Gaston Bachelard

ithaki

MEKÂNIN POETİKASI

Alp Tümertekin çevirisiyle



2. BASIM

GASTON BACHELARD 27 Temmuz 1884'te, "dereler ve ırmaklar memleketi" olan Champagne bölgesinde, Bar-sur-Aube'da dünyaya geldi. Orta halli bir aileden geliyordu. Ortaöğrenimini doğduğu kentte tamamladı. Önce 1903-1905 yılları arasında Remiremont Posta ve Telgraf İdaresi'nde, ardından 1907-1913 yılları arasında Paris Posta ve Telgraf İdaresi'nde çalıştı. Haftada altmış saat çalışması gerekiyordu; buna rağmen 1912 yılında Matematik Bilimleri'nde yüksek öğrenim diploması almayı başardı. 1914 yılında kendi memleketinden genç bir ilkokul öğretmeni olan Jeanne Rossi ile evlendi. Gönlünden mühendis olmak geçiyordu ama 2. Dünya Savaşı patlayıp seferberlik emri çıkınca, bu hayali de suya düşmüş oldu. Savaştan sonra fizik ve kimya öğretmeni olmaya hak kazandı. 1920 yılında eşi ölünce, kızı Suzanne'la (Suzanne Bachelard, Husserl'in *Formale und transzendentale Logik* adlı yapıtını 1957 yılında Fransızcaya çevirdi) tek başına kaldı. 1922 yılında felsefe, 1927 yılında da Sorbonne'da edebiyat doktoru unvanını aldı. Doktora çalışması olan *Essai sur la connaissance approchée* ("Yaklaşık Bilgi Üstüne Deneme") ile Gegner Ödülü'ne (Paris Bilimler Akademisi tarafından pozitif bilimlerin geliştirilmesi için ciddi çalışmalar yapan bilim adamlarına verilen ödül) layık görüldü. 1930 yılında Dijon Edebiyat Fakültesi'nde felsefe profesörlüğüne başladı. 1940 yılında ise 14 yıl boyunca profesör olarak çalışacağı Sorbonne Bilim Felsefesi ve Tarihi Kürsüsü'ne girdi. Bilim Tarihi Enstitüsü yöneticiliği yapması da aynı yıllara rastlar. 1951 yılında Légion d'honneur nişanı ile ödüllendirildi. 1955 yılına gelindiğinde Académie des sciences morales et politiques üyeliğine davet edildi. 16 Ekim 1962'de Paris'te öldü ve 19 Ekim'de Bar-sur-Aube'da toprağa verildi.

Gaston Bachelard

MEKÂNIN POETİKASI

Çeviren
Alp Tümertekin

Mekânın Poetikası
Gaston Bachelard

Özgün Adı
La poétique de l'espace

İthaki Yayınları - 892

Yayına Hazırlayanlar: *Emine Sarıkartal • Ahmet Öz*
Redaksiyon: *Yağmur Ceylan Uslu*
Kapak Tasarımı: *Şükrü Karakoç*
Sayfa Düzeni ve Baskıya Hazırlık: *İthaki*
2. Baskı, Aralık 2014, İstanbul
ISBN: 978-605-375-336-0

Sertifika No: 11407

Türkçe Çeviri © Alp Tümertekin, 2008
Türkçe Telif Hakkı © İthaki, 2013
© Presses Universitaires de France, 1957

Yayıncının yazılı izni olmaksızın alıntı yapılamaz.

İthaki™ Penguen Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. Ltd. Şti.'nin yan kuruluşudur.
Bahariye Cad. Dr. İhsan Ünlüer Sok. Ersoy Apt. A Blok No: 16/15 Kadıköy – İstanbul
Tel: (0216) 348 36 97 Faks: (0216) 449 98 34
editor@ithaki. com. tr – www. ithaki. com. tr – www. ilknokta. com

Kapak, İç Baskı: Deniz Ofset Matbaacılık
Gümüşsuyu Cad. Topkapı Center, Odin İş Merkezi No: 403/2 Topkapı-İstanbul
Tel: (0212) 613 30 06 – Faks: (0212) 613 51 97
Sertifika No: 29652

İÇİNDEKİLER

Giriş 7

BİRİNCİ BÖLÜM
Mahzenden Tavanarasına Ev. Kulübenin Anlamı 33

İKİNCİ BÖLÜM
Ev ve Evren 69

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Çekmece, Sandıklar ve Dolaplar 105

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Kuş Yuvası 123

BEŞİNCİ BÖLÜM
Kabuk 139

ALTINCI BÖLÜM
Köşeler 171

YEDİNCİ BÖLÜM
Minyatür 185

SEKİZİNCİ BÖLÜM
İçsel Uçsuz Bucaksızlık 223

DOKUZUNCU BÖLÜM
İçerisi ile Dışarısının Diyalektiği 255

ONUNCU BÖLÜM
Yuvarlağın Fenomenolojisi 277

GİRİŞ

I

TÜM DÜŞÜNCESİNİ bilim felsefesinin ana temalarına bağlı kalarak oluşturmuş, çağdaş bilimin giderek artan akılcılık [*rationalisme*] eksenini, yani etkin akılcılık eksenini, elinden geldiğince açık bir şekilde takip eden bir filozof, poetik hayalgücünün ortaya koyduğu sorunları incelemek istediğinde, sahip olduğu bilgileri unutmak, tüm felsefi araştırma alışkanlıklarını bir yana bırakmak zorundadır. Burada, kültürün geçmişi hesaba katılmaz; düşüncelerin ilişkilendirilmesi ve kurulması yolundaki uzun çaba, haftalar ve aylar süren çaba, etkisizdir. Hazır bulunmak gerekir, hayalin zamanı geldiğinde hayale hazır olmak gerekir: eğer bir şiir felsefesi varsa, bu felsefenin baskın bir dize vesilesiyle doğması ve yeniden doğması, yalıtılmış bir hayalin tümüyle benimsendiği noktada, tam da hayalin yeniliği karşısındaki esrime anında doğması ve yeniden doğması gerekir. Poetik hayal, psişizmin bir anda ortaya çıkan rölyefidir, ikincil psikolojik nedenselliklerde ortaya çıkan pek iyi incelenmemiş bir rölyeftir. Genel olan ve birlikte düzenlenmiş şeyler, bir şiir felsefesinin temelini oluşturamaz. Burada, ilke mefhumu, "temel" mefhumu yıkıcı olacaktır. Şiirin özsel güncelliğini, özsel psişik yeniliğini engelleyecektir. Üstünde uzun süre çalışılmış bir bilimsel düşünceye dayanan felsefi bir düşünüm/refleksiyon, (tıpkı çağdaş bilimin geçirdiği tüm devrimlerde olduğu gibi, her ne kadar düşünceler bütününün yeni düşünce tarafından köklü biçimde yeniden ele alınması gerekse de) yeni düşüncenin, sınanmış düşünceler bütününe katılmasını gerektirirken, şiir felsefesi, poetik edimin geçmişi olmadığını, en azından hazırlık ve ortaya çıkış evresinin izle-

nebileceği bir yakın geçmişi olmadığını kabul etmek zorundadır.

Daha ileride, yeni bir poetik hayal ile bilinçdışının derinliklerinde uyuyan bir arketip arasındaki ilişkiye gönderme yapacağımız zaman, bu ilişkinin aslında *nedensel* olmadığını göstermemiz gerekecektir. Poetik hayal, bir itkiye tâbi değildir. Bir geçmişin yankısı değildir. Bunun tam tersidir daha ziyade: uzak geçmiş, bir hayalin parlamasıyla, yankılarla tınlar. Bu yankıların hangi derinliğe kadar yansıyacağı ve hangi derinlikte söneceği, hiç mi hiç kestirilemez. Yeniliği ve etkinliği içinde poetik hayal, kendine özgü bir varlığa, kendine özgü bir dinamizme sahiptir. *Doğrudan bir ontolojiye* bağlıdır. İşte biz de bu ontoloji üstüne çalışmak istiyoruz.

Dolayısıyla, poetik bir hayalin varlığının gerçek ölçülerini, çoğu zaman nedenselliğin karşıtı olan, Minkowski tarafından çok ayrıntılı bir biçimde incelenmiş[1] *yankılanma*da [*retentissement*] bulacağımızı ümit ediyoruz. Poetik hayal, bu yankılanmada bir varlık sesi [*sonorité*] kazanacaktır. Şair, varlığın eşiğinden konuşur. Öyleyse, bir hayalin varlığını belirlemek için bu hayalin yankılanmasını, Minkowski fenomenolojisi tarzında, sınamamız gerekecektir.

Poetik hayalin nedenselliğin dışında kaldığını ileri sürmenin, kuşkusuz belli bir ağırlığı vardır. Ne var ki psikoloğun ve psikanalistin öne sürdüğü nedenler, yeni hayalin gerçekten beklenmedik kimliğini hiçbir şekilde iyi açıklayamadığı gibi, bu hayalin kendi yaratılma sürecine yabancı olan bir ruhta [*âme*] uyandırdığı benimseme duygusunu da açıklayamaz. Şair, bana hayalinin geçmişini açmaz ama yarattığı hayal yine de hemen kök salar içime. Tekil bir hayalin iletilebilirliği, önemli bir ontolojik anlama sahip bir olgudur. Kısa, yalıtılmış ve etkin edimlerle sağlanan bu duygu birlikteliğine geri döneceğiz. Hayaller –neden sonra– bizi peşinden sürükler; ne

1 Bkz. Eugène MINKOWSKI, *Vers une cosmologie*, IX. Bölüm.

var ki hayallerin kendisi, sürüklenmeden kaynaklanan birer fenomen değildir. Kuşkusuz, bir şairin kişiliğini belirlemek için yapılan psikolojik araştırmalarda psikanaliz yöntemlerine ilgi gösterilebilir; böylece bir şairin yaşamı boyunca katlanmak zorunda kaldığı zorlamalar (özellikle de baskılar) hesap edilebilir ama şiir edimi, birden ortaya çıkan hayal, varlığın hayalgücü içinde yanıp tutuşması, bu tür soruşturmalarla ele geçirilemez. Poetik hayal sorununu felsefi olarak aydınlatabilmek için sorunu bir hayalgücü fenomenolojisi çerçevesinde ele almak gerekir. Bununla kastettiğimiz şey, poetik hayal fenomeninin, güncelliği içinde ele alınan insanın yüreğinin, ruhunun, varlığının doğrudan bir ürünü olarak bilinçte ortaya çıktığı anda incelenmesidir.

II

Belki de bize, neden daha önceki görüşümüzü değiştirerek, şimdi hayallerin *fenomenolojik* belirlenimini aradığımız sorulacaktır. Gerçekten de hayalgücü konusunda daha önce yaptığımız çalışmalarda, maddenin dört elementine dair hayaller karşısında, görüye/sezgiye dayalı kozmogonilerin [*cosmogonies intuitives*] bu dört ilkesi karşısında, olabildiğince nesnel bir konum almanın daha iyi olacağını düşünmüştük. Bilim felsefesinin bize kazandırdığı alışkanlıklara sadık bir şekilde, hayalleri her türlü kişisel yorumlama girişiminin dışında tutarak ele almaya çalışmıştık. Bilimsel tedbiri elden bırakmayan bu yöntem, bir hayalgücü metafiziği kurma konusunda bana giderek yetersiz görünmeye başladı. Tek başına, bu "sağduyulu" tavır, dolaysız hayalin dinamiğine boyun eğmeyi reddetmek anlamına gelmiyor muydu? Öte yandan, bu "sağduyu"dan yakamızı kurtarmanın ne kadar güç olduğunu da anlamış olduk. Entelektüel alışkanlıklarımızı terkettiğimizi söylemek kolay da, bakalım yapmak kolay mı? Bir akılcı [*rationaliste*] için burada günlük bir dram, düşüncenin bir tür ikiye bölünmesi söz

konusuydu; bunun nesnesi kısmi olmakla birlikte (basit bir hayal), psişik alanda uyandırdığı yankılanma büyüktü. Ne var ki kültür alanında yaşanan bu küçük dram, basitçe yeni bir hayal düzeyinde kalan bu dram, bir hayalgücü fenomenolojisinin bütün paradokslarını içeriyordu: bazen son derece tekil bir hayal, nasıl oluyordu da tüm psişizmin yoğunlaşması olarak belirebiliyordu? Nasıl olur da, tekil bir poetik hayalin belirişi gibi tekil ve geçici bir olay genel kanının [*sens commun*] koyduğu bütün engellere rağmen, hareketsizliklerinden memnun bütün akl-ı selim düşüncelere rağmen, (önceden hiçbir hazırlık yapmış olmaksızın) başka ruhları, başka yürekleri de etkiler?

Böylece özünde hayalin özneler-üstü olduğunu [*transsubjectivité*], sadece nesnel gönderme alışkanlıklarıyla anlaşılamayacağını görmüş olduk. Hayallerin öznelliğini yeniden kurmak ve hayalin genişliğini, gücünü, özneler-üstü olmasının anlamını belirlemek için bize sadece fenomenoloji, yani *hayalin* bireysel bir bilinçteki *yola çıkışının* incelenmesi yardım edebilir. Tüm bu öznellikler, özneler-üstülükler, kalıcı biçimde belirlenemez. Gerçekten de poetik hayal özsel olarak *çeşitlenebilir*dir [*variationnelle*]. Kavram gibi *kurucu* [*constitutive*] değildir. Poetik hayalgücünün değiştirici eylemini, hayallerin çeşitlemelerinin [*variation*] ayrıntısı içinden çekip çıkarmak, her ne kadar tekdüze bir uğraş olsa da, kuşkusuz kolay değildir. Dolayısıyla bir şiir okuru, adı çoğu zaman yanlış anlaşılan bir öğretiye, yani fenomenolojiye yapılan çağrıyı anlamayabilir. Oysa bu çağrı, her türlü öğreti bir yana, açıktır: şiir okurundan, hayali bir nesne olarak, dahası, nesnenin ikamesi olarak algılamaması, bu hayalin kendine has gerçekliğini yakalaması istenmektedir. Bunu yapabilmek için bilincin verme [*donatrice*] edimini, bilincin en ele avuca sığmaz ürününe, yani poetik hayale sistematik biçimde bağlamak gerekir. Poetik hayal düzeyinde özne ve nesne ikiliği yanardönerdir, harelenir, tersyüz olurken sürekli faaliyet halindedir. Şair tara-

fından poetik hayalin yaratıldığı bu alanda fenomenoloji, deyim yerindeyse, mikroskopik bir fenomenolojidir. Bu nedenle de, sözcüğün tam anlamıyla temel bir fenomenoloji olma talihine sahiptir. Saf ama geçici bir öznellik ile tam olarak kurulması gerekmeyen bir gerçekliğin hayal aracılığıyla birleştiği bu yerde, fenomenolog sayısız deneyimler gerçekleştirebilir: kesin olabilen gözlemlerden yararlanır; bu gözlemler kesindir çünkü yalındır, bilimsel düşünceler gibi "sonuca varmaları" gerekmez; oysa bilimsel düşünceler hep bir şeye bağlıdır. Hayal, yalınlığı içinde, bir bilgiye gerek duymaz. Toy bir bilincin malıdır. İfadesi bakımından genç bir dildir. Şair, yarattığı hayallerin yeniliği ile dil yetisinin kökenidir hep. Bir hayal fenomenolojisinin ne olabileceğini iyi belirleyebilmek, hayalin düşünceden *önce* geldiğini belirleyebilmek için, şiirin bir zihin [*esprit*] fenomenolojisi[1] olmaktan çok bir ruh [*âme*] fenomenolojisi olduğunu söylemek gerekir. Bu durumda da *düş kuran bilinc*in belgelerini toplamak gerekir.

Çağdaş Fransız felsefesi ve *a fortiori*[2] Fransız psikolojisi, ruh ve zihin sözcüklerinin ikiliğinden neredeyse hiç yararlanmaz. Dolayısıyla, gerek Fransız felsefesi gerekse Fransız psikolojisi, zihin ve ruh (*der Geist* ve *die Seele*) sözcükleri arasına kesin bir ayrım koyan Alman felsefesinde çokça rastladığımız temalara biraz kulağını tıkamıştır. Ne var ki bir şiir felsefesinin, dil dağarının tüm zenginliklerini kullanması gerektiğinden, hiçbir şeyi basitleştirmemesi, hiçbir şeyi katılaştırmaması gerekir. Böyle bir felsefe için, zihin ve ruh sözcükleri eşanlamlı değildir. Bunları eşanlamlı kabul edersek, değerli metinlerin çevirisini engellemiş, hayaller arkeolojisinin bize sunduğu belgelerin biçimini bozmuş oluruz. Ruh sözcüğü, ölümsüz bir sözcüktür. Bazı şiirlerden silinip atılamaz. Nefesle bağıntılı bir

1 Burada Bachelard'ın kullandığı "zihin fenomenolojisi" [*phénomé nologie de l'esprit*] ifadesi, Hegel'in aynı adlı eserini [*Phänomenologie des Geistes*] akla getirmektedir. –*yhn*

2 Daha da fazla bir biçimde. –*çn*

sözcüktür.[1] Şiir alanını inceleyen bir fenomenolog, bir sözcüğün taşıdığı sessel öneme bile dikkat etmelidir. Ruh sözcüğü, poetik açıdan öyle bir inançla söylenebilir ki, tek başına bir şiir bile oluşturabilir. Dolayısıyla, ruhla ilgili poetik kayıtları fenomenolojik soruşturmalara açık tutmamız gerekir.

Ruh fenomenolojisi, resim alanınında da bir yapıtın ilk bağlantısını ortaya koyabilir ki bu alanda icra etme, algı dünyasının gerekliliklerini tanıyan ve zihinle ilgili olan kararlar içeriyor gibi görünür. René Huyghe, Georges Rouault'nun Albi'de sergilenen yapıtları için kaleme aldığı güzel önsözde şöyle der: "Rouault'nun, nereden girip de tanımlamaları havaya uçurduğunu araştırmamız gerekseydi... belki de eskimeye yüz tutmuş bir sözcüğü, ruh sözcüğünü hatırlatmamız gerekecekti." Ve René Huyghe şöyle der: Rouault'nun yapıtlarını anlamak, hissetmek ve sevmek için "her şeyin kaynağını ve anlamını bulduğu noktaya yani tam ortaya, her şeyin kalbine, merkezine atılmak gerekir: işte o zaman, unutulan, dışlanan o sözcüğü, ruh sözcüğünü yeniden buluruz". Ve ruh, Rouault'nun resminin de kanıtladığı gibi, bir iç ışığa sahiptir; öyle ki, bir "iç görüş" bu ışığı tanır ve onu parlak renklerin dünyasına, güneş ışığının dünyasına taşır. Dolayısıyla, Rouault'nun resmini sevip anlamak isteyen kişinin, psikolojik perspektifleri gerçek anlamda altüst etmesi gerekir. Bu kişinin, dış dünyanın bir yansıması olmayan, içten kaynaklanan bir ışığa bağlanması gerekir; iç görüş, içten kaynaklanan ışık gibi ifadelere çoğu zaman kolaylıkla başvurulduğuna kuşku yok. Ama burada bir ressam, ışık üreten bir kişi konuşuyor. Aydınlanmanın hangi ocaktan kaynaklandığını bilen kişi odur. Kırmızı tutkusunun içsel anlamım yaşayan odur. Böyle bir resim ilkesinde, mücadele eden bir ruh vardır. Fovizm içeridedir. Dolayısıyla böyle

1 Charles NODIER, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Paris, 1828, s. 46. "Hemen hemen tüm halkların dilinde ruha verilen farklı adlar, nefes anlamına gelen ve soluk almayı taklit eden seslerin oluşturduğu çeşitli sözcüklerdir."

bir resim, bir ruh fenomenidir. Yapıt, tutkulu bir **ruhun kefaretini** ödemelidir.

René Huyghe'ün yazısı ruh fenomenolojisinden söz etmenin bir anlamı olduğu yolundaki düşüncemizi doğruluyor. Şiirin, çoğu kez ruhun yükümlülük altına girmesi olduğunu kabul etmek gerekir. Ruhla birleşen bilinç daha durgundur, zihin fenomenleriyle birleşen bilinçten daha az yönelimsel kılınmıştır. Şiirlerde, bilgi çemberinden geçmeyen kuvvetler çıkar ortaya. Eğer iki kutup, yani ruh ile zihin ele alınırsa, esin ve yetenek diyalektikleri de aydınlanır. Bize göre ruh ve zihin, poetik hayal fenomenlerinin çeşitli ince ayrımları içinde incelenmesi için, özellikle de poetik hayallerin düşlenmesinden gerçekleşmesine kadar olan evrimin izlenebilmesi için, vazgeçilmez bir yere sahiptir. Başka bir yapıtımızda poetik düşlemeyi, ruhun fenomenolojisi olarak inceleyeceğiz. Tek başına ele alındığında, düşleme çok sık düşle karıştırılan psişik bir aşamadır. Oysa bir poetik düşleme söz konusu olduğunda yani yalnızca kendinden haz almayıp, başka ruhlar için de poetik hazlar hazırlayan bir düşleme söz konusu olduğunda artık uyuklama eğiliminde olmadığımızı çok iyi biliriz. Zihin gevşeyebilir, ama poetik düşlemede gerilimsiz, durgun ve etkin ruh, gözünü kırpmaz. Eksiksiz, iyi kurulmuş bir şiir yazabilmek için, zihnin bu şiiri müsveddeler halinde önceden biçimlendirmesi gerekir. Ama basit bir poetik hayal için müsvedde gerekmez, ruhun bir hareketi yeterlidir. Ruh, mevcudiyetini poetik hayal ile ortaya koyar.

Şair, ruhun fenomenolojisi meselesini tüm açıklığıyla işte böyle ortaya koyar. Pierre-Jean Jouve şöyle yazar:[1] "Şiir, bir biçimin kapısını açan ruhtur." Ruh, kapı açar. İlk güç ruhtur burada. İnsanın onurudur. "Biçim", "sıradan yerlerde" tanınmış, algılanmış, yontulmuş olsa da, zihin açısından, içten gelen poetik ışıktan önce, basit bir nesnedir yalnızca. Ama ruh gelip biçimin kapısını açar, biçime yerleşir, hoşnutluk duyar.

1 Pierre-Jean JOUVE, *En miroir*, yay. Mercure de France, s. 11.

Pierre-Jean Jouve'un cümlesi de işte bu nedenle ruhun fenomenolojisine ilişkin açık bir ilke olarak kabul edilebilir.

III

Şiirle ilgili fenomenolojik bir araştırma, bu kadar ileri gitmeyi, bu kadar derine inmeyi hedeflediğine göre, sanat yapıtını az çok zenginlikle alımlamamızı sağlayan duygusal titreşimleri, yöntem gereği, aşmalıdır (bu zenginlik ister bizim içimizde, ister şiirin kendisinde olsun). Titreşimler ile yankılanmadan oluşan fenomenolojik çiftin, işte bu noktada duyulur hale getirilmesi gerekir. Titreşimler, dünyadaki yaşamımızda farklı düzlemlere dağılır, yankılanma bizi kendi varoluşumuzu derinleştirmeye çağırır. Titreşimde şiiri duyarız, yankılanmadaysa şiiri konuşuruz, bizim olmuştur. Yankılanma, varlığın dönüşümüne yol açar. Şairin varlığı, kendi varlığımız gibi görünür. Bu durumda yankılanmanın varlık birliğinden bir titreşimler çokluğu çıkar. Daha basitçe söylersek, burada şiire tutkun tüm okurların çok iyi bildiği bir izlenime değinmekteyiz: şiir bizi bütünüyle ele geçirir. Şiirin varlığı bu ele geçirişinde, aldatıcı olmayan fenomenolojik bir yan vardır. Bir şiirin taşkınlığı ve derinliği her zaman, titreşim-yankılanma çiftine ait fenomenlerdir. Taşkın yanıyla şiir, bizde derinlerde yatan ne varsa canlandırır sanki. Dolayısıyla, bir şiirin psikolojik faaliyetini kavrayabilmek için fenomenolojik analizin iki eksenini, yani zihnin taşkınlıklarına giden çizgiyi ve ruhun derinliklerine giden çizgiyi izlemek gerekir.

Söylemeye gerek var mı bilmem ama türetilmiş bir isim olmasına rağmen, yankılanma sözcüğünün, poetik hayalgücü alanlarında (ki biz de onu bu alanların sınırları içinde inceleyeceğiz) basit bir fenomenolojik niteliği vardır. Aslında burada, tek bir poetik hayalin yankılanmasıyla okurun ruhuna kadar ulaşan gerçek bir poetik yaratımın uyanışını belirlemek söz konusudur. Bir poetik hayal, getirdiği yenilikle dilsel et-

kinliği bütünüyle sarsar. Poetik hayal bizi, konuşan varlığın kökenine götürür.

Bu yankılanmayla *bir anda* her tür psikoloji ya da psikanalizin ötesine geçer; içimizde poetik bir gücün naifçe kabardığını hissederiz. İçimizdeki titreşimleri, duygusal yansımaları, geçmişimizle ilgili anıları işte bu yankılanmadan sonra hissedebiliriz. Ne var ki hayal, yüzeyi hareketlendirmeden önce derinleri etkilemiştir. Basit bir okurluk deneyimi için de geçerlidir bu. Okuduğumuz şiirin bize sunduğu bu hayal, gerçekten bizim olup çıkar. İçimize kök salar. O hayali dışarıdan almışızdır ama onu bizim de yaratabileceğimiz, yaratmış olmamız gerektiği izlenimine kapılırız. Kendi dilimizin yeni bir varlığı haline gelir, bizi ifade ettiği şeye dönüştürerek bizi ifade eder, başka deyişle bu, hem bir ifadenin oluşumu, hem kendi varlığımızın oluşumudur. Burada, ifade varlığı yaratır.

Bu son gözlem, üstünde çalıştığımız ontolojinin düzeyini tanımlar. Genel tez olarak ileri sürdüğümüz düşünce, insanda özel olarak insani olan her şeyin *logos* olduğudur. Dilden önce gelen bir bölgede düşünmeyi başaramayız. Bu tez her ne kadar ontolojik bir derinliği reddeder gibi görünse de, en azından, poetik hayal alanında sürdürdüğümüz araştırma türüne gayet uygun bir çalışma hipotezi olduğu kabul edilmelidir.

Böylece, bir *logos* hadisesi [*évènement*] olarak poetik hayal bizi kişisel açıdan yenileştirir. Poetik hayali artık bir "nesne" olarak ele almayacağız. Eleştirmenin "nesnel" tavrının "yankılanmayı" boğduğunu, ilkel poetik fenomenin çıkış noktası olması gereken bu derinliği prensip olarak reddettiğini hissediyoruz. Psikolog, titreşimlerden sağır olmuş durumdadır, hep kendi duygularını *betimlemek* ister. Psikanaliste gelince, o da kendini, getirdiği yorumların arapsaçına dönen yumağını çözmeye verdiğinden, yankılanmayı gözden kaçırır. Psikanalist, kullandığı yöntemin kaçınılmaz sonucu olarak, hayali entelektüel hale getirir. Hayali, psikologdan daha derin bir şekilde anlar. Ama bütün mesele de bu zaten, hayali "anlar". Psikanaliste göre, poetik hayalin hep bir bağlamı vardır. Bu bağlam,

hayali yorumlarken onu poetik *logos*tan başka bir dile çevirir. "*Traduttore, traditore.*"[1] deyişini kullanmanın tam sırası.

Yeni bir poetik hayali alımladığımızda, onun öznelerarasılık değerini deneyimleriz. Kendi heyecanımızı iletmek için onu yeniden söyleyeceğimizi biliriz. Bir ruhun başka bir ruha aktarımı çerçevesinde ele alındığında, bir poetik hayalin nedensellik araştırmalarının elinden kaçtığını görürüz. Psikoloji gibi utangaçça nedensel ya da psikanaliz gibi köklü biçimde nedensel öğretiler poetik olanın ontolojisini pek belirleyemez: poetik hayali hazırlayan hiçbir şey yoktur. Nasıl ki edebi kipte bu hayali kültür hazırlamıyorsa, psikolojik kipte de algı hazırlamaz.

Hep aynı sonuca varıyoruz demek ki: poetik hayalin özsel yeniliği, konuşan varlığın yaratıcılığı meselesini ortaya koyar. Hayal kuran bilinç, sahip olduğu bu yaratıcılık dolayısıyla çok basit ama çok da saf biçimde bir köken haline gelir. Bir poetik hayalgücü fenomenolojisi hayalgücü konusunda yaptığı incelemede, çeşitli poetik hayallerin sahip olduğu köken değerini açığa çıkarmalıdır.

IV

Poetik hayal üstüne yaptığımız soruşturmayı, saf hayalgücünden başlayarak poetik hayalin kökeniyle sınırlamakla, birçok hayalin bir araya gelmesinden oluşan şiirin *bileşimi* meselesini bir yana bırakmış oluyoruz. Şiirin bileşimine, bir çağın uzak sayılabilecek kültürü ile edebi idealini bir araya getiren, psikolojik açıdan karmaşık unsurlar dahil olur; eksiksiz bir fenomenolojinin bu bileşenleri kesinlikle ele alması gerekir. Ama bu kadar geniş bir program, bizim yapmak istediğimiz ve tartışmasız temel olan fenomenolojik gözlemlerin yalınlığına zarar verirdi. Gerçek fenomenoloğun, sistematik olarak alçakgönüllü olması gerekir. Okumaya ilişkin fenomenolojik güçlere (bu güçler okuru, okuduğu hayal düzeyinde şair kılar)

1 "Çevirmen, haindir." *–çn*

basitçe gönderme yapmanın zaten gurur verici bir yanı olduğu kanısındayız. Bir şiirin bütününü ilgilendiren hazırlıklı ve eksiksiz yaratma gücünü yeniden bulan ve onu canlandıran bir okuma gücünü kişisel olarak üstlenmek, alçakgönüllü davranmamak olurdu. Kimi psikanalistlerin sandığının aksine, bir yapıtın tümüne egemen olabilecek sentetik bir fenomenolojiye ulaşmayı ise daha da az umut edebiliriz. Dolayısıyla, ancak birbirinden ayrılmış hayaller düzeyinde fenomenolojik olarak "yankılanabiliriz".

Ne var ki bu bir *tutam gurur*, bu minik gurur, basit okumanın verdiği bu gurur, okumanın yalnızlığıyla beslenen bu gurur, basitliği içinde yadsınamayacak bir fenomenolojik damga taşır. Burada fenomenoloğun, edebiyat eleştirmeniyle hiçbir ortak yanı yoktur, zira sıkça dikkat çekildiği gibi, edebiyat eleştirmeni yaratamayacağı bir yapıtı, hattâ kolay suçlamaların tanıklığına başvurarak, ortaya koymuş olmak istemeyeceği bir yapıtı yargılar. Edebiyat eleştirmeni katı bir okur olmak zorundadır. Aşırı kullanıldığı için devlet adamlarının diline girecek ölçüde değerden düşen bir kompleksi [*complexe*] eldiven gibi tersine çevirerek söyleyecek olursak, edebiyat eleştirmeni olsun, retorik profesörü olsun, hep bildikleri, hep yargıladıkları için bir üstünlük basitliğine [*simplexe*] seve seve kapılırlar. Okumanın mutluluğuna kendini kaptırmış olan bizlere gelince, biz yalnızca hoşumuza giden şeyleri büyük bir heyecanla karışık küçük bir gururla okur ve yeniden okuruz. Her ne kadar gurur, genelde yoğun bir duygu biçimiyle gelişip psişizm üstüne tümüyle ağırlığını koysa da, bir hayalin sunduğu mutluluğa katılmış olmaktan doğan o bir tutam gurur gizli, saklı kalır. O gurur, biz basit okurların içindedir ve bizim için, yalnızca bizim için vardır. Odamızın sınırları dışına taşmayan bir gururdur bu. Okurken, şair olma tutkumuzu yeniden yaşadığımızı kimse bilmez. Okumaya biraz tutkun her okur, okuma edimiyle, içinde yaşattığı yazar olma arzusunu hem besler, hem de bastırır. Okunan sayfa çok güzelse, alçakgönüllülük bu arzuyu bastırır. Ama bu arzu daha sonra yeniden

uyanır. Ne olursa olsun, sevdiği bir yapıtı yeniden okuyan bir okur, sevdiği sayfaların kendisini *ilgilendirdiğini* bilir. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* adlı güzel kitabında, öteki incelemelerinin yanı sıra biri Baudelaire, öteki Verlaine üstüne olmak üzere iki inceleme daha kaleme alır. Baudelaire ayrıntılı biçimde ele alınmıştır, çünkü onun yapıtı "bizi ilgilendirir", der yazar. Kitaptaki incelemelerin her biri bambaşka bir eda ile kaleme alınmıştır. Baudelaire'in tersine Verlaine, fenomenolojik açıdan tam anlamıyla benimsenmez. Ve de bu hep böyle olagelmiştir, derinden bir yakınlık duyduğumuz bazı yapıtları okurken, deyimin tam anlamıyla o yapıtın "yandaşı" oluruz. Jean-Paul Richter, *Titan* adlı yapıtının kahramanı hakkında şunları yazar: "Büyük adamlara yapılan övgüleri, o övgüler kendisine yapılıyormuşçasına büyük bir zevkle okurdu."[1] Ne olursa olsun, okuduğumuza duyduğumuz yakınlık, hayranlığı da içerir. İnsan az ya da çok hayranlık duyabilir ama poetik bir hayalin sunduğu fenomenolojik kazanımı elde edebilmek için samimi bir atılım, küçük bir hayranlık atılımı gerekir hep. En ufak bir eleştirel düşünce, zihni ikincil konuma düşürerek bu atılımı durdurur, bu da hayalgücünün ilkelliğini yerle bir eder. Temaşa etme tavrının edilgenliğini aşan bu hayranlıkta, okuma sevinci, (sanki okur, yazarın hayaletiymiş gibi) yazma sevincinin yansıması gibi görünür. En azından okur, Bergson'un yaratımın işareti olarak gördüğü bu yaratma sevincine katılır.[2] Burada yaratım, cümlenin iplik iplik dokunuşunda, bir ifadenin uçucu yaşamındadır. Bu poetik ifadenin yaşamsal bir gerekliliği yoktur ama yaşama güç katar. Güzel söylemek, güzel yaşamanın bir unsurudur. Poetik hayal, dilin ortaya çıkışıdır ve de imleyen [*signifiant*] dilin daima biraz üstündedir. Öyleyse şiiri yaşayarak, kurtarıcı bir ortaya çıkışı da deneyimleriz. Bunun küçük çaplı bir ortaya çıkış olduğuna kuşku yoktur.

1 Jean-Paul RICHTER, *Le Titan*, çev. Philarète-Chasles, 1878, cilt. I, s. 22.
2 BERGSON, *L'énergie spirituelle*, s. 23.

Ne var ki bu ortaya çıkışlar hep yenilenir; şiir, dili ortaya çıkış haline getirir. Yaşam, canlılığıyla burada kendini gösterir. Sıradan pragmatik dil çizgisinin dışına çıkan bu dilsel atılımlar, yaşamsal atılımın minyatürleridir. Küçük ölçekli bir Bergsonculuk, araç-dil tezlerini bir yana bırakıp gerçeklik-dil tezini benimseyecek olsa, dilin güncel yaşamıyla ilgili birçok belgeyi şiirde bulabilirdi.

Böylece poetik hayal bize, sözcüklerin yaşamının bir dilin yüzyıllar boyunca geçirdiği evrim içindeki haline dair düşünceler sunmakla kalmaz, aynı zamanda, matematikçilerin diliyle söyleyecek olursak, bu evrimin bir tür diferansiyelini de sunar. Görkemli bir dizenin, bir dilin ruhu üstünde büyük etkisi olabilir. Böyle bir dize, silinmiş hayalleri canlandırır. Sözün, önceden kestirilemezliğini de onaylar. Sözü önceden kestirilemez kılmak, bir özgürlük deneyimi değil midir? Poetik hayalin sansürlerle oynaşması ne hoş! Bir zamanlar, Poetik sanatlar, serbest davranışları kurallara bağlıyordu. Ama çağdaş şiir, özgürlüğü dilin gövdesine yerleştirir. O zaman şiir, bir özgürlük fenomeni olarak belirir.

V

Dolayısıyla fenomenolojik yankılanma, yalıtılmış bir poetik hayal düzeyinde bile, ifadenin tek oluşumu olan dizede de ortaya çıkabilir; son derece basit olduğu için de dilimize egemen olmamızı sağlar. Burada ufak bir yanardöner bilinç fenomeni ile karşı karşıya bulunmaktayız. Poetik hayal çok daha az sorumluluğa sahip psişik bir olgudur. Poetik hayali duyulur gerçeklik düzeyinde doğrulamaya çalışmak da, şiirin bileşimi içindeki yerini ve rolünü belirlemek de ancak ikinci aşamada ele alınması gereken görevlerdir. Poetik hayalgücü üstüne yapılan ilk fenomenolojik soruşturmada yalıtılmış hayal, onu geliştiren cümle, poetik hayalin ışıdığı dize ya da kıta, bir yer-analizi [*topo-analyse*] aracılığıyla incelenmesi gereken

dilsel mekânları oluşturur. J.-B. Pontalis'in, Michel Leiris'i bize "sözcüklerin dehlizlerinde dolaşan bir yalnız araştırmacı"[1] olarak sunması bundandır. Böylece Pontalis, yaşanmış sözcüklerin basit itici gücüyle kat edilen bu lif demetini [*espace fibré*] çok güzel belirtmiş olur. Kavramsal dilin atomculuğu, belli bir yere tutunmayı sağlayacak nedenlere, merkezileştirecek güçlere gerek duyar. Ne var ki dize hep hareket halindedir; hayal dizenin çizgisi boyunca akıp giderken, hayalgücünü de peşinden sürükler, sanki bu hayalgücü bir sinir lifi yaratıyormuşçasına. Pontalis, bir ifade fenomenolojisi için çok güvenilir bir gösterge olarak akılda tutulması gereken şu deyişi de ekler (s. 932): "Konuşan özne, öznenin bütünüdür." Ve de konuşan öznenin bütünüyle bir hayalgücünün içinde olduğunu söylemek, paradoks gibi gelmez artık bize, çünkü konuşan özne kendini sakınmadan vermediğinde, hayalin poetik mekânına da giremez. Poetik hayalin, yaşanmış dilin en basit deneyimlerinden biri olduğu açıktır. Poetik hayal, bizim önerdiğimiz gibi, bilincin kökeni olarak kabul edilirse, bir fenomenolojiden kaynaklandığı da açıkça ortaya çıkar.

Öte yandan, bir fenomenoloji "okulu" kurulmak istense, bu okulun en açık dersini, en temel ders konusunu şiir fenomeninin oluşturacağına kuşku yok. Kısa bir süre önce yayınlanan kitabında[2] J. H. Van den Berg şöyle yazar: "Şairler ve ressamlar, doğuştan fenomenologdur." Van den Berg, şeylerin bizimle "konuştuğuna", bu nedenle de, bu dile tam değerini verirsek şeylerle ilişki kuracağımıza değindikten sonra şunları ekler: "Düşünüm/refleksiyon açısından bakıldığında, çözülme umudu olmayan sorunların çözümünü *yaşarız* sürekli." Filozoflar, Hollandalı bu bilgin fenomenoloğun kaleme aldığı bu

1 J.-B. PONTALIS, "Michel Leiris ou la psychanalyse interminable", *Les temps modernes*, Aralık 1955, s. 931.

2 J. H. VAN DEN BERG, *The Phenomenological Approach in Psychology. An introduction to recent phenomenological Psycho-pathology* (Charles-C. Thomas, Springfield, Illinois, ABD, 1955, s. 61).

sayfayı okuyup, konuşan varlığa odaklanan incelemeler yapmak için cesaret bulabilirler.

VI

Poetik hayallere ilişkin, hislerin yükünden kurtulmuş, arzuların itkisinden bağımsız, hiçbir şeyi yüceltmeyen *saf bir yüceltme* alanı çıkarabilirsek eğer, psikanalitik soruşturmalar karşısında fenomenolojinin konumu da belirlenmiş olur belki. Böylelikle en uç noktadaki poetik hayale mutlak bir yüceltme yükleyerek, bütün kozumuzu basit bir ayrıntıya oynarız. Ama bize kalırsa şiir, sözü edilen mutlak yüceltme konusunda bol bol kanıt sunar. Bunlara bu kitap boyunca sık sık rastlayacağız. Bu kanıtları kendilerine sunduğumuzda artık ne psikolog ne de psikanalist, poetik hayalde sadece bir oyun, uçucu, tümüyle boş bir oyun görür. Gerçekten de, onlar için hayaller hiçbir anlam taşımaz, hislere dair anlamdan, psikolojik anlamdan, psikanalitik anlamdan yoksundurlar. Böylesi hayallerin, *poetik bir anlama* sahip olduğu akıllarına bile gelmez. Ne var ki fışkıran binlerce hayalle oradadır şiir, işte yaratıcı hayalgücü de bu hayaller sayesinde kendine has alana yerleşir.

Hayalin varoluşu içindeyken bu hayalin öncüllerini aramak, bir fenomenolog için *psikolojizmin* kökleşmiş emarelerinden biridir. Bunun tersini yapalım ve poetik hayali kendi varlığı içinde ele alalım. Poetik bilinç, dilin üstünde, alışılmış dilin üstünde beliren hayal tarafından bütünüyle emilmiştir, bu bilinç poetik hayalle öyle yeni bir dilde konuşur ki geçmişle şimdi arasındaki bağıntılar artık iyi bir şekilde kurulamaz. Daha ileride bu tür anlam, duyum, duygusallık kopuşlarına ilişkin başka örnekler vereceğiz ve de sonuçta, poetik hayalin yeni bir varlığın etki alanında bulunduğunu kabul etmek gerekecek.

Bu yeni varlık, mutlu insandır.

Sözde mutluysa, edimde mutsuzdur, diye karşı çıkacaktır hemen psikanalist. Onun gözünde yüceltme, dikine bir tela-

fidir, yukarı doğru bir kaçıştır, tıpkı telafinin yatay bir kaçış olması gibi. Bu durumda psikanalist, hayalin ontolojik incelemesini hemen bir yana bırakır, bir insanın tarihini kazmaya başlar, şairin çektiği gizli acıları görür, gösterir. Çiçeği gübreyle açıklamış olur.

Fenomenolog o kadar ileri gitmez. Ona göre hayal buradadır, söz konuşur, şairin sözü onunla konuşur. Şairin sunduğu söz mutluluğuna, drama bile baskın çıkan o söz mutluluğuna sahip olmak için onun çektiği acıları yaşamaya hiç gerek yoktur. Yüceltme şiirde, bu dünyada mutsuz olan ruhun psikolojisine yukarıdan bakar. Şurası doğrudur ki yaşanan hangi dramı resmetmek zorunda kalırsa kalsın, şiirin kendine özgü bir mutluluğu vardır.

Saf yüceltme, bizim tasarladığımız biçimiyle, yöntem açısından bir dram içerir, çünkü fenomenolog psikanaliz tarafından uzun uzadıya incelenmiş olan yüceltme süreçlerinin derinlerinde yatan psikolojik gerçeği göz ardı edemez. Yaşanmamış, yaşamın hazırlamadığı ve de şairin yarattığı hayallere fenomenoloji aracılığıyla geçmek söz konusudur. Yaşanmamış olanı yaşamak, dilin açıklığına açılmak söz konusudur. İnsan, bu tür deneyimleri çok az şiirde yaşar. Pierre-Jean Jouve'un bazı şiirleri böyledir. Pierre-Jean Jouve'un kitapları kadar psikanalitik düşüncelerle beslenmiş kitap yoktur. Şiirinin alevi zaman zaman öyle yükselir ki, insan bu ocakta barınamaz artık. Şöyle demez mi bize: "Şiir, kökenlerini sürekli aşar ve ötelerde kendinden geçerek ya da hüzne boğularak yoğrulur; böylece, hep daha özgür kalır."[1] 112. sayfada da şöyle der: "Zaman içinde yol aldıkça, yaptığım bu dalışa daha egemen oluyor, tesadüfi nedenden uzaklaşıyor, dilin saf biçimine yaklaşıyordum." Pierre-Jean Jouve psikanalizin meydana çıkardığı "nedenleri"

1 Pierre-Jean *JOUVE*, *En Miroir*, yay. Mercure de France, s. 109. Andrée Chédid de şöyle yazar: "Şiir özgür kalır. Şiirin yazgısını asla kendi yazgımız içine hapsetmeyiz." Şair, "şiirin soluğunun kendisini arzuladığından çok daha ötelere sürükleyeceğini gayet iyi bilir." (*Terre et poésie*, yay. G. L. M., §14 ve §25).

"tesadüfi" nedenler olarak kabul edecek midir acaba? Bunu bilmiyorum. Ama "dilin saf biçimi"nin oluşturduğu bölgede psikanalistin nedenleri, poetik hayali yeniliği içinde müjdelemeye el vermez. Bu nedenler, olsa olsa, özgürleşme "tesadüfleri" olabilir. Şiir işte bu yanıyla, içinde bulunduğumuz poetik çağda, özellikle "şaşırtıcıdır", dolayısıyla hayalleri de öngörülemez. Edebiyat eleştirmenlerinin hiçbiri, alışılagelmiş psikolojik açıklama planlarını bozan bu öngörülemezliğin bilincine açık bir biçimde varmış değildir. Ama şair bunu açıkça belirtir: "Şiir, özellikle günümüzde yaşadığı şaşırtıcı ilerleme içinde, ancak dikkatli, bilinmeyen bir şeylerin peşinde koşan ve özünde oluşa açık düşüncelere denk (düşebilir)." Daha ileride, 170. sayfada ise şöyle der: "Bundan böyle, şairin yeniden tanımlanması gündeme gelmekte. Şair, bilendir, yani bildiğini aşan ve adlandıran kişidir." Sonunda da şöyle ekler (s. 10): "Mutlak yaratım yoksa, şiir de yoktur."

Böylesi bir şiire nadir rastlanır.[1] Şiir, büyük bölümüyle hislerle daha içli dışlıdır, daha *psikolojikleşmiştir*. Ama nadirlik, istisna, burada kuralı doğrulamak yerine, kurala ters düşer ve yeni bir düzenin kurulmasına yol açar. Ne kadar sınırlı ve ileri derecede, hattâ psikolog ve psikanalistlerin erimi dışında da olsa (kaldı ki bu kişiler saf şiiri incelemekle görevli değildir) mutlak yüceltme alanına başvurulmaksızın şiirin bariz kutupsallığı ortaya konamaz.

İnsan, kopuş düzleminin kesin bir şekilde nasıl belirleneceği konusunda tereddüt edebilir, şiiri *bulanıklaştıran* ve kafa karıştıran hisler alanında uzun süre oyalanabilir. Ayrıca, saf yüceltmeye her ruh aynı seviyede adım atmaz. En azından, psikanalistin incelediği yüceltme ile şiir fenomenoloğunun incelediği yüceltmeyi birbirinden ayırmak, yöntemsel bir zorunluluktur. Psikanalist, şairlerin insana özgü doğasını rahatlıkla inceleyebilir ama hislerin alanında bulunduğu için, poetik hayalleri en yüksek gerçekliği içinde incelemeye hazır değildir.

1 Pierre-Jean JOUVE, *loc. cit.*, s. 9: "Enderdir şiir."

C.-G. Jung da bunu açıkça belirtmiştir: psikanalize özgü yargılama alışkanlıkları izlendiğinde, "ilgi, sanat eserinden saparak psikolojik öncüllerin oluşturduğu içinden çıkılmaz kaosta yitip gider, şair de klinik bir vaka haline gelir, *psychopathia sexualis* başlığı altında ele alınan numaralanmış bir örnek olup çıkar. Böylece, sanat eserinin psikanalizi, nesnesinden uzaklaşmış olur, tartışma da insana ilişkin genel bir alana, sanatçının özel yanıyla hiç mi hiç ilgisi olmayan, daha da önemlisi sanatı açısından hiç önem arz etmeyen bir alana taşınmış olur."[1]

Polemiğe girmek gibi bir alışkanlığımız olmasa da, sırf bu tartışmayı özetlemek amacıyla, küçük bir polemikte bulunmamıza sanırım izin verilecektir.

Gözünü fazla yukarı diken ayakkabıcıya Roma'da şöyle derlerdi:

Ne sutor ultra crepidam[2]

Saf yüceltmenin söz konusu olduğu, şiirin kendine özgü varlığının belirlenmesi gereken durumlarda, fenomenoloğun da psikanaliste şöyle demesi gerekmez miydi?

