluğun imgelemi hususundaki tespitlerimizi genele vurabilseydik, bize öyle geliyor ki bu tespitler şiirle ilgili olarak pnömatik şartlar koşma sonucuna çıkardı ki bu şartlar taktînin [*scansion*] koştuğu şartlardan epey farklıdır. Daha açık bir ifadeyle söyleyecek olursak, bu iki türlü şartın birbirini tamamlayıcı mahiyette olduğu ortaya çıkardı. Taktî bir sayı olarak, mısranın pnömatalojisi ise bir hacim olarak ifade edilirdi. Mısra hem belli bir niceliği hem de belli bir cesameti haiz olurdu. Kabaran ve büzülen bir havai gerçeklik, hızlanan ve yavaşlayan bir ses örüntüsüyle beraber bu mısranın hayatını yönetirdi. Havai bir madde sözsel bir biçime nüfuz eder ve orayı mesken tutardı. Bu maddenin hafif yoğunluğu mısradaki vezinleri gruplandırmaya ve yeknesak bir tarzda sürüp giden ahenk düşüklüğünü düzeltmeye kâfi gelirdi.

Okur bu havai maddeye, bu soluğa alaka göstermediği takdirde şiire zeval verir. Bundan başka, bir şiiri sıkı sıkıya fonetik bir açıdan tahlil edecek olursa, bu havai maddenin üstlendiği rolün ne olduğunu bilemeyecektir, zira böylesi bir tahlil-

de soluk işlenir, çekiçle dövülür, haddeden geçirilir, dövülür, hızlandırılır, tutulur ve kelimelere hapsedilir. Havai imgelem daha asli sezgilere ihtiyaç duyar. Bu imgelem soluk vasıtasıyla bilinen hakikatleri, işitilen havanın hayatını talep eder. Havai bir madde ister istemez bilcümle mısrada akıp gider; ne maddileştirilmiş bir zamandır ne de canlı bir sürekliliktir. Havai madde teneffüs ettiğimiz havayla aynı somut değeri haizdir. Mısra pnömatik bir gerçekliktir. Mısranın havai imgeleme teslim olması icap eder. Mısra, teneffüs etmenin sevincinin bir yaratımıdır:

> Birbirine bağlanmış kelimeler, latif yahut haşin kelimeler
> (...)
> Sizleri telaffuz ederek, insan daha rahat teneffüs eder.[4]

Şu hâlde, şu satırları yazan Paul Valéry'nin deruni düşüncesinin ardında yatan bilcümle şeyi görebiliriz: "Bir şiir bir sürekliliktir, bu süre zarfında okur olarak ben önceden belirlenmiş bir kanuna göre soluk alıp veririm. Verdiğim şey soluğum ve sesimin mekanizması yahut sırf bunların potansiyelleridir ki bu potansiyel sessizlikle ahenk tutturabilir."[5] Bu *potansiyeli* bulmak için –birazdan göstereceğimiz üzere– şiirin kanunlarını istenci yöneten kanunlara nakletmemiz icap eder. Valéry'nin şiiri bir gücü, istencin yönettiği mutlak bir gücü meydana çıkarır.

IV

İşin aslı şu ki imgelemin kadiri mutlak olduğu yerde gerçekliğin esamesi okunmaz. Paradoksumuzu sessiz tekellümde bir tür işitilmeyen teneffüs teklif etme noktasına vardıracağız. Bu yolla konuşmanın bir metafiziğinin ana hatlarını vereceğiz.

Bunu yapmak için *konuşma istencini* kavramamız gerekir

4 Verhaeren, *La Multiple Splendeur*, *Le Verbe*, s. 21.

5 Paul Valéry, *Poésies, L'Amateur de Poèmes*, s. 65.

ve bu kavrama işini de henüz bir tek sese dair intibanın olmadığı, görmenin verdiği hazları ifadeye dökme ihtiyacının duyulmadığı noktada, hasılı tasavvur etmenin yahut duyuşun herhangi bir dürtüsü devreye girmeden evvel yapmamız gerekir. İstencin tekmil diyarında istençle tezahürü arasındaki yolun bundan daha kısa olduğu bir yer yoktur. İstenci konuşma ediminde yakalarsak, istenç salt tabiatını ortaya çıkarır. İşte poetik ontogenezin manasını burada, bu iki radikal kuvvetin, istenç ve imgelemin bağlantı noktasında aramamız gerekir. Konuşma istencinden hareketle istencin imgeyi *istediğini* yahut imgelemin istenci *imgelediğini* söyleyebiliriz. Burada emir veren kelimeyle imgeleyen kelimenin terkibi söz konusudur. Konuşma vasıtasıyla imgelem emir verir ve istenç imgeler.

Başka bir çalışmamızda ayrıntılı olarak ele alacağımız bu metafizik veçhe, *sözün sese* üstünlüğüne kafa yoracak olursak derhal vazıh bir hâl alır. Bütün bu dediklerimiz gelip konuşan varlığın, sinir uçlarından yana zengin bir hançerede hisleri tecrübe eden varlığın bilincine varmaya dayanmaktadır. Şair bu bilinç hâline varmamıza yardım eder. Paul Claudel bize şöyle der: "Biz okura haber veririz, onu yaratıcı yahut *poetik* edimimizin iştirakçisi ederiz; okurun zihninin mahfuz ağzına hem düşüncesini hem de ses tellerini cezbeden falanca nesnenin yahut filanca hissin ifadeye dökülmüş hâlini yerleştiririz."[6]

Şiirlerle böylece canlanan bir hançerede inkişafın ve tekellümün binbir kuvvetinin faal hâlde olduğunu hissederiz. Ve bu kuvvetler öyle coşkun, öyle kalabalık, öyle diriltici, öyle beklenmediktir ki insan boyuna bunları kollamakla uğraşır. Konuşmayı arzulayan istenci gizlemek, saklamak yahut tutmak çetin iştir. Klasik şiir ve okullarda denetime tabi tutulan ve geleneksel kurallara göre öğretilen retorik, binlerce ifadeye dökme kuvvetine nefes aldırmaz. Hâlihazırda yerleşmiş olan dil kalıpları da sinir sistemimizi sansüre uğratır ki sinir sis-

6 *Positions et Propositions*, c. I, s. 11.

temimiz gelişmeye, yeniliğe ket vuran normlarında ses tellerinin çıkarmalarına müsaade edilen tınıları muhafaza eder. Fakat aklın ve dilin yaptığı bunca şeye, böyle taş koymasına rağmen, konuşan imgelem soluk alıp verme özgürlüğüne kavuştuğu gibi yeni sözsel imgeler arz eder.

Bununla beraber, sözün sese üstünlüğünün daha radikal ve saf istence daha yakın alametleri de vardır. Bu alametleri konuşmak zorunda kalmadan *sözsel sevinci* hissedebilenlerin, sessiz okumayla içinde bir kıpırtı duyanların ve sabahlarının eşiğine güzel bir şiirin söze dökülmüş şafağını serenlerin tecrübesine havale ediyoruz.

Sessiz okuma hususundaki değerlerine göre, sessiz tekellüm hususundaki kudretlerine göre şiirlerin bir ön tasnifi, sözsel bir yorgunluğa sevk etmeyen ve dile getirilmemiş sözsel rüyaları harekete geçiren şiirleri eşi menendi olmayan bir mevkiye yerleştirecektir. Bunlar sözsel açıdan dört başı mamur rüyalardır ve bu rüyalardaki kelimelerin biçimi tam da paylarına düştüğü kadar havai maddeyi ihtiva etmektedir. Bu rüyalar bir şekilde fazlasıyla ahenkli olacaktır ve ahenklerini doğrudan doğruya havai maddeden, soluğun maddesinden almaları bakımından ahengin bir gerçeküstücülüğünden faydalanacaktırlar. Bu hususta hüküm vermek kulağa değil de iyice harmanlanmış fenomenleri yansıtan *poetik istence* düşer. Tespit edebildiğimiz kadarıyla, bu dile getirilen kelime işitilmeden önce yansıtılır. Yansıtmanın ilkesine göre, kelime önce istenir, sonra dile getirilir. Böylece saf şiir duyuş düzeyinde belirmeden önce istencin diyarında teşekkül eder. Bundan dolayı, saf şiir tasavvur sanatı olmanın evleviyetle uzağındadır. Sessizlikte ve varlığın tek başınalığında, işitmeyle ve görmeyle hiçbir münasebet içre olmadan husul bulan şiir, bize insanın estetik istencinin asli fenomeni olarak görünmektedir.