Ne psuchor ultra uterum[3]

VII

Sonuçta bir sanat dalı özerk olduğunda, yeni bir başlangıç yapar. Bu durumda bu başlangıcı bir fenomenoloji anlayışı içinde ele almakta yarar vardır. İlke olarak fenomenoloji, bir geçmişi tasfiye edip yüzünü yeniliğe döner. Meslek olduğu

1 C.-G. JUNG, La psychologie analytique dans ses rapports avec l'œuvre poétique: *Essais de psychologie analytique* içinde, çev. Le Lay, yay. Stock, s. 120.

2 "Çizmeden yukarı çıkma ayakkabıcı." Türkçedeki "çizmeyi aşmak" anlamında. *–çn*

3 *"Döl yatağından yukarı çıkma ruh tamircisi." –çn*

ortada olan resim gibi bir sanatta bile büyük başarılar mesleğin dışında gerçekleşir. Ressam Lapicque'in resimlerini inceleyen Jean Lescure şöyle yazar: "Her ne kadar onun yapıtında mekânın dinamik ifadeleri konusunda geniş bir kültür ve bilgi birikimi olsa da, bunlar uygulanmaz, bunlarla reçeteler oluşturulmaz... Dolayısıyla bilgiye, bu bilginin aynı derecede unutulması da eşlik etmelidir. Bilmeme cehalet değil, bilginin aşılmasına ilişkin zor bir edimdir. Bir yapıtın her an bir tür saf başlangıç olmasının bedeli de budur işte; böylece, yapıtın yaratımı da bir özgürlük pratiğine dönüşür."[1] Bu, temel bir metindir, zira hemen poetik olana dair bir fenomenoloji bağlamına yerleşir. Şiirde, *bilmeme* bir ilk koşuldur; şairde meslek denebilecek bir şey varsa bu, tali bir uğraş olan, hayalleri birleştirmektir. Ne var ki, hayalin tüm yaşamı, şimşek gibi bir anda çakmasmdadır, bu durumda bir hayal, duyarlığın tüm verilerinin aşılmasıdır.

Görüldüğü gibi yapıt yaşamın üstünde öyle bir ağırlık kazanır ki, yaşam artık onu açıklayamaz olur. Jean Lescure, Lapicque konusunda şöyle der (*loc. cit.*, s. 132) "Lapicque, yaratıcı edimin, kendisine yaşam kadar şaşılası olaylar sunmasını ister." Öyleyse sanat, yaşamın bir kat daha yoğunlaşmasıdır, bilincimizi uyaran, uyku durumuna girmesini engelleyen şaşılası olaylar arasında yapılan bir tür yarışmadır. Lapicque şöyle yazar (alıntı yapan Lescure, s. 132): "Örneğin ırmağın Auteuil'den geçişini resmediyorsam, yaptığım resmin bana, ırmağın gördüğüm gerçek akışı kadar beklenmedik şeyler vermesini (bunlar başka türden bile olsa) beklerim. Zaten geçmişte kalmış bir manzaranın tıpatıp aynısını yapmak, bir an için bile söz konusu olamaz. Benim için gerekli olan, o manzarayı yeni bir biçimde ama bu kez resim açısından tümüyle yeniden yaşamak, bunu yaparken de kendime yeni bir şok yaşama olanağı sunmaktır." Lescure, sözünü şöyle bitirir: "Sanatçı, yaşadığı gibi yaratmaz, yarattığı gibi yaşar."

---

1 Jean LESCURE, *Lapicque*, yay. Galanis, s. 78.

Dolayısıyla, çağdaş ressamın hayali artık duyulur gerçekliğin basit bir ikamesi olarak görmediği de ortaya çıkar. Elstir'in resmettiği güller için Proust, bunların "ressamın, Gül ailesini zenginleştiren dâhi bir bahçıvan gibi yarattığı yeni bir çeşit"[1] olduğunu söylemişti.

VIII

Klasik psikoloji, çoğu zaman basit metaforla karıştırılan poetik hayali hemen hemen hiç incelemez. *Hayal* sözcüğü zaten, psikologların yapıtlarında genellikle kafa karıştıracak biçimde kullanılır: hayaller görülür, hayaller yeniden-üretilir, hayaller hafızada saklanır. Hayal, hayalgücünün doğrudan bir ürünü olmak dışında her şeydir. Bergson'un, *Matière et mémoire* [*Madde ve Hafıza*] adlı, hayal kavramının çok geniş olarak ele alındığı yapıtında, *üretici* hayalgücüne tek bir gönderme yapılır (s. 198). Böylece bu üretim, Bergson felsefesinin ışık tuttuğu büyük özgür edimlerle hiç ilgisi olmayan, küçük ölçekli bir özgürlük etkinliği olarak kalır. Filozof, bu kısa parçada "fantezi oyunları"ndan dem vurur. Dolayısıyla çeşitli hayaller de, "zihnin doğa karşısında edindiği birer özgürlük" olur. Ama bütün bu özgürlükler varlığı bağlamaz, dilde bir artış sağlamaz; dili, üstlendiği faydacı rolün dışına taşımaz. Bunlar gerçekten de birer "oyun"dur. Hayalgücü de sanki yalnızca anıları renklere büründürür. Bu poetikleştirilmiş hafıza alanında Bergson, Proust'un çok gerisindedir. Zihnin, doğa karşısında edindiği özgürlükler, zihnin doğasını belirtmez aslında.

Bizse, bunun tersine, hayali insan doğasının önemli güçlerinden biri saymayı öneriyoruz. Elbette hayalgücünün hayaller üretme yetisi olduğunu söylemek, bizi ileri götürmez. Ama bu totoloji, hiç olmazsa hayallerin anılarla bir tutulmasını engellemeye yarar.

1 Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, c. V: Sodome et Gomorrhe, II, s. 210; [Türkçesi: *Kayıp Zamanın İzinde*, cilt 5, *Sodom ve Gomorra*, çev. Ahmet Güntan, Roza Hakmen].

Hayalgücü, sergilediği capcanlı eylemlerle bizi geçmişten de gerçeklikten de koparıp alır. Kapılarını geleceğe açar. Geçmişin bize öğrettiği, klasik psikolojinin de ortaya koyduğu biçimiyle *gerçeğin işlevine*, daha önce kaleme aldığımız yapıtlarda kurmaya çalıştığımız gibi, yine bunun kadar olumlu bir *gerçekdışı işlevini* de eklemek gerekir. Gerçekdışının işlevinde ortaya çıkabilecek bir zayıflık, üretici psişizmi engeller. Hayal etmeden, nasıl öngörebiliriz ki?

Ancak, basitçe poetik hayalgücünün sorunlarıyla ilgili olarak, insan psişizminin iki işlevi olan gerçeğin işlevi ile gerçekdışınm işlevinin birlikte çalışmasını sağlamadan şiirin sunduğu psişik kazanımı elde etme imkânı yoktur. Gerçeği ve gerçekdışını dokuyan, imlemenin [*signification*] ve şiirin ikili etkinliğiyle dili dinamik kılan şiir, bize gerçek bir ritimanaliz kürü sunar. Ve de şiirde, hayal kuran varlık o kadar işin içine girmiştir ki, uyum sağlama eyleminin basit öznesi değildir artık. Gerçek koşullar belirleyici olmaktan çıkar. Şiirle birlikte, gerçekdışı işlevinin, kendi otomatizmleri içinde uyuyakalmış varlığı baştan çıkardığı ya da tedirgin ettiği ama her iki durumda da uyandırdığı sınıra yerleşir hayalgücü. Otomatizmlerin en aldatıcısı olan dil otomatizmi bile, saf yüceltme alanına girildiğinde iş görmez olur. Saf yüceltmenin bu doruğundan bakıldığında, yeniden-üreten hayalgücü pek önemli görünmez gözümüze. Jean-Paul Richter şöyle yazmamış mıydı: "Yeniden-üreten hayalgücü, üretici hayalgücünün nesir halidir."[18]

IX

Bu kitapta ve ileride kaleme almayı ümit ettiğimiz bazı kitaplarda sınamayı düşündüğümüz genel tezleri, kuşkusuz gereğinden uzun felsefi bir giriş çerçevesi içinde özetledik. Bu kitapta inceleme alanımızın iyice belirlenmiş olması, bizim için çok elverişli bir durumdur. Gerçekten de çok basit hayalleri, *mutlu mekânın* hayallerini incelemek istiyoruz. So-

ruşturmalarımıza, bu yönelim çerçevesinde, *yer-severlik* [*topophilie*] adı verilebilir. Bu soruşturmalar, sahip olduğumuz mekânların, rakip güçlere karşı savunduğumuz mekânların, sevdiğimiz mekânların insani değerini belirlemeyi amaçlıyor. Bu mekânlar, çoğu kez çok farklı nedenlerden ve poetik ince ayrımların sunduğu farklardan dolayı, *övülen mekânlar*dır. Pozitif olabilecek koruma değerlerine, hayal edilmiş değerler de eklenir ve bu değerler kısa sürede baskın değerler olup çıkar. Hayalgücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz. Yaşanmış bir mekândır bu. Yalnızca pozitifliğiyle değil, hayalgücünün tüm taraflılıklarıyla yaşanmıştır. En önemlisi de, neredeyse hep kendine çeker. Varlığı, koruyucu sınırlar içinde yoğunlaştırır. Hayaller krallığında, dışarının oyunu ile içerinin oyunu dengeli bir oyun değildir. Öte yandan, ilerideki sayfalarda düşmanlık mekânlarından çok az söz edilecektir. Bu nefret ve çarpışma mekânları, yakıcı konulara, mahşer hayallerine gönderme yapılmadan incelenemez. Biz şu anda, *kendine çeken* hayaller karşısında bulunuyoruz. Ve hayaller söz konusu olduğunda, çekmenin ve itmenin birbirine karşıt deneyimler sunmadığı çabucak görülür. Terimler birbirine karşıttır. Elektrik akımını ya da manyetizmayı incelerken simetrik olarak itmeden ve çekmeden söz edilebilir. Bunun için, cebrin simgelerini değiştirmek yeter. Ne var ki hayaller dingin düşüncelerle, özellikle de kesin düşüncelerle neredeyse hiç rahat edemezler. Hayalgücü durmaksızın hayal kurar ve yeni hayallerle zenginleşir. İşte biz de hayali kurulmuş olanın sunduğu bu zenginliği keşfetmek istiyoruz.

Şimdi de, bu yapıtın bölümlerinin nasıl düzenlendiğine hızlıca bakalım.

Önce, içsellik hayalleri konusunda yapılan bir araştırmanın gereklerine uyarak, evin poetikası sorununu ortaya koyuyoruz. Bu durum karşımıza bir sürü soru çıkarıyor: Nasıl oluyor da gizli odalar, ortadan kalkmış odalar, unutulmayan

bir geçmişin barınağı olup çıkıyor? Durma [*repos*], kendine nerede ve nasıl ayrıcalıklı konumlar bulabiliyor? Geçici sığınaklar ile tesadüf edilen barınaklar, nasıl oluyor da kurduğumuz içsel düşlerde kimi zaman hiçbir nesnel temeli bulunmayan değerler kazanıyor? Ev hayali sayesinde, gerçek bir psikolojik bütünleşme [*intégration*] ilkesi edinmiş oluyoruz. Betimleyici psikoloji, derinlikler psikolojisi, psikanaliz ve fenomenoloji, ev sayesinde, yer-analizi dediğimiz bu öğretiler bütününü oluşturabilir. Birbirinden çok farklı teorik ufuklar çerçevesinde incelendiğinde, ev hayali; içsel varlığımızın topografyası olup çıkar sanki. C.-G. Jung insan ruhunu derinlere varıncaya dek inceleyen psikoloğun ne denli karmaşık bir işle uğraştığını canlandırabilmeleri amacıyla, okurlarından şu karşılaştırmaya dikkat etmelerini ister: "Önümüzde keşfedilmesi ve açıklanması gereken bir yapı var: bu yapının en üst katı 19. Yüzyılda inşa edilmiş, giriş katı 16. Yüzyıldan kalma, konstrüksiyonuyla ilgili olarak yapılan titiz bir inceleme, bu yapının 2. Yüzyıldan kalma bir kulenin üstüne inşa edildiğini ortaya koyuyor. Mahzende, Romalılardan kalma temellere rastlıyoruz; mahzenin altındaysa içi toprakla dolmuş bir mağara var; bu toprağı kazdığımızda, üst katmanda çakmaktaşından yapılma araç-gerece, daha derin katmanlarda da buzul çağına ait bitki örtüsü kalıntılarına rastlıyoruz. Ruhumuzun yapısı da işte aşağı yukarı buna benzer."[1] Jung, bu karşılaştırmanın yetersiz olduğunu bilir kuşkusuz (bkz. s. 87). Ama işte tam da bu kadar kolay gelişebildiği için ev, insan ruhuna ilişkin *bir analiz aleti* olarak ele alınabilir. Basit evimizde düşler kurarken, bu "alet" yardımıyla, mağaranın sunduğu avuntuları kendi içimizde yeniden bulmayacak mıyız? Ruhumuzun kulesi yerle yeksan oldu mu hiç? Yoksa bizler, o ünlü yarım-

1 C.-G. JUNG, *Essais de psychologie analytique*, çeviri, yay. Stock, s. 86. Bu bölüm "Le conditionnement terrestre de l'âme" adlı denemeden alınmıştır.

dizeyi düşünürsek, "kulesi yıkılmış" varlıklar mıyız?[1] Yalnız anılarımız değil, unuttuklarımız da "bir yere yerleşmiştir". Bilinçdışımız "yerleşmiştir". Ruhumuz bir konuttur. Ve "evleri", "odaları" hatırlayarak kendi içimizde "konaklamayı" öğreniriz. Eve ilişkin hayallerin iki yönde birden ilerlediği daha şimdiden görülüyor: biz onların içinde olduğumuz kadar, onlar da bizim içimizdedir. Bu oyun öyle çok yönlüdür ki evin taşıdığı hayal değerlerinden şöyle bir bahsedebilmek için bile, iki uzun bölüm kaleme almamız gerekti.

İnsanların evini konu alan bu iki bölümden sonra, nesnelerin evi olarak kabul edebileceğimiz çekmeceler, sandıklar ve dolaplarla ilgili bir dizi hayali inceledik. Buralarda kilitli kalmış ne de çok psikoloji vardır! Bunlar bir tür "saklı olanın estetiği"ni içerir. Saklı olanın fenomenolojisine şimdiden adım atmak için bir ön uyarıda bulunmak yeterli olacaktır: boş bir çekmece *hayal edilebilir değildir*. Boş bir çekmece ancak *düşünülebilir*. Ve de bilinenden önce hayal edileni, doğrulanandan önce düşü kurulanı betimlemesi gereken bizler için, bütün dolapların içi doludur.

İnsan bazen nesneleri incelediğini sanırken, yalnızca bir tür düşlemeye açar kendini. Yuvalara ve Kabuklara ayırdığımız iki bölüm (omurgalılarla omurgasızlara ait bu iki sığınak), nesnelerin gerçekliğiyle belli belirsiz engellenen bir hayalgücü etkinliğinin kanıtıdır. Elementlerin hayali üstüne uzun uzun düşünmüş insanlar olarak, şairleri ağaçlarda kurulan yuvalarda ya da hayvanın mağarası olan kabuklarda izleyip, havayla ya da suyla ilgili kurulan binlerce düşü yeniden yaşadık. Bazen şeylere ne kadar dokunursam dokunayım, *elementin* düşünü kurarım hep.

Bu yaşanmaz yerlerde yaşamak üstüne kurulan düşleri izledikten sonra, kuş yuvaları ve kabuklarda olduğu gibi, yaşayabilmemiz için kendimizi küçücük kılmamızı gerektiren

1 Bachelard burada Gérard de Nerval'in *Les Chimères* içindeki "El Desdichado" adlı şiirine gönderme yapmaktadır. *–yhn*

hayalleri ele aldık. Aslında evlerimizde de dertop olmayı sevdiğimiz küçük kuytular, küçük köşeler bulmaz mıyız kendimize? Dertop olmak, ikamet etmek fiilinin fenomenolojisine aittir. Ancak dertop olmayı öğrenen kişi, yoğun bir şekilde ikamet eder. Bu açıdan bakıldığında, içimizde hayal ve anılardan oluşan koskoca bir stok vardır ve doğrusu pek de niyetli değilizdir bunu açmaya. Psikanalist dertop olmaya ilişkin bu hayalleri sistemli hale getirmek isteseydi, bize sayısız belge sağlayabilirdi kuşkusuz. Oysa bizim elimizde yalnızca edebi belgeler bulunuyordu. Dolayısıyla "köşeler"e ilişkin küçük bir bölüm kaleme aldık; büyük yazarların psikolojiyi ilgilendiren bu belgeleri edebi saygınlığa layık görmesi bizi de şaşırttı.

İçsellik mekânlarına ayırdığımız bütün bu bölümlerden sonra, mekânın poetikası açısından, büyük olanla küçük olanın diyalektiğinin kendini nasıl ortaya koyduğunu, hayalgücünün, fikirlerin yardımına başvurmadan neredeyse doğal olarak dış mekânda büyüklüğün göreli olmasından nasıl yararlandığını görmek istedik. Küçük ve büyük diyalektiğini, Minyatür ve Uçsuz Bucaksızlık başlıkları altında ele aldık. Bu iki bölüm, düşünüldüğü kadar karşıt değildir birbirine. Her ikisinde de, ne küçüğün ne de büyüğün kendi nesnelliği içinde kavranması gerekir. Biz bu kitapta, bu ikisini sadece hayallerin yansıtılmasının iki ayrı kutbu olarak ele alıyoruz. Başka kitaplarımızda, özellikle uçsuz bucaksızlık konusunda, şairlerin doğanın görkemli manzaraları karşısındaki derin düşüncelerini belirlemeye çalıştık.[1] Bu kitabımızda, hayalin hareketine daha yakından katılacağız. Örneğin, bazı şiirlerin izinden giderek uçsuz bucaksızlık izleniminin bizim kendi içimizde bulunduğunu, bir nesneye bağlı olmak zorunda olmadığını kanıtlamaya çalışacağız.

Kitabımızın bu noktasında, hayallere kendi ontolojik değerlerini teslim ederek, içerisinin ve dışarısının diyalektiğini, açık ve kapalı diyalektiğine yansıyan bu diyalektiği, kendi tar-

1 Bkz. *La terre et les rêveries de la volonté*, yay. Corti, s. 378 ve devamı.

zımızda ortaya koymaya yetecek kadar hayali bir araya getirmiştik zaten.

"Yuvarlağın fenomenolojisi" başlığını taşıyan bir sonraki bölüm ise, içerisi ile dışarısının diyalektiğini ele alan bu bölüme çok benzer. Bu bölümü yazarken üstesinden gelmemiz gereken zorluk, her tür geometrik kesinlikten uzaklaşmak olmuştur. Başka deyişle, yuvarlaklığa ilişkin bir tür içsellikten işe başlamamız gerekmiştir. Bu doğrudan yuvarlaklığın hayallerini, basit birer metafor olmayan hayalleri (bizim için esas olan da buydu zaten) düşünürlerle şairlerde bulduk. Böylece metaforun entelektüalizmini açığa vurmak, dolayısıyla saf hayalgücünün kendine özgü etkinliğini gözler önüne sermek için yeni bir fırsat daha elde etmiş olacağız.

Bizim anlayışımıza göre, örtük metafiziğin ağırlaştırdığı bu son iki bölümün, yazmayı tasarladığımız başka bir kitapla bağ kurması gerekiyor. Söz konusu kitap, Sorbonne Üniversitesi'nde dinleyiciye açık olarak, üç yıldır verdiğimiz, çok sayıda dersin yoğunlaştırılmış hali olacaktır. Bu kitabı yazma gücünü kendimizde bulacak mıyız? Canayakın bir dinleyici topluluğuyla özgürce paylaşılan sözlerle, bir kitap yazmak için gereken disiplin arasında büyük fark vardır. Ders verme sevincinin canlı kıldığı sözlü eğitimde, söz bazen düşünür. Kitap yazarken ise, ne olursa olsun, derin bir şekilde düşünmek gerekir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MAHZENDEN TAVANARASINA EV. KULÜBENİN ANLAMI

Kim çalacak evimin kapısını?
Açık bir kapı, girilir
Kapalı bir kapı, korkulur
Kapımın öte yanında atar dünyanın kalbi.
Pierre ALBERT-BIROT
Les amusements naturels, s. 217.

I

İÇ MEKÂNIN içsel değerleri üstüne yapılan fenomenolojik bir çalışma için kuşkusuz ev ayrıcalıklı bir varlıktır; elbette evi hem birliği hem de karmaşıklığı içinde ele almak ve böylece onun sahip olduğu tikel değerlerin tümünü temel bir değerde bütünleştirmek koşuluyla. Ev bize, hem dağınık hayaller hem de bir hayaller bütünü sunar. Her iki durumda da, hayalgücünün gerçekliğin değerlerini artırdığını kanıtlayacağız. Hayaller bir tür çekim gücüyle, evin çevresinde toplanır. Başımızı soktuğumuz bütün evlerden kalan anıları geride bırakarak, oturmayı düşlediğimiz tüm evlerin ötesinde, bütün korunmuş içsellik hayallerimizin özel değerinin doğrulanması olacak içsel ve somut bir öz bulabilir miyiz? İşte, temel mesele bu.

Bu meseleyi çözmek için evi, yargıların ve kurulan düşlerin etkisine sokabileceğimiz bir "nesne" olarak ele almak yeterli olmaz. Bir fenomenolog, bir psikanalist ve bir psikolog için (bu üç bakış açısı, içerik bakımından giderek azalan zenginlik sırasına göre dizilmiştir) söz konusu olan, evleri betimlemek, resimsi yanlarının ayrıntılarını vermek ve konforlu olmaları-

nın nedenlerini analiz etmek değildir. İlk erdemlere, yani ilk ikamet etme işlevinin, bir şekilde, doğuştan benimsendiğini ortaya koyan erdemlere ulaşmak için, tam tersine betimleme sorunlarını aşmak gerekir (bu betimleme ister nesnel ister öznel olsun, yani ister olguları ister izlenimleri dile getirsin). Coğrafyacılar ya da etnograflar çok farklı yerleşim türleri betimleyebilirler. Bu farklılıklar karşısında fenomenolog, güvenli, dolaysız ve merkezde yer alan mutluluk filizini ele geçirmek için gereken tüm çabayı gösterir. Her konutta, hattâ şatoda bile ilk kabuğu bulmak; budur işte fenomenoloğun en başta gelen görevi.

Bizi, bulunmaktan hoşnut olduğumuz bir yere bağlayan ince ayrımların her birinin derin gerçekliğini belirlemek istediğimizde, birbiriyle kesişen ne çok sorun çıkar karşımıza! Bir fenomenolog ince ayrımı, ilk fışkıran psikolojik fenomen olarak kabul etmelidir. Ayrım, ek olarak yapılan yüzeysel bir renklendirme değildir. Dolayısıyla yaşadığımız mekânı, yaşamın tüm diyalektikleriyle uyum içinde nasıl doldurduğumuzu, "dünyanın bir köşesine" gün be gün nasıl kök saldığımızı söylemek gerekir.

Çünkü ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmozdur. Kelimenin tam anlamıyla bir kozmozdur. Kendi içselliği içinde ele alındığında, en mütevazı ev bile güzel değil midir? "Mütevazı yuva"ları betimleyen yazarlar, mekânın poetikasına ait bu unsura sık sık değinir. Ama bunun üstünde pek az dururlar. Mütevazı yuvada betimlenecek pek az şey olduğu için, burada fazla kalmazlar. Mütevazı yuvayı güncelliği içinde nitelerler ama ilkelliğini gerçekten yaşamazlar; düşlemeyi benimseyince zenginin de fakirin de, herkesin malıdır bu ilkellik.

Ancak bizim erişkin yaşamımız ilk edinimlerden o kadar yoksundur ve insan kozmozunun [*anthropocosmique*] buradaki bağları o kadar gevşektir ki, bu bağların evin evreniyle kurduğu ilk ilişkiyi hissedemeyiz bile. Ben ile ben-olmayan

arasındaki diyalektik oyun sayesinde bir evren bulan, soyut biçimde "dünyalaştıran" filozoflar da yok değildir. Kesin olarak söylemek gerekirse, bu filozoflar evden önce evreni, kovuktan önce ufku bilirler. Oysa hayallerin gerçek başlangıç noktaları, eğer bunları fenomenolojik yöntemle inceliyorsak, ikamet edilen mekânın ne tür değerlere sahip olduğunu, beni koruyan ben-olmayanı somut olarak gösterecektir bize.

Gerçekten de burada, hayallerini keşfetmemiz gereken bir karşılıklılığa varıyoruz: gerçekten ikamet edilen her mekân, kendinde ev kavramının özünü barındırır. Yapıtımız boyunca, varlık en küçük bir barınak bulduğunda, hayalgücünün bu yönde nasıl çalışmaya başladığını göreceğiz: hayalgücünün, ele gelmez gölgelerden "duvarlar" ördüğünü, korunma yanılsamalarıyla içini rahatlattığını ya da tersine, kalın duvarlar ardında korkudan tir tir titrediğini, en sağlam surlardan kuşkulandığını göreceğiz. Kısacası barınan varlık, barınağının sınırlarını, en bitip tükenmez diyalektik içinde duyulur hale getirir. Evi gerçekliği ve sanallığı içinde, düşünceleri ve hülyalarıyla yaşar.

Bundan böyle tüm barınaklar, tüm sığınaklar, tüm odalar birbiriyle uyumlu düşçülük [*onirisme*] değerleri kazanır. Ev artık sunduğu pozitiflik içinde "yaşanmayacaktır", evin sağladığı rahatlıklar yalnızca yaşanan anda bulunmayacaktır. Gerçek refahların bir geçmişi olur. Hülyalar sayesinde, bütün bir geçmiş yeni evde yaşamaya koyulur. "İnsan, her yeni eve ocak tanrılarını da götürür" diyen eski deyişin binlerce çeşitlemesi vardır. Düşleme derinleştikçe derinleşir, öyle ki ocağın önünde düş kuran için en eski hatıraların ötesinde, hatırlanamaz [*immémorial*] bir alan açılır. Yapıtımızın bundan sonraki bölümünde, ateş gibi, su gibi, ev de hatırlanamaz olanla hatıranın sentezini aydınlatan düşlemenin solgun ışıklarından söz etmemizi sağlayacak. Uzaklardaki o bölgede, hafızayla hayalgücü birbirinden ayrılmaz. Her ikisi de birbirinin derinleşmesi

için çabalayıp durur. Her ikisi de değerler düzeni içinde bir anı ve hayal ortaklığı kurar. Böylece ev de yalnızca günü gününe, bir tarih çizgisi boyunca, kendi tarihimizin anlatısında yaşanmaktan çıkar. Hülyalar sayesinde, yaşamımızdaki çeşitli konutlar iç içe geçer ve eski günlerin hazinelerini korur. Yeni evimizde eski konutlara dair anılara daldığımızda, Hareketsiz Çocukluk ülkesine, tıpkı Hatırlanamaz olan gibi hareketsiz duran o ülkeye gideriz. Saplantılar yaşarız, mutluluk saplantıları.[1] Koru(n)maya dair anıları yeniden yaşayarak kendimizi avuturuz. Kapalı bir şeyin, sahip oldukları hayal değerine dokunmadan anıları muhafaza etmesi gerekir. Dış dünyanın anıları, eve özgü anılarla asla aynı tınıya sahip olmayacaktır. Evle ilgili anıları hatırlarken, bu anılara hülya değerleri katarız: asla gerçek bir tarihçi değilizdir, şair bir yanımız vardır hep, heyecanımız da yalnızca yitik bir şiiri dışavurur belki de.

Böylece eve dair hayallere, hafızayla hayalin dayanışmasını bozmamaya özen göstererek yaklaşırsak, bizi derinliğinden kuşku duyulmayacak derecede heyecanlandıran bir hayalin tüm psikolojik esnekliğini hissettirmeyi de umabiliriz. Evin mekânının poetik temeline, belki de anılardan çok, şiirle dokunuruz.

Bu koşullarda, evin en değerli lütfu nedir diye sorulsa, şöyle cevaplardık: ev, düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar. İnsani değerleri yalnızca düşünceler ve deneyimler teyit etmez. İnsana derinlemesine işlenmiş değerler düşlemeye aittir. Hattâ düşlemenin, kendi değerini artırmak gibi bir ayrıcalığı da vardır. Düşleme, kendi varlığına doğrudan erişir. Dolayısıyla, *düşlemenin yaşandığı* yerler de, kendilerini yeni bir düşlemede yeniden kurar. Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden, eski evlerin anılarını birer düşleme olarak yeniden yaşarız.

---

1 Terapötik işlevi nedeniyle, daha çok saplantıdan kurtulma süreçlerini kaydetmesi gereken psikanaliz literatürünün dışında kalarak, "saplantının" da kendine has özellikleri olduğunu teslim etmek gerekmez mi?

Şimdi artık amacımız açık: evin, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biri olduğunu göstermek. Söz konusu bütünleştirmenin bağlayıcı ilkesi ise, düşlemedir. Geçmiş, bugün ve gelecek, eve farklı dinamizmler kazandırır; çoğu zaman iç içe giren, kimi zaman birbirine ters düşen, kimi zaman da birbirini uyaran dinamizmlerdir bunlar. Ev, insan yaşamındaki olumsallıkları [*contingences*] savuşturur, süreklilik yönünde verdiği öğütleri çoğaltır. Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır. Aceleci metafiziklerin vazettiği gibi insan "dünyaya fırlatılmış" bir varlık olmaktan önce, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır. Kurduğumuz düşlerdeki ev hep büyük bir beşiktir. Somut bir metafizik bu olguyu, bu basit olguyu bir kenara atamaz; öyle ki, bu olgu bir değerdir, kurduğumuz düşlerde dönüp dolaşıp geldiğimiz önemli bir değer. Varlık, hemen bir değer olup çıkar. Yaşam güzel başlar; evin kucağında kapalı, korunmuş, ılık mı ılık.

Bizim bakış açımıza, kökenlerle beslenen bir fenomenoloğun bakış açısına göre, kendini varlığın "dünyaya fırlatıldığı" ana yerleştiren bilinçli metafizik, ikinci konumdaki bir metafiziktir. Böyle bir metafizik, hazırlık aşamalarını atlayıp geçer, varlığın bir iyi-varlık [*être-bien*] olduğu, insanın bu iyi-varlığa, ilksel biçimde varlıkla birleştirilen refaha [*bien-être*] yerleştirildiği aşamalardır bunlar. Bilinç metafiziğini düşünebilmek için, varlığın dışarı fırlatılıp atılma deneyimlerini beklemek gerekir, yani incelemekte olduğumuz hayallerin tarzındaki deneyimleri: kapının önüne konmanın, evin varlığının dışına atılmanın, insanların düşmanlığının, evrenin düşmanlığıyla üst üste yığıldığı durumun deneyimlerini beklememiz gerekir. Eksiksiz bir metafiziğin, bilinci ve bilinçdışını kucaklayan bir metafiziğin, kendi değerlerinin ayrıcalığını *içeride* tutması gerekir. Varlığın içinde, içerideki varlıkta, varlığı bir sıcaklık

karşılar; bu sıcaklık, varlığı sarıp sarmalar. Varlık, kendisine upuygun bir maddenin yumuşaklığı içinde erimiş bir halde, maddeye ayrılmış bir tür dünya cenneti içinde saltanat sürer. Varlığın, bu madde cennetinde besin içinde yüzdüğü, tüm temel gereksinimlerinin karşılandığı görülür.

İnsan, doğduğu evin düşünü kurduğunda düşlemenin en derin yerinde o ilk sıcaklığa geri döner, maddi cennetin o ılık maddesinin ilk sıcaklığının bir parçası oluverir. Koruyucu varlıklar işte böyle bir ortamda yaşar. Evin anaçlığına ileride yeniden dönmemiz gerekecek. Şimdilik, evin varlığının başlangıçtaki doluluğunu belirtmek istiyoruz. Kurduğumuz düşler bizi oraya götürüyor. Şair de evin, hareketsiz çocukluğu "kucakladığını"[1] çok iyi bilir:

Ev, bir çayır parçası, ey akşam ışığı
Birden, bir insan yüzüne bürünüyorsunuz
Yanı başımızdasınız, kucaklayan, kucaklanan.

II

Kuşkusuz, ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur; hele de ev biraz karmaşıksa, mahzeni ve tavanarası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edinir. Ömrümüz boyunca kurduğumuz düşlerde dönüp dönüp geliriz buralara. Dolayısıyla, psikanalistin de anıların nerelere yerleştiğine dikkat etmesi gerekir. Giriş bölümünde belirttiğimiz gibi, psikanalize yardımcı olacak bu analize yer-analizi adını vermiştik. Dolayısıyla yer-analizi de, içsel yaşamımızla ilgili yerlerin sistemli bir psikolojik incelemesi olacaktır. Geçmişin tiyatrosu olan hafızamızın dekoru, kişileri baskın rollerinde tutar. İnsan bazen kendini zaman içinde tanıdığını sanır, oysa tanıdığını

1 Rilke, Fransızcaya çeviren Claude Vigée, *Les Lettres* içinde, 4. yıl, no: 14-15-16, s. 11.

sandığı şey varlığın, geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile yitik zamanın peşine düşse, orada da zamanın akışını "durdurmak" isteyen varlığın istikrar bulduğu mekânlara saplanıp kalmasıdır yalnızca. Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar.

Tarihi aşmak istediğimizde ya da tarihin içinde kalarak kendi tarihimizi, bu tarihi kalabalıklaştırmış varlıkların daima fazlasıyla olumsal olan tarihinden ayırmak istediğimizde, yaşam takvimimizin ancak yaşamımızın hayal dağarıyla kurulabildiğini de fark ederiz. Varlığımızı bir ontoloji hiyerarşisi içinde analiz etmek için, ilkel konutlara gömülmüş bilinçdışımızın psikanalizini yapabilmek için önemli anılarımızı, normal psikanalizin dışında kalarak, *toplumsallıktan arındırmamız* ve *yalnız kaldığımız mekânlarda* kurduğumuz düşler düzlemine ulaşmamız gerekir. Bu tür soruşturmalar için düşlemeler, düşlerden daha yararlıdır. Bu tür soruşturmalar bize düşlemelerin, düşlerden çok farklı olabileceğini de gösterir.[1]

Bu yalnızlıklar karşısında yer-analizi yapan kişi şöyle sorar: oda büyük müydü? Tavanarası tıkış tıkış mıydı? Köşe sıcak mıydı? Peki, ışık nereden vuruyordu? Varlık, bu mekânlarda nasıl tanıyordu sessizliği? Yalnız başına kurulan düşlerin çeşitli kovuklarındaki o pek özel sessizliklerin tadına nasıl varıyordu?

Mekân her şeydir burada, çünkü zaman, hafızayı canlandırmaz artık. Hafıza (ne gariptir ki!) somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Miadı dolmuş süreler yeniden yaşanamaz. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar. Bir anıyı zaman

1 Düş ile düşleme arasındaki farkları daha sonraki çalışmalarımızdan birinde ele alacağız. [Bkz. *Düşlemenin Poetikası*, İthaki, 2012 –*yhn*].

içinde bir yere oturtmak, yalnızca biyografi yazarlarının derdidir ve bir tür dış tarihe, dışarıda kullanmaya, başkalarına iletmeye yönelik bir tarihe denk düşer bu yalnızca. Biyografiden daha derin olan yorumbilimin [*herméneutique*], yazgımız üstünde hiçbir etkisi olmayan zamana ait bu bağ dokudan tarihi kurtararak yazgı odaklarını belirlemesi gerekir. İçselliğin tanınması açısından, içselliğimizin mekânlarında konum belirleme, tarihlerin belirlenmesinden daha acildir.

Psikanaliz, tutkuları [*passions*] çoğu kez "o tutkuların yaşandığı çağa" yorar. Aslında tutkular yalnızlık içinde pişip durur. Tutkulara kapılmış varlık, patlamalarını ya da kahramanlıklarını kendi yalnızlığına kapanmış olarak hazırlar.

Geçmiş yalnızlıklarımızın tüm mekânları, içinde yalnızlık acısı çektiğimiz, yalnızlığın tadını çıkardığımız, yalnızlığı aradığımız, yalnızlıkla uzlaştığımız mekânlar içimizde silinmeden kalır. Daha kesin olarak söylersek, varlık bunları silip atmak istemez. Yalnızlığının bu mekânlarının kurucu nitelik taşıdığını içgüdüsel olarak bilir. Şimdiki zamanda bu mekânların üstü iyiden iyiye çizildiğinde bile, bundan böyle geleceğin tüm vaatlerine yabancı da olsa, bir tavanaramız artık olmasa, çatı katımızı yitirmiş de olsak, bir tavanarasını sevmişliğimiz, bir çatı katında yaşamışlığımız olacaktır hep içimizde. Gece gördüğümüz rüyalarda döneriz buralara. Bu kuytular kabuk değerindedir. Uykunun labirentlerinin sonuna varıldığında, derin uyku bölgelerinin sınırına yaklaşıldığında, insan-öncesi [*anté-humain*] dinginlikler tanınabilir belki de. İnsan-öncesi burada, hatırlanamaz olana dokunur. Ama gündüz kurduğumuz düşlerde, dar, basit, sıkışık yalnızlıkların anısı bizim için, rahatlık veren, yayılmak istemeyen, buna karşın kendisine daha çok sahip çıkılmasını isteyen mekânın deneyimleridir. İnsan, vaktiyle oturduğu tavanarasım çok dar, kışın soğuk, yazın sıcak bulabilir. Oysa şimdi, düşleme sayesinde yeniden kavuşulan o anıda, hangi bağdaştırmanın eseridir bilinmez ama tavanarası, ister küçük, ister büyük, ister sıcak, ister serin olsun, her zaman rahatlatıcıdır.

III

O halde yer-analizinin temeline, ince bir ayrım getirmemiz gerekiyor. Bilinçdışının bir yere yerleşmiş olduğunu belirtmiştik. Buna, bilinçdışının iyi yerleştiğini, mutlu bir biçimde yerleştiğini de eklememiz gerekir. Bilinçdışı kendi mutluluk mekânına yerleşir. Normal bilinçdışı, her yerde rahat etmeyi bilir. Psikanaliz, yerinden edilmiş, kabaca ya da sinsice yerinden edilmiş bilinçdışının yardımına koşar. Ama psikanaliz, varlığın durmasını sağlamak şöyle dursun, onu harekete geçirir. Varlığı, bilinçdışının kovuklarının dışında yaşamaya, yaşam serüvenlerine adım atmaya, kendinden dışarı çıkmaya çağırır. Psikanalizin hayırlı bir iş yaptığına kuşku yok. Çünkü içerinin varlığına bir de dışarının yazgısını vermek gerekir. Bu hayırlı işte psikanalize eşlik edebilmek için, bizi kendi dışımıza çağıran tüm mekânların yer-analizine girişmek gerekir. Araştırmalarımızı durma [*repos*] üstüne kurulan düşlere odaklamış olsak da, yürüyen insan üstüne de düş kurulduğunu, yola ilişkin bir düşlemenin de var olduğunu unutmamamız gerekir.

Götürün beni, yollar!...

Marceline Desbordes-Valmore böyle söyler, doğduğu Flandre bölgesini düşünürken (*Un ruisseau de la Scarpe*).

Ve bir keçiyolu ne kadar da dinamik bir nesnedir! Tepeye tırmanan bildik keçiyolları, kaslarımızın bilincinde nasıl da sarih kalır! Bir şair, bu dinamizmin tümünü tek bir dizede verir bize:

Ey yollarım benim ve o yolların ahengi.
(Jean Caubère, *Déserts*, yay. Debresse, s. 38)

Tepeye "tırmanan" yolu dinamik olarak yeniden yaşadığım zaman, yolun da hem kasları olduğundan hem de kaslara kar-

şı koyduğundan iyice emin olurum. Paris'teki odamda yolu anımsamak, bana iyi bir alıştırma oluyor. Bu sayfayı kaleme alırken, gezintiye çıkma görevinden kurtulduğumu hissediyorum: evimden dışarı çıkmış olduğumdan eminim.

İnsan şeylere, bu şeylerin sahip olduğu varsayılan hareketlerin tümünü yükleyebilseydi, gerçeklikle simgeleri birbirine bağlayan binlerce vasıtayı bulabilirdi. George Sand, zemini sarı kumla kaplı bir keçiyolunun kenarında oturmuş düş kurarken, yaşamın akıp gittiğini görür. Şöyle yazar: "Bir yoldan daha güzel ne var ki? Yol, etkin ve çeşitliliklerle dolu yaşamın simgesi ve hayalidir." (*Consuelo*, II, s. 116)

Dolayısıyla herkesin kendi yollarını, kendi kavşaklarını, oturduğu bankları anlatması gerekir. Herkesin, yitirdiği kırların kadastrosunu çıkarması gerekir. Thoreau, ruhuna kaydedilmiş tarlaların planlarına sahip olduğunu söyler. Jean Wahl ise şu dizeleri kaleme alır:

Peşpeşe gelen çitler
İçimdesiniz aslında.

(*Poèmes*, s. 46)

Yaşanmış resimlerimizin evrenini kuşatmış oluruz böylece. Bu resimlerin aslına sadık olması gerekmez. Tınılarının iç mekânımızın kipine uygun düşmesi kafidir. Bütün bu meseleleri belirleyebilmek için olağanüstü bir kitap yazmak gerekirdi! Mekân, eylemi çağırır, bu arada hayalgücü de eylemden önce çalışmaya koyulur. Otları biçer, tarlayı sürer. Hayalgücünün tüm bu eylemlerinin faydasını da belirtmek gerekir. Psikanaliz, yansıtıcı davranışlar üstüne, içsel izlenimlerini dışavurmaya her zaman hazır olan dışa-dönük karakterler üstüne birçok gözlem yaptı. Belki de dışa-vurumcu [*extérioriste*] bir yer-analizi, nesneler üstüne kurulan düşleri tanımlayarak bu yansıtıcı davranışı belirleyebilir. Ne var ki bu çalışmada, dışadönüklük ve içe-dönüklük ile ilgili hayali bir ikili geometriyi,

ikili fiziği gerektiği gibi ortaya koyamayız. Ayrıca bu iki fiziğin, aynı psişik ağırlığa sahip olduğunu da sanmıyoruz. Araştırmalarımızı içsellik bölgesine, psişik ağırlığın baskın olduğu bölgeye yöneltiyoruz.

Böylece tüm içsellik bölgelerinin çekim gücüne kendimizi bırakacağız. Hakiki içsellik itici değildir. Tüm içsellik mekânları, bir çekimle kendini ortaya koyar. Bir kez daha yineleyelim: bu mekânların varlıkları refah içindedir. Bu koşullarda yer-analizi, yer-severlik damgası taşır. Barınakları ve odaları işte bu değerlendirme yönünde incelememiz gerekir.

IV

Bu barınma değerleri öylesine basittir, bilinçdışına öyle derinlemesine kök salmıştır ki bunlara kılı kırk yaran bir betimlemeden çok, basit bir hatırlamayla ulaşılabilir. Bu durumda, bunların rengini ortaya koyan da ince ayrımlardır. Şairin sözü, doğru yere dokunduğu için, varlığımızın derin katmanlarını sarsar.

Bir konutun aşırı pitoresk olması, onun içselliğini gizleyebilir. Yaşamda doğrudur bu. Düşlemede daha da doğrudur. Anılardaki hakiki evler, kurduğumuz düşlerin bizi alıp geri götürdüğü evler, sadık düş dünyamızın zengin evleri, her türlü betimlemeden tiksinir. Bu evleri betimlemek, onları *ziyarete açmak* gibi bir şey olur. Şimdiki hallerine ilişkin her şey söylenebilir belki, ama ya geçmişleriyle ilgili olanlar! İlk ev, düşlerimizde kesin yerini almış ev, gölgede kalan yanlarını korumalıdır. Bu ev, içselliği analiz etmek için başkalarının romanına gerek duyan tatlı dilli edebiyatın değil, derin edebiyat alanının, yani şiir alanının kapsamındadır. Çocukluğumun evine dair söylemem gereken tek şey, düşçülük durumuna geçebilmem için, kendi geçmişimde *durup dinlenebileceğim* [*se reposer*] bir düşlemenin eşiğine varabilmem için, bu evin biçilmiş kaftan olduğudur. Bunları söylediğimde, kaleme aldı-

ğım sayfanın bazı gerçek tınılar içereceğini umabilirim; başka deyişle, kendi içimdeki çok uzak bir sesin tınısını içereceğini umabilirim. Bu sesi, hafızanın derinliklerine, sınırlarına, hattâ belki de hafızanın ötesine, hatırlanamaz olanın alanına kulak kabartan herkesin duyacağını umabilirim. İnsan başkalarını ancak gize doğru *yöneltebilir* ama gizin kendisini nesnel olarak asla söyleyemez. Gizin asla tam bir nesnelliği olmaz. Bu yolda düşçülüğü tamamlayamayız, olsa olsa onu yönlendirebiliriz.[1]

Örneğin, gerçekten *benim* olmuş bir odanın planını vermek, bir tavanarasımn *dibindeki* küçük odayı betimlemek, pencereden, çatıların girintileri arasından tepenin göründüğünü söylemek neye yarar? Başka bir yüzyıla ilişkin anılarımda, yalnız benim için hâlâ o benzersiz kokuyu, eleğin üstünde kuruyan üzümlerin kokusunu saklayan derin gömme dolabı ben, yalnız ben açabilirim. Üzüm kokusu! Kokunun sınırındaki koku. O kokuyu hissedebilmek için, çok hayal kurmak gerekir. Çok fazla şey söyledim. Daha da uzatırsam okur, yeniden kavuştuğu odasındaki o benzersiz dolabı, benzersiz kokuya sahip, bir içsellik timsali olan bu dolabı açmayabilir. İçsellik değerlerini anımsatmak için okuru, paradoksal olsa da, okumayı askıya alarak okumaya itmek gerekir. Okur ancak gözlerini kitaptan ayırdığında, benim odamın anısı bir başkası için bir düş kurma eşiğine dönüşebilir. Ama konuşan bir şairse, işte o zaman okurun ruhu titreşir, Minkowski'nin serimlediği gibi, varlığa bir kökenin enerjisini aktaran o titreşmeyle tanışır.

O halde kendimizi yerleştirdiğimiz edebiyat ve şiir felsefesi düzleminde, "bir odanın yazıldığını", "bir odanın okun-

1 Kenan şehrini betimleyen (*Volupté*, s. 30) Sainte-Beuve şöyle der: "Bu yerleri görmemiş olan sizin için, aslında ziyaret etmiş olsanız bile, benim işte bu ayrıntılarla betimlediğim izlenimleri ve renkleri hissedemeyecek olan sizin için, dostum, bunlar fazla bir şey ifade etmeyecektir. Bundan dolayı sizden özür dilemem gerekir. Betimlediklerimi gözünüzde canlandırmaya zorlamayın kendinizi; hayalinin sizin içinizde yüzer gibi dolaşmasına izin verin, üstünden şöyle hafifçe geçin, edineceğiniz en küçük fikir bile yeterli olacaktır size."

duğunu", "bir evin okunduğunu" söylemek anlamlıdır. "Bir odayı okuyan" okur böylece hemen, daha ilk sözcükleri okuduğunda, ilk poetik açılımda okumayı askıya alarak eskiden bulunduğu bir yeri düşünmeye başlar. Odanıza ilişkin her şeyi söylemek istiyordunuz. Okurun sizinle ilgilenmesini istiyordunuz, oysa düşlemenin kapısını aralamıştınız. İçsellik değerleri insanı öyle bir alıp götürür ki, okur artık sizin odanızı okumaz: kendi odasını yeniden görür. Babasının, bir aile büyüğünün, annesinin, bir hizmetçi kadının, "yüreği sevgi dolu hizmetçi kadının", kısacası en çok değer verdiği anılarının başköşesine yerleşmiş bir varlığın anılarını dinlemek üzere yola koyulmuştur bile.

Böylece anılardaki ev, psikolojik açıdan karmaşıklaşır. Yalnızlığının kovuklarına, egemen varlıkların hüküm sürdüğü oda, yani salon eklenir. İnsanın doğduğu ev, oturulan bir evdir. İçsellik değerleri her yana dağılır burada, bir türlü istikrara kavuşamaz, çeşitli diyalektiklerin etkisine girer. Çocukluk öyküleri samimi olabilse kimbilir ne çok çocukluk öyküsünde bize çocuğun, kendi odası olmadığı için köşesine çekilip somurttuğu anlatılırdı!