Şiirin sözsel değerleri istenmiş ve tekrar istenmiş, özlerindeki istencin bürüneceği ifadelere büyük bir ihtimam gösterilmiş-

tir; işte şiirin sözsel değerlerinin kökeninde bunlar yer tutmaktadır. Bir araya gelerek bu değerler sinir sistemimizde ses ahenklerini meydana çıkarırlar ki bu ahenkler en sessiz varlığı bile harekete geçirir. Bunlar en canlı ve en oyunbaz dinamik değerlerdir. İstenç bu değerleri sessizlikte ve varlığın tenhalığında, kaslarımızı harekete geçirmek zorunda kalmadığı, masum bir kelimenin akıldışılığına kapıldığı anda bulur. Ve böylece ses tellerinde insana has bir istencin fevkalade fenomenleri zuhur eder ki bu istenci *logos istenci* olarak adlandırabiliriz. Logos istencinin bu ilk fenomenleri hızlıca aklın ve konuşmanın diyalektiğini, düşünülenin ve dile getirilenin diyalektiğini haiz olur. Şurası tuhaftır ki *akıl* ve *konuşma* aynı lafızcılıkta [*verbalisme*] eriyerek düşüncenin ve dilin cansız bir geleneği derekesine düşüp yozlaşabilir. Ayrıca, akıl ve konuşma işi inada ve gümbür gümbür ses çıkarmaya vurarak mukavemet gösterebilir. Sessizliğe sığınarak, tefekküre dalınan sessizlikle müteyakkız sessizliği birleştirerek ve henüz o asli, kuvve hâlindeki, dile getirilmemiş sesliliğinde [*vocalité*], yeni yeni ortaya çıktığı hâlde konuşma istencini yeniden yaşayarak bu mukavemetten ve yozlaşmadan kaçınmak mümkündür. Ses sahibi olmayan akıl ve sessiz tekellüm insani oluşun [*devenir*] asli etmenleri olarak zuhur edecektir. Her türlü edimden evvel, varlığının sessizliğinde insanın kendi kendisine ne olmak *istediğini* söylemesi gerekir; insanın kendi oluşu hususunda *kendisini ikna etmesi* ve bu oluşu *ululaması* gerekir. İstenç hususunda şiirin yüklendiği görev budur. Şu hâlde, *istencin* şiirinin sessiz varlığın azmi ve yürekliliğiyle irtibata geçirilmesi icap eder.

V

Bize öyle geliyor ki saf şiir hususundaki mülahazanın yeniden ele alınması ve bu kere mülahazanın istenen şiir meselesiyle, yani doğrudan doğruya istence konuşan ve istencin zaruri bir ifadesi olarak zuhur eden bir şiirle başlaması gerekir. Başka

bir ifadeyle söyleyecek olursak, saf şiiri ondan hasıl olan şey itibarıyla değil de poetik istenç olduğu andaki atılımı itibarıyla değerlendirmeyi teklif ediyoruz. Latif, rahatlatıcı şiirler en çok rastlanan şiirlerdir. Fakat bu şiirleri istencin namevcudiyeti yahut inkârı olarak tanımlamak bu şiirlerin mahiyetini anlamadığımızı gösterir. Bu şiirlere daha bir yakından baktığımızda latifliği arzulayan bir istencin gizli mevcudiyetini idrak ederiz. Temaşa ve istenç yalnızca genel görünümleri itibarıyla çelişiktir. Temaşa etme istenci bilcümle aziz poetik ruhta kendini belli eder.

Paul Valéry'nin poetik eserlerinin *tekrar düşünülmüş bir düşüncenin* damgasını taşıdığı söylenmiştir. Bize kalırsa *istenmiş ve tekrar istenmiş* bir düşünce demek daha isabetli olurdu. Okurlar, teklif ettiğimiz üzere, söylenen şeyin işitilen şeye üstünlüğünü, önceliğini teslim etmeye gönüllüyse, buna işaret eden birçok delili bulabileceklerdir. Söz gelimi, *Denizdeki Mezarlık* şiirinin ilk iki bendini tekrar okuyalım:

> Güvercinlerin yürüdüğü bu dingin dam,
> Çamların ortasında, mezarların ortasında titreşiyor;
> Adil öğle bu damı ateşlerle süslüyor,
> O deniz, o deniz biteviye yenilenen!
> Bir düşüncenin ardı sıra, ah ne mükafattır
> Tanrıların asudeliğine uzun uzun bir bakış!
>
> Zarif parıltıların berrak uğraşı nasıl da
> Seçilmez köpüklerin bir alay elmasını kül ediyor!
> Ve nasıl da bir sükûnet peyda oluyor gibi orada!
> Bir güneş uçurumun üstü sıra durduğunda,
> Ezelî bir sebebin saf eserleri olan
> Zaman ışıldar ve Düş bilgi olur.

Bu mısralara toplaşmış kalın sesli *c*'ler[7] istencin fonemleridir;

7 Ardından a, o, u seslileri veya sessiz harfler gelince *k* olarak okunan *c*'ler. (ç.n.)

hususi olarak ise sükûn istencinin fonemleridir. Bu seslerin istenmesi dile getirilmelerinden çok daha fevkaladedir. Bu sesler istenir, tekrar istenir. Bu seslerde istenç şiirini, sükûnetin insani istencinin ta kendisini ister. İşitsel değerlerle mahdut poetik bir âlemde bu sesler fazlasıyla açısal hareketleri ortaya çıkarırlardı. Yeni yeni oluşan hakiki bir poetik âlemde, sessel bir âlemde, bu sesler teneffüs etmenin fevkalade sebepleri, güç ve sükûnun kendini belli ettiği sebepler olarak belirirler. Şiirin her bir mısraına aralarında uygunca bir boşluk olacak tarzda yerleştirildiklerinde, bu sesler sessiz tekellümü dinamik hâle getirirler. Bu sesler bu mısraların hacmini şaşılası bir kesinlikle, poetik *maddenin* hakiki niceliğini gösteren bir kesinlikle tespit ederler. Burada taktînin kanunlarının ötesine geçilir. Burada konuşmanın kanunları bulunur. O kanaatteyiz ki bu iki bendi mısraların sesliliğinde mevcut olan bir "sükûn kütlesi"nin en mühim örneklerinden biri olarak zikredebiliriz.

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux La mer, la mer, toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!
Quel pur travail de fins éclairs consume

Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le temps scintille et le songe est savoir.

SONUÇ

BİRİNCİ KISIM

EBEDÎ İMGE

Hoştur işittiğimiz nağmeler, fakat o işitmediklerimiz
Daha bir hoştur; ondan işte, çalın durmak bilmeden ey yürek okşayan kavallar.
Tendeki kulağa değil, fakat yüreklerdeki telleri titretecek
Sessiz türküler yakın tine.

Keats, *Ode on a Grecian Urn*[1]

I

Kıpırtısız ve sessizce, boş kâğıt üzerine besteler yazan bestekârlar vardır. Gözleri alabildiğine açık hâlde, boşluğa dalan bir bakışla göze görünen bir sessizlik husule getirirler; olanca gürültüsünü kesmek için dünyayı ortadan kaldıran sessiz bir bakıştır bu; müziği *yazarlar*. Dudaklarını oynatmazlar, kanlarının ritmi dahi gümbürdemeyi kesmiştir, hayat intizar eder, ahengin eli kulağındadır. Derken bizzat yaratıcı edimde yarattıkları şeyi işitirler. Artık yankıların yahut titreşimlerin âleminin mukimi değildirler. Siyah dörtlük notaların, sekizlik notaların, yarım notaların dizeğe [*portée*] düştüğünü, orada

1 Keats, *Ode à l'urne grecque*, çev. Élisabeth de Clermont-Tonnerre.

titreştiğini, kaydığını, zıpladığını işitirler. Onlar için dizek hâlihazırda seda çıkaran soyut bir lirdir. Orada, beyaz kâğıtta, bilinçli çokseslilığin hazzına varırlar. İşitmede bazı seslerin arada kaybolması, alçak kalması yahut öteki seslerce bastırılması mümkündür; sesler hakkınca bir araya getirilmeyebilir. Fakat kâğıda dökülen müziğin bestekârlarının on kulağı ve bir eli vardır. Ahenk âlemini bir araya getirmek üzere kaleme sarılmış bir el; işitmeye, erişip yakalamaya, seslerin ahenginin akışını nizama sokmaya hasreylenmiş on kulak, on dikkat kesilmiş kuvvet, on kronometre.

Bir de sessiz, suskun kılıcı şairler vardır ki işe ilkin gürültünün patırtının hüküm sürdüğü bir âlemi ve bu âlemin gümbürtüsünden mürekkep olanca hayhuyu susturmakla başlarlar. Bu kimseler de yazdıkları şeyi yazdıkları anda, yazı dilinin o yavaş ritminde işitirler. Şiiri [bir biçimden ötekine] uyarlamazlar, yazarlar. Ötekiler boş kâğıtta yarattıkları şeyi "icra etsinler." Ötekiler debdebeli lafların megafonuyla "okusunlar." Fakat sessiz şairler düşüncenin söze döküldüğü ve sözün düşündüğü yazılı sayfanın ahenginin tadına varırlar. Taktî etmeden ve işitmeden evvel yazdıkları veznin doğru olduğunu bilirler. Bir ünlü boşluğuna [*hiatus*] tesadüf edince kalemlerinin kendiliğinden duracağını, sesleri düşüncelerden daha fazla tekrarlamak istemediğinden gereksiz aliterasyonları yazmaktan imtina edeceğini bilirler. Böylece tefekkürî düşüncenin derinliklere nüfuz ederek yazmak ne de hoştur! O saçma, değişken, dağdağalı zamanlardan nasıl da kurtulmuş hissederiz! Kâğıda dökülen şiirin yavaşlığıyla beraber sözler asli hareketlerinin ayrıntılarına kavuşurlar. Sözler dile getirişlerinin zamanıyla değil, gösterdikleri etkinin zamanıyla uyumlu hâle gelir. Dile getirilen sözlerin hareketiyle yazıya dökülen sözlerin hareketi birbirine karışmaz olur artık. Bir sıfat tözünü açtığında, yazıya dökülen şiir, edebî imge bize bu çiçeklenmenin zamanını ağır ağır içerimizde duyma imkânını temin eder. İşte o zaman şiir sanatı hakikaten sessizliğin ilk fenomeni olur. Şiir sana-

tı müteyakkız sessizliği imgelerin altında canlı hâlde bırakır. Şiir sanatı, şiiri sessiz zaman üzerine, hiçbir şeyin rahatsız etmediği, sıkıştırmadığı, emirler vermediği bir zaman üzerine, her türlü tinselliğe açık bir zaman üzerine, özgürlüğümüzün zamanı üzerine inşa eder. Şiirlerde yaratılan zamanların yanında yaşanan zaman ne de bereketsizdir! Şiir şudur: Kendi temposunu yaratan fevkalade zamansal bir nesne. Baudelaire zamansal biçimlerin bu çoğulluğunu şöyle düşlemiştir:

> Aramızda ihtiraslı olduğu günlerde vezinsiz ve kafiyesiz, ruhun lirik hareketlerine, hayalin inişlerine çıkışlarına, bilincin sarsıntılarına intibak edecek denli esnek ve insicamsız poetik, müziksel bir nesrin mucizesini düşlemeyen var mıdır?[2]

Baudelaire'in buncacık satırda sürekliliğiyle, iniş çıkışlarıyla ve ani vurgularıyla prozodinin dinamizminin olanca temel cazibesine işaret ettiğini belirtmemize hacet var mı? Fakat esas olarak *yazıya dökülen şiir* çokseslilığiyle bilcümle ifade tarzına üstün çıkmaktadır. Yazarken yahut tefekkür ederken çokseslilik bir tür epiloğun yankısı olarak uyanmaktadır. Hakiki şiir birçok ses perdesini [*registre*] haizdir. Düşünce terennüm eden sesin kâh üstü sıra kâh altı sıra koşar. Bu polilojizmde en azından üç düzey ayırt edilmektedir ve bu düzeylerin kelimelerin, sembollerin ve düşüncelerin ahenk içinde olduğu yeri bulması gerekir. İşitme, imgeleri derinden derine düşlemeye müsaade etmez. Ben oldum olası kendi hâlinde bir okurun şiirleri okumaktan ziyade kâğıda dökerek onların kadrini anlayacağını düşünmüşümdür. Kalemi elimize aldık mı seslerin haksız imtiyazını ortadan kaldırma imkânına erişiriz. Rüyaya kendi göstergesini [*signe*] bulacak ve manasını ağır ağır teşkil edecek zamanı tanıyarak, en şümullü iştiraklerden birini, rüyanın ve mananın iştirakini yeniden yaşamayı kendimize öğretebiliriz.

---

2 *Petits Poèmes en prose*, Giriş.

Poetik imgenin gösterici rolünü unutmak mümkün müdür? Gösterge bu durumda bir hatıra, bir anı, uzak bir geçmişin silinmez bir damgası değildir. *Edebî imge* sanına şayan olmak için özgünlük mahiyetini haiz olmak gerekir. Edebî bir imge yeni yeni beliren bir *manadır*. Kelime –kadim kelime– bu mana vasıtasıyla yeni bir mana kazanır. Fakat bu kadarı kâfi değildir; *edebî imgenin* yeni bir *düşsellik*le yüklü hâle gelmesi icap eder. Farklı bir manaya gelmek ve okurları başka bir şekilde düşlemeye sevk etmek; işte budur edebî imgenin çifte işlevi. Şiir kendisine yabancı kalan bir şeyi ifadeye dökmez. Şiir sanatının ne olduğunu ifade edebilecek safi didaktik, poetik bir tür işlev bile şiirin hakiki işlevinin ne olduğunu ortaya koyamaz. Poetik söz ediminden önce gelen *şiir sanatı* diye bir şey yoktur. Edebî imgeden önce gelen gerçeklik diye bir şey yoktur. Edebî imge çıplak bir imgeyi süslemez, sessiz bir imgeyi ses sahibi kılmaz. İmgelem içerimizde konuşur, rüyalarımız konuşur, düşüncelerimiz konuşur. Bilcümle insan faaliyeti konuşmayı arzu eder. Bu söz kendi kendinin bilincine vardığındadır ki insan faaliyeti yazmak, yani rüyaları ve düşünceleri nizama sokmak ister. İmgelem edebî imgeyi pek bir sever. Edebiyat safi başka bir faaliyetin yerini tutan şey değildir. Edebiyat insani bir arzunun gerçekleşmesine imkân verir. Edebiyat imgelemin bir *zuhur*unu temsil eder.

Edebî imge sesler salar ki bunlara, pek de mecazi olmayacak bir tarzda, *yazılı sesler* demek icap eder. Ses sahibi olmayan sesleri idrak etmeye muktedir bir tür soyut kulak biz yazı yazarken faal hâle gelir; bu kulak edebî türleri belirleyen ölçütler vazeder. Aşk ve titizlik dolu bir yazı dili vasıtasıyla katiyen münfail olmayan bir tür yansıtıcı işitme inkişaf eder. *Natura audiens Natura audita*'nın önüne geçer. Kalem terennüm eder! Bir *Natura audiens* mefhumunu bir manaya çekebilecek olsaydık, Jacop Böhme'ninki misali hayallerin kıymetini anlayabilirdik:

> İşitmeyi mümkün kılan nedir ki kımıldayan ve ses çıkaran şeyi duyarsın? Ses çıkaran zâhirî şeyin sesidir mi diyeceksin?

> Hayır! Ayrıca sesi algılayacak, sese nüfuz edip onunla kaynaşacak ve çalınan yahut terennüm edilen sesini ayırt edecek bir şeyin olması gerekir.[3]

Bir adım daha öteye geçti mi yazı yazan kişi yazılı Kelamı, insanlar için yaratılmış Kelamı işitir.

Yazıya dökülmüş hayali bilen kimse için, kalemin galeyanına kapılıp yaşamayı, hakkını vererek yaşamayı bilen kimse için gerçeklik ne de uzaktır! Bu kimse bir şey söylemeye niyet etmiştir ve bir de bakar ki kâğıda bambaşka şeyler yazmıştır; işte o zaman yazı dilinin kendi âlemini yarattığını açıkça hisseder. Cümlelerden mürekkep bir âlem, boş sayfada nizam bulur; çoklukla farklı farklı kanunları olan ve fakat imgesel olanın yüce kanunlarını muhafaza eden bir insicam, imgelerin bir insicamı cümleleri bir arada tutar. Yazıya dökülen âlemlerde değişiklikler meydana getiren inkılaplar daha canlı, daha az suni âlemleri vukua getirirler; fakat bu değişiklikler imgesel âlemlerin işlevlerini zinhar ortadan kaldırmazlar. En inkılapçı manifestolar daima yeni edebî *anayasalar*dır. Bu manifestolar bizi âlemleri değiştirmeye sevk ederler, fakat bizi daima imgesel bir âlemde himaye ederler.

Nitekim, münferit edebî imgelerde bile edebiyatın bu kozmik işlevlerinin faal olduğunu hissederiz. Kimileyin bizi bir âlemden ötekine nakletmeye bir edebî imge kâfidir. İşte bu bakımdan edebî imge dilin en yenilikçi işlevi olarak belirir. Dil semantik gayretlerinden katbekat fazla olarak imgeleri vasıtasıyla gelişir. Simyevi bir tefekkürde Jacop Böhme, infilaklarının ardından, bu infilak "sıkışmanın Cehennemini" imha ettikten ve "gölgeler diyarının kapısını geçtikten" sonra, "tözlerin sesini" işitir. Aynı şekilde edebî bir imge de bir patlayıcıdır. Edebî imge birdenbire alışılageldik cümleleri patlatır, asırdan asıra geçen basmakalıp deyimleri tarumar eder. Edebî imge, köklerinin Cehenneminden ayrılıp, karanlıklar

3 Böhme, *a.g.e.*, c. I, 322.

diyarının kapısı geçip, maddelerini başka bir şekle sokup da infilak ettikten sonra tözsel isimleri işitmemize imkân verir. Ezcümle, edebî imge kelimeleri harekete geçirir, imgesel işlevlerini kelimelere iade eder.

Yazıya dökülen söz dile getirilen sözden katbekat üstündür, zira yazıya dökülen söz düşüncelerin ve rüyaların çınladığı soyut yankıları ortaya çıkarma gibi bir kudreti haizdir. Dile getirilen söz fazlaca gayret göstermemizi ister; fazlaca mevcut olmayı gerektirir; yavaşlığımıza büsbütün hâkim olmamıza müsaade etmez. Bizi belirsiz, sessiz düşüncelere sevk eden edebî imgeler vardır. Bu düşüncelere sevk olmada derin bir sessizliğin imgeyle yekvücut olduğunu fark ederiz. Sessizliğin şiirle bu yekvücut oluşunu incelemek istiyorsak, bu birleşmeyi şiirin okunması yoluyla fasılların ve ani başlangıçların sırf hattî bir diyalektiği hâline getirmememiz gerekir. Şiirdeki sessizlik ilkesinin saklı bir düşünce, gizli bir düşünce olduğunu idrak etmemiz gerekir. İmgelerinin altında mahirce saklanan bir düşünce karanlıkta bir okuru kolladığı anda, gürültüler kesilir, okuma başlar; ağır, düşsel bir okumadır bu. Mana dolu çökeltilerin altına saklanmış bir düşünce arayışında, sessizliğin bir jeolojisi inkişaf eder. Rilke'nin eserlerinde bu metne dökülmüş derin sessizliğin birçok örneğine tesadüf ederiz. Bu sessizlikte şair duyuların algıladığı seslerin ve mazide kalmış sözlerin kadim mırıltısının ötesinde okuru düşünceyi işitmeye icbar eder. İşte bu sessizlik çöktüğündedir ki garip, mana dolu soluğu, bir itirafın hayati atılımını idrak ederiz:

> Sevmek de bir şey midir delikanlı,
> Sesin ağzını zorlasa da; fakat sen asıl
> Feryadının irkiltisini unutmayı öğren. Bitip gider bu irkilti.
> Terennüm etmek sahiden, ah! İşte bu bir başka soluktur
> Hiçliğin etrafındaki soluk. Tanrıya uçuş. Bir rüzgâr.[4]

4 *Poésie*, çev. Betz, s. 226.