Öte yandan doğduğumuz ev, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir. Bir organik alışkanlıklar öbeğidir. Aradan yirmi yıl bile geçmiş olsa, bilmediğimiz onca merdiveni çıkmış da olsak, çıktığımız "ilk merdiven"in reflekslerine yeniden kavuşuruz, ötekilerden biraz daha yüksek olan o basamağa takılmayız artık. Evin varlığı da bize, bizim varlığımıza sadık kalarak tümüyle açılır. Gıcırdayan kapıyı aynı el hareketiyle iteriz, uzaktaki tavanarasına ışığı yakmadan gideriz. En küçük kapı mandalına bile elimizle koymuş gibi ulaşırız.

Daha sonra peşpeşe yaşadığımız evler, hareketlerimizi sıradanlaştırmıştır kuşkusuz. Ama yıllarca uzak kaldıktan, bir sürü serüven yaşadıktan sonra o eski eve yeniden girersek, en ince hareketlerin, o ilk hareketlerin içimizde capcanlı, hep kusursuz kaldığını görmek çok şaşırtır bizi. Sonuçta doğdu-

ğumuz ev, çeşitli ikamet etme işlevlerinin hiyerarşisini içimize kazımıştır. Biz, o evde ikamet etme işlevlerinin diyagramıyız; bütün öteki evler de, temel bir motifin çeşitlemelerinden başka bir şey değildir. Alışkanlık sözcüğü, o unutulmaz evi hiç unutmayan bedenimizin bu tutkulu bağını dile getiremeyecek kadar yıpranmış bir sözcüktür.

Öte yandan doğduğumuz evde yaşayan kişilerin ve nesnelerin adları sayesinde kolaylıkla korunan bu çok ayrıntılı anılar alanını, sıradan psikoloji de inceleyebilir. Yalnızca poetik tefekkürün yeniden yakalamamıza yardım edebileceği hülyaların anılarıysa daha bulanıktır, daha belirsizdir. Şiir bize hayal etme durumlarını yeniden sunar, en önemli işlevi de budur. Doğduğumuz ev, bir ana bina olmaktan çok, bir ana hülyadır. O evin her kuytusu, bir düşleme kovuğuydu. Ve düşlemeyi genelde tikelleştiren de yine bu kovuktu. Tikel düşleme alışkanlıklarını burada edindik. İnsanın yalnız kaldığı ev, oda, tavanarası ona, sonu gelmez bir düşlemenin çerçevesini sunar ve kurulan bu düşü yalnızca şiir, ortaya koyduğu yapıtla bitirebilir, tamamlayabilir. İnsanın çekildiği bütün bu üçralara, hülyaları barındırmak olan asıl işlevlerini verirsek, önceki kitaplarımdan birinde[1] belirttiğim gibi, her birimizin gerçek bir geçmişin ötesinde, gölgeler içinde yitip gitmiş bir düş evine, bir anı-hülya evine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu düş evi, diyordum, doğduğumuz evin gömüldüğü mahzendir. Burada karşılıklı olarak düşlemenin düşünceyle, düşüncenin de düşlemeyle yorumlandığı bir eksende bulunmaktayız. *Yorumlama* sözcüğüyse bu çark edişi gereğinden çok katılaştırır. Aslında burada, hayalin ve anının birliği, hayalgücünün ve hafızanın birbirine karışan işlevselliği içindeyiz. Psikolojik tarih ile psikolojik coğrafyanın müsbetliği, çocukluğumuzun *hakiki varlığını* belirlemede bir mihenktaşı olamaz. Çocukluk, gerçeklikten kuşkusuz daha büyüktür. Bütün ömrümüz boyunca, doğduğumuz eve ne denli bağlı kaldığımızı sınamak için hülya,

1 *La terre et les rêveries du repos*, s. 98.

düşüncelerden daha güçlüdür. Bilinçdışının güçleri en uzak anıları saptar. İnsanın doğduğu evde, durma düşlerinin bulunduğu yoğun bir merkez olmasa, hakiki yaşamı çevreleyen birbirinden çok farklı durumlar, anılarımızı birbirine karıştırırdı. Çocuk hafızamızda atalarımızın resmini taşıyan birkaç madalya dışında eskimiş paralar bulunur bir tek. Çocukluğumuzun, içimizde canlı ve poetik bakımdan faydalı bir biçimde kalması, olgular düzleminde değil, düşleme düzleminde gerçekleşir. Geçmişin şiirini işte bu sürekli çocukluk sayesinde elimizde tutarız. İnsanın doğduğu evde düşsel olarak oturması, bu evde anılarla oturmasından daha fazla bir şeydir; yitip gitmiş o evde düşünü kurduğumuz gibi oturmaktır.

Çocukların kurduğu düşlerde ne ayrıcalıklı bir derinlik vardır! Yalnızlıklarını ele geçirmiş, gerçekten ele geçirmiş çocuk mutludur! Çocuğun sıkılarak geçirdiği saatlerin olması, abartılmış oyunun ve nedensiz sıkıntıların, saf sıkıntıların diyalektiğini tanıması iyidir, sağlıklıdır. Alexandre Dumas, *Mémoires* başlıklı anılarında, canı sıkılan, gözlerinden yaşlar boşanacak kadar canı sıkılan bir çocuk olduğunu söyler. Annesi onu can sıkıntısından ağlarken bulduğunda, şöyle sorarmış:

— İyi ama Dumas neden ağlıyor?

— Dumas ağlıyor, çünkü Dumas'nın gözyaşları var, diye cevaplarmış altı yaşındaki çocuk. Bu, tıpkı *Mémoires* türü yapıtlarda anlatılageldiği gibi, ufak bir anekdottur kuşkusuz. Ama mutlak sıkıntıyı, oyun arkadaşı bulamamaktan kaynaklanmayan sıkıntıyı ne güzel de ifade ediyor! Oyunu yarıda bırakıp, tavanarasında bir köşede sıkıntısını yaşamaya giden çocuklar yok mudur? Sıkıntılarımın tavanarası, çeşitli yaşantılar içimdeki her türlü özgürlük tohumunu yitirmeme neden olduğunda seni ne kadar aradım!

Böylece olumlu tüm koru(n)ma değerlerinin ötesinde, doğduğumuz evde hülya değerleri oluşur; doğduğumuz ev yitip gittiğinde geriye kalan son değerlerdir bunlar. Sıkıntı odakları, yalnızlık odakları, kurulan düşlerin odakları öbek öbek bir

araya gelerek düşsel evi oluşturur; bu ev, doğduğumuz evin içine dağılan anılardan daha uzun ömürlüdür. Bütün bu hülya değerlerini belirleyebilmek için, anıların kök saldığı bu hülyalar alanının ne kadar derin olduğunu söyleyebilmek için, uzun fenomenolojik araştırmalar yapmak gerekir.

Ve unutmayalım ki ruhtan ruha poetik iletişim kuran, işte bu hülya değerleridir. Şairleri okumak, özünde düşlemedir.

V

Ev, insana istikrarlı olması için nedenler ya da yanılsamalar sunan bir hayaller yekünüdür. İnsan, kendi gerçekliğini sürekli yeniden hayal eder: bu hayallerin tümünü ayırt etmek, evin ruhunu dile getirmek, eve ilişkin gerçek bir psikoloji geliştirmek anlamına gelir.

Bu hayalleri düzene sokmak için, bize kalırsa, başlıca iki bağlantı teması düşünmek gerekir:

1. Ev, dikey bir varlık olarak hayal edilir. Aşağıdan yukarı yükselir. Dikeyliği yönünde farklılaşır. Dikeylik bilincimize yapılan çağrılardan biridir.

2. Ev, yoğunlaşmış bir varlık olarak hayal edilir. Merkeziliğin bilincine çağırır bizi.[1]

Bu temalar kuşkusuz çok soyut bir biçimde ortaya konmuştur. Ne var ki örneklere dayanarak, bunların psikolojik bakımdan sahip olduğu somut kimliği ortaya koymak zor değildir.

Dikeylik, mahzen ile tavanarasımn kutupsallığıyla sağlanmıştır. Bu kutupsallığın izleri o kadar derindir ki hayalgücünün fenomenolojisi için, bir bakıma iki farklı eksen oluştururlar. Gerçekten de çatının akılsallığı ile mahzenin akıldışılığı, neredeyse hiçbir yorum gerektirmeksizin karşı karşıya konulabilir. Çatı, varlık nedenini daha ilk bakışta ortaya koyar: yağmurdan ve güneşten sakınan insanın üstünü örter.

1 Bu bölümle ilgili olarak bkz. s. 55.

Coğrafyacılar, çatı eğiminin her ülkedeki iklimin en güvenilir göstergelerinden biri olduğunu hep söylerler. Çatının neden eğimli olduğunu "anlarız". Düş kuran kişi de akla uygun bir şekilde düşler; ona göre sivri çatı bulutları deler. Çatıya doğru yükseldikçe tüm düşünceler de açıklık kazanır. Tavanarasında, çatı iskeletinin sağlam yapısını tüm çıplaklığıyla görmek hoşumuza gider. İskeleti kuran çatı ustasının sağlam geometrisine katılırız.

Ararsak, mahzenin de yararlı yanlarını bulabiliriz kuşkusuz. Kullanışlı yanlarını sıralayarak onu akla uygun hale sokarız. Ne var ki mahzen öncelikle evin *karanlık varlığı*dır, yeraltı güçlerinden pay alan varlıktır. Mahzenin düşünü kurduğumuzda derinliklerin akıldışılığıyla uzlaşırız.

Evin bu dikey çift-kutupluluğuna duyarlı olabilmek için, ikamet etme işlevine, bu işlevi, inşa etme işlevinin hayali karşılığı kılacak ölçüde duyarlı olmamız gerekir. Düşleyen kişi, üst katları, tavanarasmı "kurar", bunları sağlam bir biçimde yeniden kurar. Aydınlık yüksekliklerde kurulan düşler söz konusu olduğundaysa, bir kez daha yineleyelim, entelektüelleşmiş tasarılardan oluşan akla uygun bölgede bulunuruz. Ama mahzen söz konusu olduğunda, evin tutkulu sakini mahzeni kazar, yine kazar, öyle ki, sonunda mahzenin derinliğini etkin kılar. Olgu yeterli olmaz, düşleme işe koyulur. Kazılmış toprak tarafında hülyaların sınırı yoktur. Mahzen-ötesi üstüne kurulan düşlerden daha ileride söz edeceğiz. Şimdilik mahzen ile tavanarasmm kutupsallaştırdığı mekânda kalalım ve bu kutupsallaşmış mekânın en ince psikolojik ayrımları canlandırmaya nasıl yarayabileceğini görelim.

Psikanalist C.-G. Jung, mahzen ile tavanarasma dair ikili hayalden, evin içinde egemen olan korkuları analiz etmek için bakın nasıl yararlanıyor. Jung, *L'homme à la découverte de son âme* [*Ruhunu Arayan Adam*] başlıklı kitabında (Fr. çev., s. 203) bilinçli varlığın, "komplekslerin adını değiştirerek, onların özerkliklerini yıkma" yolunda beslediği umudu anlamak

için bir karşılaştırma yapar. Bize tasvir edilen hayal şudur: "Bilinç böyle bir durumda, mahzenden kuşkulu bir ses geldiğini duyduğunda tavanarasına koşup orada hırsız olmadığını, dolayısıyla o gürültünün de tümüyle hayal ürünü olduğunu saptayan biri gibi davranır. Aslında bu tedbirli kişi, mahzene inip bakmaya cesaret edememiştir."

Jung'un kullandığı bu açıklayıcı hayalin bizi inandırdığı ölçüde, biz okurlar, her iki korkuyu da, yani tavanarasındaki korkuyu ve de mahzendeki korkuyu, fenomenolojik olarak yaşarız. Jung'un "tedbirli kişisi", mahzenle (bilinçdışı ile) yüzleşeceği yerde, gürültünün tavanarasından geldiğini kanıtlamaya çalışır. Farelerle sıçanlar tavanarasında istedikleri kadar patırtı etsinler; evin efendisi gelir gelmez, deliklerinin sessizliğine kaçışırlar. Mahzendeyse daha ağır, fareler gibi minik adımlarla yürümeyen, daha gizemli varlıklar kıpırdaşır. Tavanarasında, korkular kolaylıkla "akılsallaştırılır". Mahzendeyse, Jung'un bize sözünü ettiği kişiden daha yürekli bir insan için bile "akılsallaştırma" daha yavaş ve daha belirsiz bir biçimde gerçekleşir; asla *kesin* olamaz. Tavanarasında yaşanan bir gündüz deneyimi, gecenin korkularını silebilir hep. Mahzendeyse gece-gündüz egemendir karanlık. Elinde bir şamdan da olsa, mahzene inen kişi, karanlık duvarda gölgelerin raks ettiğini görür.

Jung'un *açıklayıcı* örneğini, psikolojik gerçekliğin tümünü kapsayıncaya dek izlersek, psikanaliz ile fenomenolojinin işbirliği içinde olduğunu görürüz; insan fenomenine egemen olmak istiyorsak, bu işbirliğinin hep vurgulanması gerekir. Gerçekten de hayalin psikanalitik açıdan etkili olması için, onu fenomenolojik bakımdan anlamak gerekir. Burada fenomenolog psikanalistin hayalini, titremeye duyduğu bir sempatiyle kabul edecektir. Fenomenolog korkuların ilkelliğini ve kendine özgülüğünü canlandıracaktır. Her yere aynı ışığı taşıyan, mahzene elektrik getiren uygarlığımızda insanlar mahzene artık elinde şamdanla inmiyor. Bilinçdışı ise uygarlaşmıyor. Mahzene ineceği zaman eline yine şamdan alıyor. Psikanalist,

metaforların ya da karşılaştırmaların yüzeyselliğinde kalamaz; aynı şekilde fenomenolog da hayallerin sınırına kadar gitmek zorundadır. Fenomenolog burada indirgemek, açıklamak veya karşılaştırmak bir yana, abartmayı abartacaktır. Böylelikle fenomenolog ile psikanalist, Edgar Allan Poe'nun *Hikâyeler*'ini okuduktan sonra bir araya gelip hikâyelerin sahip olduğu tamamına erdirme değerini anlayacaktır. Hikâyeler, çocuklara özgü korkuların tamamına erdirilmesidir. Kendini okumaya "veren" okur, kefareti ödenmemiş günahların göstergesi olan lânetli kedinin duvarın ardında miyavladığını duyacaktır.[1] Mahzende düş kuran kişi, mahzen duvarlarının toprağa gömülü olduğunu, bu duvarların tek bir yüzü olduğunu, *bütün* toprağın bu duvarların ardında bulunduğunu bilmektedir. Böylece dram artar, korku abartılır. Ama abartılmayan korku nedir ki zaten?

Titremeye böylesi bir sempati besleyen fenomenolog, şair Thoby Marcelin'in söylediği gibi, "deliliğe iyice yaklaşıp" kulak kabartır. Mahzen bu durumda, toprağa gömülmüş deliliktir, çevresine duvar örülmüş dramlardır. Cinayet işlenen mahzen hikâyeleri hafızada silinmez izler, vurgulamaktan hoşlanmadığımız izler bırakır. Amontillado'nun *Barrique* adlı yapıtını kim yeniden okumak ister ki? Buradaki dram çok basit olsa da doğal kaygıları, insanın ve evin ikili doğasında bulunan kaygıları işler.

İnsanın yaşadığı dramlara ilişkin ayrı bir dosya açmadan, birkaç mahzen-ötesi inceleyeceğiz; bunlar bize çok basitçe, mahzen üstüne kurulan düşün gerçekliği önlenemez bir şekilde artırdığını kanıtlayacak.

Düş kuranın evi kentteyse, çevrede yer alan mahzenlere derinden, toprağın altından egemen olmayı düşler ve bu sık rastlanan bir durumdur. Onun konutu, efsanelerde yer alan sağlam şatoların yeraltı geçitlerine sahip olmak ister; bu şatolardaki gizemli yollar, şatonun merkezini bütün çevre du-

1 Edgar POE, "Kara Kedi"; [Türkçesi: *Bütün Hikâyeleri*, s. 491, İthaki Yayınları –*yhn*].

varlarının, bütün toprak tabyaların, bütün çukurların altından uzaktaki ormana bağlar. Tepeye dikilmiş şatonun, yeraltında yayılıp uzayan kökleri olur. Yeraltı geçitlerinden oluşan bir öbeğin üstüne kurulmak, basit bir ev için ne büyük güçtür!

Hatırı sayılır bir ev düşçüsü olan Henri Bosco'nun romanlarında bu tür mahzen-ötelerine rastlarız. Örneğin *L'antiquaire*'de[1] antikacının evinin altında (s. 60) "dört yöne açılan dört kapısı olan tonozlu yuvarlak bir alan" vardır. Bu dört kapının her birinden birer koridor uzanır; bu koridorlar bir bakıma yeraltı ufkunun dört ana yönüne *hükmeder*. Doğu kapısı açılır ve biz "yeraltından ilerleyerek, o semtteki evlerin altından geçip çok uzaklara gideriz..." Bunu anlatan sayfalar, labirenti andıran bir yapıda kurulan düşlerin izini taşır. Ancak, "havası ağır" bu koridorların labirentlerine, yuvarlak yapılar, mihraplar, gizemin kutsal tapınakları karışır. Dolayısıyla, *L'antiquaire*'in mahzeni, deyim yerindeyse, düşsel açıdan karmaşıktır. Okurun, bu mahzeni, kimisi koridorların verdiği acıları, kimisi de yeraltı saraylarının uyandırdığı şaşkınlığı anımsatan hülyalarla keşfetmesi gerekir. Okur bu mahzende (sözcüğün hem gerçek hem de mecazi anlamında) yitebilir. Bu kadar karmaşık bir geometrinin edebi gereğini anlayamaz ilk başta. Fenomenolojik incelemenin ne denli etkili olduğunu, işte bu noktada göstermesi gerekir. Fenomenolojik tavır bize ne öğütler? İçimizde bir okuma gururu oluşturmamızı ister; bu gurur bizde, kitabı yaratan kişinin uğraşına katıldığımız yanılsamasını uyandıracaktır. Böyle bir tavra, yaptığımız ilk okumada kesinlikle varamayız. İlk okuma fazlasıyla edilgenlik içerir. Okur ilk okumada çocuktur biraz, okuyarak oyalanan bir çocuk. Ne var ki her iyi kitabı bitirir bitirmez yeniden okumaya koyulmak gerekir. Eskiz denilen ilk okumadan sonra, gerçek okuma uğraşı gelir. Yazarın *mesele*sinin ne olduğunu bilmek gerekir. İkinci okuma, üçüncü okuma... bize yavaş yavaş bu meselenin çözümü konusunda bir şeyler öğretir. Farkında olmadan meselenin de, çözümün de bize ait

1 *Antikacı.* –çn

olduğu yanılsamasına kapılırız. Okuma fenomenoloğu şu psikolojik ince ayrımı getirir ve bize, "şöyle yazmamız gerekirdi" dedirtir. Bu ince ayrımı yakalayamadıkça, psikolog ya da psikanalist olarak kalırız.

Bu durumda, Henri Bosco'nun mahzen-ötesi betimlemesindeki edebi mesele nedir? Genel çizgisi *yeraltında çevrilen dolaplarla* ilgili olan bu romanı, merkezi bir hayalde somutlaştırmaktır. Bu eskimiş metafor, bir sürü mahzenle, bir galeriler ağıyla, çoğu kez kapılarına asma kilit vurulmuş bir hücreler öbeğiyle canlandırılır. Buralarda gizleri tefekkür ederiz, tasarılar hazırlarız. Ve olay, yerin altında sürüp gider. Gerçekten yeraltı entrikalarının içsel mekânında bulunuruz.

Romanda başı çeken antikacılar, işte böyle bir yeraltında yazgıları birbirine bağladıklarını ileri sürerler. Henri Bosco'nun karelere bölünmüş mahzeni, yazgının dokunduğu bir tezgâhtır. Yaşadığı serüvenleri anlatan kahramanın elinde bir yazgı halkası vardır, taşına eski bir çağın işaretleri kazınmış bir yüzüktür bu. *Antikacılar*'ın tam anlamıyla yeraltına özgü, tam anlamıyla cehenneme özgü uğraşı başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Aşkın iki büyük yazgısı tam da birleşecekleri sırada, lanetli evin merkezinde, romancının en güzel hava perilerinden biri, bir bahçe ve kule varlığı, mutluluk getirmesi beklenen bir varlık ölür. Bosco'nun romanlarında psikolojik anlatının altında hep etkin durumda bulunan, anlatıya eşlik eden kozmik şiire biraz dikkat eden okur, kitabın birçok sayfasında, yersel ile göksel olanın dramına tanıklık edebilecektir. Ancak, bu türden dramları yaşayabilmek için, yeniden okumak gerekir, ilgiyi başka yöne vermek ya da bir insan yaşamındaki antropo-kozmik dokunun hiçbir yanını gözden kaçırmadan hem insanla hem de şeylerle ilgilenerek sürdürmek gerekir okumayı.

Mahzen-ötesi, romancının bizi götürdüğü bir başka konutta, cehennem kişilerinin karanlık tasarılarının etkisi altında değildir artık. Gerçekten doğaldır, bir yeraltı dünyasının doğa-

sına yerleştirilmiştir. Henri Bosco'nun peşine takılıp, kozmik köklere sahip bir evi yaşayacağız.

Kozmik köklere sahip bu ev, kayadan başlayıp bir kulenin gök mavisine kadar büyüyen, taştan bir bitki gibi gösterecektir kendini.

L'antiquaire [*Antikacı*] adlı bu romanın kahramanı, izinsiz girdiği bir evde yakalanmaktan korkup bodrum katına sığınmak zorunda kalır. Ama ilgimiz hemen gerçek anlatı yerine kozmik anlatıya doğru çekilir. Gerçeklikler düşleri gözler önüne sermeye yarar burada. Başta, hâlâ kayaya oyulmuş koridorların labirenti içindeyizdir. Sonra birden, gece gibi karanlık bir su çıkar karşımıza. Romandaki olayların betimlenmesi de, bizim için askıya alınır o anda. Okuduğumuz sayfaya gece gördüğümüz rüyalarla katılmazsak sayfanın vereceği ödülü de alamayız. Elementlerin samimiyetine sahip büyük bir düş gerçekten de anlatıya katılabilir. Kozmik mahzene ilişkin şu şiiri okuyalım:[1]

"Tam da ayaklarımın dibinde karanlıklardan çıktı su.

"Su!.. Dev bir havuz!... Hem de nasıl su!... Kara, durgun bir su, dümdüz, öyle ki hiçbir kırışıklık, hiçbir hava kabarcığı bozmuyor yüzeyini. Kaynağı yok, kökeni yok. Binlerce yıldır oradaydı, karşısında kayayı bulunca donup kalmıştı, duyarsız, kesintisiz bir örtü gibi serilmişti, üstünü örten taş gibi kendisi de madenler âleminin tutsağı şu kara, hareketsiz taş olup çıkmıştı. O baskıcı dünyanın ezici kütlesinin, devasa yığışmasının altında kalmıştı. Bu ağırlığın altında kaldığı için, kendi gizini saklayan kalın kalker katmanlar arasından sızarken doğası değişmişti sanki. Böylece, yeraltındaki dağın en yoğun sıvı elementi olup çıkmıştı. Işık geçirmezliği ve benzersiz kıvamı[2] sayesinde bilinmeyen bir maddeye, yüzeye ancak uçucu parıltıları sızabilen fosforlu bir maddeye dönüşmüş gibiydi. Derinlerde durup bekleyen karanlık güçlerin işareti olan bu

1 Henri BOSCO, *L'antiquaire*, s. 154.

2 Maddi hayalgücünü konu alan *Su ve Düşler* [*L'eau et les rêves*] adlı bir çalışmada, yoğun ve kıvamlı bir suyla, ağır bir suyla karşılaşmıştık. Büyük bir şairin, Edgar Poe'nun suyuydu bu. Bkz. başlık II.

elektrikli renk değişimleri, hâlâ uyur durumdaki bu elementin korkulası gücünü ve gizil yaşamını açığa vuruyordu. Bu da beni ürpertiyordu."

Bu ürpermenin artık insani bir korku olmadığı, ilkel durumuna geri dönmüş insana dair büyük efsaneye karşılık gelen kozmik bir korku, antropo-kozmik bir korku olduğu gayet iyi hissedilmektedir. Kayaya oyulmuş mahzenden yeraltına, yeraltından da durgun suya geçerken kurulu dünyadan da düşü kurulan dünyaya geçtik; romandan şiire geçtik. Fakat gerçekle düş artık birlik içindedir. Ev, mahzen, derin toprak, derinlik yoluyla bir bütünlüğe kavuşur. Ev, bir doğa varlığına dönüşmüştür. Toprağı işleyip duran sularla ve dağ ile dayanışma içindedir. Taştan yapılma o büyük bitki, yani ev, dibinde, temellerinde su olmasa iyi boy atamazdı. Sınır tanımayan büyüklükleri içindeki düşler de böyledir işte.

Bosco'nun kaleme aldığı sayfa, içerdiği kozmik düşleme yoluyla, okurun okurken durmasını sağlar ve ondan her derin düşçülüğün getirdiği durma haline katılmasını ister. Anlatı, psikolojik derinleştirmelere elverişli, askıya alınmış bir zamanda seyreder. Gerçek olayların anlatısı yeniden başlayabilir öyleyse: düşleme ve kozmiklik erzağını yüklenmiştir artık. Gerçekten de Bosco'nun mahzeni, yeraltındaki suyun ötesinde, yeniden kavuşur merdivenlerine. Verdiği bu poetik moladan sonra, betimleme yeniden yola koyulabilir: "Kayanın içine merdiven oyulmuştu, bu merdiven dönerek yukarı çıkıyordu. Çok dar ve dikti. Çıkmaya başladım," (s. 155). Düş kuran kişi, işte bu burgu sayesinde kendini toprağın derinliklerinden çekip çıkarır ve yükseklerde yaşanan maceralara katılır. Gerçekten de okur, bir sürü dar ve sürekli kıvrılan geçitten geçip bir kuleye varır. Bu kule, antik bir konut düşleyen herkesi büyüleyebilecek ideal bir kuledir: "kusursuz bir biçimde yuvarlaktır"; yüksekteki "dar bir pencereden" içeri vuran "dar bir ışığa" garkolmuştur. Tavanı da tonozludur. Tonozlu tavan, kurulan içsel düşlerin ne de büyük bir ilkesidir! Tonozlu tavan, içselliği dur durak bilmeksizin kendi merke-

zine yansıtır. Bu kuledeki odanın, tatlı bir genç kızın konutu olması ve atalarından tutkulu birinin anılarını ağırlaması şaşırtmaz bizi. Yuvarlak ve tonozlu oda, yüksekliği içinde yalıtılmıştır. Mekâna hükmettiği gibi, kendinde geçmişi de korur.

Genç kızın dua kitabının üstünde, o çok uzak atadan kalma dua kitabının üstünde, şu özlü sözü okuruz:

Çiçek daima tohumda gizlidir.

Hayranlık uyandıran bu özlü söz ile hem ev hem de oda unutulmaz bir içsellikle damgalanır. Gerçekten de çekirdeğinin içine kapanmış, orada hâlâ katlanmış bir halde duran bir çiçeğin kurduğu gelecek düşünden daha yoğun, merkezine daha çok güvenen bir içsellik hayali var mı ki? Bu yuvarlak odaya mutluluğun değil de, bir ön-mutluluğun kapatılmış olmasını nasıl da isterdik!

Dolayısıyla Bosco'nun anlattığı ev, yerden göğe yükselir. Yere ve sulara özgü en hatırı sayılır derinliklerden, inançlı bir ruhun gökyüzündeki konutuna kadar yükselen kulenin dikeyliğine sahiptir. Bir yazarın kurduğu böyle bir ev, insanın dikeyliğini canlandırır. Ve bu ev, düşsellik bakımından eksiksizdir. Ev üstüne kurulan düşlerin her iki kutbunu da dramatikleştirir. Yaşamları boyunca belki de bir güvercinlik bile görmemiş olanlara bir kulenin iyiliksever yanını tanıtır. Kule, bir başka yüzyıla aittir. Geçmişi olmayan bir kule bir hiçtir. Bugün bir kule yapılsa ne gülünç olurdu! Ne var ki kurduğumuz düşlere binlerce konut sunan kitaplar hâlâ ortadadır. Kitapların kulesinde, romantik saatler yaşamamış olan var mıdır? Geri gelir o saatler. Düşlemenin onlara ihtiyacı vardır. İkamet etme işlevine ilişkin geniş okuma klavyesinde kule, hülyalara salan bir notadır. *L'antiquaire*'i okuduğumdan beri Henri Bosco'nun kulesine kaç kez gidip oturdum!

Kule ve derinlik-ötesine sahip yeraltı, incelediğimiz evi her iki yöne doğru çeker. Bu ev bizim için, gösterişsiz evlerin di-

keyliğinin artırılmasıdır; ne de olsa kurduğumuz düşleri tatmin etmek üzere bu evlerin yüksekliğini değiştirmek gerekir. Düşsel evin mimarı olmamız gerekseydi, üç katlı evle dört katlı ev arasında tereddüt ederdik. Temel yükseklik bakımından en basit ev olan üç katlı evin bir mahzeni, bir giriş katı, bir de tavanarası vardır. Dört katlı evdeyse, giriş katıyla tavanarası arasında bir kat daha vardır. Bir kat daha, bir ikinci kat ve işte kurulan düşler birbirine karışır. Düşsel evde, yer-analizi üçe ya da dörde kadar saymayı bilir.

Birinci kattan üçüncü ya da dördüncü kata çıkan merdivenler vardır. Bunların tümü de birbirinden farklıdır. Mahzenin merdiveninden hep *ineriz*. Anılarımızda hep bu inişi koruruz, bu merdivenin düşselliğini işte bu iniş niteler. Odaya çıkan merdivenden ise hem çıkar hem ineriz. Bu, daha sıradan bir yoldur. Tanıdıktır. On iki yaşındaki çocuk o merdivende, basamakları üçer üçer ya da dörder dörder atlayarak, beşer beşer atlamayı da deneyerek ama daha çok dörder dörder atlamaktan hoşlanarak *çıkış gamları* dener. Merdiveni dörder dörder çıkmak, insanın uyluğunu nasıl da mutlu eder!

Son olarak da, tavanarasının daha dik, daha kaba merdiveninden hep *çıkarız*. En dingin yalnızlığa doğru yükselişin işaretidir bu. Bir zamanların tavanaralarını yeniden düşlemeye koyulduğumda, hiç aşağı inmem.

Psikanaliz, merdiven düşüyle karşı karşıya kaldı burada. Ancak getirdiği yorumu saptamak için toparlayıcı bir simgeselliğe gerek duyduğundan, düşleme ve anı karışımlarının karmaşıklığına yeteri kadar dikkat etmedi. Psikanaliz işte bu yüzden, başka noktalarda olduğu gibi, bu noktada da düşlemeden çok düşleri incelemeye yatkındır. Düşlemenin fenomenolojisi, hafıza ve hayalgücünün birlikte oluşturduğu karmaşıklığı çözebilir. Bu fenomenoloji simgenin farklılaşmalarına duyarlı *olmak zorundadır*. *Simgeler yaratan poetik* düşleme, içselliğimize çok-simgeli bir etkinlik kazandırır. Anılar bilenir. Düşlemedeki düşsel ev, aşırı bir duyarlık kazanır. Bazen birkaç basamağın, doğduğumuz evdeki hafif bir seviye farkını hafıza-

mıza kazıdığı da olur.[1] Şu odanın, yalnızca kapısı yoktur, üç basamakla çıkılan bir kapısı vardır. Eski evi, yüksekliğinin ayrıntılarıyla düşünmeye başladığımızda, çıkan ve inen her şey dinamik olarak yeniden yaşamaya başlar. Bundan böyle Joë Bousquet'nin deyişiyle "tek katlı bir adam" olarak kalamayız. Joë Bousquet şöyle demişti: "Tek katlı bir adam bu: Mahzeni tavanarasının içinde."[2]

Antitez mahiyetinde, düşsel açıdan tamamlanmamış bazı konutlardan söz edelim.

Paris'te ev yoktur. Büyük kentte oturanlar, üst üste konmuş kutularda yaşarlar: "Paris'teki odamız," der Paul Claudel, "dört duvar arasındaki bir tür geometrik yerdir, resimlerle, biblolarla ve dolabı andıran bu yerin içine koyduğumuz dolaplarla döşediğimiz yapay bir deliktir."[3] Sokak numarası, kat numarası, bize ait bu "yapay deliğin" yerini belirler; ancak konutumuzun çevresinde ne bir mekân vardır, ne de kendi içinde bir dikeylik. "Evler, toprağa gömülmesin diye asfaltla yere sabitlenir."[4] Evin kökü yoktur. Gökdelenlerin mahzeni yoktur: ev üstüne düş kuran biri için, hayal edilebilir bir şey değildir bu. Odalar, kaldırımdan çatıya kadar üst üste yığılır; ufuksuz bir gökyüzü, çadır bezi gibi örter tüm kenti. Kentteki yapıların yalnızca *dış* yüksekliği vardır. Asansörler, merdivenin kahramanlıklarını yok eder. Gökyüzüne yakın oturmanın artık pek de övünülecek bir yanı yoktur. *Evim* denen yer de, basit bir yataylıktan başka bir şey değildir. Dolayısıyla bir kata sıkışmış konutun farklı odaları, içsellik değerlerini ayırt edecek ve sınıflandıracak temel ilkelerin birinden yoksundur.

Büyük kentlerdeki evler içsel dikeylik değerlerinden yoksun olduğu gibi, kozmiklikten de yoksundur. Evler, bu kentlerde artık doğanın içinde değildir. Konutla mekân arasındaki

1 Bkz. *La terre et les rêveries du repos*, s. 105-106.

2 Joë BOUSQUET, *La neige d'un autre âge*, s. 100.

3 Paul CLAUDEL, *Oiseau noir dans le soleil levant*, s. 144.

4 Max PICARD, *La fuite devant Dieu*, çeviri, s. 121.

ilişkiler yapaylaşmıştır. Her şeyin makine olduğu bu yerlerden içsel yaşam kaçıp gider. "Sokaklar, insanları emen borular gibidir," (Max Picard, *loc. cit.*, s. 119).

Ev, evrende yaşanan dramların da farkında değildir artık. Bazen rüzgâr, çatıdaki kiremitlerden birini kırar ve yoldan geçen birinin ölümüne yol açar. Çatının işlediği bu suç, evine geç kalmış olanları hedef alır bir tek. Çakan şimşek, pencere camlarını bir an için alevlendirir. Ne var ki gök gürültüsünün indirdiği darbelerle sarsılmaz ev. Bizimle birlikte ve bizim yüzümüzden titremez. Birbirine yaslanmış evlerimizde daha az korkarız. Paris'te fırtına patladığında, düş kuran kişi, tek başına bir evde oturan biri kadar saldırıya uğramış olmaz. İlerideki paragraflarda *evin dünyadaki durumu*nu incelediğimizde bunu daha iyi anlayacağız. Bu da bize somut biçimde, çoğu zaman oldukça metafizik bir şekilde özetlenen insanın dünyadaki durumunun bir çeşitlemesini gösterecek.

Ama kurulan engin düşlerin kişiyi selamete ulaştıracağına inanan filozof için hâlâ çözülmemiş bir mesele vardır: kentlerdeki odaların dışındaki mekânın kozmikleşmesine nasıl yardım edilebilir? Örnek olarak, düş kuran birinin Paris'in gürültüleri meselesine getirdiği çözümü alalım.

Filozoflara özgü bir hastalık olan uykusuzluk, kentin gürültüsünden kaynaklanan öfkeyle daha da arttığında, otomobiller gecenin geç saatinde Maubert Meydanı'ndan homurdanarak geçtiğinde, kamyonlar kentli yazgıma lanetler okuttuğunda, okyanus metaforlarına dalarak yatıştırırım kendimi. Kentin gürültülü bir deniz olduğunu biliriz; Paris'in insana gecenin ortasında, dalgaların ve gelgitlerin sonu gelmez sesini duyurduğu çok yinelenmiştir. Ben bu basmakalıp sözleri içten bir hayale, bana ait olan bir hayale dönüştürürüm, öyle ki bu hayali, kendimi düşündüğüm şeyin öznesi sayma yolundaki o tatlı saplantım uyarınca, kendi malım bilirim. Arabaların gürültüsü daha da acı vermeye başlarsa, bu gürültüde gök gürültüsü, benimle konuşan, bana homurdanan bir gök gürültüsü bulmaya çalışırım. Kendi kendime acırım. Zavallı filozof, işte

yine fırtınanın, yaşamın fırtınalarının ortasındasın! Soyut-somut düş kurarım. Divanım, dalgaların sürüklediği bir teknedir; duyduğum şu keskin ıslık, yelkenlere dolan rüzgârdır. Öfkesi kabarmış hava, klakson çalar her yanda. Kendimi yüreklendirmek için kendi kendimle konuşurum: bak küçük kayığın parçalanmadı işte, sağlam teknende güvendesin. Fırtına olsa da uyu. Fırtınada uyu. Cesaret içinde uyu, dalgalar saldırdığı için mutlu biri olarak uyu.

Ve de Paris'ten yükselen gürültülerin beşiğinde uykuya dalarım.[1]

Ayrıca her şey gösteriyor ki kentin bir okyanusu andıran gürültülerinin hayali "şeylerin doğasına" uygundur, bu hakiki bir hayaldir ve gürültüleri doğallaştırmak, onlardaki düşmanlığı hafifletmeye yarar. Bu arada, sağaltıcı hayal konusunda günümüzün genç şairlerinden birinde rastladığım şu ince ayrımı da belirtmem gerekiyor: Yvonne Caroutch, kentte şafak söktüğünü, "içi boş deniz kabuklarının uğultusu" yükseldiğinde duyar.[2] Bu hayal benim, sabah erken kalkan biri olarak, usul usul, doğal biçimde uyanmama yardım eder. İnsan nasıl yararlanacağını bilirse, bütün hayaller iyidir.

Okyanus-kente [*ville-océan*] ilişkin pek çok hayal daha bulunabilir. Bir ressamı etkileyen şu hayali belirtmekle yetinelim. Sainte-Pélagie'ye kapatılan Courbet, hapishanenin çatısından Paris'i resmetmeyi düşünür, der Pierre Courthion.[3] Courbet, dostlarından birine şöyle yazar: "Bu resmi, her zamanki deniz manzaralarım tarzında yapacaktım; sonsuz derinliğe sahip, olanca hareketi içinde, okyanusun azgın dalgalarını andıran evleriyle, kubbeleriyle bir gökyüzü olarak..."

1 Bu sayfayı Balzac'ın *Petites misères de la vie conjugale* (yay. Formes & Reflets, 1952, c. 12, s. 1302) adlı yapıtında şu satırları okuduktan sonra kaleme aldım: "Eviniz zangır zangır titrediğinde, temelinden sallandığında, kendinizi meltemle sallanan bir denizcinin yerine koyarsınız."

2 Yvonne CAROUTCH, *Veilleurs endormis*, yay. Debresse, s. 30.

3 Pierre COURTHION, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, yay. Cailler, 1948, c. I, s. 278. General Valentin, Paris-Océan'ı resmetmesine izin vermedi Courbet'nin. Birini gönderip, "Eğlensin diye hapse tıkmadıklarını," söylemiş Courbet'ye.

Yöntemimize bağlı kalarak, mutlak bir anatomiye bürünmeyi reddeden hayallerin birbiriyle kaynaşma halini korumaya çalıştık. Evin kozmikliğini, yeri geldi diye, anımsatmamız gerekti. İleride yeniden ele almamız gerekecek bunu. Düşsel evin dikeyliğini inceledikten sonra sıra, daha önce de belirttiğimiz gibi, düşlemenin biriktiği içselliğin yoğunlaşma merkezlerini incelemeye geldi.

VI

Önce, muhtelif evlerdeki basitlik merkezlerini araştırmamız gerekiyor. Baudelaire'in dediği gibi: sarayda "insanın içselliği yaşayacağı tek bir köşe bile bulunmaz".

Ne var ki bazen fazla akılsal bir biçimde göklere çıkarılan basitlik, çok güçlü bir düşsellik kaynağı değildir. Sığınağın ilkelliğine dokunmak gerekir. Yaşanmış durumların ötesinde, düşlenmiş durumları keşfetmek gerekir. Müspet bir psikolojinin malzemesi olan müspet anıların ötesinde, hafızada kalan anıların belki de sabitlendiği merkezler olan ilkel hayaller alanını yeniden açmak gerekir.

Hayali ilkellikleri, insanın doğduğu ev gibi hafızada sağlam biçimde yer tutan bir varlıkla ispatlayabiliriz.

Örneğin sığınak düşleri kuran biri, evin içinde, ailenin bir araya geldiği odada bile kulübeyi, yuvayı, inine çekilen bir hayvan gibi içine girmek istediği köşeleri düşler. Böylece, insana özgü hayallerin ötesinde bir alemde yaşar. Fenomenolog bu tür hayallerin ilkelliğini yaşayabilseydi, evin şiirselliğine ilişkin meseleleri belki de farklı bir yere koyardı. İkamet etme sevincinin bu denli yoğunlaştığı bir örneği, Henri Bachelin'in, babasının yaşamını anlattığı kitabın hayranlık uyandıran bölümlerinden birini okurken açıkça görebiliriz.[1]

Henri Bachelin'in çocukluğunu geçirdiği ev, diğer evlerin

1 Henri BACHELIN, *Le serviteur*, 6. baskı, Mercure de France, René DUMESNIL'in, unutulup gitmiş bu romancının yaşamını ve yapıtını anlattığı güzel bir önsözle birlikte.

yanında basit kalır. Bu, Morvan çevresindeki kasabalardan birinde bulunan rustik bir evdir. Ama bu ev, köye özgü ek bölümleriyle ve babasının gayreti, tutumluluğu sayesinde, aile yaşamının güven ve mutluluk bulduğu bir konut olmuştur. Çocuk, gündelik tarım işçiliği ve kilisede ayin eşyaları bakıcılığı yapan babasının, akşamları bir lambanın ışığında ermişlerin yaşam öykülerini okuduğu odada, işte bu odada ilkel düşlerini kuruyordu. Bu düşleme yalnızlığa o denli vurgu yapıyordu ki çocuk, bir ormanın içinde yitip gitmiş bir kulübede yaşadığını hayal ediyordu. Henri Bachelin'in kaleme aldığı sayfa, ikamet etme işlevinin köklerini araştıran bir fenomenolog için çok yalın bir belgedir. Bu sayfanın özü şu okuyacağımız bölümde yatar (s. 97): "O saatler, yemin ederim ki, bizim o küçük kentten, Fransa'dan ve dünyadan kopmuş olduğumuzu hissettiğim saatlerdi. Hepimizi ormanın ortasında, iyi ısıtılmış bir kömürcü kulübesinde hayal etmekten zevk alıyordum; bu duygularımı kimseye açmıyordum: kurtların, zamanın aşındıramadığı granit eşiğimizde tırnaklarını bilediğini duymak istiyordum. Evimizi bir kulübe olarak düşünüyordum. Kulübemde açlıktan ve soğuktan uzaktım. Titriyorsam, keyfim yerinde olduğu için titriyordum." Henri Bachelin, baştan sona ikinci şahsa hitaben yazdığı kitabında babasını anlatırken şunu da ekler: "Oturduğum sandalyeye iyice yerleşmiş, senin gücünün yarattığı duygu içinde yüzüyordum."

Böylece yazar, bir güç merkezine, en güvenli koru(n)mayı sağlayan bölgeye çağırır gibi bizi evin merkezine çağırıyor. İlkel evlere ilişkin efsanevi hayalleri sevenlerin çok iyi bildiği bu "kulübe düşünü" derinlemesine işliyor. Ancak kulübelerle ilgili düşlerimizin çoğunda uzaklarda yaşamayı, tıka basa dolu evlerden, kente özgü kaygılardan uzakta yaşamayı dileriz. Kendimize gerçek bir sığınak bulmak amacıyla düşüncelerimizde kaçıp gideriz. Bachelin, uzaklara kaçma düşü kuranlardan daha mutlu, çünkü düşünü kurduğu kulübenin kökünü evde bulur. Evin tam ortasında, lambanın aydınlattığı dairenin

içinde, yuvarlak bir yapıda, ilkel bir kulübede olduğunu bilmek için, ailenin oturma odasının nasıl göründüğünü biraz işlemesi, dışarıda poyraz evi kuşatırken, gecenin sessizliği içinde gürüldeyen sobaya kulak vermesi yeterli olacaktır. İçselliğe dair düşlemelerimizi bize yaşatan bütün hayalleri ayrıntıları ve hiyerarşileri içinde kavrayacak olursak, ne çok barınağın iç içe girdiğini de görürüz. Kurduğumuz düşlerdeki hayalleri tüm içtenliğimizle yaşayacak olsaydık, dağılıp gitmiş ne çok değeri bir araya getirebilirdik!

Bachelin'in kaleme aldığı sayfada kulübe, ikamet etme işlevinin hareketli kökü olarak kendini gösterir. Kulübe, yaşamını sürdürmek için dal budak salmaya gerek duymayan, insana özgü en basit bitkidir. Öylesine basittir ki, bazen hayallerle gereğinden fazla dolmuş olan hatıralara ait değildir artık. Efsanelere aittir. Bir efsane merkezidir. Gecenin karanlığında yitip gitmiş, uzak bir ışığın karşısında, sazdan bir kulübe düşü kurmamış, hele de efsanelere hâlâ düşkünse, bir keşiş kulübesi düşü kurmamış olan var mıdır aramızda?

Keşiş kulübesi, işte size özgün bir gravür! Gerçek hayaller *gravürler*dir [*gravure*]. Hayalgücü, bunları hafızamıza kazır [*graver*]. Bu hayaller yaşanmış anıları derinleştirir, yaşanmış anıların yerini değiştirerek onları hayalgücümüzün anıları kılar. Keşiş kulübesi, çeşitleme gerektirmeyen bir temadır. En basit biçimiyle anımsadığımızda bile, "fenomenolojik yankılanma" bütün vasat titreşimleri siler. Keşiş kulübesi, pitoresk fazlalıktan muzdarip bir gravürdür. Hakikatini, kendi özünün yani ikamet etme fiilinin özünün yoğunluğundan alması gerekir. Kulübe, merkeze yerleşmiş yalnızlık olup çıkar hemen. Efsanelerdeki ülkelerde, kulübe başkasıyla paylaşılmaz. Coğrafyacı bize, uzaklara yaptığı yolculuklarda çektiği, kulübelerden oluşan köy fotoğrafları getirebilir. Efsanelerden oluşan geçmişimiz, gördüğümüz her şeye, kişisel olarak yaşadığımız her şeye aşkındır. Hayal, bizi alıp götürür. En uç yalnızlığa doğru yol alırız. Keşiş, Tanrı'nın karşısında *yalnız*dır. Keşiş

kulübesi, manastırın karşı-örneğidir. Merkeze yerleşmiş bu yalnızlığın çevresinde derin düşüncelere dalan, dua eden bir evren, evrenin dışındaki bir evren ışıldar. Kulübe, "bu dünyaya ait" hiçbir zenginliği kabul edemez. Mutlu ve yoğun bir yoksulluğa sahiptir. Keşiş kulübesi, yoksulluğun şanıdır. Maldan mülkten arma arına, sonunda bizi sığınma ediminin mutlak biçimine ulaştırır.

Bu yoğunlaşmış yalnızlık merkezine verilen değer o kadar güçlü, o kadar ilkel, o kadar tartışılmazdır ki uzaklardaki ışık hayali, yeri daha belirsiz hayaller için bir referans görevi görür. Henry-David Thoreau, "ormanın derinlerinde çalan boru sesini" duyar mı? Merkezi iyi belirlenmemiş bu "hayal", geceleyin doğayı kaplayan bu sesli hayal onda bir durma ve güven hayali uyandırır: "Bu ses," der, "keşişin uzaklarda yanan mumu kadar dost bir sestir."[1] Anılara daldığımızda, geçmişte kalan boru sesleri içimizdeki hangi vadiden kulaklarımıza geliyor hâlâ? Boru sesinin içimizde uyandırdığı ses dünyası ile uzaktaki ışığın aydınlattığı keşişin dünyası arasında ortak bir yan, bir dostluk bulunduğunu neden hemen kabulleniyoruz ki? Yaşamda bu kadar nadir karşılaştığımız hayaller, nasıl oluyor da hayalgücümüz üstünde bu kadar etkili olabiliyor?

Büyük hayallerin hem tarihi, hem de tarihöncesi vardır. Bu hayaller hem anı, hem de efsanedir. Hayal asla ilk kertede yaşanamaz. Her büyük hayalin ulaşılmaz bir düşsel temeli vardır ve kişisel geçmişimiz kendine özgü renklerini işte bu düşsel zeminde ortaya koyar. Ayrıca insan ancak yaşamda epeyce yol aldıktan sonra, yani köklerinin hafızaya kazınan tarihin çok ötesinde yattığını keşfettiğinde, hayale gerçekten saygı duyabilir. Mutlak hayalgücü âleminde gençliğe çok geç ulaşılır. Dünya cennetini yitirmek gerekir önce, eğer hakikaten bu cennette yaşamak, onu kendi hayallerinin gerçekliğinde, tüm hislere aşkın mutlak bir yüceltme içinde yaşamak istiyorsak. Başka bir şairin yaşamı üstüne düşünen bir şair, yani Villiers

1 Henry-David THOREAU, *Un philosophe dans les bois*, çeviri, s. 50.

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

Şiir bize, gençlik özlemi değil, böylesi çok sıradan olurdu zaten, gençliğin ifadelerine duyulan özlemi verir. Bize hayalleri, gençliğimizin "ilk atılımında" hayal etmiş olacağımız gibi sunar. Özgün hayaller, basit gravürler, kulübe üstüne kurulan düşler, bunların her biri bizi yeniden hayal kurmaya davet eder. Ve bize varlığın kesinliğinin arttığı yerleri, yani varlığın ikametgahlarını, varlığın evlerini sunar. Öyle görünüyor ki insan böylesi istikrara kavuşturan hayallerde ikamet ettiğinde, bir başka yaşama başlayabilir, kendisine ait olan, varlığın en derinlerine kadar kendisinin olan ikinci bir yaşama başlayabilir. Bu tür hayalleri seyre daldığımızda, Bachelin'in kitabındaki hayalleri okuduğumuzda, *ilkelliği tefekkür* ederiz. Kulübeleri gösteren bir albüm basit hayallerde yeniden kurulan, arzulanan, yaşanan bu ilkellik nedeniyle, bir tek bu nedenle bile, hayalgücünün fenomenolojisi için basit bir alıştırma kitabı olabilirdi.

Uykusuz bekleyen insanın simgesi olan keşiş kulübesinin uzak ışığından sonra, ev şiirselliğine ilişkin edebi belgeler içeren hatırı sayılır bir dosya, yalnızca pencerede parlayan lamba başlığı altında incelenebilirdi. Bu hayali, ışık dünyasına ilişkin hayalgücünün en büyük teoremlerinden birine bağlamak gerekir: *Parlayan her şey görür*. Rimbaud bu kozmik teoremi şu dört heceyle dile getirmişti: "Sedef, görür."[1] Lamba gece boyunca gözünü kırpmaz, dolayısıyla gözetler. Işık huzmesi ne kadar inceyse, gözetleme de o kadar delicidir.

Penceredeki lamba, evin gözüdür. Hayalgücü âleminde lamba asla dışarıda yanmaz. Kapatılmış ışıktır, yalnızca dışarı sızabilir. *Emmuré* başlığıyla kaleme alınmış bir şiir şöyle başlar:

---

1 RIMBAUD, *Œuvres complètes*, yay. du Grand-Chêne, Lozan, s. 321.

Pencerenin ardında yanan bir lamba
Gecenin gizli yüreğinin başında sabahlıyor.

Bu dizelerden birkaç dize önce şair şöyle der:

Taştan dört duvar arasına
Hapsolmuş bakış.[1]

Henri Bosco'nun *Hyacinthe* adlı romanında (*Le jardin d'Hyacinthe* adlı başka bir anlatıyla birlikte zamanımızın en şaşırtıcı psişik romanlarından biridir bu) pencerede bir lamba *bekler*. Onunla birlikte ev de bekler. Lamba, büyük bir bekleyişin işaretidir.

Uzaktaki evin ışığıyla, ev de görür, sabahlar, gözetler, bekler.

Kendimi kurduğum düşle gerçeklik arasındaki tersyüz etmelerin sarhoşluğuna kaptırdığımda, şöyle bir hayal belirir kafamda: uzaktaki ev ve bu evin ışığı, bana göre, benim önümde, dışarı bakan (onun da dışarı bakma sırası geldi artık!), anahtar deliğinden dışarı bakan evdir. Evet, gözünü kırpmayan evde biri var, ben burada düş kurarken evde biri çalışır; ben burada boş düşlerin peşine takılmışken, orada inatçı bir varoluş vardır. Bir tek ışığıyla bile, insancadır ev. Bir insan gibi görür. Geceye açılmış bir gözdür.

Gecenin içindeki ev şiirini, sonu gelmez başka hayaller de çiçeklendirir. Ev bazen, otların arasında ışıldayan bir solucan gibi parlar; ışığı yalnız başına parlayan bir varlıktır:

Tepelerin çukurunda ışıldayan solucanlar gibi göreceğim evlerinizi.[2]

Başka bir şair de toprakta parlayan evlere "otların yıldızları" der. Christiane Barucoa insanın evindeki lambadan şöyle söz eder:

1 Christiane BARUCOA, ***Antée***, Cahiers de Rochefort, s. 5.

2 Hélène MORANGE, ***Asphodèles et pervenches***, yay. Seghers, s. 29.

Anın donuşuna tutsak yıldız.

Böylesi hayallerde gökteki yıldızlar yeryüzüne yerleşmeye geliyorlar sanki. İnsanların evleri yeryüzünde takımyıldızlar oluşturuyor.

G.-E. Clancier on köyle ve bu köylerin ışığıyla, yeryüzüne bir Leviathan takımyıldızı mıhlar:

> *Bir gece, on köy, bir dağ*
> *Altın mıhlı kara bir Leviathan.*
> (G.-E. CLANCIER, *Une voix*, yay. Gallimard, s. 172.)

Erich Neumann, düşünde bir kulenin tepesinden bakarken yıldızların yerden doğup parladığını gören bir hastasının, bu düşünü incelemişti. Toprağın bağrından çıkıyordu yıldızlar; bu saplantıda yeryüzü, yıldızlı gökyüzünün basit bir hayali değildi. Yeryüzü, dünyayı üreten, yıldızları ve geceyi üreten yüce bir anaydı.[1] Neumann, hastasının düşündeki toprak-ana, Mutter-Erde arketipinin ne denli güçlü olduğunu gösterir. Doğal olarak şiir, gece görülen düş kadar *ısrarcı* olmayan bir düşlemeden kaynaklanır. "Bir anlık donup kalma" söz konusudur yalnızca. Ne var ki buradaki poetik belge oldukça açıklayıcıdır. Yeryüzüne dair bir işaret, gökyüzüne dair bir varlığın üstüne konulmuştur. Öyleyse, hayallerin arkeolojisi de hızla oluşan hayal tarafından, şairin apansız hayali tarafından aydınlatılır.

Sıradan sayılabilecek bir hayale bütün bu açıklamaları getirmemizin nedeni, hayallerin sakin duramayacaklarını göstermekti. Poetik düşleme, uyku durumunda kurulan düşün tersine, asla uykuya dalmaz. En basit hayalden başlayarak, hayal dalgaları yayması gerekir hep. Yanan lambasının yıldızıyla aydınlanan yalıtılmış ev, ne kadar kozmik hale gelirse gelsin, hep bir yalnızlık olarak dayatır kendini: şimdi de bu yalnızlığı vurgulayan son bir metin alıntılayalım.

---

1 Erich NEUMANN, *Eranos-Jahrbuch*, 1955, s. 40-41.

Rilke'nin seçme mektuplarından oluşan bir derlemenin başında yer alan *Fragments d'un journal intime*[1] adlı bölümde şöyle bir sahne görülür: Rilke ve iki arkadaşı gecenin derinlerinde, "uzak bir kulübenin, son kulübenin, tarlaların ve bataklıkların ötesinde, ufukta, tek başına duran kulübenin ışık yanan penceresini" görür. Tek bir ışıkla sembolize edilen bu yalnızlık görüntüsü, şairin yüreğine işler, onu kişisel olarak öyle heyecanlandırır ki, yanında kimse yokmuş gibi yalnızlaştırır. Üç arkadaşın oluşturduğu topluluktan söz ederken şöyle der Rilke: "Yan yanayken ne kadar güçlü olsak da, geceyi ilk kez gören üç yalnız kişiydik biz." Üstüne asla yeterince düşünülemeyecek bir ifade bu, çünkü şairin kuşkusuz yüzlerce kez gördüğü bir görüntü, görüntülerin en sıradanı birden "ilk kez" damgası yer ve bu damgayı o pek bildik geceye aktarır. Gece bekçisinin bir başına yanan lambasından, inatla yanan bu lambadan gelen ışığın hipnotize etme gücü kazandığı söylenemez mi? Yalnızlık hipnotize etmiş bizi, yalnız evin bakışı hipnotize etmiş. Yalnız evle aramızda öyle bir bağ var ki, geceleyin yalnız başına duran bir evden başka düş görmüyoruz:

O Licht im schlafenden Haus![2]

Kulübeyle birlikte, uzakta, ufukta gözünü kırpmadan yanan ışıkla birlikte, sığınağın yoğunlaşmış içselliğini en basit biçimiyle belirtmiş oluyoruz. Bu bölümün başında, tam tersine, öncelikle evi dikeyliğine dayanarak farklılaştırmaya çalışmıştık. Şimdiyse, yine duruma ilişkin edebi belgeler yardımıyla, evin, kendisini kuşatan güçlere karşı kullandığı koru(n)ma değerlerini daha iyi dile getirmemiz gerekiyor. Evren ile ev arasındaki bu dinamik diyalektiği inceledikten sonra, evin başlıbaşına bütün bir dünya olduğu şiirleri inceleyeceğiz.

1 RILKE, *Choix de Lettres*, yay. Stock, 1934, s. 15.

2 ["Ah, uyuyan evdeki o ışık!" –*yhn*] Richard von SCHAUKAL, *Anthologie de la poésie allemande*, yay. Stock, II, s. 125.

İKİNCİ BÖLÜM

EV VE EVREN

Gökyüzümüzün dorukları birbirine kavuştuğunda
Evimin bir çatısı olacak. *
Paul Éluard, *Dignes de vivre*,
yay. Julliard, 1941, s. 115.

ODA VE EV, içsellik analizinde yazara ve şairlere rehberlik eden psikolojik diyagramlar olduğu için, önceki bölümde "bir evin okunduğunu", "bir odanın okunduğunu" söylemenin bir anlamı var demiştik. Aşağıda büyük yazarların "kaleme aldığı" birkaç evle birkaç odayı ağır ağır okuyacağız.

I

Varlığının derinlerinde bir kentli olmasına rağmen Baudelaire, bir evin, kışın saldırısına uğradığında içsellik değerinin yükseldiğini hisseder. *Les paradis artificiels* adlı kitabı (s. 280), kışın evine kapanan Thomas de Quincey'nin, afyonun sağladığı idealizmin de yardımıyla Kant okurken duyduğu mutluluğu anlatır. Olay, Galler Ülkesi'ndeki bir "cottage"da[1] geçer. "Güzel bir konut, kışı daha da poetik kılmaz mı? Ya kış, kış da konutun şiirini artırmaz mı? Beyaz cottage, *yeteri kadar yüksek* dağların *kapattığı küçük* bir vadinin dibine *oturmuştu*; bodur ağaçlar tarafından *kundaklanmış* gibiydi." Bu kısa cümledeki durma hayaliyle ilgili sözcüklerin vurgusu bize ait. Kant'ı okurken, düş yalnızlığını düşünme yalnızlığıyla birleş-

1 [Fr. "cottage": Kır evi. –çn] Göze hoş gelen bu sözcük, Fransızca bir metinde İngilizce söylendiğinde nasıl da detone oluyor.

tiren bir afyonkeş için bu ne ortam, nasıl da dingin bir ortam! Baudelaire'in yazdıklarını kuşkusuz kolay, çok kolay bir metin okur gibi okuyabiliriz. Hattâ bir edebiyat eleştirmeni, büyük şairin sıradan hayalleri bu kadar kolaylıkla kullanmış olmasına şaşırabilir. Ama bu çok basit metni, bize esinlediği durmaya dair düşlemeleri kabul ederek, altı çizili sözcüklerde dura dura okursak, ruhumuzu ve bedenimizi dinginleştirdiğini görürüz. Biz de kendimizi, kışın dokuduğu kumaşlarla "kundaklanmış", küçük vadinin dibindeki evin koru(n)ma merkezine yerleşmiş hissederiz.

Ve içerisi bize çok sıcak gelir, çünkü dışarısı soğuktur. Baudelaire, kışa gömülmüş bu "yapay cennet"in ileriki sayfalarında, düş kuranın sert bir kış dilediğini söyler. "Gökyüzünün her kış mevsiminde alabildiğince kar, dolu ve buz yüklenmesini diler. Ona Kanada'nın kışı, Rusya'nın kışı gerekir. Böylece yuvası daha sıcak, daha tatlı olacak, daha bir sevilecektir..."[1] Perde üstüne düş kurmayı çok seven Edgar Allan Poe gibi, Baudelaire de kışın kuşattığı evin açığını gediğini daha iyi kapayabilmek için, "dalga dalga, yerlere kadar uzanan ağır perdeler" ister. Koyu perdelerin ardında, sanki kar daha da beyazdır. Karşıtlıklar üst üste yığıldığında her şey canlanır.

Baudelaire bize merkezi bir tablo teslim etti; bizi, kendimiz için olduğunu kabul edebileceğimiz bir düşlemenin merkezine sürükledi. Bu düşlemeye kuşkusuz kişisel çizgilerimizi de katacağız. Baudelaire'in hatırlattığı, Thomas de Quincey'nin cottage'ına kendi geçmişimizin varlıklarını da yerleştireceğiz. Yani böylece aşırı yüklü olmayan bir hatırlatmadan faydalanırız. En kişisel anılarımız yerleşebilir artık bu eve. Ne türden bir sempatinin, Baudelaire'in betimlemesini sıradan olmaktan çıkardığını bilemiyorum doğrusu. Hep böyle olur zaten: iyi tanımlanmış kavramların düşünce insanları arasında güvenilir iletişim araçları olması gibi, iyi belirlenmiş düşleme merkezleri de düş insanları arasındaki iletişim araçlarıdır.

---

1 Henri BOSCO şu kısa deyişle, bu türden bir *düşleme* tarzını çok güzel anlatır: "Barınak emin olunca, fırtına hoş gelir."

Baudelaire, *Curiosités esthétiques* adlı yapıtında (s. 331) Lavieille'in bir tablosundan söz eder. Bu tablo "orman kenarındaki açıklıkta, bir kulübeyi" gösterir, mevsim kıştır, "hüzünlü mevsim". Bununla birlikte: "Lavieille'in hep uyandırdığı bazı etkiler, der Baudelaire, bana kış mutluluğunun parçaları gibi gelir." Kış mevsiminin *hatırlanması*, konutta yaşama mutluluğunu perçinler. Yalnızca hayalgücü âleminde, hatırlanan kış mevsimi, evde oturma ediminin değerini artırır.

Baudelaire'in yeniden yaşadığı, Thomas de Quincey'nin "cottage"ının düşçülüğünün ekspertizini yapmamız istenseydi, bunun yavan bir afyon kokusunun yükseldiği, yumuşak bir havanın yerleştiği bir ev olduğunu söylerdik. Duvarların yiğitliğinden, damın yürekliliğinden dem vurmaz hiçbir şey bu evde. Ev, mücadele etmez. Baudelaire'in perdelere sarınmaktan başka bir şey bilmediği söylenebilir nerdeyse.

Edebiyat dünyasında kış günlerinin evini betimleyen sayfalarda sık sık rastlanır bu mücadele yokluğuna. Ev ile evrenin diyalektiği bu sayfalarda çok basitçe ele alınmıştır. Özellikle de kar, dış dünyayı kolayca hiçleştirir. Evreni tek bir tonda evrenselleştirir. Barınan varlık için evren, tek bir sözcükle, kar sözcüğüyle ifade edilir ve ortadan kaldırılır. Rimbaud, *Les déserts de l'amour*'da (s. 104) şöyle der: "Dünyayı soluksuz bırakmaya yemin etmiş karla, tam bir kış gecesi gibiydi."

Bunlar bir yana kış kozmozu, ikamet edilen evin ötesinde, basitleştirilmiş bir kozmozdur. Bu kozmoz, metafizikçilerin sözünü ettiği ben-olmayan [*non-moi*] türünde bir ev-olmayandır [*non-maison*]. Tüm karşıtlıkları evden ev-olmayan'a doğru kolayca sıralayabiliriz. Evde, her şey farklılaşır, çoğalır. Kış, evi içsellikle, içselliğin incelikleriyle doldurur. Evin dışındaki dünyadaysa, kar ayak izlerini siler, yolları karıştırır, gürültüleri boğar, renkleri maskeler. Evrensel beyazlık, kozmik bir olumsuzlamanın [*négation*] işbaşında olduğunu hissettirir. Ev düşçüsü bütün bunları bilir, hisseder ve dış dünyanın varlığı azaldıkça, bütün içsellik değerlerinin şiddetinin arttığını görür.

II

Mevsimler arasında en yaşlı olanı kış mevsimidir. Anıları yaşlandırır. Bizi uzak geçmişe götürür. Kar altındaki ev, kocamıştır. Ev geçmişte, uzak yüzyıllarda yaşar gibidir. Bachelin bu duyguyu, kışın olanca düşmanlığıyla kendini gösterdiği sayfalarda çok güzel anlatmıştır.[1] "Bunlar, kar ve rüzgâr ortasında kalmış eski evlerde, insanların birbirine anlattığı görkemli hikâyelerin, güzel efsanelerin somut bir anlam kazandığı akşamlardı; bu anlamın derinliklerine inebilenler için bu hikâyeler hemen, o anda uygulanabilir hale gelirlerdi. Ve bin yılında[2] son nefesini veren atalarımızdan biri, dünyanın sonunun geldiğine böyle inanmıştı belki de." Çünkü bu hikâyeler, uzun gecelerde anlatılan hikâyeler, büyük anneler tarafından anlatılan peri masalları değil, insana özgü hikâyelerdir, insana çeşitli güçleri ve çeşitli işaretleri düşündürten hikâyelerdir. Bu kış mevsimlerinde, der Bachelin bir başka yerde (s. 58), "bana öyle geliyor ki, o zamanlar (büyük şöminenin koruyucu örtüsü altında), anlatılan bu eski efsaneler bugün anlatılanlardan çok daha eski zamanlara ait olmalıydı." Gerçekten de bu efsaneler afet dramlarının, insanlara dünyanın sonunun geldiğini haber veren afetlerin eskiliğine sahipti.

Baba evinde yaşadığı bu dramatik uzun kış gecelerini anımsayan Bachelin, şöyle yazar (s. 104): "Gece oturmasına gelen komşularımız, ayakları karlara gömülerek deli gibi esen rüzgârda evlerine dönerken sanki çok uzaklara, kimsenin bilmediği baykuşlar ve kurtlar ülkesine gidiyorlar gibi gelirdi bana. Okuduğum ilk hikâye kitaplarındaki gibi, arkalarından 'Tanrı yardımcınız olsun!' diye bağırmak istiyordum."

Bir çocuğun ruhunda, karlara gömülmüş aile yuvasına ilişkin basit hayalin, birinci yılın hayalleriyle bütünleşmesi ne çarpıcı değil mi?

---

1 Henri BACHELIN, *Le serviteur*, s. 102.

2 Dünya tarihinde, bin yılların olağanüstü olaylara yol açacağı inancı. Tıpkı ikinci bin yılın sonundaki beklenti gibi. *–çn*

III

Şimdi de daha karmaşık bir durumu, paradoksal gibi gelebilecek bir durumu ele alalım. Rilke'nin kaleme aldığı bir sayfada karşımıza çıkıyor bu örnek.[1]

Rilke'ye göre, bizim önceki bölümde savunduğumuz genel tezin tersine, fırtına kentte daha saldırgandır, gökyüzü öfkesini bize kentte daha açıkça belli eder. Kırda fırtına bize o kadar düşman değildir. Bize göre, burada kozmik bir paradoks vardır. Ancak, Rilke'nin kaleme aldığı sayfa o kadar güzel ki, yorumlamakta yarar var.

Rilke "müzisyen kadına" şunları yazar: "Kentte, geceleyin kasırga koptuğunda korkarım, biliyor musun? Oysa insan, bu kasırga doğanın bir elementi olmaktan duyduğu gururla bizi görmez bile, diye düşünür değil mi? Ama kasırga, kırda tek başına duran bir evi görür, güçlü kollarının arasına alır, onu dayanıklı kılar ve insan orada, dışarıda, uğuldayan bahçenin ortasında olmak ister, hiç olmazsa pencerenin önünde dikilir ve peygamberlerin ruhunu gövdelerinde taşıyormuşçasına sallanan bu yaşlı, öfkeli ağaçların dediğini onaylar."

Rilke'nin bu sayfası bana, fotoğrafçı diliyle söyleyecek olursak, evin "negatifi", ikamet etme ediminin tersyüz edilmiş biçimi gibi geliyor. Fırtına gürlüyor, ağaçları eğip büküyor; evde barınan Rilke ise *dışarıda* olmak istiyor, rüzgâr ve yağmurun tadını çıkarmak için değil, düşleme peşinde koşmak için. Bu durumda Rilke, hissettiğimiz gibi, rüzgârın öfkesinden nasibini alan ağacın sergilediği karşı-öfkeye katılıyor. Ama evin direncine katılmıyor. Kasırganın bilgeliğine, şimşeğin keskin görüşlülüğüne, öfkeden çıldırmış bile olsalar yine de insanın evini gören ve onu korumak için anlaşan doğanın tüm elementlerine güveniyor.

Ne var ki bu "negatif" hayal de epey açıklayıcı. Kozmik bir mücadelenin dinamizmine tanıklık ediyor: Rilke, insanların

---

1 RILKE, *Lettres à une musicienne*, çeviri, s. 112.

konutlarının ne dramlar yaşadığını biliyor; buna ilişkin birçok kanıt verdi zaten bize, sık sık da başvuracağız bunlara. Düş kuran kişi, ister eve ister evrene, diyalektiğin hangi kutbuna yerleşirse yerleşsin, diyalektik belli bir dinamizm kazanır. Ev ile evren, yan yana gelmiş iki mekân değildir sadece. Hayalgücü âleminde kurulan karşıt düşlerle birbirlerini canlandırırlar. Rilke eski evin yaşadığı her sınavla daha bir "dayanıklı" hale geldiğini kabul eder zaten. Ev, kasırga karşısında kazandığı zaferleri biriktirir. Ve hayalgücü üstüne yapılan bir araştırmada olgular âlemini aşmamız gerektiği için, eski konutta yani doğduğumuz evde, geçici olarak yaşadığımız sokaktaki evden daha dingin, daha güvende olduğumuzu iyi biliyoruz.

IV

Az önce incelediğimiz "negatif"e karşıtlık oluşturması amacıyla, fırtınanın saldırdığı evin dramına tümüyle uygun düşen bir pozitiflik örneği verelim şimdi de.

Malicroix'nın[1] evinin adı *La Redousse*'tur. Bu ev, Camargue'daki adalardan birinde, uğultuyla kükreyerek akan ırmağın yakınında yapılmıştır. Gösterişsiz bir evdir. Pek dayanıklı değil gibidir. Bu ev neden gözüpek, onu görelim şimdi de.

Yazar sayfalar boyunca, uzun uzun fırtına hazırlığı yapar. Sunduğu poetik meteoroloji bizi hareketin ve gürültünün patlak vereceği kaynağa götürür. Mutlak sessizliği, sessizlik mekânlarının uçsuz bucaksızlığını bize nasıl da büyük bir sanatla aktarır! "Sınırsız mekânların uyandırdığı duyguyu başka hiçbir şey bize sessizlik kadar hissettiremez. Bu mekânlara girdim. Gürültüler, uzamı [*étendu*] renklendiriyor ve onu bir tür sessel bedene kavuşturuyordu. Gürültü olmadığındaysa bu uzam tümüyle saflaşıyor, etraf sessizken enginlik, derinlik, sınırsızlık duygusu sarıyordu insanı. İstila ediyordu beni bu uzam, öyle ki birkaç dakikalığına ben de karışıyordum gecenin yaydığı yüce huzura.

1 Henri BOSCO, *Malicroix*, s. 105 ve devamı.

"Bu uzam, bir varlık gibi kabul ettiriyordu kendini.

"Huzur bir bedene bürünmüştü. Geceye hapsolmuş, geceden oluşmuştu. Gerçek bir beden, hareketsiz bir bedendi."

Bu engin nesir şiirden sonra, Victor Hugo'nun *Djinns* şiirinin kıtalarında gördüğümüz, uğultu ve korkuların giderek büyüdüğü sayfalar gelsin öyleyse. Yazar burada, mekân sıkışmasının betimlemesine yer verir; öyle ki bu mekânın merkezinde de ev, sıkıntılı bir yürek gibi atacaktır. Fırtına öncesindeki bir tür kozmik sıkıntıdır bu. Sonra, boğazı paralanırcasına kükrer rüzgâr. Çok geçmeden fırtınanın tüm hayvanları da seslerini duyurur. Zamanımız olsa, Henri Bosco'nun yalnızca alıntı yaptığımız bu sayfalarından değil, tüm yapıtından, rüzgârın çağrıştırdığı çok zengin bir hayvanlar âlemi kitabı düzenleyebilir, fırtınaların dinamo-bilimini inceleyebilirdik. Yazar, ister insandan ister dünyadan gelsin, her türlü saldırının hayvanca olduğunu içgüdüyle bilir. İnsandan gelen herhangi bir saldırı, istediği kadar incelikli, dolaysız, üstü örtülü, iyi tasarlanmış olsun, ne yaparsa yapsın insanın kendini sıyıramadığı kökenlerini ortaya koyar. Nefretlerimizin en hafifinde bile küçücük, hayvansı bir kumaş bulunur. Psikolog şair (ya da şair psikolog, tabii böyle bir psikolog varsa) farklı saldırganlık türlerini bir hayvan çığlığıyla eşleştirmek istediğinde yanılgıya düşemez. İnsanın en korkunç niteliklerinden biri de, evrenin güçlerini görüsel/sezgisel olarak yalnızca öfke psikolojisi içinde anlayabilmesidir.

Ve ev, git gide zincirinden boşanan bu hayvan güruhuna karşı, saf bir insanlığın hakiki varlığına dönüşür, saldırma sorumluluğunu üstlenmeyi hiçbir zaman kabul etmeden kendini koruyan bir varlığa. *La Redousse*, insanın Direnişidir. *İnsani değer*dir, İnsanın büyüklüğüdür.

İşte, fırtınanın ortasında kalmış evin insanca direnişinin en can alıcı sayfası da bu (s. 115):

"Ev korkusuzca mücadele ediyordu. Başlangıçta yakmıyordu; fırtınanın tüyler ürperten soluğu, kendini açıkça belli eden

bir kin ve öfkeli gürlemelerle dört bir yandan öyle bir çullandı ki, zaman zaman korkudan titredim. Ama ev dayandı. Daha fırtınanın en başında hırçın rüzgâr çatının bir bölümüne saldırmıştı. Yerinden sökmeye, belini kırmaya, çatıyı paramparça etmeye, yutmaya çalıştı. Ne var ki çatı sırtını kabartarak kocamış iskeletine yapıştı. Bunun üzerine daha başka rüzgârlar da geldi, yeri yalayarak duvarlara yüklendi. Bu şiddetli çarpmayla her şey belini büktü, ama esnek ev, bükülüp o azgın hayvana direndi. Adanın zeminine koparılmaz köklerle bağlıydı kuşkusuz, öyle ki onun çıtırdayan sazları andıran ince duvarları ve döşemeleri doğaüstü bir güç kazanıyordu. Kepenklere ve kapılara istediği kadar küfürler yağsın, en büyük tehditler savrulsun, şöminenin içinde borazanlar çalınsın, bedenimi barındırdığım çoktan insanlaşmış bu varlık, fırtınaya pabuç bırakmadı. Ev, dişi bir kurt gibi üstüme kapandı, kokusunun zaman zaman anaçlıkla kalbime kadar indiğini hissediyordum. O gece, ev hakikaten benim annem oldu.

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

La terre et les rêveries du repos başlıklı kitabımızda evin anneliğinden söz ederken Milozs'un, Ana ve Ev hayallerini birleştiren şu görkemli dizelerini alıntılamıştık:

> *Anam diyorum. Ve sizi düşünüyorum, ey Ev!*
> *Çocukluğumun güzel, karanlık yazlarının evi.*
> (*Mélancolie.*)

La Redousse'ta ikamet eden kişinin yaşadığı şaşkın kadirşinaslığa da işte buna benzer bir hayal uygun düşüyor. Ne var ki hayal burada, çocukluğa duyulan özlemden kaynaklanmıyor. Koruyuculuğunun güncelliğinde bize sunuluyor. Burada, şefkate dayalı bir birliğin ötesinde, bir güç birliği, iki cesaretin, iki direnişin yoğunlaşması söz konusu. Bu evin, içinde oturan kişinin üstüne "kapanması", yakınlaşan duvarlarıyla ancak bir bedeni sarabilecek bir hücreye dönüşmesi, varlığın yoğun-

laşması üstüne kurulan ne güçlü bir hayaldir! Sığınak büzülmüştür. Ve daha koruyucu hale gelmiş, dışarıya karşı daha da sağlamlaşmıştır. Sığınakken, tabyaya dönüşmüştür. Saz damlı kulübe, korkuyu yenmeyi öğrenmesi gereken yalnız insan için, bir cesaret şatosu haline gelmiştir. Böyle bir konut, insanı eğitir. Bosco'nun sayfalarını, cesaretin iç şatolarında, iç içe geçmiş yedek güç depoları gibi okuruz. Hayalgücü vasıtasıyla bir siklonun merkezi haline de gelen evde, her tür barınakta kapıldığımız basit teselli duygusunu aşmamız gerekir. Mücadele içindeki evin beslediği kozmik drama katılmak gerekir. Malicroix'nm tüm dramı, geçmesi gereken bir yalnızlık sınavıdır. *La Redousse*'ta oturan kişinin, hiçbir köyün bulunmadığı bir adadaki evin yalnızlığına hükmetmesi gerekmektedir. Yaşadığı büyük bir dram nedeniyle yalnızlığa itilen atalardan birinin eriştiği gururlu yalnızlığa, orada onun da erişmesi gerekir. Yalnız olmalıdır, çocukluğunun kozmozu olmayan bir kozmozda yalnız kalması gerekir. Sakin ve mutlu bir ırktan gelen bir insan olarak, cesaretini güçlendirmesi, sert, yoksul ve soğuk bir kozmoz karşısında cesur olmayı öğrenmesi gerekir. Yalıtılmış ev, ona güçlü hayaller, yani direnmesi için öğütler verir.

Böylece, fırtına ve kasırganın hayvani biçimlere bürünmüş düşmanlığı karşısında, evin koru(n)ma ve direniş değerleri, insani değerlere aktarılmış olur. Ev, bir insan bedeninin sahip olduğu fizik ve ahlak enerjisini kuşanır. Sağanak yağdığında sırtını yuvarlar, böğrünü kasar. Rüzgâr güçlü esmeye başladığında, eğilmesi gerekiyorsa eğilir; geçici yenilgilere kulak asmaz, zamanı geldiğinde yeniden dikileceğine emindir. Böyle bir ev, insanı kozmoz ölçeğinde bir kahramanlık yapmaya davet eder. Böyle bir ev, kozmoza karşı koymak için bir enstrümandır. "Dünyaya fırlatılmış insan"ı işleyen metafizikler, kasırganın ortasına atılmış, gökyüzünün öfkesine kafa tutan evi somut olarak düşünebilirdi. Ev bizim, her şeye doğru ve her şeye karşı şunu söylememizi sağlar: dünyaya rağmen, bu dünyada oturan biri olacağım. Sorun yalnızca bir varlık soru-

nu değildir; enerji sorunu, dolayısıyla da bir karşı-enerji sorunudur.

İnsanın ve evin bu dinamik birlikteliği içinde, evin ve evrenin bu dinamik hasımlığı içinde, basit geometrik biçimlere verilecek tüm referansların çok uzağındayız artık. İçinde yaşanmış bir ev, atıl bir kutu değildir. İçinde oturulan mekân, geometrik mekânı aşar.

Evin varlığının insani değerlere taşınması, bir metafor etkinliği olarak kabul edilebilir mi? Hayallerle süslü bir dilden başka bir şey yok mu burada? Bunlar birer metafor olsa, bir edebiyat eleştirmeni, bunları aşırı bulabilirdi kolayca. Öte yandan somut olgularla ilgilenen bir psikolog hayallerle süslü bu dili hemen, her türlü insani yardımdan uzakta, kendi yalnızlığına kapanmış bir insanın korkusuyla dile gelen psikolojik gerçekliğe indirgeyecektir. Ama hayalgücünün fenomenolojisi, hayalleri ifadenin ikincil vasıtaları kılacak bir indirgemeyle yetinemez: hayalgücü fenomenolojisi, hayallerin doğrudan yaşanmasını, hayallerin yaşamın beklenmedik olayları olarak kabul edilmesini bekler. Hayal yeniyse, dünya da yenidir.

Ve yaşamı konu alan okumada, kurduğumuz düşlere açılan dünyayı ifade eden şairin yaratma edimlerinin bilincine varmaya çalışırsak, her türlü edilgenlik ortadan kalkacaktır. Henri Bosco'nun *Malicroix* adlı romanında dünya, yalnız adamı başka kişilerin işleyebileceğinden çok daha fazla işler. Romandan, nesir şiirlerin tümünü çıkartacak olsak, geriye bir miras sorunundan, noterle mirasçı arasındaki miras sorunundan başka bir şey kalmaz. Öte yandan, eğer bir hayalgücü psikoloğu "toplumsal" okumaya "kozmik" okumayı da katabilseydi, bu onun için ne büyük bir kazanç olurdu! Böyle bir psikolog, kozmozun insanı oluşturduğunun, dağlı insanı bir ada ve ırmak insanına dönüştürdüğünün gayet farkındadır. Evin, insanı yeniden biçimlendirdiğini farkeder.

Şairin yaşadığı ev ile biz de antropo-kozmolojinin hassas bir noktasına gelmiş bulunuyoruz. Öyleyse, ev de tam bir yer-

analizi aletidir. Kullanımı zor olduğu için çok da etkili bir alettir kesinlikle. Sonuçta, ileri sürdüğümüz tezler üstüne yapılan tartışma, bizim için elverişsiz bir alana taşınmış oluyor. Gerçekten de ev ilk bakışta, çok güçlü geometriye sahip bir nesnedir. Evi akılsal bir biçimde analiz etmeye yeltendik. Evin ilk baştaki gerçekliği, görülür ve elle tutulabilirdir. İyi yontulmuş taşlardan, iyi çatılmış bir iskeletten oluşmuştur. Eve düz çizgi egemendir. Şakul, kendi bilgeliğinin, kendi dengesinin mührünü basmıştır eve.[1] Böyle bir geometrik nesnenin, insan bedenini, insan ruhunu buyur eden metaforlara direnmesi gerekirdi. Fakat ev bir gevşeme ve bir içsellik mekânı olarak, içselliği yoğunlaştırması ve koruması gereken bir mekân olarak kabul edilir edilmez, hemen insani olana taşınır. Böylece önümüzde, her türlü akılsallığın dışında, düşsellik alanı açılır. *Malicroix*'yı tekrar tekrar okurken, *La Redousse*'un damında, Pierre-Jean Jouve'un söylediği gibi, "düşün demirden ayakkabısının" gezdiğini duyuyorum.

Ancak gerçeklik ve düş kompleksi, asla kesin bir çözüme kavuşmaz. Ev, insana özgü bir yaşam sürmeye başladığında bile, "nesnelliğini" tümüyle yitirmez. Geçmişteki evlerin, kurduğumuz düşlerde geçmişin içselliğine yeniden kavuşacağımız evlerin, düşsel geometride nasıl göründüğünü daha yakından incelememiz gerekiyor. İçselliğin tatlı malzemesinin ev aracılığıyla kendi biçimini, içinde ilk sıcaklığı barındırdığı biçimi nasıl aldığını dur durak bilmeksizin incelememiz gerekiyor:[2]

Ve eski evin
Kızıl sıcaklığını duyuyorum
Duyulardan zihne gelen.

---

1 Gerçekten de, *ev* sözcüğü, C. G. Jung'un *Métamorphose de l'âme et de ses symboles* başlıklı yapıtının (Fr. çeviren: Yves Le Lay) yeni basımındaki son derece titiz dizininde yer almamaktadır.

2 Jean WAHL, *Poèmes*, s. 23.

V

Öncelikle şu eski evlerin resmini çizebilir, böylece bu evlerin, gerçeğin tıpatıp kopyası olacak bir *temsilini* verebiliriz. Her tür düşlemeden sıyrılmış bu nesnel çizim, biyografiyi andıran katı ve değişmez bir belgedir.

Dışsal özelliklere dayanan bu temsil yalnızca çizim sanatını, temsil ustalığını ortaya koysa bile, üsteleyici, davet edici olmaya başlar ve bunun iyi aktarılmış, iyi yapılmış olduğu yönündeki basit yargı, temaşa ve düşleme olarak devam eder. Düşleme, kusursuz çizime gelip yerleşir yeniden. Bir evin temsili karşısında, düş kuran kişi uzun süre kayıtsız kalamaz.

Oymabaskılarda gördüğümüz evlerden birinde oturmaktan hoşlanacağımı, kendi kendime sık sık yinelerdim, tabii bu her gün şairleri okumaya başlamamdan çok önceydi. O zamanlar, kaba çizgileri olan bir ev, ağaçtan oyulmuş bir ev bana daha çok hitap ediyordu. Oymalı ağacın, basitlik gerektirdiği kanısındayım. Bu ağaçlar, kurduğum düşün özsel bir evde oturmasına vesile oluyordu.

Bana ait olduklarını sanarak kurduğum bu naif düşlerin izlerine okuduğum sayfalarda rastlamak beni nasıl da şaşırtmıştı.

André Lafon, 1913'te şöyle yazmıştı:[1]

Bir yuva düşünüyorum, alçak bir ev,
Yüksek pencereli; aşınmış, yeşile çalmış üç düz basamağı.
.....
Antik oymabaskıları andıran yoksul ve gizli bir yuva
Yalnızca bende yaşayan, zaman zaman içine girip
Gri ve yağmurlu günü unutmak için oturduğum.

André Lafon'un bundan başka, "yoksul ev" temalı o kadar çok şiiri var ki! Kaleminden çıkan bu edebi "oymabaskı ev", okuru bir konuk gibi buyur eder. Biraz daha cüretkâr olsa

1 André LAFON, *Poésies. Le rêve d'un logis*, s. 91.

okur, hakkak kalemini eline alıp okuyacağı sayfayı oymaya koyulacak.

Oymabaskı türleri, ev türlerini de belirler. Annie Duthil şöyle yazar:[1]

"Japon oymabaskılarındaki evlerden birindeyim. Güneş dört bir yanda, çünkü her şey saydam."

Her mevsim yazın yaşandığı aydınlık evler vardır. Bu evler yalnız pencerelerden ibarettir.

Bize şunları söyleyen şair de bir oymabaskı sakini değil midir?[2]

Kalbinin derinliklerinde
Kimin karanlık bir Elseneur şatosu yoktur ki
.....
Eski insanlar misali
Taş üstüne taş koyarak
Büyük bir perili köşk yaparız, kendi içimizde.

Yaptığım okumalarda karşılaştığım resimlerde böyle teselli bulurum. Şairlerin bana sunduğu "edebi oymabaskıların" içine girip otururum. Ev ne kadar basit bir şekilde oyulmuşsa, sakini olduğum bu evde hayalgücüm de o denli hareketlenir. Bu ev, basit bir "temsil" olarak kalmaz. Böyle bir evin çizgileri *güçlü*dür. Barınak *güç verici*dir. *Basitliğin* verdiği büyük *güven*le, içinde *basitçe* oturulmasını talep eder. Oyulmuş ev bende, *kulübe hissi* uyandırır; *küçük pencere*nin *güçlü bakış*ını yeniden yaşarım bu evde. Bakın şu işe! İçtenlikle hayal dediğim gibi, bunun altını çizme gereği de hissediyorum. *Bir şeyin altını çizmek*, yazarken oymak değil mi zaten?

VI

Bazen ev büyür, yayılır. O evde oturabilmek için daha es-

1 Annie DUTHIL, *La pêcheuse d'absolu*, yay. Seghers, s. 20.

2 Vincent MONTEIRO, *Vers sur verre*, s. 15.

nek, daha az resmedilmiş düşlemeler gerekir. "Benim evim," der Georges Spyridaki "yarı saydamdır, ama camdan değil. Buharı andıran bir doğası vardır sanki. Duvarları isteğime göre yoğunlaşır ya da gevşer. Bazen onları etrafıma sararım, beni yalıtacak bir zırh gibi tıpkı... Bazen de bırakırım, kendilerine has, sonsuzca uzayabilen mekânları içinde istedikleri gibi yayılsınlar."[1]

Spyridaki'nin evi soluk alır. Zırhlı bir giysidir, ayrıca sonsuza kadar uzayıp yayılabilir. Demek ki bu evde sırasıyla hem güven içinde yaşar hem de maceralara sürükleniriz. Hem hücre hem de dünyadır. Geometrinin aşıldığı bir evdir bu.

Güçlü bir gerçekliğe bağlı hayale gerçekdışı nitelikler yüklemek bizi şiirin rüzgârına katar. René Cazelles'in metinleri, şairin hayallerinde oturmayı kabullenirsek, bize bu yayılmayı gösterir. Provence'ın bağrından, en keskin hatlara sahip olan bu ülkeden şöyle yazar:[2]

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

.....

"Simetriyi yok edip, rüzgârlara yem yapmak.

.....

"Evimin, deniz rüzgârlarının evine benzemesini isterdim, içinde martıların oynaştığı."

Öyleyse, evle ilgili tüm düşlerde, çok büyük kozmik bir ev fiilen varlığını sürdürür. Bu evin ortasında fırtınalar kopar, pencerelerinden martılar uçar. Böylesine dinamik bir ev şairin evrende ikamet etmesini sağlar. Ya da başka bir deyişle, evren gelip onun evine yerleşir.

Bazen, bir durma anında, şair konutunun merkezine döner (s. 29):

---

1 Georges SPYRIDAKI, *Mort lucide*, yay. Seghers, s. 35.

2 René CAZELLES, *De terre et d'envolée*, yay. G. L. M., 1953, s. 23 ve 36.

... Her şey yeniden soluk almaya başlar
Örtü beyazdır.

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

Georges Spyridaki ile René Cazelles'in edebi evleri, uçsuz bucaksızlığın evleridir. Duvarlar başlarını alıp gitmiştir. Klostrofobi işte bu tür evlerde tedavi edilir. Bu evlerde yaşamak sağlığa iyi gelir bazen.

Rüzgârla bütünleşen, hava kadar hafif olmaya özenen, kendi akıl almaz büyümelerinin ağacına, havalanmaya hazır bir kuş yuvası yerleştiren bu evlerin hayalini, böylesi bir hayali, pozitif, gerçekçi bir zihin kabullenemez. Ama hayalgücüne dair genel bir tez için böyle bir hayal değerlidir, çünkü bu hayal, şair bunu gerçekten bilmese de, karşıtlara yapılmış çağrıyla yüklüdür ve karşıtlar, büyük arketipleri dinamik kılar. Erich Neumann, *Eranos* için yazdığı bir yazıda,[1] güçlü bir biçimde yersel olan her varlığın (ve ev, güçlü biçimde yersel bir varlıktır), yine de havasal bir dünyadan, göksel bir dünyadan gelen çağrıları kaydettiğini göstermişti. Köklerini toprağa iyice salmış olan ev, rüzgâra duyarlı bir dala, yaprak hışırtılarıyla dolu bir tavanarasma sahip olmaktan hoşlanır. Bir şair, tavanarasını düşünerek şunları yazar:

Ağaçların merdiveninden
Yukarı çıkılır.[2]

Eğer bir evden bir şiir yaratılıyorsa, en şiddetli karşıtlıkların da, filozofun dediği gibi, bizi kavramlar içinde daldığımız uykudan uyandırıp, faydacı geometrilerimizden kurtarması ender rastlanan bir şey değildir. René Cazelles'in kaleme aldığı sayfada, hayali diyalektiğin hedef aldığı şey sağlamlıktır. Lavın imkânsız kokusunu soluruz, granit kanat takar. Buna

1 Erich NEUMANN, *Die Bedeutung des Erdarchetype für die Neuzeit*, *loc. cit.*, s. 12.

2 Claude HARTMANN, *Nocturnes*, yay. La Galère.

karşılık, birden çıkan rüzgâr bir mertek gibi kaskatıdır. Ev, kendi payına düşen gökselliği fetheder. Gökyüzünün tümü evin terasıdır.

Bu arada yorumumuz giderek gereğinden fazla kesinlik kazanıyor ve evin sunduğu çeşitli niteliklere ilişkin kısmi diyalektikleri de kolayca kabulleniyor. Yorumumuzu bu yönde sürdürecek olursak, arketipin birliğini parçalarız. Bu hep böyle olur. Arketiplerin çift-değerliliğini, baskın değerlerine sarınmış halde bırakmak daha iyi. İşte bu nedenle şair daima filozoftan daha fazla davetkar olacaktır. Davetkar olmaya da hakkı vardır zaten. Öyle ki, davetin içerdiği dinamizmi takip eden okur, daha uzağa, çok daha uzağa gidebilir. René Cazelles'in şiirini tekrar tekrar okurken, hayalin fışkırdığını bir kere kabul edersek, yalnızca evin sahip olduğu bir yükseklikte değil, bir üst-yükseklikte oturabileceğimizi de öğreniriz. Birçok hayale, ben de aynı şekilde bir üst-yükseklik uygulamayı severim. Ev hayalinin yüksekliği, katı bir temsilde ikiye katlanmıştır. Şair katlanmış hayali açıp yaydığında, yükseklik de pek saf fenomenolojik bir veçheyle gösterir kendini. Bilinç de, sıradan deyişle "durmakta olan" bir hayali fırsat bilip "yükselir". Hayal artık betimleyici değildir, kesin bir şekilde ilham vericidir.

Sevdiğimiz mekânların hep kapalı kalmak istememesi ne garip! Kendilerini ortaya serer bu mekânlar. Kendilerini farklı düş ve anı düzlemlerinde kolayca başka yerlere, başka zamanlara taşırlar sanki.

Her yere uygun düşen şöyle bir şiirden, okurun yararlanmamasına olanak var mı?

Gönlümde dikilen ev
Benim sessizlik katedralim
Her sabah yeniden düşüme kattığım
Ve her akşam terk ettiğim
Şafağın örttüğü bir ev
Gençliğimin rüzgârına açık.[1]

1 Jean LAROCHE, *Mémoire d'été*, yay. Cahiers de Rochefort, s. 9.

Bence bu "ev", zamanın soluğunda yer değiştiren hafif bir evdir. Gerçekten de başka bir zamanın rüzgârına açıktır. Yaşama güven duymamızı sağlamak için ömrümüz boyunca her sabah bizi ağırlayacağını söyleyebiliriz. Kurduğum düşlerde Jean Laroche'un bu dizelerini, René Char'm[1] "hafifleşen ve yavaş yavaş yolculuğun büyük mekânlarını geliştiren oda"da kurduğu düşleri anlatan yazısına yakın buluyorum. Eğer Büyük Yaratıcı, Şairi dinlemiş olsaydı, yeryüzünün tüm güvenliğini mavi göklere taşıyacak uçan kaplumbağayı yaratırdı.

Bu hafif evlere bir örnek daha vermek gerekir mi? Louis Guillaume, *Maison de vent* başlıklı bir şiirinde şu düşü kurar:[2]

Ne kadar uzun zamanda kurdum seni, ey ev!
İçimdeki her anı için taşlar taşıyordum
Kıyıdan, duvarlarının tepesine
Ve mevsimlerin saman saplarıyla sezdirmeden
Hazırladığı
Damının deniz gibi değiştiğini
Dumanlarının karıştığı
Bulutların zemininde raks ettiğini görüyordum

Bir solukla silinen rüzgâr evi şimdi yerli yerinde.

Ortaya bu kadar örnek yığmış olmamız şaşırtıcı gelebilir. Gerçekçi bir zihin kararını vermiştir zaten: "Bunların hiçbirinin ayağı yere basmıyor! Boş ve tutarsız şiirden, gerçekliğe bile dayanmayan şiirden başka bir şey değil bu." Müspet insan için, gerçekdışı olan her şey birbirine benzer, tüm biçimler gerçekdışılığa batmış, boğulmuştur. Ancak gerçek evlerin bireyselliği olabilir.