Böylece, bu sessizliğe erişme nasihati bir havai olma, fazlaca yüklü bir maddeden kopma yahut maddi yüklülüğe yücelmenin, kurtuluşun ve hareketin çeşitli biçimlerini dayatma istenciyle ifade bulur. Havanın düşleri vasıtasıyla bilcümle imge yüce, hür ve hareketli bir hâl alır.

En fevkalade edebî imgelerin tek okuyuşta anlaşılmaması, hem imgelemin hakiki gelişiminde hem de edebî imgelerin manalarının zenginleşmesinde azar azar ortaya çıkması bir epilojizmin[5] mümkün olduğunun delilidir ki bu epilojizm edebî imgeyi hayli hususi bir psikolojik işlev olarak tayin eder; bu işlevin üzerinde durmamız icap eder.

İfadeyi işleme istenci olarak ele alındığında, edebî imge kendine has bir kabartıyı haiz fiziksel bir gerçekliktir; yahut daha kesin bir dille söyleyecek olursak, edebî imge psişik bir kabartıdır, çokdüzeyli bir psişizmadır. Edebî imgenin işi hakketmek yahut yükseltmektir. Edebî imge ya bir derinlik keşfeder yahut bir yücelme ilham eder. Çokseslidir, zira çok manalıdır. Pek fazla mana yüklenirse, edebî imge bir "kelime oyunu" derekesine düşebilir. Safi bir manayla mahdut kalırsa, edebî imge öğreticilik derekesine düşebilir. Hakiki şair bu iki tehlikeden de kaçınır. Hem kelimelerle oynar hem de bize bir şeyler öğretir. Şairin içinde söz düşünür ve geriye akar. Şairin içinde zaman beklemeye koyulur. Hakiki şiir üstesinden gelinmez bir tekrar okunma arzusu uyandırır. Okur hemencecik ikinci okumanın şiir hususunda birinci okumadan daha çok şey ortaya çıkaracağı intibaına kapılır. Ve ikinci okuma –akli, zihnî bir okumadan son derece farklı olarak– ilkinden daha yavaş olur. İçe dönük bir okumadır bu. Şiir düşlemekle, düşünmekle bitmemiştir. Ve kimileyin okur fevkalade bir mısrayla karşılaşır; öylesi bir elem yahut öylesi bir düşünce yüklü bir mısradır ki bu, okur –yalnız okur– şöyle mırıldanır; gün gelecek ve artık bu mısrayı daha da okumayacağım.

5 Duyulan bir olgudan gizli bir olguyu çıkarma hususundaki muhakeme yöntemi. (ç.n.)

Poetik değerlerinin içsel çalışmasıyla, edebî imge ikili manalılık oluşturmanın normal ve başka başka düşüncelere sevk edecek dilsel bir faaliyet olduğunu ortaya koyar. Bu yeni manayı ihtiva edecek bir bilim dili bulunmadığında bile, dilsel bir hassasiyet bu ikili manaların gerçekliğini göstermeye kâfi gelecektir. "Mütekabiliyetler"de birbirlerinin yerine geçen bu ikili, üçlü manalardır. Maddi imgelemin hayallerini iki, üç yahut dört imgesel unsur üzerinden takip ederek intibalarımızı pekleştirip devam ettirebilirsek, ikili manalılık, üçlü manalılık ve dörtlü manalılık daha iyi teşekkül edebilir.

Fakat iyisi mi poetik üçlü manalılığın faaliyetini hissettiğimiz bir edebî imge örneği verelim. Bu örneğe tesadüf eseri Edgar Poe'nun bir hikâyesinin orta yerinde denk geliyoruz. Bu satırlar beni okumaya ara vermeye sevk etti ve o gün bugündür de bu satırları düşleyip durdum.

Kalabalıkların Adamı hikâyesinde Edgar Poe akşamüzeri büyük bir şehrin kaynaşan kalabalığını düşler. Karanlık çöktükçe kalabalık cinai bir hâl almaya başlar. Kendi hâlindeki insanlar evlerine dönerken, gece "ininden her türlü fenalığı ortaya çıkarır." Ve yavaş yavaş batan günün şerri, hava karardıkça ahlaki bir şerrin tonuna bürünür. Hava gazının suni ve necis ışığı "bilcümle şeyin üzerine pırıltılı ve huzursuz bir aydınlık" düşürür. Derken, daha fazla hazırlığa meydan vermeden, bu acayip imgenin –okurun bu imgeye dikkat kesilmesini talep ediyoruz– birçok bağlam değiştirmesiyle karşı karşıya kalırız: "Her şey kapkaranlıktı ve fakat pırıl pırıldı; tıpkı Tertullianus'un üslubuna benzetilen bu abanoz ağacı gibi."[6]

Abanozun –okur evvelinde Edgar Poe'nun öteki şiirlerinde geçen abanozun bu çok sevilen imgesini içerinde duyup da– Poe'nun nazarında kasvetli –ağır ve kara– su olduğunu hatırlarsa, o zaman, daha az evvelinde henüz havai olan akşam

6 Edgar Poe, *Nouevelles Histoires extraordinaires*, çev. Baudelaire, s. 58.

karanlığı havagazının fena yansımaları altında canlanan leylî, kesif ve ışıltılı bir madde hâlini aldığında, ilk maddi bağlam değiştirmenin iş başında olduğunu hisseder. Daha bu ilk fanteziler teşekkül etti etmedi derken imge yayılıverir; düşçünün hatırına, âdeta kasvetli bir kehanetmiş gibi, Tertullianus'un üslubu düşer. İşte buradaki üç manalılık gece, abanoz ve üsluptan mürekkeptir; ve imge daha da derinleştikçe ve yayıldıkça, bu manalara karardıkça kararan hava, su, belki de hatta katı, madeni bir ağaç, derken yazıya dökülen bir ses, fena bir kehânet misali tebarüz ettirilen, kütle hâlinde hareket eden haşin bir ses, felaketi, fenalığı, pişmanlığı hissetme eklenir... İki satırda art arda sıralanan amma da düş! İmgesel maddeler ne de fevkalade geçerler birbirlerinin yerine! Kapısı demin kendisine açılan düşlerin diyarına yavaş yavaş yerleşen düşçünün imgelemi kendisini imgelerin saf bir hareketliliği olarak ortaya koymaz mı? Bundan böyle şeylerin birkaç kelimeyle ifade edilmesi mümkün olur. Evet, falanca gece amansız bir üslup misali karadır, filanca gece hazin bir şarkı misali kara ve yapışkandır. İmgeler bir üslubu haizdir. Kozmik imgeler edebî üsluplardır. Edebiyat bir imgeler âlemidir. Edebî imgeler asli imgelerdir. Bu imgeler konuşan rüyanın, soluk ve fısıltı arasındaki leylî hareketsizliğin coşkunluğunu mesken tutan rüyanın imgeleridir. İmgesel hayat –esas hayat!– saf bir edebî imgeyle hareket bulur. Edebî imge hususunda O. V. de L. Milosz'la beraber şu iki mısraı söylememiz icap eder:

> Fakat bunlar öyle şeylerdir ki
> İsimleri ne sestir ne de sessizlik.

Dilde safî deruni tecrübenin katılaşmış bir biçimini gören eleştiri ne de insafsızdır! Bilakis, dil daima düşünceden bir parça öndedir ve aşktan bir parça daha coşkundur. Dil insanın ihtiyatsızlığının fevkalade neticesi, istencin enerji verici övüncüdür ki gücü abartıya vuran da budur. Bu çalışmamızda imgesel abartmanın dinamik mahiyeti üzerinde defaatle durduk.

Bu abartma olmadan hayat inkişaf edemez. Hayat daima her şeyden fazlasıyla alır ki yeteri kadarına sahip olsun. İmgelemin fazlasıyla alması gerekir ki düşünce yeteri kadarına sahip olsun. Kuvveden fiile yeterince çıkabilmesi için istencin fazlasıyla tahayyül etmesi gerekir.

İKİNCİ KISIM

KİNEMATİK FELSEFE VE DİNAMİK FELSEFE

Daha ferasetli bir görüşü haiz olduğunda,
olanca devingen şeyi göreceksin.

Nietzsche, *Güç İstenci*[1]

I

Kavramsal felsefeye karşı yaptığı devrim itibarıyla Bergsoncu düşünce, haklı olarak değişimin doğrudan incelenmesinin metafiziğin en öncelikli vazifelerinden biri olduğunu savundu. Ancak değişimin doğrudan bir incelenmesi somut ve canlı varlıkların tekâmülünün ilkeleri hususunda bizi aydınlatabilir; yalnızca bu inceleme bize niteliğin özünü öğretebilir. Değişimi hareketle, niteliği titreşimlerle izah etmek demek, parçayı bütün, sonucu sebep yerine koymak demektir. Metafizik hareketi izah edecekse, içsel bir değişimin hareketlerinin hakiki manada sebebi olan varlıkları incelemesi gerekir. Bergson hareketin bilimsel incelemesinin ilk sırayı mekâna atıfta bulunan yöntemlere vererek, hareketin ortaya koyduğu oluş gücüyle doğrudan bir bağlantı kurmaksızın, hareketin

1 *Volonté de puissance*, çev. Bianquis, c. 1, s. 217.

bütün fenomenlerini geometrik terimlere dökme neticesine vardığını göstermiştir. Mekanikte yapıldığı tarzıyla nesnel olarak incelendiği vakit hareket, değişmeyen bir nesneyi mekânda nakletme olup çıkmaktadır. Değişmek üzere hareket eden nesneleri, hareketleri bir değişim istencini ortaya koyan nesneleri inceleyecek olsaydık, hareketin nesnel ve görsel incelemesinin –yani tastamam bir kinematik incelemesinin– hareket etme istencinin hareketin tecrübesiyle bütünleşmesini hazırlamadığını teslim etmek zorunda kalırdık. Bergson, mekaniğin –esasında klasik mekaniğin– bize yalnızca farklı farklı fenomenlerin doğrusal çizgilerini verdiğini çokça göstermiştir. Bu çizgiler durağandır, daima tamamlanmış olarak algılanırlar ve belirli şartlarda geliştikleri hâliyle zinhar hakiki manada tecrübe edilmezler. Dolayısıyla da bu çizgilerin tam potansiyellerini asla kavrayamayız.