Ama ev düşleyen biri, her yerde ev görür. Her şey onun kuracağı konut düşlerinin tohumudur zaten. Jean Laroche, başka bir yerde şöyle der:

1 René CHAR, *Fureur et mystère*, s. 41.

2 Louis GUILLAUME, *Noir comme la mer*, yay. Les Lettres, s. 60.

Şu şakayık sınırları belirsiz bir evdir
İçinde hepimiz geceyi buluruz.

Şakayık, uyuyan bir böceği barındırmaz mı kırmızı gecesinde:

Her çenek bir konuttur.

Başka bir şair, bu konuttan ebedi bir istirahatgah yaratır:

Şakayıklar ve haşhaş çiçekleri, suskun cennetler!

diye yazar Jean Bourdeillette, sonsuzluğu anlatan bir dizesinde.[1]

İnsan bir çiçeğin kovuğunda böyle uzun uzadıya düşler kurduğunda, geçmişin sularında erimiş, yitip gitmiş evin içinde kendini başka türlü anımsar. Şu dört dizeyi okuyup da sonsuz düşlere dalmayacak biri var mı acaba?

Oda ölüyor bal ve ıhlamur
Çekmeceler yasla açılır
Ev ölüme karışır
Donuklaşan bir aynada.[2]

VII

Bu ışıl ışıl hayallerden, bizi daha uzak geçmişimizi anımsamaya zorlayan, bunda ısrar eden hayallere geçtiğimizde, şairler bizim ustamız olur. Evler asla kaybolmaz, içimizde yaşarlar; şairler bunu bize o kadar güçlü bir biçimde kanıtlar ki! Bu evler, içimizde yeniden yaşam bulmak için ısrar eder, sanki bizden onlara fazladan bir varlık katmamızı beklerlermiş gibi.

---

1 Jean BOURDEILLETTE, *Les étoiles dans la main*, yay. Seghers, s. 48.

2 S. 28, ayrıca bkz. (s. 64) kayıp evden söz edilen kısım.

Şimdi olsa o evde nasıl da daha iyi otururduk! Eski anılarımız nasıl da birden capcanlı bir var olma imkânına kavuşuyor! Geçmişi yargılarız. O eski evde yeterince derin yaşayamamış olmanın bir tür pişmanlığı, geçmişten yükselir, bizi istila eder, ruhumuza çöker. Rilke bu dokunaklı pişmanlığı, yalnız anlatımı açısından değil, içerdiği derin duygusal dram nedeniyle bizim de acıyla sahip çıktığımız unutulmaz dizelerde dile getirir:[1]

Ey mekânların nostaljisi
Geçip giden o anda yeterince sevilmemiş
O unutulmuş jesti, fazladan bir eylemi
Şimdi uzaktan vermek istiyorum size.

O konutta oturmak nasıl oldu da bizi bu kadar çabuk doyurdu? O geçip giden saatleri neden uzatmadık? Gerçekliğin yoksun olduğu şey, gerçeklikten daha fazlasıydı. Evde yeterince düş kurmadık. O evi yalnızca düş kurarak yeniden bulabileceğimize göre, bağlantı iyi kurulmadı. Olgular belleğimizi tıka basa doldurdu. Sürekli aklımıza gelen anıların ötesinde, yok olup gitmiş izlenimlerimizi, bizi mutluluğa inandıran hülyaları yeniden yaşamak istiyorduk:

Nerede yitirdim seni, ayaklar altına alınmış hayal hazinem benim?

der şair.[2]

Öyleyse, eğer hülyaları hafızamızda tutarsak, biriktirdiğimiz belirli anıları aşarsak, zamanın gecesinde yitip gitmiş ev de karanlıktan çıkar, lime lime. Bu evi yeniden düzene sokmak için hiçbir şey yapmayız. Evin varlığı, kendi içselliğinden başlayarak, iç yaşamın yumuşaklığı ve belirsizliği içinde yeniden

1 RILKE, *Vergers*, XLI.
2 André de RICHAUD, *Le droit d'asile*, yay. Seghers, s. 26.

kurulur. Akışkan bir şeyler anılarımızı bir araya getirir gibidir. Geçmişin bu akışkanlığında eriyip gideriz. Rilke kaynaşmanın bu içselliğini tanıyordu. Yitirilmiş evdeki bu varlık kaynaşmasını anlatır bize: "O garip konutu daha sonra hiç görmedim. Onu, çocuksu bir şekilde geliştirdiğim anılarda yeniden bulduğumdaysa artık o bir yapı değildi; tümüyle erimiş, içime dağılmıştı: şurada bir oda, orada bir başka oda, buradaysa o iki odayı birbirine bağlamayan, içimde ayrı bir parça olarak kalmış bir koridor. İşte böyle saçılmış her şey içimde; odalar, törendeymiş gibi ağır ağır inen merdivenler, burula burula yükselen dar merdiven boşluklarında insanın karanlıkta, kanın damarlarda ilerlediği gibi ilerlediği daha başka merdivenler."[1]

Böylece hülyalar bazen belirsiz bir geçmişin, tarihlerden kurtulmuş bir geçmişin içinde öylesine derine dalar ki, doğduğumuz eve ilişkin sarih anıların bizden kopup ayrıldığı izlenimine kapılırız. Bu hülyalar, düşlemelerimizi şaşırtır. Öyle ki, yaşadığımız yerde yaşadığımızdan kuşku duymaya başlarız. Geçmişimiz bir başka yerdedir, yerlere ve zamanlara bir gerçekdışılık siner. Varlığın kenarlarında dolaşıyormuş izlenimine kapılırız. Şair ve düş kuran kişi, bir varlık metafizikçisinin üstüne düşünse yararlanacağı sayfalar kaleme alırlar. Doğulan evin anısını kurulan düşlerle örterek bizi varlığın kötü tanımlanmış, yeri iyi saptanmamış bölgelerine götüren, varlık karşısında bizi şaşkınlığa düşüren somut bir metafizik sayfayı örnek verelim. William Goyen şöyle yazar: "En başta adını bile koyamadığımız, ilk kez gördüğümüz bir yerde dünyaya geldiğimizi, bu adı bile olmayan, bilinmeyen yerde büyüyebildiğimizi, adını öğreninceye kadar orada dolaşabildiğimizi, adını aşkla söylediğimizi, yuva diyebildiğimizi, köklerimizi saldığımızı, aşklarımızı orada barındırdığımızı, ondan âşıkların özlemli şarkılarındaki, arzu taşan şiirlerindeki gibi söz ettiğimizi düşünsenize."[2] Rastlantının, insanın tohumunu

1 RILKE, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, çeviri, s. 33.

2 William GOYEN, *La maison d'haleine*, çev. COINDREAU, s. 67.

nereye attığının bir önemi yok. İnsana özgü değerler işte bu yokluk zemininde boy atar! Buna karşılık, eğer anıların ötesine, hülyaların temeline kadar gidecek olursak, o hafıza-öncesinde yokluk varlığı okşar, varlığa sızar, varlığın bağlarını usulca çözer gibidir. O zaman, kendi kendimize şunu sorarız: Varolmuş olan var olmuş muydu? Olgular, hafızanın kendilerine yüklediği *değere* sahip oldu mu? Uzak hafıza, bu olguları ancak onlara bir değer vererek, başlarının üstüne bir mutluluk halesi koyarak hatırlayabilir. Eğer değer silinirse, olgular da yıkılıp gider. Bunlar var olmuş muydu? Kişisel tarihimiz ile tanımlanmamış bir tarihöncesinin sınırında bulunan, doğduğumuz evin, bizden sonra içimizde doğduğu o noktada yer alan anıların gerçekliğine bir gerçekdışılık sızar. Goyen'in bize anlattığı gibi, doğduğumuz ev, biz doğmadan önce kimliksizdi. Dünyada yitip gitmiş bir yerdi. Öyleyse, mekânımızın eşiğinde, bizimkinden önceki bir çağda, varlığın ele geçirilmesi ve yitirilmesiyle oluşan bir sarsıntı hüküm sürüyordu. Böylece anının tüm gerçekliği de hayaletsi olup çıkar.

Ancak anıyla ilgili hülyalarda dile getirilen bu gerçekdışılık, düş kuran kişiyi tam da en sağlam nesnelerde, dünya üstüne düşler kurarak akşam döndüğü taştan evin önünde yakalamaz mı? William Goyen, gerçeğin bu gerçekdışılığını bilir (*loc. cit.*, s. 88): "İşte bu yüzden, sık sık, bir yağmur perdesinin içinden, keçiyolunu izleyerek tek başına geri dönerken, ev sana çok saydam bir tülün üzerinde, senin alıp verdiğin solukla dokunmuş bir tülün üzerinde yükseliyormuş gibi geliyordu. Ve marangozun elinden çıkan evin belki de var olmadığını, belki de asla var olmadığını, o evin senin soluğundan doğmuş bir hayal olduğunu, benzer bir solukla da onu yokluğa indirgeyebileceğini düşünüyordun." Böyle bir metinde hayalgücü, Hafıza ve algı kendi işlevlerini değiş tokuş ederler. Hayal, gerçeğin işleviyle gerçekdışının işlevinin birleşmesiyle, gerçek ile gerçekdışı arasındaki işbirliğiyle kurulur. Karşıtların sunduğu

alternatifi değil de, onların birbiriyle kaynaşmasını incelemek için mantıksal diyalektiğin araçları çok yetersiz kalır. Bu araçlar canlı bir şeyin anatomisini ortaya koyabilir. Ama eğer ev canlı bir değerse, bir gerçekdışılığı da kapsaması gerekir. Tüm değerlerin titremesi gerekir. Titremeyen bir değer, ölü bir değerdir.

İki tekil hayal, düşlemelerini birbirinden ayrı olarak sürdüren iki ayrı şairin yapıtı karşı karşıya geldiğinde, birbirlerine güç katar sanki. Sıradışı iki hayalin bu yakınlaşması, fenomenolojik soruşturma için bir bakıma çapraz sağlama oluşturur. Hayal, dayanaksız olmaktan çıkar. Hayalgücünün özgür oyunu, artık bir anarşi değildir. Şimdi de William Goyen'in *La Maison d'haleine* adlı yapıtının hayali ile başka bir hayali, daha önce *La terre et les rêveries du repos* başlıklı kitabımızda (s. 96) değindiğimiz, o dönemde başka hayallerle bağlantısını kuramadığımız hayali karşılaştıralım.

Pierre Seghers şöyle der:[1]

Bir ev, kendisine doğru tek başıma giderken çağırdığım
Bir ad, sessizliğin ve duvarların bana geri yolladığı
Bir garip ev sesimde yaşayan
Ve içinde rüzgârın oturduğu.
Onu ben icat ediyorum, ellerim bir bulut çiziyor
Bir gemi ormanların üstünde, koskoca gökyüzünden yaptığım
Bir sis, dağılan ve yok olan
Hayal oyununda olduğu gibi.

Bu evi sisin içinde, rüzgarın içinde daha iyi kurabilmek için, şair şunların gerektiğini söyler:

... Daha güçlü bir ses ve tütsü
kalp ağrısı ve sözcükler.

1 Pierre SEGHERS, *Le domaine public*, s. 70. 1948'de verdiğimiz alıntıyı daha ileri götürüyoruz, çünkü William Goyen'in kitabından edindiğimiz düşlemeler, okur olarak hayalgücümüzü daha da yüreklendirdi.

Soluktan oluşan ev gibi, rüzgardan ve sesten oluşan ev de gerçek ile gerçekdışının sınırında titreyen bir değerdir. Gerçekçi bir zihin, titremelerin oluştuğu bu bölgenin kuşkusuz çok berisinde kalacaktır. Ne var ki hayal kurma sevinci içinde şiir okuyan biri, yitirilmiş evin yankılarını iki ayrı perdeden işitebildiği güne bir mim koyacaktır. Dinlemesini bilen için, geçmişteki ev bir yankılar geometrisi değil midir? Sesler, geçmişin sesi, büyük odada başka, küçük odada başka tınlar. Çağrılar da merdivende başka türlü çınlar. Zor anılar düzeninde, desen geometrisinin çok ötesinde, ışığın tonuna kavuşmak gerekir yeniden, böylece boş odalarda kalmış hoş kokular geri gelir ve anılar evinin her bir odasına havanın mührünü basarlar. Daha da ileri gidip, seslerin tınısını, yalnızca "artık susmuş olan şu aziz seslerin yükselip alçalmasını" değil de, seslerle dolu evin bütün odalarının titreşimini yeniden kurmak mümkün müdür acaba? Anıların son derece inceldiği bu noktada, rafine psikolojilere ilişkin belgeleri yalnızca şairlerden isteyebiliriz.

VIII

Geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam, daha aydınlık, daha geniş olabilir bazen. Doğduğumuz evin ters ucunda, *düşlenen ev* hayali çalışıp durur. Yaşamımızın ileri dönemlerinde, hâlâ sırtı yere gelmez bir yüreklilikle, o zamana kadar yapmadıklarımızı daha sonra yapacağımızı söyleriz. Ev ayağa dikilecektir. Düşlenen bu ev, mülk sahibinin kurduğu basit bir düş, o zamana kadar kullanışlı, rahat, sağlıklı, sağlam, hattâ başkalarının gözünde arzu edilir saydığımız niteliklerin yoğunlaştırılmış biçimi olabilir. Birbiriyle bağdaşmayan iki terimi, gururu ve aklı doyurması gerekir. Eğer bu düşlerin gerçekleştirilmesi gerekirse, bizim soruşturma alanımızdan çıkar, tasarılar psikolojisinin alanına girerler. Ama tasarının kısa vadeli düşsellik olduğunu yeterince yineledik şimdiye kadar.

Zihin tasarıda kendini serer ortaya, ama ruh kendi geniş yaşam alanına kavuşamaz. Bazı düşlerimizi, daha sonra oturacağımız bir ev için saklamamız iyi olur belki de, hep daha sonra oturacağımız, o kadar sonra ki bunu gerçekleştirmek için zamanımızın olmayacağı bir ev. *Doğduğumuz* evle simetrik olacak bir *son* ev, hülyaları değil, ağır düşünceleri, hüzünlü düşünceleri hazırlayıp duracaktır. Kesinlikte yaşamaktansa, geçicilikte yaşamak daha iyidir.

Şimdi de kulağınıza küpe olacak bir öyküye geldi sıra.

Şair Ducis ile şiir üstüne konuşan Campenon aktarıyor: "Sıra *evini, çiçek tarhlarını, sebze bahçesini, küçük korusunu, ufacık mahzenini, vb.* konu aldığı kısa şiirlere gelince, gülerek, yüzyıl sonra onu yorumlamaya çalışacak olanların zihnine işkence yapmak gibi bir tehlike arz ettiğini anımsatmaktan kendimi alamadım. Gülmeye başladı ve bana, gençliğinden beri, küçük bir bahçesi olan bir kır evine sahip olmayı boşu boşuna arzulayıp durduğunu, yetmiş yaşına gelince de şairlik becerisine dayanarak tek kuruş ödemeden böyle bir evi kendine armağan ettiğini anlattı. İşe önce evle başlamıştı, sonra, sahip olma isteği artınca *bahçeyi*, daha sonra da *küçük koruyu*, vb. eklemişti. Bütün bunlara yalnızca hayalinde sahipti; ne var ki bu düşsel mülklerin onun gözünde gerçeklik kazanabilmesine bu kadarı bile yetiyordu. Onlardan söz ediyor, bunu yaparken gerçek şeylerin verdiği keyfi alıyordu; hayalgücü o kadar güçlüydü ki, nisan ya da mayıs aylarında don meydana geldiğinde, onu Marly'deki bağı için kaygılanırken bulsam hiç şaşırmazdım.

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

Her yerde oturmak, buna karşın hiçbir yere kapanıp kalmamak, bir ev düşçüsünün benimsediği özlü söz budur işte. İkamet etme üstüne kurulan düşler, gerçekten sahip olduğum

evde olduğu gibi son evde de hırpalanır. Başka yerler düşleme imkânını hep açık tutmak gerekir.

Bir tren yolculuğu, düşlenen evde ikamet etme işlevi için ne de güzel bir alıştırmadır! Böyle bir yolculukta düşlediğimiz, kabullendiğimiz, kabullenmediğimiz evler gözümüzün önünden bir film gibi geçer... Ne var ki insan, otomobil yolculuğunda olduğu gibi, bunlardan birinin önünde durmayı aklından bile geçirmez. Düşlemenin tam içindeyizdir, olanların *sağlamasını* yapmamız ne mutlu ki yasaktır. Bu tür bir yolculuğun tatlı bir kişisel mani olmasından korktuğum için, size bir metin aktarıyorum:

"Kırlarda rastladığım bütün yalnız evlerin önünde kendi kendime, diye yazıyor Henry-David Thoreau,[1] bu evlerden birinde memnuniyetle ömrümü geçirebileceğimi söylüyorum, çünkü onları elverişli yanlarıyla, külfetlerinden arınmış olarak görüyorum. O evlere sıkıcı düşüncelerimi, bayağı alışkanlıklarımı henüz taşımadığımı, dolayısıyla manzarayı bozmadığımı düşünüyorum." Biraz ileride Thoreau, karşılaştığı evlerin mutlu sahiplerine şöyle söylediğini aklından geçirir: "Gözlerinizin, sahip olduklarınızı görmesini dilerim."

George Sand, insanların, kulübede ya da sarayda yaşamayı istemelerine göre sınıflandırılabileceğini söyler. Ne var ki karmaşık bir sorun bu: şatosu olan kulübe, kulübesi olan da saray düşü kurar. Daha doğrusu, hepimiz zaman zaman kulübe, zaman zaman da saray düşleriz. Bazen toprağa daha yakın yaşamak için yere, kulübenin zeminine ineriz, sonra da İspanya'daki şatolardan birine yerleşip[2] ufka egemen olmak isteyebiliriz. Okuduklarımız bize oturacak birçok yer sağladıktan sonra da, kulübe ile şatonun diyalektiğini içimizde titreştirmeyi öğreniriz. Büyük bir şair yaşadı bunu. Saint-Pol Roux'un

1 Henry-David THOREAU, *Un philosophe dans les bois*, çev. R. MICHAUD ve S. DAVID, s. 60-80.

2 *İspanya'daki şatolar*: Asla gerçekleşmeyecek düşler kurmak anlamına gelen Fransızca bir deyim. –*çn*

Les féeries intérieures başlıklı yapıtında yer alan iki öyküyü karşılaştırmak, iki ayrı Bretagne, iki ayrı dünya elde etmek için yeter de artar bile. Düşlemeler bir dünyadan ötekine, bir konuttan ötekine gider gelir. İlk öykünün başlığı, *Adieux à la chaumière* (s. 205)[1], ikincisinin ise *Le châtelain et le paysan*'dır[2] (s. 359).

Kulübeye böyle gelinir işte. Kulübe bize hemen ruhunu ve yüreğini açar: "Beyaz kireç badanalı varlığını bize şafakla birlikte açtın: çocuklar beyaz bir güvercinin bağrına girdiklerini sandılar ve biz basamaklarını, yani merdivenini hemen sevdik." Şair başka sayfalardaysa bize kulübenin, köylülerin insanlığını, kardeşliğini nasıl ışıl ışıl yaydığını anlatır. Bu güvercin-ev insanı ağırlayan bir Nuh'un gemisidir.

Ama bir gün Saint-Pol Roux kulübeden ayrılarak küçük bir "konağa" gider: " 'Lükse ve gurura' doğru yola çıkmadan önce, der Théophile Briant,[3] taşıdığı Fransisken ruhu kahroluyor, Roscanvel'in kirişi önünde oyalanıyordu." Théophile Briant, şairin sözlerini şöyle aktarır bize:

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

Şairin yaşayacağı Camaret konağı, tam anlamıyla bir şiir yapıtı, bir şair tarafından *düşlenen-şato*nun gerçekleşmesidir. Saint-Pol Roux, Bretagne yarımadası sakinlerinin Lion du Toulinguet dediği bir tepeciğin doruğunda, yüzünü dalgalara dönmüş bir balıkçı kulübesi satın alır. Topçu subayı bir arkadaşıyla birlikte, sekiz kuleli küçük bir konak planı hazırlar; bu plana göre satın aldığı ev tam merkezde yer alacaktır. Bir mimar, şairin projelerini düzeltir ve tam kalbinde bir kulübe bulunan şato inşa edilir.

"Bir gün," diye anlatır Théophile Briant (*loc. cit.*, s. 37),

1 *"Kulübeye elveda." –çn*

2 *"Şato sahibi ile köylü." –çn*

3 Théophile BRIANT, *Saint-Pol Roux*, yay. Seghers, s. 42.

"Camaret'deki 'yarımadacığın' nasıl bir sentez oluşturduğunu aktarabilmek için Saint-Pol, bir kâğıt parçasına taştan bir piramit çizdi, rüzgârı hissettirmek için ince ince taradı, denizi dalgalandırdı ve bana şöyle dedi: 'Camaret, bir lirin üstünde, rüzgâra kapılmış bir taştır.' "

Birkaç sayfa önce, nefesten ve rüzgârdan evlerin şarkısını söyleyen şiirlerden söz ediyorduk. O şiirlerle, metaforların *en uç noktasına* ulaştığımızı düşünüyorduk. Oysa şair, bu metaforların ayrıntılı bir çizimini takip ederek kendi konutunu inşa eder.

Düş kurmaya gittiğimiz yer basık tavanlı bir yel değirmeni de olsa, yine benzer düşler kurardık. Yel değirmeninin yersel nitelikte olduğunu hisseder, onu rüzgâra direnebilmek için toprağa iyice yapışmış, topraktan yoğrulmuş ilkel bir kulübe olarak hayal ederdik. Ve sonra geniş bir sentezle, en küçük bir esintide inlemeye başlayan, rüzgârın enerjisini çalan kanatlı bir ev olarak düşlerdik değirmeni. Bir rüzgâr hırsızı olan değirmenci, *fırtınayla yapar en güzel unu*nu.

Féeries intérieures'ün sözünü ettiğimiz ikinci öyküsünde Saint-Pol Roux bize, Camaret şatosunda oturan biri olarak nasıl bir kulübe yaşamı sürdüğünü anlatır. Kulübe ile şato diyalektiği şimdiye kadar belki de hiç böyle basit ve güçlü bir biçimde tersine çevrilmemiştir. "Ayağımdaki demirli nalınlarla ilk basamaklara çakılıp kalmıştım, köylü krizalitimin içinden bir senyör olarak ortaya çıkmakta tereddüt ediyordum."[1] Daha ilerde de şöyle der (s. 362): "Sahip olduğum esnek doğa, kentin ve okyanusun üstünde bir kartal gibi dikilen bu refaha uyum sağlıyor ve bu refah içinde hayalgücü, kendimi elementlerden ve varlıklardan üstün görmemi sağlamakta gecikmiyor. Sonra içimi saran bencillikle, sonradan görme bir köylü olarak, bu şatonun ana amacının antitez yoluyla bana kulübeyi göstermek olduğunu unutuyorum."

Tek başına *krizalit* sözcüğü bile insanı yanıltmayacak bir

1 Saint-Pol ROUX, *Les féeries intérieures*, s. 361.

ipucu. Burada, varlığın durmasını ve atılımını, akşamki billurlaşmayı ve güne doğru açılan kanatları anlatan iki düş birleşmekte. Kente ve okyanusa, insanlara ve evrene tepeden bakan bu kanatlı şato, bağrında bir kulübe krizaliti saklar; en muazzam durma içinde tek başına dertop olabilsin diye.

Daha önce Brezilyalı filozof Lucio Alberto Pinheiro dos Santos'un yapıtlarına[1] gönderme yaparak şöyle demiştik: yaşam ritimlerini ayrıntılarıyla inceleyerek, evrenin dayattığı büyük ritimlerden insandaki en uç duyarlıkları etkileyen daha ince ritimlere inerek, psikanalistlerin rahatsız psişizmlerde keşfettiği çift-değerlilikleri yumuşatıp hafifleştirebilecek bir ritim-analizi kurabiliriz. Ama şairi dinlersek, sırayla birbirinin yerine geçen düşlemeler hasımlıklarını yitirir. Saint-Pol Roux sayesinde, karşıt iki uçta bulunan kulübe ile şato gerçeklikleri, bir köşeye çekilmeye ve yayılmaya, basitliğe ve görkeme duyduğumuz ihtiyacın çerçevesini çizer. İkamet etme işlevinin ritim-analizini yaşarız burada. İyi uyumak için, büyük bir odada uyumamak gerekir. İyi çalışmak için, küçük bir kuytuda çalışmamak gerekir. Şiir üstüne düş kurmak ve bir şiir kaleme almak için, her iki konut da gerekir. Çünkü ritim-analizi, üreten psişizmler için yararlıdır. Dolayısıyla düşlenen evin her şeye sahip olması gerekir. Mekânı ne kadar geniş olursa olsun, düşlenen evin bir kulübe, bir güvercin bedeni, bir kuş yuvası, bir krizalit olması gerekir. İçsellik, bir kuş yuvasının yüreğine gerek duyar. Erasmus'un biyografisini kaleme alan yazar, "filozofun, güzel evinde uzun süre *küçük bedeni*ni güvenle yerleştirebileceği bir yuva aradığını" aktarıyor. "Sonunda, kendisine gereken o *sıcak hava*yı soluyabileceği bir odaya çekilmiş."[2]

Evde, odada bedenlerine uygun bir giysi arayan o kadar çok düşçü var ki.

---

1 Bkz. *La dialectique de la durée*, yay. P. U. F., s. 129; [*Sürenin Diyalektiği*, s. 147 –*yhn*].

2 André SAGLIO, *Maisons d'hommes célèbres*, Paris, 1893, s. 82.

Şunu bir kez daha yineleyelim: kuş yuvası, krizalit ve giysi, konutun bir anını oluşturur yalnızca. Durma ne kadar yoğunsa ve krizalit ne kadar kapalıysa, içinden çıkan varlık da bir o kadar başka bir yere aittir, yayılımı da bir o kadar geniştir. Şurası kesin ki bir şairden bir başkasına atlayan okur, bir Supervielle şiirini dinlediği zaman (bu, tam da kapıları ve pencereleri ardına kadar açıp evreni eve soktuğu andır) okumanın sağladığı hayalgücü ile bir canlılık kazanır.[1]

Korulukları, ırmakları ya da havayı oluşturan ne varsa
Odayı kapattığını sanan duvarlardan girip içeri yerleşiyor
Denizleri aşan atlılar koşun gelin
Gökyüzünden ibaret çatımın altında size de yer var.

Ev o kadar davetkârdır ki pencereden görünen ne varsa ona aittir:

Dağ gövdesiyle duraksıyor penceremin önünde:
"Dağ olunca içeri nasıl girerim ki,
Kayalarla, taşlarla çok çok yüksek olunca,
Yeryüzü'nün bir parçası, Gökyüzü'nün bozduğu?"

Yoğunlaşmış evden, yayılmaya eğilimli eve doğru giderken bir ritim-analizine duyarlı olursak, titreşimler yankılanır, artar. Büyük düşçüler tıpkı Supervielle gibi dünyanın içselliğini vazeder, onlar bu içselliği ev tefekkürüne dalarak öğrendiler.

IX

Supervielle'in evi, görmeye susamış bir evdir. Bu ev için görmek, sahip olmak demektir. Dünyayı görür, dünyaya sahip olur. Ne var ki obur çocuklar gibi, gözleri midesinden daha büyüktür. Supervielle'in evi, hayalgücü filozofunu akla uygun bir eleştiri getirmeden önce gülümseterek not almak zorunda bırakan uç noktada bir hayal örneği sundu bize.

1 Jules SUPERVIELLE, *Les amis inconnus*, s. 93, s. 96.

Bu hayalgücü tatilinden sonra, artık gerçekliğe yaklaşmamız gerekiyor. Dolayısıyla, ev işleri üstüne kurulan düşlerden söz etmemiz gerekiyor.

Ev işleri, evi etkin biçimde korur, evde en yakın geçmişi en yakın geleceğe bu işler bağlar, ev işleri, evi var olmanın güvenliği içinde tutar.

İyi ama ev işlerine yaratıcı bir etkinlik kazandırmanın yolu ne?

Makineleşmiş bir işe bilincin ışığını yansıttığımızda, örneğin eski bir mobilyayı silerken fenomenoloji yapmaya başladığımızda, eve özgü o tatlı alışkanlığın altında yeni izlenimlerin doğduğunu hissederiz. Bilinç her şeyi gençleştirir. En alışılmış edimlere bir başlangıç değeri kazandırır. Hafızaya egemen olur. Makineleşmiş bir edimin yeniden gerçek faili haline gelmek ne kadar büyüleyici! Dolayısıyla şair (ya da onun yerine bu işi yapan başka biri) bir mobilyayı silerken, dokunduğu her şeyi ısıtan yünlü bezin üstüne koyduğu hoş kokulu cila ile masasını parlatırken, yeni bir nesne yaratır, o nesnenin insani onurunu yükseltir, o nesnenin insana ait evin kütüğüne kaydolmasını sağlar. Henri Bosco şöyle yazar:[1] "Yumuşak cila, ellerin uyguladığı basınçla ve yünün etkili sıcaklığıyla, pürüzsüz malzemenin içine işliyordu. Tepsi, giderek hafif bir parlaklık kazanıyordu. Bu ışıma, mıknatıs özelliği kazandıran sürtünmenin çekimine kapılıp, ağacın yüz yıllık kabuk altı katmanından, ölü ağacın ta yüreğinden yukarı çıkıyor, tepsinin yüzeyinde yavaş yavaş ışık olarak dağılıyordu sanki. Erdem yüklü yaşlı parmaklar, cömert avuç içi, yekpare kütle ve cansız liflerden yaşamın örtülü [*latent*] güçlerini çekip çıkarıyordu. Hayranlıkla açılmış gözlerimin önünde bir nesnenin yaratılışıydı bu, inancın ortaya çıkardığı yapıttı."

Üstüne titrediğimiz nesneler, gerçekten de içsel bir ışıktan doğar: çevresine kayıtsız, geometrik gerçeklikle tanımlanan nesnelerden daha yüksek bir gerçeklik düzeyine ulaşırlar. Yeni bir var olma gerçekliği üretirler. Bir düzen içinde yerlerini al-

1 Henri BOSCO, *Le jardin d'Hyacinthe*, s. 192.

makla kalmayıp o düzene içten bağlarla sarılırlar. Evde özenle yapılan günlük işler, nesneden nesneye geçerken, çok eski bir geçmişi yeni güne bağlayan iplikleri dokur. Ev işi gören kadın, uykuya dalmış mobilyaları uyandırır.

Hülyanın abartıldığı sınıra ulaşırsak, evi canlı tutmak ve ona var olmanın tüm açıklığını kazandırmak için gösterdiğimiz özenle, içimizde bir ev kurma bilincinin uyandığını hissederiz. Gösterilen özenle ışıldayan ev, içeriden yeniden inşa edilmiş, içeriden yenilenmiş gibi gelir bize. Duvarların ve mobilyaların içsel dengesinde, kadınlar tarafından inşa edilmiş bir evin bilincine vardığımız söylenebilir. Erkekler, evi yalnız dışarıdan inşa etmeyi bilirler. Cila uygarlığını ise neredeyse hiç bilmezler.

En büyük düşlerden en mutevazı işlere varıncaya kadar işle düşlemenin tümleşmesi, Henri Bosco'nun mangal yürekli bir hizmetçi kadın olan Sidoine'ı anlatışından daha iyi anlatılabilir mi?[1] "Mutlu olabilme becerisi, pratik yaşamına zarar vermek bir yana, pratik yaşamındaki edimleri besliyordu. Bir çarşaf ya da bir örtü yıkarken, ekmek dolabını silerken, bakır bir şamdanı parlatırken, tüm bu uğraşların verdiği yorgunluğu alıp götüren o küçük kıpırtılar yükselirdi ruhundan. Yeniden içinin derinlerine inmek, kendi doğaüstü hayallerini keyfince seyre dalmak için işinin bitmesini beklemezdi. O diyara özgü biçimler ona, ancak en kaba işleri yaparken teklifsizce gösteriyordu kendini. Düş kurduğunu hiç sezdirmeden, melekler eşliğinde yıkıyor, toz alıyor, süpürüyordu."

Bir İtalyan romanında, süpürgesini çayır biçen bir orakçının görkemiyle sallayan bir çöpçünün öyküsünü okumuştum. Kurduğu düşte, asfaltın üstünde hayali bir çayırı biçiyordu, gençliğini yeniden bulduğu gerçek doğanın büyük çayırıydı bu, güneş doğarken o görkemli orakçılık uğraşını icra ediyordu.

Poetik bir hayalin "bileşimini" belirleyebilmek için, psikanaliz alanında kullanılan "reaktifler"den daha saf reaktifler

1 Henri BOSCO, *Le jardin d'Hyacinthe*, s. 173.

kullanmak gerekir. Şiirin gerektirdiği ince belirlemelerle birlikte, mikro-kimya alanına adım atmış oluruz. Psikanalistin önceden hazırlanmış yorumlarıyla bozulmuş bir reaktif, incelediğimiz sıvıyı bulandırabilir. Supervielle'in dağları penceresinden içeri davet edişini yeniden yaşayan hiçbir fenomenolog, bu davette cinsel bir canavarlık görmez. Burada daha çok, saf poetik özgürleşme fenomeniyle, mutlak yüceltme fenomeniyle karşı karşıyayız. Hayal, artık şeylerin egemenliği altında olmadığı gibi, bilinçdışının tazyiki altında da değildir. Hayal, büyük bir şiirin özgürlük atmosferi içinde, uçsuz bucaksız bir kütle olarak yüzer, uçar. Ev, şairin penceresinden, dünya ile bir uçsuz bucaksızlık alışverişine girer. Metafizikçinin hoşlanacağı biçimde söylersek, insanların evi de dünyaya açılır.

Aynı biçimde, kadınların inşa ettiği evi her gün parlaklığın yenilenmesinde izleyen fenomenoloğun da psikanalistin yorumlarını aşması gerekir. Bu yorumlar bize, daha önce kaleme aldığımız kitaplarda ayak bağı olmuştu.[1] Fakat daha derine inebileceğimiz, bir insanın kendini nasıl şeylere adadığını ve güzelliklerini tamamlayarak bu şeyleri nasıl kendine mâl ettiğini hissedebileceğimiz kanısındayız. Biraz daha güzel, öyleyse başka bir şey. Azıcık daha güzel, öyleyse bambaşka bir şey.

Burada çok alışılmış bir eylemin başlangıçta var olan paradoksuna ulaşmış bulunuyoruz. Ev özgünlüğünü de, kökenini de gündelik işlerle kazanmaz. Ah! Evdeki her eşyayı, her sabah ellerimizle yeniden yapabilseydik, her sabah yeniden ellerimizden "çıksalardı", nasıl da yüce bir yaşamımız olurdu! Théo'ya yazdığı bir mektupta Vincent Van Gogh, her insanın "Robinson Crusoe'nun kendine has kişiliğinden alıp koruması gereken bir şeyler olduğunu" söyler (s. 25). Her şeyi yapmak, her şeyi yeniden yapmak, her nesneye "fazladan bir jest" katmak, cilanın aynasına bir façeta daha eklemek, işte bunların her biri, hayalgücünün, evin içeriden nasıl büyüdüğünü hissettirerek bizlere sunduğu iyi birer edimdir. Gün içinde et-

1 Bkz. *La psychanalyse du feu* [*Ateşin Psikanalizi* –çn].

kin olmak için şu sözleri yineleyip dururum kendime: "Aziz Robinson'u düşün her sabah."

Bir düşçü, gösterdiği özenle büyülü kıldığı bir nesneden yola çıkarak dünyayı kurduğunda, bir şairin yaşamındaki her şeyin bir tohum olduğunu kabul ederiz. Şimdi de Rilke'den, bir ölçüde güç olmakla birlikte (kıyafet ve eldivenler), bizleri yalınlaştıran uzun bir sayfa aktaracağım.

Rilke, *Lettres à une musicienne*'de (Fr. çev., s. 109) Benvenuta'ya, hizmetçi kadın yokken mobilyaları sildiğini yazar: "Muhteşem bir yalnızlık içindeydim... .o eski tutku beni birden yeniden teslim aldığında. Bilmeni isterim ki çocukluğumun en büyük tutkusu, aynı zamanda da müzikle ilk temasım bu olmuştu; çünkü küçük piyanomuz, tozu alınmak üzere benim sorumluluğuma verilmişti ve evde bu işleme kendini uysalca teslim eden, hiç sorun çıkarmayan tek nesneydi. Sorun çıkarmak bir yana, bezin gayretli hareketleri altında birden madeni mırıldanmalar çıkarmaya başlıyordu... Ve o derin, güzel siyahlığı giderek daha da güzelleşiyordu. Bunu yaşayan biri, ne çok şey öğrenir! Bu iş için gereken kıyafete bürünmek, yani büyük bir önlük ve nazik elleri korumak için, yıkanabilir süet deriden küçücük eldivenler takmak bile gurur vericiydi; kendilerine bu kadar iyi davranılmış, özenle dinlendirilmiş eşyaların dostluğu karşısında içimi afacanlık dolu bir terbiye kaplıyordu. Sana şunu da itiraf etmek isterim, bugün bile çevremdeki her şey aydınlandığında ve çevredeki her şey gözünü çalışma masamın muazzam siyah yüzeyine diktiğinde... Bu yüzey, bir bakıma, odanın hacminin bilincine yeniden varıyor, onu gittikçe daha iyi yansıtıyordu: açık gri, neredeyse kübik... Evet, bir şeyler olup bitiyormuş gibi heyecan duyuyordum. Doğrusunu söylemek gerekirse bu, yüzeysel bir heyecan değil insanın ruhuna seslenen muazzam bir şeydi: yaşlıların ayakların yıkayan bir imparatorun ya da kendi manastırının bulaşıklarını yıkayan Aziz Bonaventure'ün içimizde uyandırdığı heyecan gibi bir şey."

Benvenuta o dönemi yorumlarken, Rilke'nin annesinin "daha küçücükken onu mobilyaların tozunu almaya ve ev işleri yapmaya zorladığını" aktararak[1] metne hüzün katar. Rilke'nin yazısında berraklaşan *çalışma özlemi*ni hissetmemeye olanak var mı? Annesine yardım etme sevincine, yoksulların ayaklarını yıkayan bir dünya büyüğünün şanı eklendiğine göre, bunların farklı akıl yaşlarına ait birer psikolojik belge olduğu ortadadır. Bu metin bir duygu karmaşasıdır; terbiyeyi ve afacanlığı, alçakgönüllüğü ve eylemi bir arada barındırır. Tabii bir de sayfanın en başındaki o büyük söz var: "Muhteşem bir yalnızlık içindeydim!" İnsanın, her hakiki eylemin, yapmaya "zorunlu" olmadığı her eylemin kökeninde olduğu kadar yalnız. Basit eylemler karşısında duyulan hayranlık buradan gelir çünkü bizi eylemin kökenine götüren, her şeye rağmen bu basit eylemlerdir.

Bağlamından koparak alıntıladığımız bu uzun parça bize, okumanın yararını sınamak için iyi bir test gibi geldi. Bu parçayı hor görebilirsiniz. İlginizi çektiğini görerek şaşırabilirsiniz. Bunların tersine, itiraf etmeseniz de ilginizi çekebilir. Son olarak size canlı, yararlı, rahatlatıcı gelebilir. Alıntıladığımız bu parça, odada yaşayan her şeyi, bize dostluklarını sunan tüm mobilyaları güçlü bir senteze uğratarak kendi odamızın bilincine varmamızı sağlamıyor mu?

Bu parçada ayrıca, "anlamsız" [*insignifiant*], itiraflarda bulunmayı yasaklayan sansürü alt etmiş bir yazarın cesareti de yok mu? Öte yandan, anlamsız şeylerin önemli olduğunu kabul ettiğimizde okumak nasıl da sevindirir bizi! Hele bir de, yazarın bize itiraf ettiği "anlamsız" anıyı kendi kurduğumuz düşlerle tamamlarsak! Bu durumda anlamsız olan, yazarla okur arasında ruhsal bir birliktelik kuran içsel anlamlara [*signification*] gösterilen aşırı hassasiyetin bir işareti [*signe*] haline gelir.

Ve insanın, anılarında, eline süet bir eldiven giymemiş de olsa, Rilkeci saatler geçirdiğini söylemesi ne hoş!

---

1 BENVENUTA, *Rilke et Benvenuta*, çeviri, s. 30.

X

Her büyük yalın hayal bir ruh halini açığa vurur. Ev, manzaradan da çok "bir ruh halidir". Yalnızca dış cepheden ibaret olarak yeniden-üretilmiş bile olsa, bir içselliği dile getirir. Psikologlar, özellikle de Françoise Minkowska ve onun yetiştirdiği araştırmacılar, çocukların yaptığı ev resimlerini incelediler. Bu inceleme yeni bir test oluşturmaya yarayabilir aslında. Evi konu alan bir test, kendiliğindenliğe [*spontanéité*] açık olmak gibi bir avantaja sahiptir, çünkü pek çok çocuk, eline kalem alıp düş kurmaya başladığında kendiliğinden bir ev çizer. "Zaten," der Madam Balif: "çocuktan ev çizmesini istemek, mutluluğunu barındırmak istediği en derin düşünü ortaya koymasını istemek demektir. Çocuk mutluysa size, kapalı ve korunmalı bir ev, sağlam ve derinlere kök salmış bir ev çizecektir."[1] Ev bir biçim olarak resmedilir, ama içerdiği içsel gücü ortaya koyan birkaç çizgi neredeyse hep vardır. Bazı resimlerde çok açık olarak, der Madam Balif, "evin içi sıcacıktır, ateş yanmaktadır, bacadan çıktığını görebileceğimiz kadar güçlü bir ateştir bu." Ev mutlu olduğunda, dumanlar da çatıda hafifçe oynaşır durur.

Çocuk mutsuzsa, ev de çizenin kaygılarından izler taşır. Françoise Minkowska, son büyük savaştaki Alman işgal güçlerinin zalimliklerini yaşayan Polonyalı ve Yahudi çocukların yaptığı resimlerden oluşan çok etkileyici bir sergi düzenledi. Dolaba saklanmış, kulağı hep kirişte bir çocuk, yaşadığı o lânet olası saatler çok eskide kalsa da dar, soğuk ve kapalı evler çizer. Françoise Minkowska'nın sözünü ettiği "hareketsiz evler", katılıkları içinde hareketsizleşmiş evler işte bunlardır: "Bu katılık ve hareketsizlik evin *dumanı* kadar, pencerelerdeki perdelerde de görülür. Evin çevresindeki ağaçlar *dimdik*tir, evi koruyor gibidir" (*loc. cit.*, s. 55). Françoise Minkowska,

1 *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants*, Guide catalogue illustré d'une exposition au Musée pédagogique (1949), Dr. F. MINKOWSKA'nın yorumlarıyla, Madam BALIF tarafından kaleme alınmış makale, s. 137.

yaşayan bir evin gerçekten "hareketsiz" olmadığını bilir. Ev, özellikle bizi kapıya ulaştıran hareketleri içerir. Eve giden *yol*, çoğu zaman yokuştur. Bu yol bazen bizi davet eder. Bu yol, kinestezik unsurlar içerir hep. Psikolog Rorschach'm görüşlerine yakın biri, bu durumda bize evin K'sı vardır diyecektir.

Büyük bir psikolog olan Françoise Minkowska, en küçük bir ayrıntıdan bile evin hareketini çıkarabiliyordu. Françoise Minkowska sekiz yaşındaki bir çocuğun çizdiği resimle ilgili olarak, evin kapısında "bir tokmak var; içeri girilir, içeride yaşanır" diye not eder. Bu yalnızca bir inşaat-ev değil, "bir ikamet-ev"idir. Kapı tokmağı bir işlevselliği belirtir elbette. Kinestezi işte bu işaretle vurgulanır; "katı" çocukların elinden çıkan resimlerin pek çoğunda bu işaret unutulmuştur.

Unutmayalım ki kapı "tokmağı"nın ev ölçeğinde çizilebildiğine hemen hemen hiç rastlamayız. Büyük çizilmesinin ardında yatansa işlevidir. Kapı tokmağı, bir açılış işlevini yansıtır. Tokmağın açmak kadar kapamaya da yaradığı gibi bir itiraz, ancak mantıklı bir zihinden gelebilir. Değerler âleminde anahtar, açmaktan çok, kapamaya yarar. Kapı tokmağı ise, kapamaktan çok, açmaya. Ve kapama hareketi, açma hareketinden hep daha açık, hep daha güçlü, hep daha kısadır. İnsan bu incelikleri ölçe biçe, Françoise Minkowska gibi bir ev psikoloğu olup çıkar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇEKMECE, SANDIKLAR VE DOLAPLAR

I

BÜYÜK BİR YAZAR, bir sözcüğü aşağılayıcı anlamda kullandığında küçük bir şok yaşar, dilim yanmış gibi olurum. Şöyle düşünürüm: her şeyden önce, sözcükler, gündelik yaşamda kullanılan dil içindeki tüm sözcükler, işlerini dürüstçe yerine getirirler. Sonra da, çok kullanılan sözcüklerin, en sıradan gerçekliklere ilişkin sözcüklerin, sırf bu nedenle poetik olma imkânlarını yitirmediklerini düşünürüm. Bergson bir çekmeceden söz ettiğinde, onu nasıl da hor görür! Bu sözcük polemik amaçlı bir metafor olarak geçer hep. Buyurur ve yargılar, hep aynı biçimde yargılar. Filozof, çekmecedeki argümanlardan hoşlanmaz.

Bu bize, hayal ile metafor arasındaki kökten ayrımı gösterebilmek açısından iyi bir örnek gibi geliyor. Bu ayrım üstünde biraz durduktan sonra, büyük bir kilit düşçüsü olan insanın sırlarını kapattığı ya da sakladığı tüm gizli yerlere, yani çekmecelere ve kutulara ilişkin içsel hayaller üstüne yaptığımız soruşturmalara geri döneceğiz.

Bergson'da metaforlar aşırıya varacak kadar bol olsa da, hayallere çok ender rastlarız. Bergson için hayalgücü sadece metafor üretir gibi görünür. Metafor, ifade edilmesi zor bir izlenime somut bir beden kazandırır. Metafor kendinden farklı psişik bir varlıkla ilgilidir. Mutlak Hayalgücü'nün yapıtı olan hayal ise tersine, varlığını tümüyle hayalgücünden alır. Metafor ile hayal arasında yaptığımız karşılaştırmayı sonradan daha ileri götürerek, metaforun fenomenolojik bir incelemeye

pek de uygun olmadığını anlayacağız. Metafor, gösterilecek bu çabaya değmez. Metaforun fenomenolojik değeri yoktur. Metaforun olup olabileceği, derin, hakiki, gerçek köklerden yoksun, *imal edilmiş* bir hayaldir en fazla. Kısa ömürlü bir ifade ya da kısa ömürlü olması gereken, geçip giderken öylesine kullanılmış bir ifadedir. Metaforu fazlaca düşünmekten sakınmak gerekir. Okuyanların da onu düşünmesinden korkmak gerekir. Oysa çekmece metaforu, Bergsoncular tarafından nasıl da bir başarı sayılmıştı!

Metaforun tersine, hayale kendi okur varlığımızı verebiliriz; hayal, varlık bağışlar. Mutlak hayalgücünün saf yapıtı olan hayal bir varlık fenomenidir, konuşan varlığa özgü fenomenlerden biridir.

II

Bilindiği üzere, *çekmece* metaforu Bergson'un, "hazır giysi" gibi daha başka metaforlar yanında, kavram felsefesinin yetersizliğini göstermek amacıyla kullandığı bir metafordur. Kavramlar, bilgileri sınıflandırmaya yarayan *çekmece*lerdir; kavramlar, yaşanmış bilgilerin bireyselliğini ortadan kaldıran hazır giysilerdir. Her kavramın, kategoriler mobilyası içinde kendisine ayrılmış bir çekmecesi vardır. Ve kavram, tanım gereği sınıflandırılmış düşünce olduğu için, ölü bir düşüncedir.

Şimdi de, Bergson felsefesinde çekmece metaforunun taşıdığı polemik niteliği açık bir şekilde ortaya koyan bazı metinler üstünde duralım.

Évolution créatrice adlı yapıtın 1907 basımında şunları okuruz (s. 5): "Hafıza, daha önce de kanıtlamaya çalıştığımız gibi,[1] anıları sınıflandırıp çekmeceye yerleştirme ya da kütüğe kaydetme yetisi değildir. Ne kayıt kütüğü vardır, ne de çekmece..."

Hangi yeni nesneyle karşılaşırsa karşılaşsın, akıl kendine şöyle sorar (*Évolution créatrice*, s. 52): "Eski kategorilerden

1 BERGSON, *Matière et mémoire*, başlık II ve III'e gönderme yapar.

hangisi bu yeni nesneye uygun düşüyor? Bu nesneyi, açılmaya hazır hangi çekmeceye koyacağız? Çoktan biçilmiş hangi giysiyi geçireceğim onun üstüne?" Hazır giysi zavallı bir akılcıyı bir giysinin içine hapsetmeye yeter. 27 Mayıs 1911'de Oxford'da verdiği ikinci konferansta (bu konferans *La pensée et le mouvant* içinde yayınlanmıştır, s. 172) Bergson, "insan beyninin şurasında ya da burasında geçmişin parçalarını saklayan anı kutuları" bulunduğunu ileri süren hayalin nasıl da sefil olduğunu gösterir.

Bergson, Metafiziğe Giriş bölümünde (*La pensée et le mouvant*, s. 221) şöyle der: bilim "Kant'a yalnızca çerçeveler içinde içe içe geçmiş çerçeveler gösterir."

La pensée et le mouvant başlıklı denemesini (1922) yazarken bu metafor, filozofun zihnini kurcalamaya devam eder. Bu deneme birçok bakımdan onun felsefesini özetler. Söz konusu denemede (s. 80, 26. Basım) hafızamızdaki sözcüklerin, "beyindeki ya da başka yerdeki bir çekmeceye yerleştirilmiş olmadığını" söyler bir kez daha.

Yeri burası değil, yoksa çağdaş bilimde, bilimsel düşüncenin evriminin gerektirdiği şekilde kavram icat ederken söz konusu olan etkinliğin, filozofun deyişiyle söylersek, "iç içe geçmiş" (*La pensée et le mouvant*) basit sınıflandırmalarla belirlenen kavramları aştığını gösterebilirdik.[1] Çağdaş bilimlerdeki kavramlaştırma konusunda bilgi sahibi olmak isteyen bir felsefe karşısında, çekmece metaforu pek ilkel bir polemik aracı olarak kalır. Ama şimdi bizi burada ilgilendiren mesele açısından, yani metafor ile hayali birbirinden ayırma meselesi açısından baktığımızda, hayallere özgü o kendiliğindenliği bile yitiren, katılaşan bir metafor örneği görüyoruz. Bu durum, eğitimin basitleştirdiği bir Bergson felsefesinde özellikle hissedilir. Polemik amaçlı bir metafor olan dosya dolabındaki çekmece, basit sunumlarda kimi basmakalıp düşünceleri reddetmek için sıkça kullanılır. Kimi dersleri dinlerken, çekmece metafo-

1 Bkz. *Rationalisme appliqué*, bölüm.

runun ne zaman karşımıza çıkacağını öngörebiliriz. Oysa bir metafor önceden hissedilebiliyorsa, hayalgücü işin içinde değil demektir. Polemik amaçlı basit bir araç olan bu metafor yanında, bundan pek de farklı olmayan daha başka metaforlar da, Bergsoncuların tüm bilgi felsefelerine, özellikle de Bergson'un (çabuk hüküm veren bir sıfatla) "kuru akılcılık" diye nitelediği felsefeye karşı giriştiği polemiği mekanikleştirdi.

III

Hızlıca yaptığımız bu uyarıların amacı, metaforun ifadenin yalnızca bir arazı olması gerektiğini, bunun bir düşünce olarak kabul edilmesinin tehlikeli olacağını göstermektir. Metafor sahte bir hayaldir, çünkü sözlü düşlemede oluşan bir hayalin, yani ifade üreten bir hayalin doğrudan erdemine sahip değildir.

Büyük bir romancı, Bergson'un metaforuyla karşılaşmıştır. Ama bu metafor onun, Kantçı bir akılcının psikolojisini değil, akılsızın birinin psikolojisini nitelendirmesine yaramıştı. Söz konusu sayfa Henri Bosco'nun bir romanında yer alır.[1] Bu sayfada filozof metaforu da tersine çevrilmiştir zaten. Zekâ bu sayfada, çekmeceli bir mobilya değildir. Tersine, çekmeceli mobilyanın kendisi bir zekâdır. Carre-Benoît'nın mobilyaları arasında yalnız biri onda sevgi uyandırır, ki o da meşe dosya dolabıdır. Bu masif mobilyanın önünden her geçişinde ona hoşnutlukla bakar. En azından orada her şey hâlâ sağlam, her şey hâlâ sadıktır. İnsan, gördüğünü görmüş, dokunduğuna dokunmuş olur. Ne genişlik yüksekliğe, ne de boşluk doluluğa karışır. O mobilyada, kılı kırk yaran bir zihnin yararlanması için öngörülmüş, hesaplanmış olmayan hiçbir şey yoktur. Ayrıca ne de harika bir alettir bu böyle! Her şeyin yerini tutabilir: hem bir hafıza hem de bir zekâdır. Usta bir marangozun elinden çıkma küp biçimli bu nesnede bulanık kalmış, kaypak hiçbir şey yoktur. Şöyle de denebilir, bir kez, yüz kez, on bin

1 Henri BOSCO, *Monsieur Carre-Benoît à la campagne*, s. 90.

kez koyduğunuz şeyi, şıp diye bulabilirsiniz. Tam kırk sekiz çekmece! İyi sınıflandırılmış, dünya kadar müspet bilgiye yer var burada. Mösyö Carre-Benoît bu çekmecelere bir tür sihirli güç atfederdi. Bazen de, "çekmece, insan zihninin temelidir"[1] derdi.

Bir kez daha söyleyelim ki romanda konuşan, vasat zekâlı bir adamdır. Ancak bu adamı dâhi bir romancı konuşturmaktadır. Ve romancı, çekmeceli mobilya ile salaklara özgü düzen anlayışını somutlaştırır. Salakça yapılan bir işin sonunda da ortaya hep gülünç bir durum çıktığı için, Henri Bosco'nun kahramanı da aforizmasını söyler söylemez o "azametli mobilyanın" çekmecelerini açar ve hizmetçi kadının, çekmecelere hardal, tuz, pirinç, kahve, bezelye ve mercimek yerleştirmiş olduğunu görür. Düşünen mobilya, bir erzak dolabı olup çıkmıştır.

Her şey bir yana, burada belki de "sahip olma felsefesini" canlandırabilecek bir hayal vardır. Bu hayal hem düz hem de mecazi anlamıyla işimize yarayabilir. Erzak biriktiren bilgili kişiler vardır. Biriktirdikleri erzak için de, "Bunları yiyip yemeyeceğimize sonra bakarız," derler kendi kendilerine.

IV

Giz üstüne kurulan hayaller konusunda yaptığımız müspet incelemeye bir giriş olmak üzere, hızlı düşünen ve içsel gerçeklik ile dış gerçekliği bir araya getiremeyen bir metaforu ele aldık. Sonra da, Henri Bosco'dan yaptığımız alıntı sayesinde, iyi betimlenmiş bir gerçeklikten yola çıkarak karakteriyoloji ile doğrudan bağ kurduk. Şimdi, yaratıcı hayalgücü üstüne yaptığımız bütünüyle müspet incelemelerimize geri dönmemiz gerekiyor. Çekmece, sandık, kilit ve dolap temaları ile içsellik düşlemelerinin dipsiz rezervine geri dönmüş oluyoruz.

Dolap ve dolap rafları, çalışma masası ve çekmeceleri, sandık ve sandığın ikili zemini, gizli psikolojik yaşamın gerçek organlarıdır. Bu "nesneler" ve bunlar kadar değerli kılınmış

1 Bkz. *loc. cit.*, s. 126.

bazı başka nesneler olmasaydı, içsel yaşamımız içsellik modelinden yoksun kalırdı. Bunlar karma nesnelerdir, nesne-öznelerdir. Bizim gibi, bizimle, bizim için bir içselliğe sahiptirler.

Armoire [*dolap*] sözcüğünü duyduğunda içinde tınlamalar uyanmayacak tek bir sözcük düşçüsü olabilir mi? Fransız dilinin hem görkemli hem de çok bildik sözcüklerinden biridir dolap. Ne güzel, ne geniş hacimli bir nefes! İlk hecesindeki "a" ünlüsüyle açılır nefes; nefesin verildiği hecedeyse usul usul, yavaş yavaş kapanır. Sözcüklere poetik varlıklarını verirken hiç acele etmeyiz. *Armoire* sözcüğündeki "e" ünlüsü öylesine sessizdir ki, hiçbir şair bu ünlüyü tınlatmak istemez. Belki de bu yüzden bu sözcük, şiirde hep tekil biçimiyle kullanılır. Çoğul kullanıldığında, en küçük bir ulama bile ona üç hece kazandırmış olur. Oysa Fransızcada önemli sözcükler, poetik yanları ağır basan sözcükler yalnız iki hecelidir.

Ve güzel bir sözcüğe, güzel bir şey denk düşer. Ağırbaşlı tınlayan sözcüğe, derinlerin varlığı denk düşer. Her mobilya şairi –isterse tavanarasında yaşayan bir şair, mobilyasız bir şair olsun–, eski dolabın iç mekânının derin olduğunu, içgüdüsel olarak bilir. Dolabın iç mekânı, bir *içsellik mekânı*, her önüne gelene açılmayan bir mekândır.

Ve sözcükler mecbur eder. Bir dolabın içine ancak ruhsuz biri rastgele bir şey tıkıştırabilir. Rastgele bir mobilyanın içine, rastgele bir şeyi rastgele koymak, ikamet etme işlevinde insanın önemli bir eksikliği olduğunun göstergesidir. Dolapta, bir düzen merkezi yaşar ve bu merkez, bütün evi sınırsız bir düzensizlikten korur. Dolapta düzen hüküm sürer, daha doğrusu düzenin kendisi başlı başına bir saltanattır. Düzen, yalnızca geometrik değildir. Düzen, dolabın içinde, ailenin tarihini anımsar. Bunu bilen şair şöyle der:[1]

Düzen. Uyum
Dolabın içinde kat kat çarşaflar
Çamaşırlar arasındaki lavanta.

1 Colette WARTZ, *Paroles pour l'autre*, s. 26.

Lavantayla birlikte dolabın içine mevsimlerin tarihi de girer. Tek başına lavanta bile, çarşaflar hiyerarşisine Bergsoncu bir süre kazandırır. Çarşafları kullanmadan önce, bizim evde söylendiği gibi iyice "lavantalanmalarını", lavantanın onlara iyice sinmesini beklemek gerekmez mi? Anımsayacak olsak, dingin yaşam ülkesine dönecek olsak, içimizde ne çok düş biriktiğini de görürüz! Hafızamızda dantellerin, patiskaların, daha sert kolalı kumaşların üstüne yerleştirilen tülbentlerin durduğu rafı[1] canlandırabilsek, anılar sürü halinde geri gelirdi: "Dolap, dilsiz anılar yığınıyla ağzına kadar dolu(dur)," der Milosz.[2]

Filozof, hafızanın bir anılar dolabı olarak kabul edilmesini istemiyordu. Ama hayaller, fikirlerden daha baskındır. Ve Bergsoncuların en ateşlisi, şair kimliğine bürünür bürünmez, hafızanın bir dolap olduğunu kabul eder. Şu enfes dizeyi, Péguy yazmamış mıydı:

Hafızanın raflarında ve dolabın tapınaklarında.[3]

Ne var ki gerçek dolap, gündelik bir mobilya değildir. Her gün açılmaz. Yüreğini açmayan bir ruh gibidir, anahtar kapının üstünde değildir.

– Dolabın anahtarı yoktu!... Koca dolap anahtarsızdı
Kara ve esmer kapağına bakıyorduk sık sık
Anahtarsız!... Garipti! – Ne kadar çok düşünü kurmuştuk
Ağacın böğründe uyuyan gizemlerin
Ve duyar gibi oluyorduk, boş kilidin içinde
Uzaklardan gelen gürültüyü, belirsiz ve sevinçli mırıltıyı.[4]

---

1 Fransızca *rayon* sözcüğü hem "raf" hem de "ışın" anlamına gelmektedir. Bu bölümde sözcük genelde her iki anlama da gönderme yapacak şekilde kullanılıyor. –*yhn*

2 MILOZS, *Amoureuse initiation*, s. 217.

3 Alıntı yapan: BÉGUIN, *Ève*, s. 49.

4 RIMBAUD, *Les étrennes des orphelins.*,

Rimbaud burada bir umut ekseni belirtir: kapalı mobilyanın içinde kimbilir hangi lütuf saklıdır! Dolap bazı vaatlerde bulunur, bu kez, dolap bir tarihten daha fazlasıdır.

André Breton, gerçekdışı olanın harikalarım tek bir sözcükle gözler önüne serer. Dolap bilmecesine mutlu bir imkânsızlık ekler. *Revolver aux cheveux blancs*[1] başlıklı şiirinde gerçeküstücülüğün dinginliği içinde şöyle der:

Dolap çamaşır dolu
Kat kat açabileceğim ay ışığı [rayon] bile var içinde.

André Breton'un dizeleriyle hayal, aklıbaşında bir zihnin asla ulaşmak istemeyeceği uç bir noktaya varır. Ama yaşayan bir hayalin doruğunda bir aşırılık vardır hep. Perilere özgü bir çamaşır koymak, başka bir zamana ait dolabın bağrından taşan katlanmış, istiflenmiş, yığılmış bütün iyilikleri sözlü bir bezeme kıvrımıyla betimlemek değil midir? Açılan eski bir çarşaf nasıl da büyük, nasıl da büyütücüdür! Ve eski masa örtüsü nasıl da beyazdır; kışın çayıra vuran ay ışığı kadar beyaz! Breton'un hayalini son derece doğal bulmak için biraz düş kurmamız yeter.

Hizmetçi kadının, böylesi büyük içsel zenginliğe sahip bir varlığın üstüne titremesine şaşmamak gerekir. Anne de Tourville, yoksul oduncu kadını anlatırken şöyle der: "Yeniden ovalamaya koyulmuştu ve dolabın üstünde oynaşan parıltılar, kalbini sevinçle dolduruyordu."[2] Dolap, odaya çok tatlı bir ışık yansıtır, her yana yayılan bir ışık saçar. Dolabın üstünde ekim ışığının oynaştığını gören şairin hakkı var:

---

1 André BRETON, *Le revolver aux cheveux blancs*, s. 110. Başka bir şair şöyle der:

Dolaplardaki ölü çamaşırlarda
Doğaüstünü arıyorum.
(Joseph ROUFFANGE, *Deuil et luxe du coeur*, yay. Rougerie)

2 Anne de TOURVILLE, *Jabadao*, s. 51.

Eski dolabın yansıması
Ekimdeki günbatımının korunda.[1]

Nesnelere, uygun bir dostlukla yaklaştığımızda, dolap kapağını içimizde bir ürperti duymadan açamayız. Dolap, kızıl ağaçtan gövdesi içinde bembeyaz bir badem çekirdeğidir. Onu açmak, bir beyazlık yaşamak demektir.

V

"Mahfaza" konulu bir antoloji yapılsa, bu antoloji psikolojinin ana başlıklarından birini oluştururdu. İşçinin elinden çıkan bu karmaşık mobilyalar, çok güçlü biçimde hissedilebilen bir *gizleme ihtiyacına*, saklama zekâsına tanıklık eder. Burada yalnızca bir eşyayı sıkı sıkıya saklamak söz konusu değildir. Kaba şiddete direnebilecek hiçbir kilit yoktur. Her kilit, hırsıza çıkarılmış bir davetiyedir. Kilit, nasıl da psikolojik bir eşiktir. Nerede duracağını bilmeyen biri için, işlemeli bir kilit ne büyük bir meydan okumadır! İşlemeli bir kilitte ne kadar da çok "karmaşa" var! "Bambara halkında," diye yazar Denise Paulme,[2] "kilidin gövdesi insan, timsah, kertenkele, kaplumbağa... biçiminde" işlenir. Kilidi açıp kapayan gücün, yaşamsal bir güce, bir insanın gücüne, kutsal bir hayvanın gücüne sahip olması gerekir. "Dogonların kilitlerinde süs olarak iki kişi (ataları anlatan çift) vardır." (*loc. cit.*, s. 35.)

Ancak, meraklı kişiyi meydan okuyarak, güç sembolleri ile korkutmaktansa, aldatmak daha iyidir. Böylece, mahfazalar da çoğaltılmaya başlanır. İlk gizler, ilk kutuya yerleştirilir. Bunlar keşfedildiğinde, merak giderilmiş olur. Bu merak, sahte gizlerle de beslenebilir. Kısacası, "karmaşıklaştırıcı" bir ince marangozluk vardır burda.

Mahfaza geometrisiyle giz psikolojisi arasındaki benzer-

1 Claude VIGÉE, *loc. cit.*, s. 161.

2 Denise PAULME, *Les sculptures de l'Afrique noire*, P. U. F., collection "L'œil du connaisseur", 1956, s. 12.

lik, uzun uzadıya yorum gerektirmez sanırız. Romancılar kimi zaman bu benzerlikten birkaç cümleyle söz eder. Franz Hellens'in roman kahramanlarından biri, kızı için bir hediye almak ister, ipek bir eşarp ile lake kaplı küçük bir Japon kutusu arasında duraksar. Sonunda, "bence, onun içe kapanık kişiliğine bu daha uygun"[1] diyerek o mahfazayı seçer. Bu kadar hızlı, bu kadar basit bir not, aceleci okurun gözünden kaçabilir. Ne var ki bu sözler, tuhaf bir anlatının merkezinde yer alır, çünkü bu anlatıda baba ile kız *aynı* sırrı saklamaktadır. O sır, ikisi için de aynı yazgıyı hazırlar. Bu içsel gölgelerin özdeşliğini okurun hissedebilmesi için, romancının tüm yeteneğini sergilemesi gerekir. Bu durumda kitabı da, mahfaza başlığı altında, kapalı bir ruhun psikolojisi çerçevesinde ele almak gerekir. Böylece reddedişlerini bir araya toplayarak, soğukluklarının kataloğunu çıkararak, suskunluklarının tarihini yazarak kapalı bir kişinin psikolojisini kuramayacağımızı da öğrenmiş oluruz! Onu bir de, gizlerini saklama iznini, yani sırlarının üstünü örtme iznini babasından üstü kapalı biçimde alan o genç kızın yaptığı gibi, yeni bir mahfazayı açtığı andaki sevincinin pozitifliği içinde gözlememiz gerekir. Franz Hellens'in anlatısında iki kişi, kendilerine söylemeden, birbirlerine söylemeden, kendileri de bilmeden "anlaşır". Kapalı iki kişi, aynı simgeyle iletişim kurar.

VI

Önceki bölümlerden birinde, bir evi okuduğunu, bir odayı okuduğunu söylemenin bir anlamı olduğunu söylemiştik. Aynı şekilde, yazarların kendi mahfazalarını okumamız için bize verdiklerini de söyleyebiliriz. Bundan anlamamız gereken şey şudur: "bir mahfaza" üstüne yazmak ona iyice uyarlanmış geometrik bir betimleme yapmak değildir yalnızca. Rilke iyi

1 Franz HELLENS, *Fantômes vivants*, s. 126. Ayrıca bkz. *Les petits poèmes en prose*, s. 32'de Baudelaire "bir sandık gibi kapalı bencil"den söz eder.

kapanan bir kutuyu seyretmenin içinde nasıl bir sevinç uyandırdığını anlatır. *Cahiers*'de (Fr. çev., s. 266) şunları okuruz: "Sağlam bir kutunun kenarı bozulmamış kapağının, kutusunun üstünde olmaktan başka bir arzusu yoktur herhalde." Daha sonra bir edebiyat eleştirmeni, Rilke'nin, *Cahiers* gibi inceden inceye işlenmiş bir metinde nasıl olup da böyle bir "sıradanlığa" yer verdiğini sorar. O tatlı kapanma üstüne kurulacak bu düş tohumunu benimsersek, bu itirazın üstünde durmayız. Şu *arzu* sözcüğü bizi nasıl da uzaklara götürür! Yurdumun iyimser atasözü geliyor aklıma: "Tencere yuvarlanır, kapağını bulur." Kapak tencereye tıpatıp otursa, her şey nasıl da yoluna girecektir.

Rahatlıkla kapananın, rahatlıkla açılması gerekir, yaşamın hep tıkır tıkır işlemesi istenir.

Haydi bakalım öyleyse, Rilke'nin sandığını bir "okuyalım" da, gizli bir düşüncenin döne dolaşa kaçınılmaz olarak nasıl mahfaza hayaline ulaştığını görelim. Rilke'nin Liliane'a yazdığı bir mektupta[1] şu sözleri okuruz: "Bu anlatılması olanaksız deneyimle ilgili her şeyin henüz gizli kalması ya da er geç ortaya çıkacaksa, ağzı en sıkı olanlara ulaşması gerekiyor. Evet, bunu günün birinde açıklamam gerekirse bunun, 17. Yüzyıl sandıklarının sağlam ve etkileyici kilitlerinin açılmasını andıracağını düşünüyorum, hani sandık kapağının tümünü kaplayan türlü türlü sürgüden, kancadan, çubuktan ve kaldıraçtan oluşan, buna karşın, içinde yumuşakça dönen tek bir anahtarla bütün bu savunma ve engelleme aygıtının, tam da en ortasında, bir anda çözüldüğü kilitler. Ama, anahtar tek başına yapmaz bu işi. Bu tür sandıkların kilit deliği bir kapağın ya da küçük bir dilin altına saklanmıştır, bunlar da ancak gizli bir basıncın etkisiyle açılır bilirsin." Burada "Açıl susam, açıl!" sözünün, ne de çok maddeleşmiş hayali var! Bir ruhu açabilmek, Rilkeci bir kalbi gevşetebilmek için ne de gizli bir basınç, ne de tatlı bir dil gerek!

1 Claire GOLL, *Rilke et les femmes*, s. 70.

Kilitleri sevdiği kesin Rilke'nin. Ama anahtarları ve kilitleri kim sevmez ki! Bu tema bakımından psikanaliz yazını çok zengindir. Dolayısıyla bu konuda bir dosya hazırlamak da özellikle kolay olurdu. Ne var ki peşinde koştuğumuz amaca ulaşmak için, cinsellikle ilgili simgeleri ortaya çıkarsaydık, içsel düşlerin derinliğini maskelemiş olurduk. Psikanalizin yararlandığı simgeciliğin tekdüzeliğini bundan daha iyi hissettirecek başka bir örnek olamazdı herhalde. Gece görülen bir düşte anahtar ve kilit arasında bir çatışma yaşanması, psikanaliz için diğerlerine kıyasla çok açık bir göstergedir; o kadar açık bir göstergedir ki düş gören kişinin tarihini özetler. İnsan, düşünde anahtar ve kilit görürse, itiraf edebileceği başka bir şey de kalmaz artık. Ama şiir psikanaliz kabına sığmaz, kabın her yanından taşar. Şiir, düşü daima düşleme haline getirir. Ve poetik düşlemeyi bir parça tarih tatmin edemez; poetik düşleme, komplekslerden oluşmuş bir düğüme bağlanamaz. Şair uyanık bir düşlemeyi yaşar, ama en önemlisi, ona ait bu düşleme dünyada kalır, dünyadaki nesnelerin önünde kalır. Bir nesnenin çevresine, bir nesnenin içine evreni yığar. Sandıkları açar, kozmik zenginlikleri incecik bir mahfazada yoğunlaştırır. Mahfazada mücevherler ve değerli taşlar varsa, bu bir geçmiş demektir, uzun bir geçmiş, şairin romanlaştıracağı kuşaklar boyunca uzayıp giden bir geçmiş demektir. Değerli taşlar aşktan söz eder elbette. Ama güçten de, yazgıdan da söz edecektir. Bütün bunlar, bir anahtarla kilidinden o kadar fazladır ki!

Mahfazanın içinde *unutulmaz* şeyler vardır, bizim için unutulmaz şeyler, ama bunlar, hazinelerimizi sunacağımız kişiler için de unutulmaz şeylerdir. Geçmiş, şimdiki zaman ve bir gelecek yoğunlaşır orada. İşte bu nedenle, mahfaza da hatırlanamaz olanın [*immémorial*] hafızasıdır [*mémoire*].

Fırsat bilip, hayallerden psikoloji yapmak için yararlanmak istersek, her büyük anının (katıksız Bergsoncu anı) kendi mahfazasına mıhlanmış olduğunu görürüz. Saf anıyı, yalnız bize ait hayali başkalarına iletmek *istemeyiz*. Pitoresk ayrın-

tılarını açarız bir tek. Onun varlığı bize aittir ve onu tümüyle açığa vurmak istemeyiz hiç. Bastırmaya benzer en ufak bir şey yok burada. Bastırma, beceriksiz bir dinamizmdir. Belirtilerinin bu kadar ortada olması da bundandır. Ancak, her gizin kendi mahfazası vardır, sıkı sıkıya kapatılmış bu mutlak giz her türlü dinamizmden kaçıp kurtulur. İçsel yaşam Hafıza ile İrade'nin sentezini yaşar burada. Burada *Demir İrade* vardır, dışarıya karşı, başkalarına karşı değil, her türlü karşı olma psikolojisinin ötesine geçen bir iradedir bu. Varlığımıza ilişkin bazı anıların çevresinde, *mutlak bir mahfaza*[1] güveni sağlarız.

Ne var ki mutlak mahfaza diyerek, biz de metaforla konuşmuş oluyoruz. Hayallerimize geri dönelim.

VII

Sandık, özellikle de çok daha fazla hakim olduğumuz mahfaza, bunlar *açılan nesneler*dir. Mahfaza kapanır kapanmaz, yeniden nesneler topluluğuna karışır; dış mekândaki yerini alır. Açılır ama! Öyleyse bu açılan nesne, diyecektir matematikçi bir filozof, keşfin ilk diferansiyelidir. İleriki bölümlerden birinde, içerisinin ve dışarısının diyalektiğini inceleyeceğiz. Ama mahfaza açılır açılmaz, diyalektik diye de bir şey kalmaz ortada. Dışarısının üstüne bir çizgi çekilmiştir, gün artık yeniliğin, şaşırtıcı olanın, bilinmeyenin günüdür. Dışarısı artık hiçbir anlam taşımaz. Hattâ en yüce paradoks yaşanır ve hacmin boyutları artık bir anlam taşımaz, çünkü yeni bir boyut açılmıştır: içsellik boyutu.

---

1 Mallarmé bir mektubunda Aubanel'e şöyle yazar: "Her insanın içinde bir giz vardır, çoğumuz bu gizi keşfetmeden ölürüz, öldüğümüz için de keşfedemeyiz, çünkü artık ne giz vardır, ne de biz. Bana gelince ben, öldüm, sonra da zihnimdeki en son mücevher kasasının anahtarıyla yeniden yaşama döndüm. Şimdi yapmam gereken ise, o kasayı başkalarından edinilmiş her tür izlenimden uzakta açmak, böylece içindeki gizem de çok güzel bir gökyüzü olarak kendini gösterecek," (16 Temmuz 1866 tarihli mektup).

Değerlendirmesini iyi bilen, kendini içsellik değerlerinin perspektifine yerleştirebilen biri için bu boyut sonsuz olabilir.

Hayran olunacak bir açıklıkla kaleme alınmış bir sayfa, içsellik mekânlarının yer-analizinin gerçek bir teoremini sunarak bize bunu kanıtlayacaktır.

Bu sayfayı, edebi yapıtları baskın hayallere göre analiz eden bir yazardan alıyoruz.[1] Jean-Pierre Richard, bulunmuş bir mahfazanın açılışını, Edgar Allan Poe'nun öyküsündeki Altın Böcek figürünü kullanarak yeniden yaşatıyor bizlere. Her şeyden önce, şu var ki bulunan mücevherler paha biçilemez değerdedir! "Sıradan" mücevher olamaz bunlar. Hazinenin dökümünü noter değil, şair yapmaktadır. Bu yüzden de, hazine "bilinmezliklerle ve olanaklarla yüklenir, varsayımlar ve düşler üreten hayali bir nesne olup çıkar yeniden, kendi derinliklerini kazar durur ve buradan sonu olmayan başka hazinelere doğru kaçıp gider". Böylece öykü sona ulaştığında, polisiye öykülerde rastlanan o buz gibi sona eriştiğinde, düşsel zenginliğinden hiçbir şey yitirmek istemez sanki. Hayalgücü asla, "bu kadarmış işte" diyemez. Hep daha fazlası vardır. Daha önce de birçok kez söylediğimiz gibi, hayalgücünün ürettiği hayalin gerçek tarafından doğrulanması gerekmez.

İçeriğin değerlendirilmesini, içerenin değerlendirilmesiyle tamamlayan Jean-Pierre Richard, şu yoğun formüle ulaşır: "Mahfazanın dibine asla ulaşamayız." İçsellik boyutunun sonsuzluğu bundan daha iyi dile getirilebilir mi?

Bazen büyük bir aşkla yaratılan eşyanın iç perspektifleri, kurulan düşlerle durmadan değişikliğe uğrar. Eşyayı açarız ve onun içinde bir konut keşfederiz. Mahfazada bir ev saklıdır. Charles Cros'nun bir nesrinde işte böyle harika bir olayla karşı karşıya kalırız: şair, ince marangozun işini sürdürür. Mutlu eller tarafından yaratılmış güzel nesneler, şairin kurduğu düşlerde doğal olarak "sürdürülür". Charles Cros'ya göre, kakma işlemeli bir eşyanın "gizinden" hayali varlıklar doğar.

1 Jean-Pierre RICHARD, Le.vertige de Baudelaire, *Critique* içinde, no: 100-101, s. 777.

"Eşyanın gizemini keşfetmek için, kakma işlemenin sunduğu perspektiflerin ardına geçebilmek için, küçük aynalar kullanarak hayali dünyaya ulaşabilmek için", şairin "gözlerinin hızlı, kulaklarının açık, dikkatinin çok keskin" olması gerekmişti. Gerçekten de tüm duyularımızı biler hayalgücü. Hayalci dikkat, duyularımızı apansız olana hazırlar. Şair sözüne devam eder:

"Sonunda gözucuyla gördüm gizli şöleni, eşyanın içinde çınlayan küçücük dans havalarını duydum, eşyada ilmek ilmek dokunan karmaşık entrikalara şaştım kaldım.

"Kapaklarını açtığınızda, içerinin böceklere salon gibi geldiğini görürsünüz; perspektifi abartılmış beyaz, kahverengi ve siyah karelerin farkına varırsınız."[1]

Mahfazayı kapattığındaysa, eşyanın içselliğinde bir gece yaşamının başlamasına neden olur şair (s. 88).

"Ne zaman ki eşya kapanır, münasebetsiz kişilerin kulakları uykuyla tıkanır ya da dışarıdan gelen seslerle dolar, insanların düşünceleri ağırlığını herhangi müspet bir nesneye verir,

"İşte o zaman, eşyanın salonunda garip sahneler yaşanmaya başlar, küçük aynalardan boyları bosları, görünüşleri tuhaf kişiler çıkar."

Eşyanın gecesinde nesneleri, bu kez de kapalı kalmış yansımalar yeniden üretir. İçerisi ile dışarısının tersyüz olmasını şair öyle yoğun yaşar ki bu tersyüz oluş kendini, nesnelerle yansımaların tersyüz olması biçiminde gösterir.

Ve bir kez daha şair, geçmişte kalmış kişilerin katıldığı bir baloyla canlanan bu küçücük salonun düşünü kurduktan sonra, eşyayı açar (s. 90): "Işıklar ve ateşler söner, şık, gösterişli davetliler ve yaşlı aile büyükleri, ağırbaşlılıklarını yitirmeden aynalarda, koridorlarda ve sütunların arasında yavaşça kaybolur, koltuklar, masalar ve perdeler buharlaşır."

---

1 Charles CROS, *Poèmes et proses*, yay. Gallimard, s. 87. Le meuble isimli şiir, *Le coffret de Santal* içinde, Bayan Mauté de Fleurville'e ithaf edilmiştir.

"Ve salon bomboş, sessiz ve tertemiz kalır." Şairle birlikte ciddi insanlar da "sonuçta, kakma işlemeli bir eşya, hepsi bu", diyebilir. Bu akla uygun yargıyı çağrıştıracak şekilde, büyük ile küçüğün, dış dünya ile iç dünyanın tersyüz olması oyununa katılmak istemeyen okur da sırası geldiğinde "Bir şiir, hepsi bu", diyebilir, "*And nothing more*".

Gerçek şu ki şair burada çok genel bir psikoloji temasını somutlaştırır: kapalı bir mahfazada, açık bir mahfazadan çok daha fazla şey vardır. Bunu doğrulamaya çalışmak, hayalleri öldürür. *Hayal kurmak, yaşamak*tan hep daha ulu olacaktır.

Gizin etkisi, saklayan varlıktan saklanan varlığa doğru bitimsizce uzayıp gider. Mahfaza, bir nesne zindanıdır. Düş kurana gelince, o da kendini kendi gizinin zindanında hisseder. Açmak ister insan, açılmak ister. Jules Supervielle'in şu dizelerini her iki anlamda da okuyamaz mıyız acaba:[1]

Çevremi hoyratça saran sandıklarda aranıp duruyorum
Karanlıkları altüst ederek
Artık bu dünyaya ait değilmiş gibi duran
Derin mi derin kutuların içinde.

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

Her türlü içsellik kendini saklar. Joë Bousquet, şöyle yazar:[2] "Kimse benim değiştiğimi görmüyor. İyi ama beni kim görüyor ki? *Kendimi sakladığım yer*im ben."

Bu yapıtta, tözlerin içselliği meselesini anımsatmak istemiyoruz. Başka yapıtlarımızda ele aldık bu konuyu.[3] En azından, burada yapmamız gereken şey, insanın içselliği peşinde koşan

1 SUPERVIELLE, *Gravitations*, s. 17.

2 Joë BOUSQUET, *La neige d'un autre âge*, s. 90.

3 Bkz. *La terre et les rêveries du repos*, bölüm I ve *Bilimsel Zihin Oluşumu*: Bilginin Psikanalizine Katkı, bölüm VI.

düşçü ile maddenin içselliği peşinde koşan düşçü arasındaki benzerliğin altını çizmek olacaktır. Jung, simya düşçülerinin birbiriyle iletişim halinde olduğunu gayet iyi ortaya koymuştu (Bkz. *Psychologie und Alchemie*). Başka deyişle, *saklı olanın* en *üst derecesi* [*superlatif*] için tek bir yer bulunmaktadır. Bu tuhaf *üstünlük derecesi* alanına, psikolojinin üstünkörü incelediği bu alana girildiğinde, insanda saklı olanla şeylerde saklı olanın aynı yer-analizine bağlı olduğu ortaya çıkar. Doğruyu söylemek gerekirse, her tür müspetlik, üstünlük derecesini karşılaştırma derecesine [*comparatif*] indirir. Üstünlük derecesinin alanına girebilmek için, müspet olanı bırakıp hayali olanı ele almak gerekir. Şairlere kulak vermek gerekir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KUŞ YUVASI

Sarmaşığın iskeletinden bir kuş yuvası kopardım.
Tarla yosunuyla hülya otundan yapılma yumuşacık bir yuva.
(Yvan GOLL, Tombeau du père, *Poètes d'aujourd'hui* içinde, 50, yay. Seghers, s. 156.)

Beyaz kuş yuvaları, kuşlarınız çiçeklenecek
.....
Havalanacaksınız, tüyden yapılma keçiyolları.
(Robert GANZO, *L'œuvre poétique*, yay. Grasset, s. 63.)

I

VİCTOR HUGO, ikamet etme işlevine ilişkin varlık ve hayalleri kısa bir cümlede birbiriyle bağdaştırır. "Quasimodo için," der,[1] katedral, sırasıyla "yumurta, kuş yuvası, ev, vatan, evren," olmuştu. "Hattâ salyangozun kendi kabuğunun biçimini alması gibi, onun da katedralin biçimini aldığı söylenebilirdi. Orası onun konutu, deliği, kılıfıydı... Bir bakıma kaplumbağa kendi kabuğuna nasıl yapışıksa, o da katedrale öyle yapışıktı. O pürtüklü katedral onun kabuğuydu." Bahtsız bir varlığın, o karmaşık yapının köşe bucağında kendine bulduğu gizli sığınakların acıdan kıvranan biçimine nasıl büründüğünü anlatmak için bu kadar hayal yeter de artar bile. Böylece, şair çok sayıda hayalle, bizi çeşitli sığınakların gücüne duyarlı kılar. Ama bol bol sıraladığı bu hayallerin hemen ardından, ölçülü olmak gerektiğini belirtir. "Burada, bir insanın bir yapıyla birlikte böyle tuhaf, simetrik, dolayımsız, neredeyse eş-tözlü

1 Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, kitap IV, § 3.

bir şekilde geçirdiği esnemeyi ifade etmek için kullanmak zorunda olduğumuz mecazları olduğu gibi kabul etmemeleri yönünde okurları uyarmanın gereği yoktur," diye devam eder Hugo.

Öte yandan, aydınlık bir evde bile refah bilincinin, sığınağına çekilmiş hayvan kıyaslamasını çağrıştırması çok çarpıcıdır. Sakin evinde refah içinde yaşayan ressam Vlaminck şöyle yazar:[1] "Dışarıda kötü hava kudurup dururken, ateşin önünde duyduğum refah tümüyle hayvansı. Deliğindeki fare, yuvasındaki tavşan, ahırındaki inek de aynen benim gibi mutludur." Böylece, refah bizi sığınağın ilkelliğine geri götürmüş olur. İşe fiziksel olarak bakıldığında, sığınak duygusuna sahip bir varlık kendi üstüne kapanır, çekilir, dertop olur, saklanır, gizlenir. Sözcük dağarının zenginliği içinde, el etek çekmenin tüm dinamiklerini dile getiren fiilleri araştıracak olsak, hayvansı hareket hayallerine, kaslarımıza kaydolmuş kendi üstüne kapanma hareketlerine ilişkin hayallere rastlarız. Her kasın psikolojisini aktarabilseydik, psikolojiyi nasıl da derinleştirmiş olurduk! İnsan kendi varlığında, ne de çok hayvansı varlık barındırır! Biz araştırmalarınızı o kadar ileri götürmüyoruz. Sığmak hayallerini anladığımızda onları biraz da yaşamış olduğumuzu göstererek bu hayallere değer katabildiysek, yeter de artar bile.

Kuş yuvasını veya özellikle deniz kabuğunu ele aldığımızda bir sürü hayal bulacağız ve bunları ilksel hayaller olarak, bizi içimizdeki bir ilkelliğe çağıran hayaller olarak nitelemeye çalışacağız. Daha sonra da varlığın, fiziksel bir mutluluk içinde "kendi köşesine çekilmekten" ne kadar hoşlandığını göstereceğiz.

II

Kuş yuvasına, cansız nesneler dünyasında olağanüstü bir değer verilmiştir. Bu yuvanın *kusursuz* olması, çok sağlam bir

1 VLAMINCK, *Poliment*, 1931, s. 52.

içgüdünün izini taşıması gerekir. Bu içgüdü bizi büyüler ve yuva kolayca canlı yaşamının bir harikası olarak kabul edilir. Ambroise Paré'nin yapıtından[1] bu mükemmelliğin övüldüğü bir örnek sunalım: "Her hayvanın kendi yuvasını yaparken gösterdiği ustalık ve özen o hayvana öylesine uygundur ki, daha iyisini becerebilecek başka bir varlık yoktur, bu da onu tüm duvarcılardan, marangozlardan ve yapı ustalarından daha yetkin kılar; çünkü şimdiye kadar hiçbir insan kendisi ve yavruları için, o küçücük hayvanların yaptığı ölçüde yetkin bir yapı ortaya koyamamıştır, öyle ki bu konuda şöyle bir atasözü bile vardır: 'İnsanlar her şeyi yapmayı becerir, kuş yuvasından başka'."

Olgularla sınırlı kalan bir kitabı okumak bu heyecanı kısa sürede söndürür. Örneğin Landsborough-Thomson'un bir çalışmasından öğrendiğimize göre kuşlar yuvalarını çoğu zaman derme çatma, hattâ alelacele yaparlar. "Kaya kartalı, bir ağaca yuva yapmak için kimi zaman bir sürü dal parçasını üst üste yığar, sonra da bu yığına her yıl yeni dal yığınları ekler, öyle ki bu yığıntı günün birinde kendi ağırlığından yıkılıp gider."[2] Kuşbilim tarihini inceleyecek olsak, bilimsel eleştiri ile bilimsel heyecan arasında bin tane ince ayrım bulabilirdik. Ama konumuz bu değil. Şu kadarını belirtelim ki biz burada, değerler arasındaki bir polemiğin tam üstüne basmış bulunuyoruz ve bu tür bir polemik çoğu zaman olguları her iki yönde de bozar. Ama kartalın değil de kartal yuvasının yere düşmesinin, bunu bize aktaran yazara, kartala saygısızlık etmiş olmanın o zavallı sevincini yaşatıp yaşatmadığını merak ediyoruz.

III

Doğruyu söylemek gerekirse, kuş yuvasına ilişkin hayallerin *insana ait ölçütlerle* değerlendirilmesinden daha saçma bir

1 Ambroise PARÉ, Le livre des animaux et de l'intelligence de l'homme, *Œuvres complètes*, yay. J.-F. Malgaigne, c. III, s. 740.

2 A. LANDSBOROUGH-THOMSON, *Les oiseaux*, Fransızca çeviri, CLUNY, 1934, s. 104.

şey olamaz. *Kuş* için yuva, sıcak ve yumuşak bir konut olsa gerek. Bu bir yaşam evidir: yumurtasından çıkan kuşu kuluçkada tutmayı sürdürür. Yumurtadan çıkan kuş için yuva, çırılçıplak derisi henüz bedeninden çıkacak tüylerden yoksunken, onu harici olarak kaplayan bir tüy örtüsüdür. Ne var ki şuncacık bir şeyi insanca bir hayale, insan için bir hayale dönüştürmek ne acelecilikti! Gerçekten de tam kapalı bir "yuva"yla, âşıkların birbirine vaat ettikleri sıcacık "yuva"yla, yaprakların içinde kaybolmuş gerçek bir kuş yuvası arasında bir yakınlık kurmaya kalkışacak olursak, bu hayalin gülünçlüğünü daha iyi hissederiz. Bu noktada belirtmek gerekir ki kuş, yalnızca çalılıklarda yaşar aşkı. Yuvasını daha sonra, tarlalarda yaşanan aşk çılgınlığı bittikten sonra yapar. Bütün bunların düşünü kurup bundan insanlara ilişkin dersler çıkarmak isteseydik, oturup bir de ormanda yaşanan aşkla, kentin bir odasında yaşanan aşkın diyalektiğini yapmamız gerekirdi. Bu da bizim konumuzun dışında kalıyor. Tavanarasını kuş yuvasıyla karşılaştırıp bu karşılaştırmayı sadece şu gözlemle süsleyebilmek için insanın André Theuriet olması gerekir: "Düşler, yükseğe tünemeyi sevmez mi?"[1] Kısacası edebiyatta, yuva hayali genel olarak fazla çocukçadır.[2]

Dolayısıyla, "yaşanmış yuva", çıkış noktası sakat bir hayaldir. Bununla birlikte bu hayalin daha ilk baştan bazı erdemleri de vardır; küçük meselelerle uğraşmaktan hoşlanan fenomenolog keşfedebilir bunları. Bu da bize, felsefi fenomenolojinin temel işleviyle ilgili bir anlaşmazlığı ortadan kaldırmak için yeni bir fırsat veriyor. Söz konusu fenomenolojinin görevi doğada rastlanan kuş yuvalarını betimlemek değildir; tam anlamıyla müspet olan bu görev kuşbilimine aittir. Kuş yuvasının

1 André THEURIET, *Colette*, s. 209.

2 Fr. *Puérilité*. Metinde genelde olumlu bir anlamda kullanılan çocukluk [*enfance*] temasından farklı olarak Bachelard burada yine çocuksuluğu ifade eden ama "olgunluktan ve ciddiyetten yoksun olma" anlamıyla önplana çıkan bir sözcük kullanıyor. *–yhn*

felsefi fenomenolojisi, kuş yuvalarını gösteren bir albümü karıştırırken içimizde uyanan ilgiyi ya da daha kesin olarak, çok eskiden bir kuş yuvası keşfettiğimizde yaşadığımız o naif büyülenmeyi aydınlatabildiğimiz anda başlayacaktır. O büyülenme eskimez. Bir yuva keşfetmek, bizi gerisin geri çocukluğumuza, bir çocukluğa, yaşamış olmamız gereken çocukluklara götürür. İçimizden çok az kişiye yaşam kendi kozmik yanını tümüyle vermiştir.

Bahçemdeki bir kuş yuvasını *çok geç* keşfetmiş olmanın düş kırıklığını nasıl da derin yaşamışımdır. Sonbahar gelmiş, ağaçların yaprakları seyrelmeye başlamıştır. İki dalın çatallandığı yerde, işte terk edilmiş bir kuş yuvası. Demek oradaydılar; anne, baba, yavrular ve ben onları görmedim!

Kışın bir ormanda geç keşfettiği boş bir kuş yuvası, o kadar da heyecanlandırmaz kuş avcısını. Yuva, kanatlı yaşamın saklandığı yerdir. Nasıl görünmez olabildi? Yeryüzünün saklanılacak sağlam yerlerinden uzakta, gökyüzüne karşı nasıl böyle görünmez olabildi? Ne var ki bir hayalin varlığının ince ayrımlarını belirlemek için o hayalin üzerine fazladan bir izlenim bindirmek [*surimpression*] gerektiğine göre, buyrun size görünmez yuva hayalini en uç noktasına vardıran bir efsane. Bu efsaneyi Charbonneux-Lassay'nin, *Le bestiaire du Christ*[1] başlıklı güzel kitabından alıyoruz: "İbibiğin yaşayan tüm canlıların bakışlarından kendini tamamen saklayabileceği ileri sürülüyordu; öyle ki, Ortaçağ'ın sonunda hâlâ ibibiğin yuvasında çeşitli renkler taşıyan bir ot bulunduğuna, insanların bu otu üzerlerinde taşıdığında görünmez hale geldiklerine inanılıyordu."

Yvan Goll'ün "hülya otu" dediği belki de bu ottur işte.

Fakat çağımızın düşleri işi bu kadar uzağa götürmüyor, terk edilmiş bir kuş yuvasında da artık görünmezlik otu bulunmuyor. Bir çitte ölü bir çiçek gibi bulduğumuz kuş yuvası,

1 L. CHARBONNEAUX-LASSAY, *Le bestiaire du Christ*, Paris, 1940, s. 489.

bundan böyle yalnızca bir "şey"dir. Onu elime alıp, yaprak yaprak yolmaya da hakkım vardır artık. Melankolik bir şekilde yeniden tarlaların ve çalılıkların insanı olurum; bir çocuğa, "Bak, bu bir baştankara yuvasıdır," diyebilecek bilgiye sahip olmaktan biraz da gurur duyarım.

Böylece o eski yuva, bir nesne kategorisine girer. Nesneler çeşitlendiği oranda kavram da basitleşir. Biriktirdiğimiz yuvaların sayısı arttıkça, hayalgücümüzü rahat bırakırız. Yaşayan yuvayla temasımızı yitiririz.

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

Ertesi gün, iki yanı ağaçlı yolda önceki günden daha hafif adımlarla ilerleyerek geri döndüğümde, yuvanın dibinde pembe beyaz sekiz yumurta görüyorum. Tanrım! Ne kadar da küçükler! Çalılıkta bulunan bir yumurta ne kadar da küçük oluyor!

İşte canlı bir kuş yuvası, içinde oturulan bir yuva. Kuş yuvası kuşun evidir. Bunu uzun zamandan beri biliyordum, bana uzun zaman önce söylenmişti. O kadar eski bir öykü ki bu, yeniden söylemeye, kendime yinelemeye çekiniyorum. Oysa bu olayı daha yeni yaşadım. Ve hayatımda yaşayan bir kuş yuvası keşfettiğim günleri, hafızamı hiç zorlamadan hatırlıyorum. İnsanın yaşamındaki bu hakiki anılar ne kadar da ender!