Fiziksel hareketi incelerken bilimsel araştırmanın takındığı bakış açısından mekaniğin ortaya koyduğu bu soyutlamanın tastamam haklı olduğunu anlıyoruz elbet. Fakat hakikaten hareket *ortaya koyan* ve hareketin asli sebepleri olan nesneleri incelemek istiyorsak, kinematik tarifi ele alan bir felsefenin yerine dinamik meydana çıkarmayı irdeleyen bir felsefe koymanın faydalı olduğunu görebiliriz.

Bu yer değiştirmeyi yaparken maddi ve dinamik imgelemin tecrübelerini meseleye dâhil etmenin faydalı olacağı kanaatindeyiz. Le Senne Bergson'un eserlerinin, psikolojiden ahlaka doğru yol alarak, su imgelerinden ateş imgelerine geçtiğine işaret etmiştir. Fakat bize öyle geliyor ki maddi ve dinamik veçheleri itibarıyla ele alınan öteki imgeler Bergsoncu düşünceyi açıklığa kavuşturmanın çok daha münasip yollarını temin edebilir. Teklif edeceğimiz imgeler istenç ve imgelemin müspet tecrübeleri vasıtasıyla –çoklukla bilgiyi tevsi etmenin bir yolu olarak denk gelinen– Bergsoncu sezgiyi desteklemeye meyyal olurdu. Hem zaten böylesi şümullü bir eserin imgelem ve istencin ortaya koyduğu sorunları öngörmemiş olması

şaşılası değil midir? İmgelerinin bizzat maddesine sıkı sıkıya bir bağlılığı olmadığından, bize öyle görünüyor ki Bergsonculuk birçok bakımdan bir kinematik olarak kalmıştır ve kuvve hâlinde tuttuğu dinamizme her durumda erişememiştir. O kanaatteyiz ki Bergsoncu düşünceyi kendi zengin, yüklü imgelerine, bu imgelerin maddesini ve dinamiğini inceleyerek daha sıkıca bağlayabilseydik, Bergsoncu düşünceyi çokyönlü bir hâle getirebilirdik. Bu yolla imgeler artık kavramsal dilin noksanlıklarını kapatmak üzere eklenmiş safi birer metafor olarak görünmezdi. Hayatın imgeleri bizzat hayatla yekvücut olurdu. Hayatı bilmenin en iyi yolu, hayatın imgelerini nasıl ortaya çıkardığını bilmek olurdu. O zaman imgelem hayat üzerine tefekkür etmek için en âlâ mevzi olurdu. Bu paradoksta aşırıya kaçmış gibi görünen şeyi bir kelimeyle düzeltmek mümkündür; hayatı tefekkür etmenin psişik hayatı tefekkür etmek demek olduğunu söylememiz kâfidir. O zaman bilcümle şey birdenbire apaçık bir hâl alırdı; sürenin devamlılığını haiz olan psişizmanın dürtüsüdür. Hayat bir ileri bir geri sallanmaktan memnundur. Hayat ihtiyaçla ihtiyacın tatmini arasında sallanır. Ve psişizmanın hangi bakımdan süreyi haiz olduğunu göstermemiz gerekirse, *imgelediği esnada sezgi*ye itimat etmemiz kâfi gelir.

II

İmgelere dayanan bir eleştiri, yani imgesel bir eleştiri örneği vermekle başlayalım.

Geçmişi ve geleceği bir araya getirecek olan sürenin dinamik değerini izah etmek için Bergsoncu düşüncede en çok dürtü ve özlemin dinamik imgelerine denk gelinmektedir. Fakat bu iki imge birbiriyle hakikaten bağlantılı mıdır? Bergson'un izahında bu ikisi faal imgeler rolünden ziyade imgelerle dolu kavramlar rolünü oynamıyorlar mı? Her şey göz önünde tutulduğunda, kavramsal düzeyde kalan ve mantıki bir

diyalektiğe sevk olan herhangi bir tahlilde bu iki imge birbirinden ayrılır. İmgelem bu sathî diyalektiğe karşı koyacaktır; imgelem yavaş yavaş zıtları birleştirme işini yürütür. İtirazımızı Rilke'nin şu mısralarıyla da dile getirebiliriz:

> Ötelerdeki yayın ve gayetle sivri okun
> Alelacayip bir çıkmazında yaşıyoruz.[2]

Yay –bizi sevk eden geçmiş– hayli ötelerde, hayli eskide, hayli geridedir. Ok –bizi cezbeden gelecek– ziyadesiyle ele geçmez, yalnız, gelgeçtir. İstenç geleceğin daha canlı taslaklarına [*dessin*], geçmişinse daha çetin taslaklarına ihtiyaç duyar. Claudel'in pek sevdiği çifte anlamı kullanacak olursak, istenç hem bir *desseindir* [tasarı] hem de bir *dessindir* [taslak]. Geçmiş ve gelecek Bergsoncu sürede adamakıllı birleşememektedir, zira tam da Bergsoncu düşüncede şimdinin *desseini* [tasarısı] yabana atılmaktadır. Geçmiş şimdide *dessein* [tasarı] biçiminde hiyerarşik olarak sıralanmaktadır; bu *desseinde* eskidiği muhakkak olan hatıralar tasfiye edilir. Tasarı geleceğe önceden şekillenmiş, önceden tasarlanmış bir istenci yansıtır. Şu hâlde, yaşayan varlık belirli bir tasarıyı gerçekleştirmeye karar verdiği anda hakiki bir mevcut oluşun avantajına sahiptir. Geçmiş safi gevşemiş bir yay, gelecek ise safi süzülen bir ok olmaktan çıkar, zira şimdi had safhadaki bir gerçekliği haizdir. Bu kere şimdi bir dürtünün ve bir özlemin toplamıdır. Böylece büyük şair Hugo von Hofmannsthal'ın şu sözlerini idrak ediyoruz: "Anda her şey vardır; öğüt ve eylem."[3] İstencini ortaya koyan insanı olanca büyüklüğüyle teşhis ettiğimiz fevkalade bir düşünce. İnsan hem kendi geçmişine hem de dostunun bilgeliğine danışan varlıktır. İnsan farklı farklı görünümler arz eden bir psişizmayı ihtimamla seçilmiş bir eyleme sevk ederek kendi düşüncelerini ve başkalarının öğütlerini bir araya getirir.

---

2 *Vergers*, I. II.

3 Hugo von Hofmannsthal, *La Femme sans ombre*, çev., s. 189.

Böylesi bir çetrefil durumla karşı karşıya kalınca, müşterek hayatın ve katı şeyleri idare etmekle sıkı sıkıya bağlantılı olan müşterek gayretlerin teklif ettiği dinamik imgelerle kendimizi sınırlarsak, dürtüyle özlemi kaynaştıramayız gibi gelmektedir bize. Bizi olduğumuz gibi alıp götüren bir süreyi tanımlamak için, niçin içerimizde hasıl olan bir hareketin bizi olduğumuz gibi alıp götürdüğünü düşlediğimiz o imgelerden faydalanmayalım? Havai imgelem düşsel uçuşun yaşanmış tecrübesinde bize böylesi bir imgeyi sunmaktadır. Niçin bu imgeye itimat etmeyelim? Niçin bu imgenin olanca muhtevasını ve varyasyonunu tecrübe etmeyelim?

Bazıları çıkıp da hayli hususi bir imgeye fazlaca önem atfettiğimizi söyleyeceklerdir. Yine, imgeler vasıtasıyla düşünce arzumuzun bir kuşun uçuşuyla da pekâlâ tatmin edilebileceğini, zira kuşun da olanca varlığıyla kendi atılımıyla alıp götürüldüğünü ve kuşun da kendi uçuş güzergâhının kaptanı olduğunu söyleyeceklerdir. Fakat iyi de, mavi gökteki bu kanatlı çizgiler bizim için –soyutlanması sık sık yerilen– karatahtadaki tebeşir çizgisinden başka bir şey midir sanki? Bizim hususi bakış açımızdan bu kanatlı çizgiler kendi yetersizliklerinin damgasını taşımaktadırlar; bunlar gözle görülen, çizilmiş, safi çizilmiş çizgilerdir. İstenç edimleri olarak derunen hissedilmemişlerdir. Nereye bakarsak bakalım, kendimizi –bütün varlığımız itibarıyla– devingen olarak, içerinde salt ve tekmil hareketliliği hissederek kendi birliğinin bilincinde olan bir devingen olarak tanımlamamıza imkân verenin düşsel uçuştan başkası olmadığını görürüz.[4]

---

4 Ola ki bir şairin hayati atılımın dinamik imgesine varmak için uçağın, kayağın, uçmanın, zıplamanın ve çocukların hayallerinin bilcümle tecrübesini bir araya getirmeye uğraştığını görmek ilginç olacaktır. Francis Jammes *La Légende de l'aile ou Marie- Élisabeth*'de (s. 61) şu sahneyi tahayyül eder: "Oralarda gezinen yalnız bir ziyaretçi onun dibinden geçti ve durup çiftliğin dışında yem yiyen bir tavuğu uzun uzun seyretti. Bu beyi pek tanıdığı söylenemezdi, sade adının Henri Bergson olduğunu, tatlı tatlı konuştuğunu ve ekseriyetle ellerini başparmaklarına varıncaya kadar ceketinin ceplerine daldırdığını biliyordu. Bir keresinde adamın babasına uçağın işleyişi

III

Şu hâlde, canlı bir sürenin imgelerini bize verecek olan bir tefekkürün ortaya çıkardığı esas sorun, bize kalırsa, varlığı hem *harekete geçirilmiş hem hareketli,* hem müteharrik hem muharrik, hem dürtü hem özlem olarak teşkil etmektir.[5]

Bu noktada, bu çalışmanın başından bu yana savunduğumuz son derece muayyen tezimize geri dönüyoruz: Kendimizi içinde oluşu ve varlığı birleştiren muharrik olarak teşekkül etmek istiyorsak, hafiflemenin doğrudan hissini içerimizde duymamız gerekir. Varlığı hafifliğin tekâmül safhalarına dâhil eden bir hareketle hareket etmek, hâlihazırda hareket eden varlık olarak dönüşüme uğramak demektir. Kendimizi kendi oluşu-

hususunda sorular sorduğunu işitmişti. Havanın kralı ve filozof –Medrano sirkinde görüp de hayran olduğu– bir palyaçonun attığı tehlikeli bir çifte taklanın tarzı hususunda muhabbet ediyorlardı. "Acaba," demişti Mösyö Bergson, "insan yeterince uçma istencini haiz olsaydı, kanatlar olmadan uçabilir miydi?" Marie- Élisabeth içinden gülmüştü, zira hem kayaklarla hem de yokuş yukarı çıkarken karın üzerinde süzülmenin nasıl yapıldığını en ufak ayrıntısına kadar biliyordu.

5 İşte bu *harekete geçirilmiş olan* ve *hareketli olan*ın terkibindedir ki Saint-Exupéry havalanma anında uçakla pilot arasında bir *bağ* kurmaktadır. *Terre des hommes*'da bir deniz uçağının kalkışını şöyle tasvir etmektedir (s. 61): "Uçağı havalandıran pilot, suyla, havayla ilişkiye girer. Motorlar işlemeye, uçak denizi yarmaya, tekne dalgalara çarpıp da güm güm ötmeye başladı mı, insan bütün bunları kalçalarında sarsıntılar hâlinde izler. Pilot deniz-uçağının, hızlandıkça, saniyeden saniyeye güç kazandığını duyar. Bu on beş bin tonluk madde içinde, havalanmayı sağlayan o olgunluğu kendinde tadar. Pilot eliyle direksiyona yapışır. Bu güç bir bağış gibi avuçlarının çukuruna yayılır. Ve yavaş yavaş levyenin demirleri, elinin altındaki gücün birer müjdecisi oluverir. Bu kudret olgunlaşıp kıvamına gelir gelmez, pilot, bir çiçek koparırcasına yumuşak bir hareketle uçağı sulardan ayırıp havaya yerleştirir" (Çev. Vedat Günyol, *İnsanların Dünyası*, Say Kitap, 3. Baskı, 1982). Pilotun uçuşun bu karmaşık edimine *iştirak*inin *dinamik imgelem* yoluyla gerçekleştirilen bir iştirak olduğunu vurgulamamıza hacet var mı? Yolcu bu iştirakten pek az nasibini alır. Yolcu bu işi başlatan pilotun ardındaki on beş tonluk maddenin dinamizmi vasıtasıyla hafifleşme hazırlığını içerinde duymamıştır. Uçuş üstadı dinamik esrikliğinde makinesiyle yekvücut olur. Pilot *harekete geçirilmiş olan* ve *hareketli olan*ın terkibini tahakkuk ettirir. Hareketin Bergsoncu sezgisinin eylem dizisi pekâlâ bilinmektedir. İmgelem pilota imgeleriyle destek çıkar. Krş. D'Annunzio, *Forse che si, forse che no*, s. 102-103.

muzun müstakil yaratıcısı olarak hissetmemiz için imgesel bir kütle olmamız icap eder. Bunu yapmanın en iyi yolu, imgesel kütleyi dönüştürmemize ve imgelemimizde o anki süremizin tekâmülüne uygun düşen madde hâlini almamıza imkân veren içerimizdeki bu gücün bilincine varmamızdır. Daha genel bir ifadeyle söyleyecek olursak, içerimize ister kurşun akıtırız isterse hafif hava. Kendimizi ister bir düşüşün hareketliliği isterse bir atılımın hareketliliği olarak teşkil ederiz. Böylece süremize –sürenin iki şümullü manası itibarıyla, yani hüzün veren süre ve sevinç veren süre itibarıyla– töz temin ederiz. Deruni varlığımızı hafifletme sürecine girişmeden hususen bir atılımın sezgisini tecrübe etmemiz mümkün değildir. Maddeyi düşünmeden kuvveti düşünmek, tahlilin putlarının kurbanı olmak demektir. İçerimizdeki bir kuvvetin faaliyeti mecburî olarak içerimizdeki deruni bir dönüşümün bilincidir.

Havai hâl alan *ben*ini dile getiren şair aldanmamaktadır:

> Ben, kendisi için öylesi hafif olan bu hareketli beden
>
> (...)
>
> Kemiklerimdeki bir tür gizli esir,
> Hafifletiyor beni, bir kuş misali.[6]

Faal tefekkür –tefekkür edilen eylem– zarurî olarak varlığımızın imgesel maddesinin bir işidir. Bir güç olmanın bilinci varlığımızı potaya yerleştirir. Bu potanın içinde kristalleşen yahut süblimleşen, düşen yahut yükselen, yüklü yahut hafif hâle gelen, toplanan yahut yücelen bir töz oluruz. Tefekkür eden varlığımızın tözüne bir parça dikkat kesilirsek, varlığımızın yüklülüğün yahut özgürlüğün peşinde olmasına göre dinamik *cogito*nun iki istikametini buluruz. Bilcümle değer atfetmenin bu diyalektiği hesaba katması icap eder. Öteki varlıkların değeri hususunda hüküm vermeden evvel ilkin kendi varlığımıza değer atfetmemiz gerekir. Bundan dolayıdır ki tartıcı [*peseur*] imgesi Nietzsche'nin felsefesinde

6 Pierre Guéguen, *Jeux Cosmiques. Sensation de soi.*

bunca önemli bir yer tutmaktadır. *Je pense* [düşünüyorum], o hâlde *je pèse* [tartıyorum]; bu iki ifadenin deruni bir etimolojik bağlantısı olması tevekkeli değildir. Ağırlıkla ilintili olan *cogito* dinamik *cogito*ların ilkidir. Dinamik değerlerimizin bu ağırlıklı *cogito*ya atıfta bulunması gerekir. Kendi varlığımız hususunda tahayyül ederek vardığımız bu değer yargısı, değerin asli imgelerinin keşfedileceği yerdir. Nihayet, her değerin özünde bir değer atfetme ve dolayısıyla da değerlerin bir değişimi olduğunu hatırlarsak, dinamik değerlerin imgelerinin bilcümle değer atfetmenin temelinde olduğunu fark ederiz.

Bu değer atfeden *cogito*nun incelenmesinde, bu iki aşırılığın, yersel ve havai imgelemin ortaya koyduğu hâlleriyle – biri hiçbir şey yitirmemeyi, öteki olanca şeyi vermeyi düşlemektedir!– yüklüleşmenin ve özgürleşmenin diyalektiğinin epey faydası olmaktadır. Bu ikinci tarza, olanca şeyi vermeye daha az denk gelinir. Bu tarzı tasvire kalkışan kimse keyfekeder bir kitap yazma tehlikesini göze almış demektir. Zira bu kimse böyle yaparak gerçekçiliği yersel imgelemle sınırlı tutanları karşısına alır. Yersel imgelem için vermek daima terk etmek, hafiflemek ise daima töz ve ağırlık kaybetmek demektir. Fakat her şey insanın bakış açısına bağlıdır; maddeden yana yüklü olan çoklukla hareketten yana kıttır. Kayaları, tuzları, kristalleri, balçıkları, mineralleri ve madenleriyle yersel madde sonsuz imgesel yüklülüklerin mesnedi olsa da, bu madde dinamik açıdan rüyaların en durağanı, en cansızıdır. Buna mukabil, dinamik galeyan, dinamik bolluk havaya ve ateşe, hafif unsurlara aittir. Psişik oluşun gerçekçiliğinin esirî şeylerden bir şeyler öğrenmesi gerekir. Hatta bize öyle geliyor ki havai bir terbiyeye, hafifliğin bir çıraklık dönemine tabi olmadan insan psişizması gelişemez. Yahut en azından, havai bir tekâmül olmadan insan psişizması ancak bir geçmişi husule getiren tekâmülü bilir. Geleceği tesis etmek daima uçuşun değerlerini gerektirir. İşte tam da

bu manada Jean-Paul'ün *Hesperus*'ta, kitaplarının en havai olanında yazdığı şu fevkalade sözler üzerine tefekkür etme niyetindeyiz:

> İnsanın… *dönüştürülebilmesi* için *yükseltilmesi* gerekir.[7]

IV

İmgelerin diyarında normatif olanla tasvirî olanı ayırmak, bazılarının yapmaya yeltenebileceği gibi, mümkün değildir. İmgelem demek zaruri olarak değer atfetme demektir. Bir imge değerini güzellik vasıtasıyla yahut –daha dinamik bir dille söyleyecek olursak– güzelliğin değerini hissederek ortaya koymadığı müddetçe, bir imge pankalist [güzelci] yahut pankalize edici [güzelleştirici] bir imgeye işleve sahip olmadığı yahut tahayyül eden bir varlığa güzelliğin âleminde bir yer bulmadığı müddetçe, bu imge dinamik işlevini yerine getirmiyor demektir. Bu imge psişizmayı yükseltmediğinden, onu dönüştüremez de. Bundan dolayı, kendisini imgelerle ifade eden bir felsefenin bu imgelere tastamam güvenmesi icap eder, yoksa bu felsefe, gücünün bir kısmını yitirecektir. Psişizmayı özü itibarıyla anlatımlı, imgeleyici ve değer atfedici olarak vazeden psişizma hususundaki bir doktrin her koşulda imgeyle değeri bağdaştırmaktan geri durmayacaktır. Psişik dinamizmin sırrı imgelere inanmaktır. İmgeler asli psişik gerçeklikler olsalar da, bir hiyerarşileri vardır. İmgesel olanın bir doktrininin bu hiyerarşiyi ortaya koymaya uğraşması icap eder. Temel imgelerin, bilhassa da hayatı nasıl tahayyül ettiğimizle ilgili olanların, unsursal maddelerle ve temel hareketlerle bağlantılı olması gerekir. Yukarılara –havaya– çıkmak ve aşağılara –yere– inmek daima hayati değerlerle, hayatın ifadesiyle ve bizzat hayatla bağdaştırılacaktır.

Söz gelimi, yukarılara atılmaya çalışan bir hayatı ağırlaştıran bir maddenin ortaya koyduğu mukavemeti ölçmemiz icap

7 Jean-Paul Richter, *Hesperus*, çev., c. II, s. 77.

ederse, maddi imgelemi hakiki manada meseleye dâhil eden imgeleri, havayı ve yeri bağdaştıran imgeleri bulmamız gerekir. Beri yandan, yükselişin ve inişin, gelişmenin ve alışkanlığın diyalektiğini, maddede gerileyen bir atılımın, hızı azalan bir hareketin farkına varacak şekilde daha hafif, daha saf dinamik temalara yerleştirirsek, bu durumda dinamik imgelemin fevkalade dürtülerini harekete geçirmemiz gerekir.

Fışkıran suyun atılımını durduran, dökülen bir çeşme imgesi olsa olsa kısmen kavramsallaştırılmış bir resim vazifesi görebilir. Görsel bir imgedir bu; tecrübe edilmiş hareketin değil de resme dökülmüş hareketin mahiyetini haizdir. İçimizde iştirak etme arzusu uyandırmaz. Zamansal psikoloji bakımından, böylesi bir imge birbirinden uzak olan iki hareketi hulasa eder. Suyun dökülmesinin çeşmenin yaptığı işte hiçbir hissesi yoktur. Atılımın ve maddenin draması –ki gösterilmesi murat edilen de bu dramadır– bu imgede kurulmaz. Filozof şair bu imgede hayatın yükselen ve düşen, atılan ve duraksayan, dönüşen ve direnen zıtlığını keşfetmemiştir. Hayatın ilerleyişinin dramını tecrübe etmek için bize öteki maddi ve dinamik rüyalar gereklidir. Hem zaten hayat değer atfetme demekse, değerden büsbütün yoksun olan bir imge hayatı nasıl ifadeye dökebilir? Çeşme yalnızca donuk bir dikey çizgi, bahçedeki alabildiğine yeknesak, handiyse hareketsiz bir figürdür. Çeşme yazgısız hareketin sembolüdür.

Burada hem hayatın değer atfetmesini hem de maddenin değer düşürmesini [*dévalorisation*] tecrübe etmek söz konusu olduğundan, kendimizi bedenimiz ve ruhumuzla maddi imgeleme bırakmamız gerekir. İmgelerimizi, maddeyi düşleme ve maddeye değer atfetme hususunda işi en öteye vardırmış olanların eserlerinde aramamız icap eder. Şu hâlde simyacıların eserlerine bir bakalım. Simyacıların nazarında dönüştürmek demek mükemmelleştirmek demektir. Altın mükemmelliğin en üst derecesine yükseltilmiş madeni maddedir. Kurşun ve demir dûn madenlerdir ve murdar kaldıkları müddetçe

hareketsiz, cansızdırlar. Güdük bir yaşamdır onlarınki. Toprakta yeterince uzun bir zaman olgunlaşmamışlardır. Açıktır ki kurşundan altına yükselen mükemmellik basamakları sadece madeni değerleri değil, bizzat hayatın değerlerini de ihtiva eder. Felsefi altını, felsefe taşını meydana getirecek olan kişi sıhhatin ve gençliğin sırrını, hayatın sırrını bilecektir. Ziyadeleştirmek değerlerin özünde mevcuttur.

Simyevi düşüncenin deruni düşsel mahiyetini kısaca tarif ettiğimize göre, şimdi de basit bir damıtma sürecinde minerallerin atılımının imgelerinin nasıl teşekkül ettiğine bakalım. Modern bir zihinde büsbütün aklileştirilmiş ve dolayısıyla da düşsel değerlerinden mahrum edilmiş bu imgenin, simyevi olarak tecrübe edildiği takdirde, ket vurulmuş atılımın bilcümle rüyasını bize nasıl temin ettiğini göstereceğiz.

Bir simyacı için damıtma tözün murdar yanlarını hafifleterek onu yükselten bir saflaştırma işidir. İşte tam da burada çeşme imgesinde noksan olan yükselme ve düşmenin eş zamanlılığı devreye girmektedir; yükseltme ve hafifletme Novalisçi hikemî söze, *uno actu*'ya [tek bir fiilde] uygun olarak icra edilir. Yükselişi daima –simyacıların ifadesiyle söyleyecek olursak– bir "iniş" takip eder. Her yerde ve tek bir fiilde bir şey *yükselir*, zira bir şey *iner*. İmgelemin "bir şey çıkıyor diye bir şey iniyor" diye bir beyanda bulunabileceği tersine çevrilmiş hayale pek az denk gelinir. Bu imgelem yersel olmaktan çok havai olan bir simyacıya işaret eder. Fakat her hâlükârda, simyevi damıtma ve süblimleştirme yerin ve havanın çifte maddi imgelemiyle ilintilidir.

Bu andan itibaren, damıtma yahut süblimleştirme yoluyla *saflığa* erişmek için simyacı safi havai bir güce bel bağlamayacaktır. Yersel murdar unsurlar yeryüzüne çekilsin diye yersel bir kuvveti harekete geçirmeyi elzem görecektir. Böylece devreye sokulan iniş yükselişe yardımcı olacaktır. Bu yersel faaliyetin işlemesine yardımcı olmak için birçok simyacı saflaştırılacak maddeye murdar unsurlar ilave eder. Bu maddeyi pirüpak

etmek için onu bir parça kirletirler.[8] Yersel ilavelerin ağırlaştırdığı saflaştırılacak madde çok daha muntazam bir damıtma sürecini takip edecektir. Yersel bir töz, murdarlıklardan mürekkep bir kütle bu murdarlıkları canlı bir şekilde aşağı çekerse, o zaman havai saflığın cezbettiği saf töz yanı sıra daha az murdarlığı götürerek daha kolayca yükselecektir.[9] Modern damıtıcının epey durağan addedeceği bir zihin hâli yahut rüya hâlidir bu! Diyebiliriz ki modern damıtma ve süblimleştirme işlemleri tek oklu ↑ işlemlerken, simyacıların düşünüşünde bu ikisi iki oklu ↑↓ işlemlerdir, iki zıt çekim kuvveti misali usulca birleşen oklar.

Ayrılmak üzere birleşen bu iki ok yalnızca rüyanın mükemmelen yaşayabileceği bir tür iştiraki, iki zıt mahiyete fiilen iştirak etmeyi temsil eder. Tek bir fiille yapılan bu çifte iştirak hareketin hakiki bir iyi-kötü ikiliğine [*manichéisme*] tekabül eder. Çiçek ve havai kokusu, tohum ve yersel ağırlığı zıt yönlerde fakat beraberce teşekkül ederler. Her tekâmülde çifte bir yazgı kendini belli eder. Öfkeli kuvvetler ve teskin edici kuvvetler hem minerale hem de insan kalbine tesir ederler. Jacob Böhme'nin bütün eserleri havai kuvvetler ve yersel kuvvetler arasında gidip gelen hayallerden mürekkeptir. Dolayısıyla Jacop Böhme madenler hususunda bir ahlak teorisyendir. İyinin ve kötünün bu madenî gerçekçiliği imgelere bir küllilik ölçüsü verir. Bu gerçekçilik imgenin kalbe ve düşünceye hükmettiğini anlamamıza imkân verir.

Şu durumda bize öyle geliyor ki, simyacılarca tecrübe edildiği hâliyle maddi süblimleştirmenin imgesi, maddenin ve atılımın birbirilerine sıkı sıkıya bağlı kalmakla beraber zıt yönlere doğru hareket ettiği dinamik bir ikiliği izah edebilir. Tekâmül

8 Öyle görünüyor ki adamakıllı kirli bir töz temizleme işinin daha iyi yürümesine imkân vermektedir. Temizleme istenci murdar bir cismin karşısında uyanmaktadır. Dinamik maddi imgelemin ilkelerinden biridir bu.