Toussenel'in yazdıklarını şimdi çok iyi anlıyorum: "Tek başıma bulduğum ilk kuş yuvası hafızama, ortaokulda kazandığım ilk çeviri ödülünden daha derin bir şekilde kazınmıştır. Bu yuva, çeşitli simgelerle dolu coğrafya haritalarındaki kırmızı damarları andıran damarlarla kaplı, gri-içinde pembe dört yumurta bulunan güzel bir ispinoz yuvasıydı. Onun karşısında, bakışlarımı ve bacaklarımı hareketsiz bırakan, anlatılmaz bir zevk içinde kalakaldım. Bu sarsıntı bir saatten fazla sürdü. O gün, rastlantı bana gönlümde nasıl bir eğilim yattığını gösterdi."[1] İnsanın içinde uyanan ilk ilgileri arayanlar için, yani bizim için ne güzel bir metin bu! Başlangıçta böyle bir "sarsıntı"yla titreyen Toussenel'in, Fourier'nin uyuma dayalı felsefesini kendi yaşamıyla ve yapıtlarıyla bütünleştirmesini ve kuşların yaşamına, bir evren boyutu kazanmış sembolik bir yaşam katmasını daha iyi anlıyoruz.

Öte yandan en alışılageldik yaşamda, ömrü ormanlarda ve tarlalarda geçen biri için bir kuş yuvası bulmak hep yeni bir heyecan kaynağı olmuştur. Bitki dostu Fernand Lequenne, karısı Mathilde'le birlikte dolaşırken bir karaçalı öbeğinin içinde bir çalıbülbülü yuvası görür: "Mathilde diz çöker, parmağını uzatır, ince köpüğü hisseder, parmağı havada asılı kalır...

"Birden bir ürpertiyle şöyle bir silkelendim.

"İki küçük dalın oluşturduğu çatala yerleşmiş yuvanın kadınsı anlamını o anda keşfettim. Çalılık, gözümde öyle insanca bir değer kazandı ki şöyle bağırdım:

"–Dokunma, aman dokunma!"[2]

IV

Toussenel'in "sarsıntısı", Lequenne'in "ürpermesi", birer samimiyet belirtisidir. Bunları yaptığımız okumada vurguladık, çünkü biz "bir kuş yuvası keşfetme" şaşkınlığının tadına

1 A. TOUSSENEL, Le monde des oiseaux, *Ornithologie passionnelle*, Paris, 1853, s. 32.

2 Fernand LEQUENNE, *Plantes sauvages*, s. 269.

kitaplarda varıyoruz ancak. Öyleyse, kuş yuvası araştırmalarımızı edebiyat alanında sürdürelim. Yazarın, kuş yuvasının konut olma değerini bir derece daha artırdığı bir örnek verelim şimdi de. Bu örneği Henry-David Thoreau'dan alıyoruz. Thoreau'nun kaleme aldığı sayfadaki bütün bir ağaç, kuş için yuvanın girişidir. Zaten bir kuş yuvası barındırma onuruna erişmiş bir ağaç, yuvanın gizemine de katılır. Ağaç, kuş için bir sığınak olmuştur çoktan. Thoreau bize, bütün bir ağacı kendine mesken etmiş yeşil ağaçkakanı anlatır. Buradaki sahiplenme ile bir ailenin çok uzun bir süre oturmadığı bir eve yeniden yerleşmesi arasında benzerlik kurar. "Komşu ailelerden biri boş bıraktıkları eve uzun bir süreden sonra geri döndüğünde, evden neşeli seslerin yükseldiğini, çocukların gülüştüğünü duyar, mutfak bacasından duman yükseldiğini görürüm. Kapılar ardına kadar açıktır. Çocuklar holde bağıra rak koşuştururlar. Yeşil ağaçkakan da onlar gibi, dalların labirentinde aceleyle koşuşturur, şuraya bir pencere açar, gagasını takırdatarak oradan çıkıp kendini başka bir yana atar, evi havalandırır. Sesi bir yukarıda, bir aşağıda çınlar, evini hazırlar... ve sahiplenir."[1]

Thoreau bize, genişleme halindeki yuvayı da evi de sunmuş oldu. Thoreau'nun metninin, metaforun her iki yönünde de canlılık kazanması çarpıcı değil mi: neşeli bir ev, güçlü bir yuvadır, yeşil ağaçkakanın, yuvasını gizlediği ağacın sağladığı barınağa duyduğu güven ise bir konutu sahiplenmedir. Bu noktada, kıyaslamaların ve alegorilerin kapsamını aşıyoruz. Aklı başında bir eleştirmen, ağacın penceresinde beliren, balkonunda öten "ev sahibi" yeşil ağaçkakanın "mübalağa" olduğunu söyleyecektir. Ancak poetik bir ruh Thoreau'ya, ağaç boyutundaki bir yuvayla ağaçkakan hayalini artırdığı için minnet duyacaktır. Bir büyük düşçünün ağacın içine saklanmasıyla, ağaç bir yuva olur. Chateaubriand'm *Mémoires d'Outre-tombe*

1 Henry-David THOREAU, *Un philosophe dans les bois*, Fransızca çeviri, s. 227.

adlı yapıtında şu itiraf-anıyı okuruz: "O söğütlerden birinin içinde kendime yuva gibi bir yer yapmıştım: orada, yerle gök arasında her şeyden uzak, çalıbülbülleriyle birlikte saatler geçiriyordum."

Aslında, bahçemizde bir kuşun oturduğu ağaç, bizim gözümüzde daha çok değer kazanır. Yapraklar arasında yemyeşil giyinmiş ağaçkakan bizim için genelde ne kadar da gizemli, ne kadar da görünmezdir ama bir tanıdığa dönüşür. Ağaçkakan sessiz bir ağaç sakini değildir. Öttüğü zaman değil, çalıştığı zaman düşünürüz onu. Gagası, çınlayan darbeler indirerek ağacı tüm gövdesi boyunca işler. Çoğu kez gözden kaybolur, ama sesini hep işitiriz. Bahçede çalışan bir işçidir o.

Böylece ağaçkakan, ses evrenime girmiş oldu. Bunu kendim için sağaltıcı bir hayale dönüştürdüm. Paris'teki evimde komşum, gecenin geç saatinde duvara çivi çaktığında, o gürültüyü "doğallaştırıyorum". Beni rahatsız eden şeyler karşısında yararlandığım dinginleşme yöntemine sadık kalarak, Dijon'daki evimde olduğumu düşlüyor ve duyduğum bütün seslerin doğadaki sesler olduğunu kabul ederek kendi kendime şöyle diyorum: "Benim ağaçkakan, akasya ağacında çalışıyor."

V

Yuva, tüm durma, dinlenme hayalleri gibi, yalın ev hayaliyle dolayımsızca birleşir. Yuva hayalinden ev hayaline geçiş ya da bunun *tam tersi* [*vice versa*] ancak bir *yalınlık* atmosferinde gerçekleşebilir. Birçok kuş yuvası ve saz kulübe resmi yapmış olan Van Gogh, kardeşine şöyle yazar: "Kulübe bana bir çalıkuşu yuvasını düşündürdü."[1] Kuş yuvası resmi yaparken kulübeyi düşlüyor, kulübe yaparken de de kuş yuvasını düşlüyorsa, bu durumda ressamın gözünün *ikiye katlanmış* bir ilgiyle gördüğü söylenemez mi? Öyle anlaşılıyor ki hayallerin

1 VAN GOGH, *Lettres à Théo* [*Théo'ya Mektuplar*, YKY –çn], Fransızca çevirisi, s. 12.

böyle düğümlendiği noktalarda, insan iki kez düş kuruyor, iki ayrı alanda düş kuruyor. En yalın hayal ikiye katlanır, hem kendisi hem de kendisinden başka bir şey olur. Van Gogh'un resmettiği saz damlı kulübeler saza doymuştur. Damın üstüne kabaca atılmış kalın sazlar, dışarı doğru taşarak duvarların barındırma istencini vurgular. Dam, tüm barındırma erdemlerinin en iyi şahididir burada. Çatı örtüsü altında kalan duvarlar ise çamurla sıvanmış kerpiçtendir. Kapı ve pencereler alçaktır. Kulübe, tıpkı tarlaya oturtulmuş bir kuş yuvası gibi oturtulmuştur zemine.

Ve çalıkuşunun yuvası da tam bir saz damlı kulübedir, çünkü üstü örtülü, yuvarlak bir yuvadır. Papaz Vincelot, çalıkuşunun yuvasını şöyle betimler: "Çalıkuşu, yuvasına yusyuvarlak bir top biçimi verir. Bu yuvanın altına, içeri su girmemesi için küçük bir delik açar. Bu deliği genellikle bir dal parçası örter. Dişinin girip çıktığı deliği keşfetmek için, çoğu zaman yuvanın her yanını incelemişimdir."[1] Van Gogh'un kulübe-yuvasının açıkça ortaya koyduğu bağı yaşadığımda, içimden birden şaka yapmak geliyor. Kendi kendime, o kulübede küçük bir kralın yaşadığını söylemek hoşuma gidiyor. İşte bu da bir hayal-masal, hikâyeler çağrıştıran bir hayal.

VI

Ev-yuva hiç de genç değildir. Hattâ biraz bilgiçlik taslayarak bunun, ikamet etme işlevinin doğal yeri olduğunu söyleyebiliriz. Hep *geri döneriz* oraya, kuşun yuvaya, kuzunun ağıla dönmesi gibi, bir gün oraya geri dönmenin düşünü kurarız. Bu *geri dönüş* işareti, sonsuzca kurulan düşlerin belirtisidir, çünkü insanın geri dönüşleri, insan yaşamının büyük ritmi içinde gerçekleşir, bu ritim yıllara direnir, tüm mevcut olmayışlarla [*absence*] düşler vasıtasıyla mücadele eder. Aralarında

1 VINCELOT, *Les noms des oiseaux expliqués par leurs mœurs ou essais étymologiques sur l'ornithologie*, Angers, 1867, s. 233.

yakınlık kurulan yuva ve ev hayallerinde, sadakatin içsel bileşenlerinden biri çınlar.

Bu alanda her şey yalın ve nazik dokunuşlarla gerçekleşir. Ruh bu yalın hayallere öylesine duyarlıdır ki söz konusu hayaller ahenkle okunduğunda en ince titreşimleri bile duyar. Kavramlar düzeyinde yapılan bir okuma yavan, soğuk, çizgisel kalır. Bizden hayalleri birbiri ardınca anlamamızı bekler. Yuva hayali alanındaysa çizgiler o kadar yalındır ki bir şairin bunlara hayran olabilmesi şaşırtmaz bizi. Ne var ki yalınlık kendini unutturur ve az bulunur bir dokunuş ile bu yalınlığı yenileme yetisi kazanan şaire minnet duyarız birden. Yalın bir hayalin bu yenilenişi karşısında bir fenomenolog tepkisiz kalabilir mi? Yüreğimizde heyecanla, Jean Caubère'in *Le nid tiède* başlıklı şu yalın şiirini okuyalım. Çöl atmosferinde yazılmış, ağırbaşlı bir kitapta yer aldığına dikkat edilirse, bu şiirin kapsamı daha da genişler:[1]

Ilık ve dingin yuva
İçinde bir kuşun öttüğü
.....
Şarkılarını, güzelliklerini, lekesiz eşiğini
Anımsatıyor
Eski evin.

Ve eşik burada, insanı buyur eden eşiktir, görkemiyle kendini dayatan eşik değil. İki hayal, dingin yuva ve eski ev hayali, düşler tezgâhında içselliğin sıkı kumaşını dokur. Hayaller son derece yalındır, hiçbir pitoresklik kaygısı taşımaz. Şair bizi eski eve, başımızı soktuğumuz o ilk konuta, bir yuvayla, bir kuş ötüşüyle yani türlü güzelliklerin çağrısıyla geri götürür, bu çağrının okurun ruhunda müzikal bir akoru titreştireceğini hissetmiştir. Ama evle yuvayı böylesi bir yumuşaklıkla karşılaştırabilmek için, o mutluluk evinin yitirilmiş olması gerek-

1 Jean CAUBÈRE, *Déserts*, yay. Debresse, Paris, s. 25.

mez mi? Şefkat dolu bu şarkıda bir "ne yazık ki..." var. Eski eve, yuvaya döner gibi dönüyorsak, anılar hülyalara dönüşmüş demektir, geçmişte kalan ev büyük bir hayale, yitirilmiş içselliklerin oluşturduğu büyük hayale dönüşmüş demektir.

VII

Böylece değerler, olguların yer değiştirmesine neden olur. Bir hayali sevdiğimiz andan itibaren, o hayal bir olgunun sureti olarak kalamaz. Kanatlı yaşamın en büyük düşçülerinden biri olan Michelet, bize bunun yeni bir kanıtını verecektir. Oysa "kuşların mimarisine" yalnızca birkaç sayfa ayırmıştı; ama bu sayfalar düşünür, düş kurar.

Kuş, der Michelet, hiçbir gereci olmayan bir işçidir. "Ne sincabın eline, ne de kunduzun dişine sahiptir." "Kullandığı tek gerçek alet kendi kuş bedenidir; malzemeleri bastırıp sıkıştıran, onları bütünüyle uysallaştıran, birbirine karıştıran, genel yapıta baş eğdiren kendi göğsüdür hep."[1] Ve Michelet bize, beden için, beden vasıtasıyla yapılan evi hatırlatır, fiziksel olarak işleyen bir içsellikte, tıpkı bir kabuk gibi biçimine içeriden kavuşan o evi. Yuvaya biçimini dayatan, yuvanın içidir. "İçeriden, yuvaya daire biçimini veren alet, kuşun kendi bedeninden başka bir şey değildir. Sürekli dönerek, yuvanın duvarını her yönde dışarı doğru iterek o daireyi oluşturmayı başarır." Dişi kuş, canlı bir torna gibi dönerek evini kazar. Erkek de dışarıdan karışık malzemeler, sağlam saplar taşır. Dişi, bedeniyle etkin bir baskı uygulayarak bütün bu malzemelerden bir keçe oluşturur.

Michelet şöyle sürdürür: "Ev, kişinin kendisidir, kişinin biçimi ve en dolayımsız çabasıdır; çektiği acıdır, diyebilirim. Bu sonuç, yalnızca göğsün usanmadan tekrar ve tekrar bastırma-

1 Jules MICHELET, *L'oiseau*, 4. baskı, 1858, s. 208 ve devamı. JOUBERT, (*Pensées*, II, s. 167) şöyle yazar: "Hiç yuva görmemiş olan kuşun yuvasına verdiği biçimlerin, kendi vücudunun iç yapısıyla benzerlik gösterip göstermediğini araştırmak yararlı olacaktır."

sıyla elde edilir. O ot saplarının her biri, o kıvrımı edinmek ve korumak için, binlerce ve binlerce kez kuşun göğsüyle, yüreğiyle, kuşkusuz soluğu kesilerek, belki de yürek çarpıntısıyla itilip sıkıştırılmıştır."

Hayaller nasıl da inanılmaz bir biçimde tersyüz oluyor! Burada göğüs embriyo tarafından yaratılmıyor mu? Burada her şey içeriden dışarı doğru itilir, içsellik fiziksel olarak egemendir. Yuva, şişen, kabuğunu dışa doğru zorlayan bir meyvedir.

Böylesi hayaller, kurulan hangi düşlerin derinliklerinden yükseliyor? Bize en yakın olan koru(n)ma düşünden, bedenimize uyarlanmış koru(n)ma düşünden gelmiyor mu? Giysi-ev düşleri, ikamet etme işlevi konusunda hayalgücü egzersizi yapmaktan hoşlananlara hiç de yabancı değildir. Kendimize, Michelet'nin kendi yuvasını düşlediği tarzda bir kovuk oluşturmaya çalıştığımızda, Bergson'un yazılarında genelde olumsuz bir şekilde andığı o hazır giysilerden birini sırtımıza geçirmiş olmayız. Kendimize ait bir evimiz olur, kendi ölçümüze uyan, bedenimizin keçeden yapılma yuvasına sahip oluruz. Romain Rolland'ın kahramanı Colas Breugnon, atlattığı bir sürü badireden sonra, oturduğu evden daha büyük, daha rahat bir ev kendisine armağan edildiğinde bu evi, bedenine uymayan bir giysi gibi geri çevirir. "Ya üstümde pot yapacaktı ya da dar gelen yerlerini patlatacaktım," der.[1]

Böylece, Michelet'nin bir araya getirdiği yuva hayallerini insana varıncaya dek sürdürürsek, bu hayallerin zaten kökenlerinden itibaren insanca olduğunu fark ederiz. Herhangi bir kuşbilimcinin, bir yuvanın oluşturulmasını Michelet'nin üslubuyla betimlediği kuşkuludur. Böyle oluşturulan bir yuvaya Michelet yuvası demek gerekir. Fenomenolog bu yuvayı incelerken, garip bir dertop olmanın, etkin, sürekli yinelenen bir dertop olmanın dinamizmini deneyimleyecektir. Burada söz konusu olan, insanın yatağının içinde bir sağa bir sola dönüp durduğu bir insomnia dinamiği değildir. Michelet bizi, kovu-

1 Romain ROLLAND, *Colas Breugnon*, s. 107.

ğun biçimlendirilme sürecini izlemeye, yani başlangıçta diken diken olan, karışık malzemelerden oluşan yüzeylerin ince dokunuşlarla düz ve yumuşak bir yüzeye dönüştürülmesini izlemeye çağırır. Sırası gelmişken, Michelet'nin bu cümleleri bize, maddi hayalgücü konusunda ender rastlanacak, dolayısıyla değerli bir belge de sunar. Maddeye ilişkin hayalleri sevenler Michelet'nin bu sayfasını unutamaz, çünkü Michelet burada bize *kuru biçimlendirme*yi betimliyor. Bu bir biçimlendirmedir, kuru havada ve yaz güneşinin altında kara yosunuyla kuş tüyünün evlenmesidir. Michelet'nin kuş yuvası, keçeleştirmenin zaferidir.

Öte yandan, şunu da belirtmeden geçmeyelim ki tükürük ve çamurdan yapıldığını söyledikleri kırlangıç yuvasını seven yuva düşçülerinin sayısı pek fazla değildir. Kırlangıçların, evler ve kentler yokken nerede ve nasıl barındıkları merak konusudur. İşte, kırlangıcın "kurala uygun" bir kuş olmaması da bundandır. Charbonneaux-Lassay şöyle yazar (*loc. cit.*, s. 572): "Vendée köylülerinin, bir kırlangıç yuvasının kışın bile gece cinlerini korkuttuğuna inandıklarını duydum."

VIII

Bir kuş yuvası üstüne kurduğumuz düşleri biraz derinleştirecek olursak, bir süre sonra, bir tür duyarlılık paradoksuyla karşı karşıya buluruz kendimizi. Bu yuva eğretidir, bunu hemen *anlarız*, ama yine de bizi bir *güvenlik düşü kurmaya* iter. Bu kuşku duyulmayacak eğretilik nasıl oluyor da böyle bir düşün kurulmasına engel olmuyor? Bu paradoksa verilecek cevap basittir: kendini bilmeyen bir fenomenolog gibi düş kurarız da ondan. Kuşun içgüdüsünü, bir tür naiflikle biz de yeniden yaşarız. Yeşil yaprakların arasındaki yemyeşil yuvanın mimetizmini vurgulamaktan hoşlanırız. Onu elbette görmüşüzdür ama çok iyi gizlenmiş olduğunu söyleriz. Bu hayvansal yaşam merkezi, bitkisel yaşamın muazzam hacmi içinde kaybolmuştur.

Yuva, şakıyan bir yaprak demetidir. Bitkisel huzura katılmıştır. Ulu ağaçların mutluluk havası içinde bir noktadır o.

Bir şair şöyle yazar:[1]

Ağaçların ölümü geri püskürttüğü bir yuva düşledim.

Dolayısıyla, kuş yuvasını seyre daldığımızda, kendimizi dünyaya duyulan güvenin kökeninde buluruz, bir güvenin başladığını hissederiz, kozmik güven bizi çağırır. Kuşun içinde, dünyaya güven duyma içgüdüsü olmasaydı, yuva yapar mıydı hiç? Eğer bu çağrıyı duyuyorsak, eğer eğreti bir barınak olan kuş yuvasını (kuşkusuz paradoksal olarak, ama hayalgücünün atılımı içinde) mutlak bir sığınağa dönüştürüyorsak, düşsel evin kaynaklarına geri dönüyoruz demektir. Düşselliğinin gücü içinde kavradığımız evimiz, dünyadaki bir kuş yuvasıdır. Eğer ilk konutumuzun verdiği güveni düşlerimize taşımışsak, bu yuvada doğuştan gelen bir güven içinde yaşarız. Uykularımıza derinlemesine işlemiş bu güveni yaşamamız için, güveni doğuran maddi koşulları sıralamamıza gerek yok. Hülyalarımızın tam olarak kökenine inebilmişsek, yuva kadar düşsel ev de, düşsel ev kadar yuva da dünyanın düşmanlığından uzaktır. İnsanın yaşamı iyi uyuduğunda başlar ve yuvalardaki tüm yumurtalar da kuluçkada iyice korunmuştur. Dünyanın düşmanlığı deneyimini (dolayısıyla da koru(n)ma ve saldırganlık düşlerimizi) daha sonra yaşarız. Tohum halindeyken, her yaşam refah içindedir. Varlık [*être*], refahla [*bien-être*] başlar. Kuş yuvasını temaşa eden filozof, dünyanın dingin varlığı içindeki kendi varlığı üstüne tefekkürde bulunarak dinginliğe erişir. Hülyalara dalan kişi, kurduğu düşün mutlak naifliğini günümüz metafizikçilerinin diline çevirecek olursa, şöyle diyebilir: dünya, insanın yuvasıdır.

---

1 Adolphe SHEDROW, *Berceau sans promesses*, yay. Seghers, s. 33. Shedrow şöyle de der:

Geçmiş çağların artık uykuda olmadığı bir yuva düşledim.

Dünya bir yuvadır; muazzam bir güç dünyadaki varlıkları bu yuvada tutar. Herder, *L'histoire de la poésie des Hébreux* başlıklı kitabında (Fr. çeviri: Carlowitz, s. 269), uçsuz bucaksız yeryüzünü örten uçsuz bucaksız gökyüzü hayalini kullanır: "Hava, der, yuvasına konmuş, yavrularını ısıtan bir güvercindir."

Bu düşünceler içindeydim, bu hülyaları kuruyordum ki, *Cahiers G. L. M.*'in 1954 tarihli sonbahar sayısında, yuvayı "dünyalaştıran", yuvayı dünyanın merkezi kılan aksiyomu savunmama yardımcı olan bir yazı okudum. Boris Pasternak o yazıda, "bir kırlangıç içgüdüsüyle dünyayı nasıl kurduğumuzu anlatıyor –muazzam bir yuva, yerle gökten, ölümle yaşamdan ve iki farklı zamandan, yani kullanabileceğimiz zamanla, eksikliğini duyduğumuz zamandan karılmış muazzam bir yuva."[1] Evet, iki farklı zaman, çünkü gerçekten de dinginlik dalgalarının kendi içsellik merkezimizden yayılmaya başlayarak, dünyanın sınırlarına kadar varması için çok uzun bir süre gerekir.

Boris Pasternak'ın kırlangıç-yuvası-dünyasındaki hayaller nasıl da yoğun. Evet, duvar örmeyi, barınağımızın çevresini saran dünyanın hamurunu karmayı neden bırakalım ki? İnsanın yuvası, insanın dünyası hiç bitmez. Ve hayalgücümüz bunu sürdürmemize yardımcı olur. Şair, böyle büyük bir hayali terk edemez; daha doğrusu böylesi bir hayal, kendisini yaratan şairi terk edemez. Boris Pasternak da haklı olarak şöyle yazmıştı zaten (*loc. cit.*, s. 5): "İnsan dilsizdir, konuşan hayaldir. Doğanın adımına *yalnızca* hayalin ayak uydurabileceği açıktır."

1 *Cahiers G. L. M.*, sonbahar 1954, çeviri: André du BOUCHET, s. 7.

BEŞİNCİ BÖLÜM

KABUK

I

KABUK SÖZCÜĞÜNE öylesine açık, kesin, sert bir kavram denk düşer ki onu basitçe resmedemeyen, buna karşın ondan sadece söz etmekle yetinen şair, öncelikle hayallerden yoksun kalır. Düşlediği değerlere doğru kaçarken, biçimlerin geometrik gerçekliği tarafından durdurulmuştur. Oysa biçimler o kadar çeşitli, çoğu kez o kadar da yenidir ki kabuklar dünyasını müspet biçimde incelediğimizde hayalgücümüz gerçekliğe yenik düşer. Burada, hayal kuran doğadır ve doğa bilgindir. Yumuşakçaların kabuklarını, Mezozoik Zaman'dan beri aşkın geometri derslerini takiben oluşturduklarını anlamak için ammonitlerle ilgili bir albüme bakmak yeter. Ammonitler, konutlarını logaritmik bir sarmalın ekseni üstünde oluşturuyorlardı. Yaşamın kurduğu geometrik biçimler Monod-Herzen'in güzel kitabında, çok açıkça gözler önüne serilmiştir.[1]

Şair, yaşamın bu estetik kategorisini kavrayabilir elbet. Paul Valéry'nin *Les coquillages* adlı güzel metni, baştan aşağı geometrik zihnin ışığıyla aydınlanmıştır. Şaire göre: "Bir ***kristal***, bir ***çiçek***, bir ***kabuk***, duyulur şeylerin bütününde görülen sıradan düzensizlikten ayrılır. Onlar bizim için ayrıcalıklı nes-

1 Édouard MONOD-HERZEN, *Principes de morphologie générale*, yay. Gauthier-Villars, 1927, c. I, s. 119: "Kabuklarda sayısız sarmal yüzey örneği buluruz; art arda gelen bu sarmalların bitişme çizgileri sarmal helisler oluşturur." Tavuskuşunun kuyruğunun geometrisi daha havadardır: "Tavuskuşu kuyruğunu açtığında ortaya çıkan gözler, bir çift sarmal demetin kesiştiği noktalarda yer alır, bu sarmallar Arşimet sarmallarına çok benzer." (c. 1, s. 58).

nelerdir; bakışımızın, ayırt etmeden baktığımız öteki bütün nesnelere göre daha kolay kavradığı, buna karşılık düşündüğümüzde daha gizemli gelen nesnelerdir."[1] Öyle anlaşılıyor ki büyük bir Descartesçı olan şaire göre deniz kabuğu, hayvan geometrisinin iyice sağlamlaşmış, dolayısıyla "açık ve seçik" bir hakikatidir. Gerçekleştirilen nesne, rahatlıkla kavranır niteliktedir. Gizemli kalan şey biçim değil, *biçimlenme*dir [*formation*]. Ortaya çıkacak biçimle ilgili olarak, kabuk sarmalının sağa doğru mu yoksa sola doğru mu olacağı konusunda yapılan o ilk seçim, nasıl da yaşamı belirleyecek bir karardır! O ilk dönüşe ilişkin ne kadar da çok şey söylendi! Aslında yaşam, ileri doğru atılarak değil, dönerek başlar. Dönerek yapılan bir yaşam atılımı, ne kadar dâhice gerçekleştirilmiş bir harikuladelik, yaşama ilişkin ne ince bir hayal! Ve sola doğru dönen, yani solak bir kabuk üstüne ne kadar da çok düş kurulabilir! Kendi türünün dönüşüne aykırı davranan bu kabuk üstüne!

Paul Valéry, varlık nedenini, yalnızca maddesini koruma kaygısından uzaklaşarak, biçiminin güzel ve sağlam geometrisiyle doğrulayan, biçimlenmiş, inceden inceye işlenmiş bir nesne ideali üstünde uzun uzun durur. Buna göre, yumuşakçaların mottosu şu olacaktır: ev kurmak için yaşamak gerekir, içinde yaşamak için ev kurmak değil.

Daldığı tefekkürün ikinci aşamasında şair, bir insan tarafından inceden inceye işlenerek meydana getirilecek bir kabuğa yalnızca dışarıdan sahip olunabileceğinin ve bunun da ancak rötuşlarla ulaşılan bir güzelliğin izini taşıyan, sayıca belli edimlerle mümkün olacağının bilincine varır. Oysa (s. 10) "yumuşakça kendi kabuğunu kendisi ortaya çıkartır", yapı malzemesini "kendisi sızdırır", "o harika örtüsünü kendi ölçüsüne göre damıtır". Ve daha ilk sızıntıda bile ev bütünüyle ortaya çıkmış olur. Valéry, biçimlendiren yaşamın gizemini, ağır ve kesintisiz biçimlenmenin gizemini işte böyle yakalar.

1 Paul VALÉRY, *Les merveilles de la mer. Les coquillages*, collect. "Isis", yay. Plon, s. 5.

Ancak bu ağır biçimlenmenin gizemine yapılan gönderme, şairin daldığı tefekkürün bir uğrağıdır yalnızca. Kitabı, biçimler müzesine bir giriştir. Şairin bu eseri, Paul-A. Robert'in suluboyalarıyla süslenmiştir. Suluboya yapılmadan önce nesne hazırlanmış, çenetler parlatılmıştır. Yapılan bu ince parlatma işlemi, renklerin kök salışını da görünür kılar. Böylece bir renk istencine ve renklendirme tarihine dahil olunur. Ev, öyle güzel, öyle yoğun bir güzellikle belirir ki o evde oturmanın düşünü kurmak, kutsal bir şeye saygısızlık etmek olacaktır.

II

İkamet etme işlevinin hayalini yaşamak isteyen fenomenoloğun, kendini dış güzelliklerin çekiciliğine kaptırmaması gerekir. Güzellik, genel olarak, içsellik tefekkürlerini dışavurur, rahatsız eder. Fenomenolog, sayısız türde pulu ve kabuğu sınıflandırması gereken kabukbilimciyi de uzun süre izleyemez. Kabukbilimci, çeşitliliğe açtır. Fenomenolog ancak, kabukbilimci ilk gördüğü şeyler karşısında duyduğu şaşkınlığı itiraf ettiğinde ondan bir şeyler öğrenebilir.

Kuş yuvası için olduğu gibi, bu durumda da, naif gözlemcinin düştüğü ilk şaşkınlığı fırsat bilip ilgisinin sürmesini sağlamak gerekir. Taşın içinde canlı bir varlık olabilir mi, canlı bir varlık bu taş parçasının içinde yaşayabilir mi? Bu şaşkınlığı, insan ikinci bir kez yaşamaz. Yaşam, ilk şaşkınlıkları çabucak eskitir. Kaldı ki "canlı" bir kabuk uğruna ne kadar da çok kabuk öldü! İçinde yaşanan bir kabuk uğruna, acaba kaç kabuk boş kaldı?

Ama içi boş kabuk, tıpkı boş bir kuş yuvası gibi, sığınma üstüne kurulan düşleri çağırır. Bu kadar yalın hayalleri takip etmek, hiç kuşku yok ki kurulan düşlerin incelmesi demektir. Ama bize göre bir fenomenolog, yalınlığın en yüksek noktasına varma ihtiyacındadır. Dolayısıyla içinde yaşanan bir kabuk fenomenolojisi önermenin faydalı olduğu kanısındayız.

III

Hayrete kapılmanın en açık belirtisi, abartmadır. Kabuk sakini bizi hayret içinde bırakıyorsa, hayalgücü de kabuğun içinden şaşırtıcı varlıklar, gerçeklikte olduğundan daha şaşırtıcı varlıklar çıkartmakta gecikmeyecektir. Jurgis Baltrusaitis'in *Le Moyen Âge fantastique* adlı güzel albümünü karıştırırsak, burada antik mücevherlerin rôprodüksiyonlarına rastlarız. Bu rôprodüksiyonlarda "en beklenmedik hayvanlar, örneğin bir tavşan, bir kuş, bir geyik, bir köpek bir deniz kabuğunun içinden, sihirbazın şapkasından çıkar gibi çıkar."[1] Bu sihirbaz şapkası karşılaştırması, hayallerin geliştiği eksene yerleşen biri için son derece yararsız olacaktır. Küçük şaşkınlıkları kabullenen kişi, kendini daha büyük şaşkınlıkları hayal etmeye hazırlar. Hayaller düzeninde, devasa bir hayvan olan filin, bir salyangoz kabuğunun içinden çıkması doğaldır. Oysa aynı filden, çıktığı kabuğa geri girmesini istemek, hayalgücünün tarzı için istisnai bir durumdur. Başka bir bölümde, hayalgücünde, girme ile çıkmanın asla simetrik hayaller olmadığını göstereceğiz. "Serbest kalmış dev gibi hayvanlar gizemli bir şekilde küçük bir nesnenin içinden dışarı kaçıyorlar," diyor Baltrusaitis ve şöyle ekliyor: "Afrodit bu koşullarda doğmuştu."[2] Güzel olan, büyük olan, tohumları şişirir. Büyüğün, küçüğün içinden çıkması, ileride göstereceğimiz gibi, minyatürün güçlü yanlarından biridir.

Bir kabuktan çıkan varlıkta her şey diyalektiktir. Ve dışarı bütünüyle çıkmadığı için, dışarı çıkan, içeride kapalı kalana ters düşer. Varlığın geri kalan kısmı, katı geometrik biçimler içine hapsolur. Ne var ki dışarı çıktığında yaşamın o kadar acelesi vardır ki, her zaman örneğin tavşan yavrusu ya da deve gibi belirli biçimler alamaz. Gravürler garip varlık karışımla-

1 Jurgis BALTRUSAITIS, *Le Moyen Âge fantastique*, yay. Colin, s. 57.

2 Jurgis BALTRUSAITIS, *loc. cit.*, s. 56. "Hatria sikkelerinin üstünde, yuvarlak bir kabuğun içinden çıkan, saçları rüzgarda uçuşan bir kadın başı tasviri vardır, belki de Afrodit'in ta kendisidir bu kadın."

rının dışarı çıkışlarını tasvir eder; tıpkı Jurgis Baltrusaitis'in kitabında röprodüksiyonu bulunan (s. 58) "sakallı, insan başlı ve tavşan kulaklı, başında sivri bir külah olan dört ayaklı" yaratıkların salyangozdan çıkışı gibi. Kabuk, hayvanlığın hafif hafif kaynadığı bir cadı kazanıdır. "*Les Heures de Marguerite de Beaujeu* adlı kitapta bu grotesk figürleri bolca buluruz, diye devam eder Baltrusaitis. Birçoğu kabuğunu üstünden atmış, kıvrımlarını korumaktadır. Köpek, kurt, kuş başları, insan başları, korunmasız yumuşakçaların üstüne doğrudan oturmuştur." Dolayısıyla, hayvanlara ilişkin, dizginlerinden boşanmış bir düşleme, yoğun bir hayvansal evrim şemasını gerçekleştirmiş olur. Groteskin ortaya çıkması için, evrimi kısaltmak yeterli olacaktır.

Gerçekten de kabuğundan çıkan varlık, karma varlığa dair düşler kurmaya teşvik eder bizi. Bu da yalnızca "yarı insan, yarı balık" bir varlık değildir. Yarı ölü yarı diri varlıktır; daha da aşırıya kaçılırsa, yarı taş yarı insan varlıktır. Tam da Medusa gibi taşlaşma düşlerinin arka yüzüdür bu. İnsan, taştan doğar. Jung'un *Psychologie und Alchemie* başlıklı kitabında, 86. sayfada sözü edilen figürlere yakından bakalım: bu sayfada Mélusine'leri[1] görürüz; gölün sularından çıkan romantik Mélusine'leri değil, yaşam ilkelerini bağrından çıkaran taşa dair düşlerin ifade bulmasını sağlayan ve birer simya simgesi olan Mélusine'leri görürüz. Mélusine, pullu ve taşsı kuyruğunun içinden çıkar gerçekten de, uzak geçmişi simgeleyen, hafifçe kıvrık kuyruğunun içinden çıkar. Bir alt mertebedeki varlığın, kendi enerjisini korumadığını gözlemleriz. Kabuk-kuyruk, içinde yaşayan varlığı dışarı atmaz. Burada daha çok, alt mertebeden yaşamın üst mertebeden yaşam tarafından yok edilişi söz konusudur. Her yerde olduğu gibi burada da yaşam, kendi doruğunda taşır enerjisini. Ve bu doruk noktası tüm dinamizmini, insan varlığına ilişkin tamamlanmışlık simgesinde

1 Ortaçağ efsanelerinde adı geçen, işlediği bir suçtan dolayı her cumartesi yılan-kadına dönüşme cezasına çarptırılmış kişi. –*çn*

bulur. Hayvanların evrimi üstüne düş kuran her düşçü, insanı düşünür. Simya Mélusine'lerinin resminde insan biçimi, resmi yapanın pek özenmeyerek çizdiği ince, uzun, zavallı bir biçimden çıkar. Cansız duran şey, düş kurmaya özendirmez; kabuk terk edilecek bir kılıftır. Ve dışarı çıkışın sahip olduğu güçler, doğurma ve doğma güçleri öyle canlıdır ki biçimsiz bir kabuğun içinden, Jung'un kitabındaki 11. resimde gördüğümüz gibi, başlarında birer taç olan iki insan birden çıkabilir. İşte bu, *doppelköpfige Melusine*'dir, yani çift başlı Mélusine.

Bütün bu örnekler bize, çıkmak fiilinin fenomenolojisi için gerekli fenomenolojik belgeleri sunar. Bu örnekler, icat edilmiş "çıkışlara" denk düştükleri ölçüde saf birer fenomenolojik örnek oluşturur. Hayvan burada, "çıkmak" fiiline ilişkin hayalleri çoğaltmaya yarayan bir bahanedir yalnızca. İnsan, hayalleriyle yaşar. Önemli her fiil gibi, *-den çıkmak* fiili de birçok araştırma gerektirir. Bu araştırmalarda somut süreçlerin yanı sıra, bazı soyutlamaların belli belirsiz hareketlerinin de ele alınması gerekecektir. Bir eylemi, dilbilgisine uygun türetmelerle, tümdengelimlerle, tümevarımlarla hissedemeyiz. Fiiller de isimler gibi donup kalabilir. Fiilleri yalnızca hayaller yeniden harekete geçirir.

IV

Kabuk teması söz konusu olduğunda hayalgücü, küçük ve büyük diyalektiğinin dışında, özgür varlık ve zincire vurulmuş varlık diyalektiğini de işler: zincirinden boşanmış bir varlıktan neler beklenmez ki!

Gerçekten de yumuşakça, kabuğunun içinden yumuşak olarak çıkar. İncelememizin konusu salyangozun "davranışına" ilişkin gerçek fenomenleri ortaya koymak olsaydı, bu davranışı yaptığımız gözlemlerle kolayca tespit ederdik. Bununla birlikte, yalnızca gözlem düzeyinde bile yeniden tümüyle naif olabilseydik, yani yapılan ilk gözlemi hakikaten yeniden ya-

şayabilseydik, dünya üstünde gerçekleşen her ilk eyleme eşlik eden o korku ve merak bileşimini de yeniden harekete geçirirdik. Hem görmek isteriz, hem de görmekten korkarız. Her türlü bilginin duyulur eşiği de budur işte. Bu eşikte, içimizde uyanan ilgi önce bir dalgalanır, bulanır, sonra geri gelir. Söz konusu korku ile merak bileşimini açıklamak için vereceğimiz örnek pek de çarpıcı olmayacak. Salyangoz karşısında duyduğumuz korku hemen yatışır, yıpranır, "anlamsız" hale gelir. Zaten biz de bu incelememizde, anlamsız şeyler üstünde duruyoruz. Bu alanda tuhaf incelikler de ortaya çıkar bazen. Bu incelikleri hayalgücünün büyüteci altına koyup gözler önüne serelim.

Korku ile merak arasındaki dalgalanmalar, gerçeklik yanı başlarında durup onları yatıştırmadığında, hayal kurduğumuzda, nasıl da artar. Yok ama, yeni yeni icatlar çıkarmayalım burada; fiilen hayal edilmiş, gerçekten çizilmiş, mücevherlere ve taşlara kazınmış hayallere ilişkin belgeler sunalım. Jurgis Baltrusaitis'in kitabındaki bazı sayfalar üstüne biraz daha düşünelim. Baltrusaitis bize bir köpeğin, "kabuğunun içinden sıçrayıp" bir tavşanın üstüne atlayışını gösteren bir çizerin *eylem*ini sunar. Saldırganlık biraz daha ileri gitse, bu kabuklu köpek bir insana da saldırır. Burada, artan edimle karşı karşıyayız; öyle ki bu edim sayesinde hayalgücü gerçekliği aşar. Hayalgücü yalnızca geometrik boyutları değil, güçleri de hızları da etkiler, artırılmış bir mekânda değil, hızlandırılmış bir zamanda iş görür. Sinemada, bir çiçeğin açması hızlandırıldığında, yüce bir armağan imgesiyle karşı karşıya kalırız. Hızla, kararlılıkla açan çiçek, bize bir bağış sunar sanki, dünyanın bir bağışıdır çiçek. Bir de sinemanın bize, kabuğundan çıkan bir salyangozun hızlandırılmış görüntüsünü, boynuzlarını göğe doğru hızla uzatan bir salyangozu gösterdiğini düşünelim, o ne saldırganlıktır! Nasıl da saldırgandır o boynuzlar! Korku, tüm merakımızı felç ederdi bu durumda. Korku-merak bileşimi parçalanırdı.

Aşırı-uyarılmış bir varlığın atıl kabuktan çıktığı bütün bu figürler birer şiddet işaretidir. Çizer, hayvanlar üstüne kurulan düşleri çabuklaştırır. İçinden dört ayaklıların, kuşların, insanların çıktığı salyangoz kabuklarının, sanki benzer şekilde kurulan düşlere aitlermiş gibi, başı kuyruğuna bitişik kısacık hayvanlarla bağdaştırılması gerekir; burada çizim, arada yer alan bedeni unutur. Aracıları ortadan kaldırmak, bir çabuklaştırma idealidir. Bu bir nevi yaşam atılımının hayalde hızlandırılışıdır ve topraktan çıkan varlığın hemen bir fizyonomiye kavuşmasını talep eder.

Peki ama, uç noktaya taşınmış bu hayallerin kuşku götürmeyen dinamizmi nereden geliyor? Bu hayaller, saklı olan ile ortada olanın diyalektiği içinde canlılık kazanır. Saklanan varlık, "yeniden kabuğunun içine giren" varlık, bir "çıkış" hazırlar. Bu, gömülen bir kişinin dirilmesinden, uzun süre ağzını açmamış bir insanın birden konuşmaya başlamasına varıncaya kadar her düzeyden metafor için geçerlidir. Öyle görünüyor ki incelemekte olduğumuz hayalin merkezinde kaldığımızda, kendini kabuğunun hareketsizliğinde saklayan varlık, geçici varlık patlamalarına, varlık girdaplarına hazırlanmaktadır. En dinamik kaçışlar varlığın sıkıştırıldığı durumlarda gerçekleşir, gidip başka bir yerde tembelliğini sürdürmekten başka bir derdi olmayan tembel varlığın, yumuşak bir tembellikte kaldığı durumda değil. Sert bir yumuşakça gibi paradoksal bir hayali yaşayacak olursak (ki zaten yorumladığımız gravürler de bunlara dair net imgeler sağlıyor), saldırganlıkların en kararlısına, ertelenen saldırganlığa, bekleyen saldırganlığa varırız. Kabuklara bürünmüş kurtlar, ortalıkta dolaşan kurtlardan daha acımasızdır.

V

Böylece, hayali, hayalgücünün aşırılığı olarak ele alan ve hayaller fenomenolojisinde kullanılacak en uygun yöntem ol-

duğunu düşündüğümüz yöntemi izleyerek, büyük ile **küçük**, saklı olan ile ortada olan, soğuk kanlı ile saldırgan, yumuşak ile sağlam arasındaki diyalektikleri vurgulamış olduk. Hayalgücünü, giriştiği büyütme görevinde, gerçekliğin ötesine varıncaya kadar izledik. İyice aşabilmek için, önce büyütmek gerekir. Hayalgücünün mekânı, zamanı, güçleri nasıl da özgürce işlediğini gördük. Ne var ki hayalgücü bir tek hayaller düzleminde çalışmaz. Hayalgücü, fikirler düzleminde de aşırıya kaçma eğilimindedir. Düş kuran fikirler vardır. Bilimsel olduğuna inanılan bazı teoriler, engin düşlemelerdir, sınırsız düşlemelerdir. Şimdi de kabuğu, yaşamın biçimler oluşturma gücünün en açık kanıtı kabul eden böyle bir fikir-düş örneği vereceğiz. Buna göre, bir biçime sahip olan her şey, kabuksu bir bireyoluşu [*ontogenèse*] deneyimlemiştir. Yaşamın ilk çabası kabuk oluşturmaktır. J.-B. Robinet'nin, varlıkların evrim tablosunu geniş bir biçimde sunan yapıtının merkezinde kabuğa dair büyük bir düşün yer aldığı kanısındayız. Kitaplarından birinin başlığı bile, örneğin *Vues philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être, ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme*[1] (Amsterdam, 1768), Robinet'nin düşüncelerinin nereye yöneldiğini ortaya koyar. Eserin tamamını okuma sabrını gösteren okur bu çalışmada, biraz önce sözünü ettiğimiz hayallere ilişkin, dogmatik yapıdaki, asıl yorumla karşılaşacaktır. Çalışmanın her bölümünde *kısmi hayvanlıklar* çıkar karşımıza. Robinet'ye göre fosiller, yaşam parçaları, organ taslaklarıdır ve bunlar, insanı hazırlayan bir evrimin doruğunda kendi tutarlı yaşamlarına kavuşacaklardır. Buna göre insanın içyapısının bir kabuklar birleşimi olduğu ileri sürülebilir. Her organ, kendine özgü biçimsel bir nedenselliğe sahiptir; bu biçimsel nedensellik ise, doğanın birkaç kabuğu alıp bu kabuklardan yavaş yavaş insan yapmayı öğrendiği uzun yüzyıllar boyunca denenmiştir. İşleyiş, kendi biçimini eski ör-

1 *"Varlık Biçimlerinin Doğal Mertebelerine İlişkin Felsefi Görüşler ya da İnsan Yapmayı Öğrenen Doğa Üstüne Denemeler."* –çn

neklere dayanarak oluşturur, kısmi yaşam kendi konutunu, kabuklu hayvanın kabuğunu inşa ettiği gibi inşa eder.

Eğer bu kısmi yaşamı, kendi kendine biçim veren bir yaşam kesinliğiyle yeniden yaşayabilirsek, biçimi olan bir varlığın binlerce yıla hakim olduğunu anlayabiliriz. Her biçim, bir yaşam barındırır. Fosil, artık sadece yaşayıp ölmüş bir varlık değil, kabuğunun içinde uykuya dalmış, hâlâ yaşamakta olan bir varlıktır. Kabuk, kabuklaştıran evrensel bir yaşamın en aşikâr örneğidir.

Robinet bir an bile duraksamadan şöyle bir iddiada bulunur: "Fosillerin yaşadıklarına inanıyorum. Belki organlardan ve duyulardan yoksun oldukları için bir dış yaşamları yoktur –ki bundan da tam anlamıyla emin olduğumu söyleyememama uyku halindeki hayvanların ve bitkilerin yaşamının çok altında bile olsa, en azından kendi türünde çok gerçek, sarıp sarmalanmış, bir iç yaşamları olduğunu ileri sürebilirim. Ayrıca bunların kendi yaşam ekonomilerinin işlevi için gereken organlara sahip olmadıklarını da düşünmüyorum; fosiller hangi biçime sahip olurlarsa olsunlar, bunun bitkilerdeki, böceklerdeki, daha büyük hayvanlardaki, son aşamada da insandaki benzerlerinin biçimine doğru ilerlediği kanısındayım," (*loc. cit.*, s. 17).

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

Bunu, yeni nesneleri bilinen nesnelerle karşılaştırarak adlandıran dil geleneğine basitçe gönderme yapmak olarak görürsek yanılırız. Burada adlar düşünür, düş kurar, hayalgücü etkin durumdadır. Litokarditler, kalp kabuklarıdır, ileride atmaya başlayacak bir kalbin taslaklarıdır. Robinet'nin mineralojik koleksiyonu, Doğa'nın insan yapmayı öğrendiğinde, onu

meydana getireceği anatomik parçalardan oluşur. Eleştirel zihne sahip biri bu düşünceye karşı çıkacak, 18. Yüzyıl doğabilimcilerinin "kendi hayalgüçlerinin kurbanı" olduklarını ileri sürecektir. Oysa ilke olarak her türlü eleştirel tavrı reddeden fenomenolog, sözcüklere yüklenen varlığın aşırıya kaçmasında, hattâ hayallerin aşırıya kaçmasında bile derin bir düşlemenin kendini gösterdiğini yok sayamaz. Öyle ya da böyle Robinet içten içe hep biçimi düşünür. Ona göre yaşam, biçimlerin nedenidir. Biçimlerin nedeni olan yaşamın, yaşayan biçimler biçimlendirmesi çok doğaldır. Bir kez daha yineleyelim, biçim, bu tarzda kurulan düşler için yaşamın seçtiği konuttur.