9 Guillaume Salmon, *La Somme de Geber, Bibliothèque des philosophes chimiques*, Paris, 1741, c. 1, s. 178.

edimi, daha önceki bir atılımın hâlihazırda maddileşmiş neticesini tardederek, yükselmek için bir madde bırakıyorsa, şu hâlde bu iki yönlü bir edimdir. Bu edimi iyice tahayyül etmek için, çifte iştirakin olması gerekir. Yalnızca maddi imgelem, maddeyi biçimler suretiyle düşleyen imgelem yersel ve havai imgeleri birleştirerek imgesel tözler temin edebilir; bu tözlerde hayatın iki dinamizmi harekete geçer; muhafaza eden dinamizm ve dönüştüren dinamizm. Daima aynı neticelere varıyoruz; hareketi tahayyül etmek için maddeyi tahayyül etmemiz gerekir. Bir hareketin –isterse bu metaforik bir hareket olsun– safi kinematik tasvirine daima hareketin tesir ettiği maddenin dinamik etkenini ilave etmek gerekir.

V

Özgürlüğün metafiziği de aynı simyevi imgeye dayandırılabilir. İnsanın kendini bir yol ayrımında bulduğu ve sola yahut sağa gitmekte kendini özgür olarak tahayyül ettiği çizgisel bir yazgı bu metafiziği tatmin etmeyecektir. Seçim yapıldığı gibi takip edilen yol deruni birliğini faş edecektir. Böylesi bir imge üzerinde düşünmek demek, özgürlüğün psikolojisinden ziyade tereddüdün psikolojisini tesis etmek demektir. Burada da yine özgür hareketin tasvirî ve kinematik incelemesinin ötesine geçip özgürleşmenin dinamiğine erişmemiz icap eder. İmgelerimize nüfuz etmemiz gerekir. Uzun süblimleştirme işlemlerinde simyevi hayalleri canlandıran tam da özgürleşmenin bir dinamiğidir. Simya eserlerinde murdar maddeye takılmış madeni bir ruhun nice imgeleri vardır! Saf töz uçan bir varlıktır; kanatlarını çırpması için saf töze yardım etmek gerekir. Saflaştırma işleminin bütün safhalarına havai varlığın yersel varlıktan ve yersel varlığın havai varlıktan arındığı özgürleşme imgelerini ilave edebiliriz. Simyada özgürleştirme ve saflaştırma işlemi tastamam bir uyum içindedir. Özgürleştirme ve saflaştırma iki değerdir, yahut daha iyisi, aynı değerin iki ifadesidir. Bundan dolayı, fevkalade imgelerde

faaliyetini hissettiğimiz değerlerin dikey ekseninde bu iki değer birbirini izah edebilir. Faal ve sürekli süblimleştirmenin simyevi imgesi bize özgürleşmenin fark koyuculuğunu, havai olanın ve yersel olanın yakın çatışmasını temin eder. Bu imgede havai madde hür hava, yersel madde sabit toprak hâlini alır. Hiç kimse bu birbirinden farklı iki işlemin birbirine ne denli yakın olduğunu simyada olduğundan daha iyi hissetmemiştir. Bir diğerine atıfta bulunmadan bunlardan birini tasvir etmemiz mümkün değildir. Fakat tekrar belirtelim ki geometrik atıflar, şekillere, figürlere yapılan atıflar kâfi değildir. Mayayla hamurun kabarması, hamurla duman arasındaki maddi münasebete hakiki manada nüfuz etmemiz icap eder. Bir simyacının ruhuyla yeni bir rengin tezahürünü kolladığımızda niteliksel hayatın nasıl da künhüne varır ve severiz! Madde daha karayken, biz hafif bir beyazlığı zihnimizde canlandırır yahut önceden biliriz. Bir şafaktır, bir özgürleşme hissidir bu yükselen. O zaman az buçuk parlak bir şeyin zerresi bile bir umut anı olur. Keza, aydınlığı ümit etmek karanlığı defeder. Her yerde, her imgede, havanın ve yerin dinamik diyalektiği akseder. Baudelaire'in *Mon cœur mise à nue*'nün ilk sayfasında yazdığı gibi: "*Ben*in buharlaşması ve yoğunlaşması. Meselenin püf noktası budur."

VI

İki sonuç bölümünü birbirine bağlayıp özgürleşme meselesini edebî imge düzleminde ele alabiliriz. Nitekim edebiyatın mevcut dilinde psişizma, bütün öteki faaliyetlerinde olduğu gibi, değişimle emniyeti birleştirmek ister. Psişizma bilme alışkanlıkları –kavramlar– tertip eder ki bunlar psişizmanın işini kolaylaştıracak ve onu esir edecektir. İşte budur emniyet dedikleri, o zavallı emniyet hâli. Fakat psişizma imgelerini yeniler ve imgeler vasıtasıyladır ki değişim vuku bulur. İmgenin kavramı değiştirip onun ötesine geçtiği edimi incelersek, iki yönlü bir tekâmülün faaliyette olduğunu hissederiz. Yeni yeni teşekkül

etmiş edebî imge önceden mevcut olan dile intibak eder ve dilin toprağına yeni bir kristal misali nakşolur. Fakat bir an öncesinde, henüz teşekkül ederken edebî imge serpilme, taşma ve ifade etme ihtiyaçlarını gidermiştir. Bu iki tekâmül birbiriyle bağlantılıdır, zira öyle görünüyor ki tarif edilemez olanı, kaçamaklı olanı, havai olanı ifadeye dökmek için her yazarın içsel yüklülük –içsel kesinliğin ağırlığını taşıyan yüklülüğün– temalarını işlemesi gerekir. Bu andan itibaren, edebî imge iki perspektifle, serpilme perspektifi ve derunilik perspektifiyle tezahür eder. Kaba biçimleri içinde bu iki perspektif çelişmektedir. Fakat insan kendisini büsbütün edebî faaliyete, konuşan imgeleme teslim ederek dilini tekevvünü itibarıyla içerinde duyduğunda, serpilmenin ve deruniliğin iki perspektifi kendilerini acayip bir şekilde homografik şeyler olarak izhar ederler. İmge kâinatı ifadeye dökerken ne denli görkemli, fevkalade ve canlı ise, kalbi ifadeye dökerken de o denli görkemli, fevkalade ve canlıdır. Serpilme ve derinlik, insanın kendisini coşkunlukla keşfettiği anda dinamik olarak birbirine raptolur. Serpilme ve derinlik birbirlerini harekete geçirirler. İmgelerinin içtenliğiyle tecrübe edildiğinde, varlığın coşkunluğu derinliğini meydana çıkarır. Keza, öyle görünüyor ki içsel varlığın derinliği kişinin kendisine nazaran bir serpilme gibidir.

Dili esas yerine, insani tekâmülün tepesine yerleştirdiğimiz gibi, dilin çifte etkililiği açığa çıkar; dil bize berraklığının hususiyetlerini ve rüya kuvvetlerini ihsan eder. Kelimelerin imgelerini, düşüncelerimizin altında yaşayan ve düşüncelerimizin beslendiği imgeleri hakikaten bilmek, düşünüşümüzü doğal bir tarzda terfi ettirecektir. İnsanın yazgısıyla ilişkili bir felsefe yalnızca imgelerini ikrar etmekle kalmamalı, imgelerine intibak etmeli ve imgelerinin hareketini devam ettirmelidir. Bu felsefenin hakiki manada canlı bir dil olması gerekir. Bu felsefenin *edebî insanı* samimiyetle incelemesi icap eder, zira edebî insan tefekkürün ve ifadenin, düşüncenin ve rüyanın şahikasıdır.

Dijon, 2 Mayıs 1943

Hava ve Düşler
Gaston Bachelard

İnsan imgelemi yalnızca gördüğü dünyayı yeniden üretmez; onu dönüştürür, parçalar, yeniden kurar ve ruhu yeni ufuklara doğru harekete geçirir. Gaston Bachelard, bu çalışmasında imgelemi durağan bir zihinsel yeti olarak değil, insan varoluşunun en canlı, en hareketli ve en yaratıcı gücü olarak ele alır. Hava, gökyüzü, bulut, rüzgâr ve uçuş imgeleri arasında, okuru şiirsel düşüncenin derinliklerine doğru uzun bir yolculuğa çıkaran Bachelard, uçuş rüyalarından kanat metaforlarına, göğün sonsuzluğundan düşüş ve yükseliş imgelerine kadar uzanan zengin bir imgesel evreni incelerken, şiirin insan ruhunda yarattığı hareketliliğe işaret eder. Şairlerin dilinde ortaya çıkan imgelerin nasıl yeni bir varoluş deneyimi sunduğunu gösterirken, imgelemin psikolojik ve poetik boyutunu birlikte düşünmeye davet eder.

Bu hâliyle *Hava ve Düşler*, imgelemin psikolojisini, poetikasını ve felsefesini bir araya getiren özgün bir düşünce yolculuğudur. Bachelard, şiirin dili aracılığıyla insanın en derin deneyimlerinden birini –yükselme arzusunu– irdelerken, okuru da kelimelerin ve imgelerin taşıdığı görünmez hareketi keşfetmeye çağırır.



KİTAP NO	DİZİ ADI
1643	TEORİ

HAVA VE DÜŞLER
GASTON BACHELARD

9 786258 581553