Fosiller gibi kabuklu hayvanlar da Doğa'nın, insan bedeninin değişik bölümlerini hazırlamak için yaptığı denemelerdir; bunlar erkek parçalarıdır, bunlar kadın parçalarıdır. Robinet bize, vulvayı andıran Venüs Kabuğu'nun bir betimlemesini yapar. Bir psikanalistin, ayrıntılara giren bu tanımlamalarda ve betimlemelerde bir cinsel saplantı görmesi kaçınılmazdır. Aynı psikanalist, kabuk müzesinde de Bayan Marie Bonaparte'ın Edgar Poe'yu ele alan incelemesinin başlıca motiflerinden biri olan dişli vulva fantazması gibi fantazmaların temsillerini bulmakta zorluk çekmeyecektir. Eğer Robinet'yi dinlersek, insanın ortaya çıkışından önce Doğa'nın biraz deli olduğuna kanaat getiririz. Robinet'nin yapılan psikanalitik ya da psikolojik gözlemler karşısında, kendi sistemini savunmak için verdiği cevap da oldukça hoştur. Basitçe, rahat bir biçimde şöyle der (*loc. cit.*, s. 73): "Doğanın, üremeye ilişkin bölümlerin örneklerini çoğaltmasına şaşmamak gerekir, tabii eğer bu bölümlerin ne kadar önemli oldukları göz önünde bulundurulursa."

Fikirlerini-rüyalarını belli bir sistem içinde düzenleyen Robinet gibi bir bilimsel düşünce düşçüsü karşısında, aile komplekslerini analiz etmeye alışkın bir psikanalist hiç mi hiç yararlı olamaz. Kozmik bir psikanaliz gerekir burada, insani kaygıları bir an için bir yana bırakıp Kozmoz'un çelişkileri konusunda kaygılanacak bir psikanaliz gerekir. Ayrıca, bir madde psikanalizi yapmak da gerekir. Bu psikanaliz, madde-

nin hayal edilmesinde insani bir taraf olduğunu kabul ederek, maddeye dair hayallerin derin oyununu daha yakından izleyecektir. Burada, hayalleri incelediğimiz bu çok dar alanda, bizim yapmamız gereken şey, bazen dıştan çok sert olsa da içselliğinde çok yumuşak, çok sedefli olan kabuğun çelişkilerini çözmektir. Yumuşak bir varlığın sürtünmesiyle, nasıl olur da o cilalı yüzey ortaya çıkabilir? O içsel sedefi okşayarak düş kuran parmak, insanca, pek insanca düşleri aşmaz mı? En basit şeyler psikolojik açıdan karmaşıktır bazen.

İçinde yaşanan taş üstüne kurduğumuz düşlere kendimizi kaptıracak olsak, işin sonu gelmezdi. Ne tuhaftır ki kurulan bu düşler hem uzun hem de kısa. İnsan sonsuza kadar kurabilir bu düşleri, ama düşünüm/refleksiyon bir anda kesip atar bunları. En ufak bir işarette kabuk insanlaşır ama kabuğun insanca olmadığını hemen anlarız. İkamet etmenin yaşam atılımı, kabukla çok kısa sürede sona erer. Doğa, kapalı yaşamın güvenliğini çok çabuk elde eder. Ne var ki düşçü, duvarlar sağlamlaştığında kendi işinin sona erdiğini düşünmez ve böylece kabuk kuran hülyalar, oldukça geometrik bir şekilde bir araya gelmiş moleküllere yaşam ve hareket verir. Bu hülyalar için kabuk, kendi maddesinin dokusunda bile canlıdır. Doğaya dair büyük efsanelerden birinde bulacağız bunun kanıtını.

VI

Cizvit peder Kircher, Sicilya kıyılarında "toz haline getirilen balık kemiklerinin ve deniz kabuklarının üstüne tuzlu su serpildiğinde, bu tozların canlanarak yeniden çoğalmaya başladığını" ileri sürer. Vallemont Papazı da bu masalı, kendi küllerinden yeniden doğan Zümrüdü Anka kuşu masalı[1] ile benzerlik kurarak anlatır. Bu da bir su Ankasıdır işte. Vallemont Papazı, her iki Anka masalına da inanmaz. Ama kendi-

1 Abbé de VALLEMONT, *Curiosités de la nature et de l'art sur la végétation ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection*, Paris, 1709, 1. Bölüm, s. 189.

mizi hayalgücü âlemine yerleştiren bizler, bu iki **Ankanın da** hayal edilmiş olduğunu unutmamalıyız. Bunlar, *hayalgücünün olgularıdır*, hayaller dünyasının oldukça müspet olgularıdır.

Hayalgücünün bu olguları zaten, çağlar boyunca süregelen alegorilere bağlanır. Jurgis Baltrusaitis bize şunu anımsatıyor (*loc. cit.*, s. 57): "Karolenj dönemine kadar mezarların çoğuna salyangoz kabuğu konurdu –insanın ileride yeniden uyanacağı bir mezar alegorisiydi bu." Carbonneaux-Lassay de şöyle der (*Le bestiaire du Christ*, s. 922): "Bütünlüğü içinde ele alındığında, duyarlı bir kabuk ve organizma olan deniz kabuklusu, Eskilerin gözünde beden ve ruhtan oluşan eksiksiz insan varlığının bir amblemiydi. Eskilerin simgebiliminde kabuk, varlığın bütününe yaşam veren ve yumuşakça organizmasıyla temsil edilen ruhu sarıp sarmalayan bedenimizin amblemi kabul ediliyordu. Buna dayanılarak, ruhun bedenden ayrılmasıyla birlikte bedenin atıl hale geldiği söyleniyordu, tıpkı kendisine can veren bölümden ayrıldığında artık hareket edemeyen bir kabuk gibi." Öyle ki tüm bu malzemeyle "Diriliş yuvası kabuklar"[1] başlıklı kalın bir dosya hazırlanabilir. Bu çalışmada biz basit araştırmalar çerçevesinde kalacağımız için, eski gelenekler üstünde durmayacağız. Bu çerçeve içinde de yapmamız gereken tek şey, kurulan kimi naif düşlerdeki en basit hayallerin nasıl olup da bir geleneği besleyebildiğini kendi kendimize sormaktır. Charbonneaux-Lassay bu konuları olanca basitliğiyle, tam da gönlümüzden geçen bir naiflikle açıklıyor. *Le bestiaire du Christ* kitabının yazarı, Eyüp Kitabı'na ve karşı konulmaz diriliş umuduna gönderme yaptıktan sonra (*loc. cit.*, s. 927) şöyle der: "Nasıl oldu da yeryüzünün şu sakin hayvanı salyangoz, bu ateşli ve karşı konulmaz umudu simgelemek için seçilebildi? Bu hayvan, kışla birlikte gelen ölümün yeryüzünü sıkı sıkıya kucakladığı kötü havalarda büzülerek,

1 CHARBONNEAUX-LASSAY, Platon'u, Jamblique'i anar ve şu kitaba göndermede bulunur: Victor MAGNIEN, *Les mystères d'Éleusis*, VI, Payot.

sağlam kalkerden oluşmuş bir mezarı andıran kabuğunun içine kapanır ve ilkbahar, bu mezarın üstünde Paskalya ilahileri söylemeye başladığında... çeperini kırıp gün ışığına capcanlı olarak yeniden çıkar."

Böyle bir heyecan karşısında gülümseyen okurdan, Indre-et-Loire'da bir mezarın içinde "ayaklarından beline kadar neredeyse üç yüz salyangoz dizilmiş bir iskelet" bulan arkeoloğun yaşadığı şaşkınlığı yeniden yaşamasını salık veririz. Bir inançla bu şekilde ilişki kurmak, bizi inancın kökenine götürür. Yitip gitmiş bir simgecilik, hülyaları yeniden bir araya getirmeye koyulur.

Dolayısıyla, varlığın yenilenmesine, dirilmesine, yeniden uyanma gücüne dair birbiri ardına sergilemek zorunda olduğumuz bütün kanıtlar, düşlemelerin birleştiriciliği altında toplanmalıdır.

Dirilişe ilişkin bütün bu alegori ve simgeleri, maddenin gücü üstüne kurulan düşlerin sentezleyeci niteliğiyle birleştirecek olursak, büyük düş kurucuların neden "suların Anka kuşu" düşünü bir kenara atamadığını da anlarız. Sentetik hülyadaki dirilişin hazırlandığı kabuğun kendisi de bir diriliş malzemesidir. Kabuğun içindeki toz dirilebiliyorsa, toz haline gelmiş kabuk kendi sarmalını yeniden oluşturma gücüne neden sahip olmasın?

Eleştirel zihnin koşulsuz hayalleri alaya alması doğaldır; onun görevi de budur zaten. Gerçekçi biri, işi biraz daha ileri götürüp, bunların deneye tâbi tutulmasını talep edecektir. Her yerde olduğu gibi burada da, hayallerin gerçeklikle karşılaştırılarak sağlamasının yapılmasını isteyecektir. Kırılıp öğütülmüş kabuklarla dolu bir inşaat harcı karşısında o gerçekçi bize şöyle diyecektir: haydi bakalım, bunlardan bana bir salyangoz yap! Ne var ki bir fenomenoloğun tasarıları *daha* iddialıdır: büyük hayalleri düşleyenler nasıl yaşamışlarsa, o da *tıpkı* öyle yaşamak ister. Ve madem ki sözcüklerin altını çiziyoruz, *tıpkı* kelimesinin, *gibi* kelimesini aştığına okurun dikkatini çeke-

lim. *Gibi*, ince bir fenomenolojik ayrımı es geçer. *Gibi* öyküdür, *tıpkı* kelimesi ise düş kuran öznenin ta kendisi olmayı gerektirir.

Dolayısıyla, salyangozun evini nasıl yaptığını, en yumuşak yaratığın en sert kabuğu nasıl oluşturduğunu, bu kapalı yaratığın içinde kışın ve ilkbaharın büyük kozmik ritminin nasıl yankılandığını *fenomenolojik olarak anlamaya* kalkarsak, yeteri kadar düşlemeyi asla bir araya getiremeyiz. Ve bu mesele, psikoloji açısından boş bir mesele değildir. Fenomenologların söylediği gibi, şeyin kendisine geri dönüldüğünde, içinde ikamet eden beden büyüdükçe, kendisi de büyüyen bir ev düşlendiğinde, yeniden ortaya çıkan bir meseledir. O küçük salyangoz, taştan yapılmış hapishanesinde nasıl büyüyüp gelişebilir? İşte size *doğal* bir soru, kendini doğal olarak ortaya koyan bir soru. Böyle bir soruyu sormaktan hoşlanmayız, çünkü bizi çocukken sorduğumuz sorulara götürür. Bu soru, sözlerine şunu ekleyen Vallemont Papazı için cevapsız kalır: "İnsanın doğada kendisini bilgi ülkesinde hissettiği pek enderdir. Atılan her adımda kibirli Zihinleri utandıracak, küçük düşürecek şeylere rastlanır." Başka deyişle, salyangoz kabuğu, ev sahibiyle birlikte büyüyen o ev, Evren'in bir harikasıdır. Ve Vallemont Papazı, genel bir şekilde şu sonuca varır (*loc. cit.*, s. 255): kabuklu hayvanlar, "zihin için yüce temaşa özneleridir".

VII

Masalları yıkıp geçen birinin bir masala kurban gittiğini görmek hoştur hep. 18. Yüzyıl başında Vallemont Papazı, ateş Ankasına inanmadığı gibi su Ankasına da inanmaz; ama yeniden yaşama dönmeye, yani ateş Ankası ile su Ankasının bir tür karışımına inanır. Bir eğreltiotunu kül haline getirin; külleri saf bir suyun içinde eritin, suyu buharlaştırın. Geriye, eğreltiotu yaprağı biçiminde güzel kristaller kalır. Bu konuda, biçimsel nedenselliğin doymuş gelişme tuzları adıyla anılması

gereken şeyi bulmak isteyen düşçüleri tefekküre sevk edebilecek daha birçok örnek verilebilir.[1]

Ne var ki Vallemont Papazı'mn kitabında, yuva hayalleriyle kabuk hayallerinin birbirine bulaştığını hissedebiliriz ve bu, bizi şu anda kaygılandıran meselelere daha yakın bir şeydir. Vallemont Papazı, teknelerin ahşap bölümleri üstünde yetişen Anatifer Bitkiden ya da Anatifer Kabuklusundan[2] söz eder (*loc. cit.*, s. 243). "Bu nesne, der, bir lale demetine oldukça benzeyen sekiz kabuktan oluşur... Kabuklar, midye kabuklarının maddesini andıran bir maddeden oluşmuştur... girişi üsttedir ve küçük kapılarla kapanır; bu kapıcıklarsa pek hoş bir biçimde birleşirler. Geriye bir tek, bu deniz bitkisinin ve çok ince bir sanatla yapılmış bu evlerde oturan küçük konukların nasıl oluştuğunu öğrenmek kalıyor."

Kabukla yuvanın birbirine bulaşması, birkaç sayfa ileride, tüm çıplaklığıyla ortaya çıkar. Bu kabuklar, içinden kuş çıkan birer yuvadır (s. 246). "Benim anatifer bitkimin her bir kabuğu... içinde kuşların oluşup yumurtalarını kırdığı birer yuvadır. Bu kuşların kökeni oldukça karanlıktır ve Fransa'da biz bunlara 'Kılkuyruk' deriz."

Burada, bilim-öncesi çağlardaki düşlemelerin ortak bir özelliğiyle, cinslerin birbirine karıştırılmasıyla karşı karşıyayız. Kılkuyrukların soğukkanlı kuşlar olduğu kabul ediliyordu. Bu kuşların nasıl kuluçkaya yattıkları sorulduğunda da verilen karşılık genelde şuydu: doğaları gereği, yumurtalarını ve yavrularını ısıtamayacaklarına göre, neden kuluçkaya yatsınlar ki? "Sorbonne'da dinbilimcileri bir araya getiren bir toplantıda," diye ekler Vallemont Papazı, "kılkuyrukların kuş sınıfından çıkarılarak balık sınıfına alınmasına karar verildi." Böylece, bunların Büyük Oruç'ta yenilebileceği de onaylanmış oldu.

---

1 Bkz. *Bilimsel Zihnin Oluşumu*, İthaki, s. 214

2 Denizde yüzen nesnelere yapışan deniz kabuklusu. Eski bir inanışa göre, yaban ördekleri bu kabuklulardan doğarmış. Yunanca: *Anas.* –çn

Kılkuyruklar, bu kuş-balıklar, yuva-kabuklarını terketmeden önce, yuvalarına bir gaga-ayakçıkla bağlıdır. Görüldüğü gibi, efsanelerden kaynaklanan bağlantı çizgileri bilimsel düşleme içinde yığılmaya başlıyor. Yuva ve kabuk üstüne kurulan büyük düşler burada karşılıklı anamorfoz da denebilecek iki ayrı perspektifte kendilerini ortaya koyuyor. Yuva ve kabuk, düşlemeleri birbirine yansıyan iki büyük hayaldir. Burada biçimler, böylesi bir yakınlaşmayı belirlemeye yetmez. Bu türden efsanelere kucak açan düşlemelerin ilkesi, deneyimi aşar. Düş kuran, görülenin ve dokunulanın ötesinde doğan inançların oluştuğu alana girmiştir. Yuva ve kabuk birer değer olmasa, hayalleri de bu kadar kolayca, bu kadar sakınımsızca sentezlenemezdi. Düş kuran burada, gözleri kapalı, biçimlere ve renklere aldırmadan, sığınak inanışları tarafından teslim alınmıştır. Bu sığınakta yaşam yoğunlaşır, hazırlanır, dönüşüme uğrar. Yuva ve kabuk, ancak düşsellikleri sayesinde güçlü bir biçimde birleşebilirler. "Düşsel ev"e ilişkin bir dallanmalar bütünü burada kendine uzak iki kök bulur ve bu iki kök, insanın kurduğu düşte "uzak" olan her şey gibi birbirine sarılır.

Kurulan bu düşleri açık hale getirmek hiç hoşumuza gitmez. Bunları hiçbir açık anı açıklamaz. Bu düşlemeleri, aktardığımız metinlerde gördüğümüz yeniden ortaya çıkış içinde ele aldığımızda, hayalgücünün hafızadan daha önce geldiğini düşünmeye başlarız.

VIII

Düşlemenin uzak topraklarında yaptığımız bu uzun araştırma gezisinden sonra, gerçekliğe daha yakın gibi görünen hayallere dönelim. Bu arada kendi kendimize (bunu da parantez içinde söylemiş olalım), hayalgücünün sunduğu bir hayalin gerçekliğe yakın olup olamayacağını sormaktayız. Çoğu kez betimleme yaptığımızı ileri sürdüğümüzde, hayal kurarız. Sanırız ki eğlendirirken eğiten bir betimleme yapıyoruz. Bu

yanlış tarz, bütün bir edebiyatı sarmıştır. Bir genç şövalyeyi eğitme amacıyla kaleme alındığı ileri sürülen bir 18. Yüzyıl kitabının yazarı,[1] çakıl taşma bağlanmış, kabuğu açık bir midyeyi şöyle "betimler": "Halatları ve kazıkları gören bunu bir çadır sanırdı." Midyenin o minicik halatlarıyla kumaş dokunduğundan, bu halatlardan gerçekten iplik elde edilebildiğinden de söz edilir. Yazar bununla kalmayıp, çok sıradan bir hayalden felsefi bir sonuç da çıkarır; bunu da bir defaya mahsus olmak üzere analım: "Salyangozlar, sırtlarında taşıdıkları küçük evler inşa eder." Dolayısıyla, "salyangoz, hangi ülkeye yolculuk yaparsa yapsın hep kendi evindedir." Metinlerde yüzlerce kez rastlamamış olsak, bu kadar zavallı bir şeyden söz etmezdik. Burada bundan on altı yaşındaki bir şövalyeyi düşünmeye sevk etmek için söz edilmiş.

Ayrıca, doğal evlerin mükemmelliğine de gönderme yapılır hep. "Bunların hepsi de," der yazar (s. 256), "aynı amaçla yapılmıştır; bu amaçsa hayvanı barındırmaktır. Bu kadar basit bir amacı gerçekleştirmenin ne çeşitli yolları vardır! Hepsinin de yetkin bir yanı, kendine özgü bir zarafeti ve rahatlığı vardır."

Bütün bu hayaller ve düşünümler/refleksiyonlar fazla çocukça,[2] yüzeysel ve dağınık bir hayranlığı ortaya koyar; ne var ki hayalgücü psikolojisinin her şeyi kaydetmesi gerekir. En küçük ilgiler, büyük ilgileri hazırlar.

Gün gelir çok naif hayaller bastırılır, yıpranmış hayaller horlanır. Kabuk-ev hayali kadar yıpranmışı yoktur. Verimli bir karmaşıklık kazandırmak için çok basit, gençleştirebilmek için de çok yaşlıdır. Söylemesi gerekeni tek bir sözle söyler. Ama yine de, bir ***başlangıç hayali***dir bu, yıkılmaz bir hayaldir. Kabuk-ev hayali, insanın hayalgücünün yıkılmaz bitpazarında durur.

---

1 *Le spectacle de la nature*, s. 231.

2 Fr. *Puérilité*. Metinde genelde olumlu bir anlamda kullanılan çocukluk [*enfance*] temasından farklı olarak Bachelard burada yine çocuksuluğu ifade eden ama "olgunluktan ve ciddiyetten yoksun olma" anlamıyla önplana çıkan bir sözcük kullanıyor. –*yhn*

Gerçekten de folklor, salyangoza, boynuzlarını **göstersin** diye söylenen küçük şarkılarla doludur. Çocuklar, bir **ot sa**pıyla dokunarak salyangozu kabuğuna kaçırıp, bununla **eğ**lenirler. En beklenmedik karşılaştırmalarla açıklanır bu **geri** çekilme. Bir biyolog şöyle yazar: salyangoz, "alay edilen bir genç kızın ağlamak için odasına çekildiği gibi, gizlice köşküne çekilir."[1]

Burada bir örneğini gördüğümüz gibi, fazla açık hayaller, genel fikirlere dönüşürler. Böylece hayalgücünü engellerler. Gördük, anladık, söyledik. Tüm yollar kapanmıştır. Bu durumda, genel hayali yeniden yaşama döndürebilmek için tikel bir hayale rastlamak gerekir. Sıradanlığa düşer gibi olduğumuz bu paragrafı canlandırmak için işte size bir örnek.

Robinet, salyangozun "merdivenini" oluşturmak için kendi üstüne yuvarlandığını düşünür. Dolayısıyla salyangozun bütün evi, bir merdiven boşluğu sayılabilir. Yumuşak hayvan her bükülüşünde, döner merdiveninin bir basamağını oluşturur. İlerlemek ve büyümek için kendi ekseninde burulur. Oysa yuvasını yapan kuş, kendi çevresinde dönmekle yetiniyordu. Robinet kabuğunun dinamik hayali ile Michelet yuvasının dinamik hayali arasında bir yakınlık kurulabilir.

IX

Doğa, bizi şaşırtmak için çok basit bir yol kullanır: yaptığı şeyi kocaman yapmak. Yaygın olarak "Dev İstiridye" [*Tridacna gigas*] adı verilen deniz kabuklusunda doğanın muazzam bir koru(n)ma düşü, bir koru(n)ma çılgınlığı gerçekleştirdiğini, sonuçta ortaya bir koru(n)ma canavarı çıktığını görüyoruz. Söz konusu yumuşakça yalnızca 14 libre ağırlığındadır[2] ama kapaklarının her biri 250-300 kilo gelir; boyları da bir ila bir

1 Léon BINET, *Secrets de la vie des animaux*, Essai de physiologie animale, P. U. F., s. 19.

2 Yedi kilo. *–çn*

buçuk metre arasındadır."[1] Harikalar kitaplığının ünlü kitaplarından biri olan bu kitabın yazarı şunları ekler: "Çin'de... zengin Mandarinlerin bu hayvanın tek bir kabuğundan yapılmış banyoları vardır." Böyle bir yumuşakçanın konutunda insan nasıl da yumuşatıcı bir banyo yapar! Sadece 14 libre çeken bir hayvan, bu kadar geniş bir mekâna yayıldığında ne büyük bir rahatlık içindedir kimbilir! Biyolojik gerçeklikler konusunda hiçbir bilgim yok. Bir kitap düşçüsüyüm ben yalnızca! Ama Armand Landrin'in yazdıklarını okuduğumda, kendimi geniş bir kozmik düş içinde buluyorum. Kim kendini Dev İstiridye kabuğunun içinde banyo yaparken hayal ettiğinde, kozmik bir rahatlama yaşamaz ki?

Dev İstiridye'nin gücü, kabuğunun duvarlarının büyüklüğüyle ve kütlesiyle orantılıdır. Başka bir yazar da, bu Dev İstiridye'yi "kendi iradesi" dışında esnetmek için her bir kabuğuna iki at koşmak gerekir, diyor.

Bu hareketi ölümsüzleştiren bir gravür görmek isterdim. "Magdeburg deneyi"ndeki birbirine geçmiş, içindeki hava alınmış iki yarımküreye koşulmuş atları gösteren, kimbilir kaç kere seyre daldığım o eski resim sayesinde gözümün önüne getiriyorum bunu. Başlangıç aşamasındaki bilimsel kültürün bu efsanevi hayali, biyoloji alanında da canlandırılmış olurdu böylece. Yedi kilo yumuşak etin üstesinden gelebilmek için dört tane at!

Ne var ki doğa yaptığını ne kadar büyük yaparsa yapsın, insan kolayca daha da büyüğünü hayal edebilir. Cork'un, Hieronymus Bosch'un *Suda Yüzen Kabuk* [*L'écaille naviguant sur l'eau*] başlıklı bir kompozisyonuna dayanarak yaptığı gravürde, dev bir midye kabuğunun içinde on kadar insan, dört çocuk, bir de köpek görürüz. İçinde insanları barındıran bu midye kabuğunun güzel bir röprodüksiyonunu, Lafon'un, Hieronymus Bosch'la ilgili enfes kitabında göreceğiz (s. 106).

---

1 Armand LANDRIN, *Les monstres marins*, 2. baskı, Hachette, 1879, s. 16.

Dünyadaki bütün içi boş nesnelere yerleşme düşünün geçirdiği bu irileşmeye, Bosch'un hayalgücüne özgü grotesk sahneler eşlik eder. Denizciler, midye kabuğunun içinde yiyip içer, âlem yaparlar. "Kabuğumuza çekildiğimizde" sürmek istediğimiz dinginlik düşü, ressamın dehasının belirtisi olan bir çılgınlık istemiyle yitip gider.

İrileşme geçiren düşlemeden sonra, ilksel basitliğiyle kendini ortaya koyan düşlemeye geri dönmek gerekir daima. Bir kabukta yaşamak için yalnız olmak gerektiğini iyi biliriz. Hayali yaşarken, yalnızlığa boyun eğdiğimizi biliriz.

Tek başına ikamet etmek; ne büyük bir düş! Bir kabukta yaşamak gibi en atıl, fiziksel olarak en saçma hayal, böylesi bir düşün tohumu olabilir. İnsanların ve kaderin yaptığı haksızlıklar karşısında, yaşam bizleri büyük hüzünlere boğduğunda, güçlüler de, güçsüzler de, herkes kapılır bu düşe. Daracık odasında, odasının dar olmasından keyiflenen ve yumuşak hüznü içinde şunları söyleyen Salavin buna örnektir: "Şu küçücük odam, bir deniz kabuğu kadar derin ve gizli odam olmasa ne yapardım ben? Ah, salyangozlar ne kadar mutlu olduklarını bilmiyorlar hiç."[1]

Hayalin ağzı çok sıkıdır bazen, gizlidir, belli belirsizdir ama etkindir. Kendi üstüne kapanmış varlığın yahtılmışlığım dile getirir. Çocukluk yıllarındaki bir evin düşünü kurup, bu evi,

Yıldızla gülün gidip geldiği
Eski ev.

dizeleriyle yücelttiğinde bile şair şöyle yazar:

Gölgem sesli bir deniz kabuklusu oluşturur
Ve şair kendi geçmişini dinler
Bedeninin gölgesinden oluşan kabukta.[2]

1 Georges DUHAMEL, *Confession de minuit*, başlık VII.

2 Maxime ALEXANDRE, *La peau et les os*, yay. Gallimard, 1956, s. 18.

Hayal bazen de gücünü, tüm durma mekânlarının eşbiçimliliğinden alır. Böylece, bizi buyur eden her oyuk dingin bir kabuk olur. Gaston Puel şöyle yazar:[1]

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

"Kayığın uzun kabuğu üstüne kapanmıştır onun.

"Uyumaktadır. Bir badem çekirdeğidir o. Kayık bir yatak gibi, uykuyu kucaklar."

İnsan, hayvan, badem çekirdeği, tümü de bir kabuğun içinde kavuşur durmanın en yüksek noktasına. Bu hayallerin tümünü durma değerleri yönlendirir.

X

Hayalgücünün en basit hayallere yaşam verirken kullandığı tüm ince diyalektik ayrımları çoğaltma çabasında olduğumuza göre, kabuklu hayvanın saldırgan yanını ortaya koyan bazı göndermeleri de belirtmeden geçmeyelim. İçinde pusu kurulmuş evler olduğu gibi, tuzak-kabuklar da vardır. Hayalgücü bunları, yemle ve kancayla güçlendirilmiş birer balık avlama sepetine dönüştürür. Plinius, deniz kabuklularıyla ortak yaşayan küçük yengeçlerin böyle beslendiklerini anlatır: "Kör olan kabuklu hayvan açılarak, çevresinde oynaşan küçük balıklara gövdesini gösterir. Bundan cesaret alan balıklar kabuğun içine dolar. Tetikte bekleyen yengeç deniz kabuklusunu o anda hafifçe ısırarak uyarır; hayvan kapanır ve kapakları arasında kalan her şeyi ezer; daha sonra da avını ortağıyla paylaşır."[2]

Hayvan masalları yolunda daha ileri gitmeye olanak yok. Örnekleri fazla çoğaltmayacağız ancak, ünlü bir isimden güç

1 Gaston PUEL, *Le chant entre deux astres*, s. 10.

2 Armand LANDRIN, *loc. cit.*, s. 15. Aynı fablı Ambroise PARÉ de aktarır (*Œuvres complètes*, c. III, s. 776). Küçük yardımcı yengeç "kabuklunun açılan ağzının kenarında kapıcı gibi oturur." Kabuğa bir balık girdiğinde, balığın ısırdığı kabuklu hayvan kabuğunu kapar, "sonra da ikisi birlikte avlarını küçük küçük ısırarak yer."

aldığı için, son bir örnek daha verelim. Leonardo da Vinci'nin *Defterler*'inde şunu okuruz: "Dolunay olduğunda istiridye bütünüyle açılır; bunu gören yengeç de, istiridyenin içine bir taş ya da dal parçası atarak kapanmasını önler, sonra da çayırda otlar gibi yer onu." Âdet olduğu üzere Leonardo da bu masaldan bir ahlak dersi çıkarır: "Gizini açığa vuran ağız, boşboğaz dinleyicisinin insafına kalır."

Hayvanların yaşamından çıkarılan ahlak derslerinin değerini belirlemek için geniş çaplı psikoloji araştırmaları yapmak gerekir. Bu sorun bizim karşımıza rastlantı sonucu çıktı. Laf arasında belirtip geçiyoruz. Kaldı ki kendiliğinden bir masal anlatmaya başlayan isimler de vardır: Hermit Yengeci[1] bunlardan biridir. Bu yumuşakça, kendi kabuğunu oluşturmaz, sıkça yinelendiği üzere, boş bir kabuğa yerleşir. Bu kabuk dar gelince, başka bir kabuğa geçer.

Terk edilmiş kabuklara yerleşen Hermit Yengeci bazen, yumurtalarını başka kuşların yuvasına bırakan guguk kuşuna benzetilir. Görünen o ki Doğa her iki durumda da doğal ahlaka ters düşmekten hoşlanıyor. Hayalgücü, her tür istisna karşısında heyecanlanır. Başkasının yuvasına yerleşen serseri kuşun alışkanlıklarına başka başka kurnazlıklar, bilinmedik şeyler katmaktan hoşlanır. Söylendiğine göre guguk kuşu, kuluçkaya yatan anne kuşun uzaklaşmasını gözler, sonra da kendi yumurtasını bırakacağı yuvadaki yumurtalardan birini kırarmış. İki yumurta bırakacaksa, iki yumurta kırarmış. "Guguk" diye öten bu kuş, saklanma sanatını çok iyi bilir. Saklambaç oynamaya bayılır. Peki ama bu kuşu gören var mı hiç? Canlılar dünyasındaki birçok varlık gibi, bu varlığın da bir tek adını biliriz. Kızıl guguk kuşuyla külrengi guguk kuşunu birbirinden kim ayırt edebilir? Kızıl guguk kuşunun, yumurtadan çıktıktan sonraki ilk yıllarda külrengi guguk kuşu olduğu, bu kuşlardan bazılarının "kuzeye göç ettiği, bazılarının da

1 Fransızcası "*Bernard l'Hermite*" (Keşiş Bernard) olan bu yengece Türkçede "keşiş yengeci" de denir. –*çn*

güneye göç ettiği, bunlara aynı bölgede rastlanmadığı, çünkü göçmen kuşların uyduğu kurala göre, yaşlı kuşlarla genç kuşların aynı ülkeye çok ender gittiği" ileri sürülmemiş midir, diye sorar papaz Vincelot (*loc. cit.*, s. 101).

Kendini bu kadar iyi saklayabilen bir kuşa büyük bir başkalaşım gücü atfedilmesi, papaz Vincelot'nun aktardığı gibi (s. 102), "eskilerin yüzyıllar boyunca guguk kuşunun atmacaya dönüştüğünü düşünmesi" çok şaşırtıcıdır. Böyle bir efsaneye dalıp gitmişken, guguk kuşunun bir yumurta hırsızı olduğunu anımsadığımda, bana öyle geliyor ki atmacaya dönüşen guguk kuşunun öyküsü, özgün biçimi pek de bozulmamış şu atasözüyle özetlenebilir: "Yumurta çalan, öküz götürür."

XI

Bazı insanların zihninde bazı hayallerin hiç eskimemek gibi bir ayrıcalığı vardır. Bernard Palissy işte bu zihinlerden biridir ve kabuk hayalleri onun açısından uzun ömürlü hayallerdir. Bernard Palissy'yi kendi maddi hayalgücünün baskın unsuruyla anlatacak olsak, onu "yersel" sınıfına sokmamız doğaldır. Ancak maddi hayalgücünde her şey ince ayrımlardan ibaret olduğundan, Palissy'nin hayalgücü, sağlam toprak peşinde koşan, ateşle sertleştirilmesi gereken, öte yandan dondurucu, içsel bir tuzun etkisiyle doğal bir sertlik de kazanabilen "yersel" bir hayalgücü olarak değerlendirilebilir. Kabuklar, işte bu oluşu ortaya koyar. Bu yumuşak, yapışkan, "salyalı" varlık böylece kendi kabuğunun sert kıvamında da söz sahibi olur. Ve katılaşma ilkesi o kadar güçlü, sertliğin yaptığı fetih o kadar geniş kapsamlıdır ki kabuk, ateşten yardım almışçasına kavuşur minesinin güzelliğine. Geometrik biçimlerin güzelliğine, tözün güzelliği de eklenmiş olur. Bir çömlekçi ve bir sır ustası için kabuk, nasıl da yüce bir tefekkür nesnesidir. Dâhi bir çömlekçinin yaptığı tabaklarda sırın etkisiyle donmuş, derisiyle kabukların en sertini oluşturmuş ne çok hayvan vardır! Bernard Palissy'nin tutkusunu, maddelerin kozmik dramın-

da, hamurla ateşin mücadelesinde yeniden yaşayacak olsak, neden kendi kabuğunu salgılayan en küçük bir salyangozun bile, ilerde göreceğimiz gibi, onun sonsuz düşler kurmasına yol açtığını daha iyi anlarız.

Kurulan tüm bu düşler arasından biz burada en sıradışı ev hayallerini arayanlar üstünde duracağız. İşte bunlardan biri de, *Recepte véritable*[1] adlı çalışmada *De la ville de forteresse* [*Kale Kent Üzerine*] başlıklı bölümde yer alan hayaldir. Bunu özetlerken maksadımız anlatının yoğunluğuna zarar vermek değil.

Bernard Palissy, "savaşın korkunç tehlikelerine" karşı bir "kale kent" planı oluşturmayı düşünür. "Yaşadığı dönemde inşa edilen kentler arasında kendine örnek alabileceği bir kent" bulmaktan umudu kesmiştir. Topların kullanıldığı bu yüzyılda kendisine Vitruvius'un da yardım edemeyeceğini açıklar. "Ormanlarda, dağlarda ve vadilerde dolaşarak kendine örnek alabileceği, hünerli hayvanların elinden çıkmış usta işi evler arar." Bir sürü araştırmadan sonra Bernard Palissy, "evini ve kalesini kendi salgısıyla yapan bir yavru salyangoz" üstüne derin düşüncelere dalar. Yapıyı *içeriden* inşa etmek üstüne kurduğu düşler Palissy'nin zihnini aylarca meşgul eder. Bütün boş zamanını okyanus kıyısında dolaşarak geçirir; "bazı küçük balıkların özsıvıları ve salgılarıyla meydana getirdiği çeşit çeşit ev ve kale gördüğünü ve hemen bunlardan kendisine yararlı bilgiler çıkarabileceğini düşünmeye başladığını" anlatır. "Denizlerdeki savaşlar ve korsanlıklar" yeryüzündekilerden daha fazla olduğundan, en korunmasız varlıklara, en yumuşak varlıklara Tanrı "kendi evlerini öylesine yetkin bir geometriyle ve mimarlıkla kurma hüneri bağışlamıştır ki, Hazreti Süleyman bile engin bilgisine rağmen böyle bir şeyi başaramamıştır."

Sarmal kabuklara gelince, böyle olmaları yalnızca "güzellik için değildir; bunun ardında bambaşka bir neden yatar. Şunu

1 Bernard PALISSY, *Recepte véritable*, yay. Bibliotheca romana, s. 151 ve devamı.

bilmelisin ki birçok balığın burnu sipsivridir ve de söz konusu balıkların evleri düz biçimde inşa edilmiş olsaydı, bu sivri burunlu balıklar onları kolayca yerdi; ne var ki kapıda bir düşman belirdiğinde bunlar kendini içeri çeker, içeri doğru bir burgu yaprak çekilirken[1] sarmalların çizgisini izler, böylece düşmanların kendilerine zarar vermesini engellerler."

Bu arada Bernard Palissy'ye Gine'den gelme iki büyük deniz kabuğu getirirler. "Bir dikenli salyangoz ile bir deniz salyangozu." Dikenli salyangoz daha çelimsiz bir hayvan olduğundan, Bernard Palissy'nin düşüncesine göre, daha iyi korunmuş olması gerekirdi. Gerçekten de, kabuğun "çevresinde oldukça iri, sivri çıkıntılar vardı, işte bu boynuzların bir nedeni olmalıydı; bunlar kaleyi koruyan temren gibi sivri çıkıntılardı."

Hazırlık niteliğindeki bütün bu ayrıntılara yer vermek zorunda olduğumuzu düşündük, çünkü bunlar Bernard Palissy'nin *doğal bir esin* bulmak istediğini gösterir. Palissy, "kale kentini kurmak için, sözü edilen dikenli salyangozun kalesini kendine örnek almaktan" daha uygun bir yol bulamaz. Yeterli bilgiyi edindikten sonra da, pergelini ve cetvelini alarak planını çizmeye koyulur. Kale kentin tam orta yerinde kare bir meydan, bu meydanda da valinin konutu bulunur. Bu meydandan *tek bir* yol çıkar ve alanı dört kez dolanır: önce karenin çevresini izleyerek iki kez döner, sonra da sekizgen oluşturarak iki kez daha döner. Kare meydanın çevresini dört kez dönen bu yolun üstündeki evlerin kapıları ve pencereleri kalenin içine doğru açılır, öyle ki evlerin sırtları kesintisiz bir duvar oluşturur. Evlerin oluşturduğu en dış duvar, kentin duvarlarına bitişir ve devasa bir salyangoz oluşturur.

Bernard Palissy bu *doğal* kalenin sunduğu elverişli yanları uzun uzun anlatır. Düşman, kalenin bir bölümünü ele geçirse bile, içeridekilerin geri çekileceği bir çekirdek daima kalacaktır. Hayale genel çizgisini veren de, sarmal biçimdeki bu geri çekilme hareketidir. Düşman topçusu geri çekilmeyi izleyemeyecek ve bu sarmal kentin sokaklarını "sırasıyla" zapt

1 Dönerek.

edemeyecektir. Düşman topçuları, sarmal kabuk karşısındaki "sivri burunlu" yırtıcı hayvanlar gibi çaresiz kalacaktır.

Okura çok uzun gelebilecek bu özet, birbirine karışmış kanıtlar ile hayallerin ayrıntılarına yine de girebilmiş değil. Palissy'nin metnini satır satır izleyen bir psikolog bu metinde *kanıtlayan* hayallerle, akıl yürüten bir hayalgücüne tanıklık eden hayallerle karşılaşır. Bu basit sayfalar, psikoloji açısından ele alındığında karmaşıktır. Bizim için, içinde bulunduğumuz bu yüzyılda, bu tür hayaller artık "akıl yürütmek"ten yoksundur. Doğal kalelere inanmak gerekmez artık. Askerler "kirpi" savunması pozisyonu aldıklarında, artık hayal alanında değil, basit metafor alanında olduklarını bilirler. Cinsleri birbirine karıştırıp da, Palissy'nin salyangoz-kalesini basit bir metafor saysaydık, ne büyük bir yanlış yapmış olurduk! Oysa yüce bir zihinde yaşamış bir hayaldir bu.

Kişisel açıdan bakarsak, elinizde tuttuğunuz kitap gibi hoşça vakit geçirten, türlü hayallerle eğlendiğimiz böyle bir kitapta, bu canavar salyangoz üstünde durmamız gerekiyordu.

Ve hayalgücünün basit oyunuyla büyüklüğün her tür hayali işlediğini göstermek için, salyangozun büyüyerek bir kasaba boyutuna ulaştığı şu şiiri aktaralım:[1]

Dev bir salyangoz bu
Dağdan aşağı inen
Ve beyaz sümüğüyle
Dere eşlik ediyor ona
Çok yaşlı, tek bir boynuzu var
Kare biçimli saat kulesi bu onun.

Şair şunu da ekler:

Şato onun kabuğu...

1 René ROUQUIER, *La boule de verre*, yay. Seghers, s. 12.

Bernard Palissy'nin yapıtının diğer sayfalarında, Palissy'nin yaşadığı kabuk-evde keşfedilmesi gereken bu hayalin yazgısı iyice belirginleşecektir. Aslında bu sanal kabuk-kale mimarı, aynı zamanda bir bahçe mimarıdır. Yaptığı bahçe planlarını tamamlamak amacıyla "odacık" planları da çizer. Bu "odacıklar", dış görünüşleriyle bir istiridye kabuğunu andıran taşlık ücralardır: "Söz konusu odacığın dışı, diye yazar Bernard Palissy,[1] yüzeyi zımparalanmamış, kazınmamış iri kaya parçalarıyla örülecek, öyle ki dışarıdan bakıldığında odacık bir konutu andırmayacaktır." Buna karşılık, odacığın içinin, bir kabuğun içi kadar cilalı olmasını isteyecektir: "Odacık bu biçimde örüldükten sonra içi, kemerlerin tepesinden tabana ve zemine kadar birkaç kat sırla kaplanacak; bu tamamlandıktan sonra da sürdüğümüz kat kat sır, eriyip ya da sıvılaşıp taş örgünün üstüne akıncaya kadar içeride büyük bir ateş yakılacak..." Böylece odacık, "içeriden bakıldığında, tek bir parçaymış gibi duracak... cilası öyle pırıl pırıl olacak ki, içeri giren kertenkeleler kendilerini burada tıpkı bir aynanın üstündeymiş gibi görebilecekler."

Tuğlaları sırlamak için evin içinde yakılan bu ateş, "sıvayı kurutmak" için yakılan ateşten çok başka bir yere götürür bizi. Palissy belki de burada, iç duvarlarında ateşin çamur parçalarını damla damla sertleştirdiği kendi çömlekçi fırınının görüntülerini yeniden yaşamaktadır. Her durumda sıradışı bir hayal, sıradışı bir yol gerektirir. Burada, insan bir kabuğun içinde yaşamak istiyor. Varlığını koruyacak yüzeyin yekpare, cilalı olmasını, sanki kendi duyarlı eti buraya dokunacakmış gibi evinin duvarlarının dışarıya kapanmasını istiyor. Bernard Palissy'nin kurduğu düş, ikamet etme işlevini dokunma diline çeviriyor. Kabuk, kurulan düşe tümüyle fiziksel bir içsellik yüklüyor.

Baskın hayaller birleşme eğilimi gösterir. Bernard Palissy'nin dördüncü odacığı, evin, kabuğun ve mağaranın bir sentezidir:

1 *Loc. cit.*, s. 78.

"İçten, öyle bir ustalıkla örülecek ki, der Palissy (*loc. cit.*, s. 82), taş elde etmek için oyulmuş bir kayayı andıracak tam olarak; çünkü söz konusu odacık burulmuş, kamburlaştırılmış olacak, yanlamasına birçok tümsek ve oyuk içerecek, yontma sanatının görüntüsünü ya da biçimini çağrıştırmayacak ve eğri büğrüleştirilmiş kemerlerinin her yanından birçok kambur sarktığı için her an yıkılacakmış gibi duracak." Bu sarmal evin iç yüzeyi, tabii ki sırlanmış olacak, kendi üstüne sarılmış kabuk biçiminde bir mağara olacaktır. Hünerli mimar, bol bol insan emeği kullanarak *doğal* bir konut yapacaktır. Odacığın doğallığını pekiştirmek için, üstü toprakla örtülecek "ve bu toprağa birçok ağaç dikileceğinden, binayı pek andırmayacaktır." Dolayısıyla, Palissy gibi yersel olana sıkıca bağlı birinin gerçek evi yeraltındadır. Palissy, bir kayanın bağrında, bir kayanın kabuğunda yaşamak ister. Tepesinden kamburlar sarktığı için, kayada yontulmuş bu konut insana ezilme kâbusu yaşatır. Kayanın içine doğru ilerleyen sarmal nedeniyle sıkıntılı bir derinlik kazanır. Ne var ki kendine yeraltında bir konut yapmak *isteyen* varlık, herkeste var olan korkuları dizginlemeyi de bilir. Bernard Palissy, kurduğu düşlerde, yeraltı yaşamının kahramanıdır. Kendi hayal dünyasında, mağaranın girişinde bir köpeğin havlamasından korkmaktan zevk alır (kendisi böyle söyler), bir ziyaretçinin eğri büğrü labirentte ilerlerken duraksamasından zevk alır. Mağara-kabuk burada, yalnız bir insan için, kendisini basit hayallerle savunmayı ve korumayı bilen büyük bir yalnız için "kale kenttir". Bariyere, demir kapıya gerek yok: içeri girmeye herkes korkacaktır...

Karanlık girişler konusunda ne de çok fenomenolojik araştırma yapmak gerekiyor!

XII

Okurun sabrını zorlamak pahasına, ikamet etme işlevini canlandırdığını düşündüğümüz hayalleri ilksel biçimleriyle, belki de çok eskiden hayal edildikleri biçimde kuş yuvalarıyla, kabuklarla çoğalttık. Burada, karma bir hayalgücü ve gözlem meselesi olduğu açıkça hissediliyor. Biyolojik mekânların müspet biçimde incelenmesi, bizim meselemiz değil elbette. Bizim basitçe göstermek istediğimiz şey şudur: yaşam barınır barınmaz, korunur korunmaz, örtünür örtünmez, gizlenir gizlenmez, hayalgücü korunan bu mekânda ikamet eden varlığa yakınlık duymaya başlar. Hayalgücü koru(n)mayı, güvenliğin tüm ince ayrımlarında yaşar, kabukların en maddisindeki yaşamdan, basit yüzey taklitlerindeki en kurnazca gizlenmelere varıncaya kadar. Şair Noël Arnaud'nun düşlediği gibi, varlık kendini benzeşmeler ardına gizler.[1] Bir renkte güvende olmak, ikamet etmenin dinginliğini son noktasına, ihtiyatsızlığa kadar vardırmak değil midir? Gölge de bir konuttur.

XIII

Kabuklar üstüne yaptığımız bu incelemeden sonra, bağalarla ilgili bazı anlatı ve öyküleri aktarabiliriz artık. Tek başına kaplumbağa, yürüyen eve sahip bu hayvan, basit yorumlar yapmamız için yeterlidir. Bu yorumların tek amacı, az önce ortaya koyduğumuz tezlere ilişkin yeni örnekler vermektir. Dolayısıyla, kaplumbağanın evine ayrı bir başlık ayırmayıp tutumlu davranmış olacağız.

Bununla birlikte, birincil hayallerle az da olsa çelişen durumlar bazen hayalgücünü canlandırdığı için, İtalyan şairi Giuseppe Ungaretti'nin Flandres'da[2] yaptığı yolculuğun notlarından alınmış bir parçayı yorumlayacağız.

Ungaretti, şair Franz Hellens'in evinde (sadece şairler bu tür zenginliklere sahiptir) bir ahşap oyma görür. Bu oymada

1 Noël ARNAUD, *L'état d'ébauche*, Paris, 1950.

2 *La revue de culture européenne* içinde, 4. sayı, 1953, s. 259.

"sanatçı, kemik bağasının içine çekilmiş bir kaplumbağaya öfkeyle saldıran bir kurdun, açlığını gideremediği için çılgına dönmesini canlandırır."

Bu üç satır hafızamdan hiç silinmez ve de bu konuda sonu gelmez öyküler uydururum. Uzaktan, kıtlık çekilen bir ülkeden gelen kurdu gözümün önüne getiririm. Kurt bir deri bir kemiktir, öfkeden kıpkırmızıdır, dili sarkar. Tam o sırada bir çalılığın ardından kaplumbağa, dünyadaki bütün oburların peşine düştüğü o nefis av çıkar. Kurt bir sıçrayışta avının üstüne atlar, ama doğanın benzersiz bir çeviklik bağışladığı kaplumbağa, başını, ayaklarını ve kuyruğunu evinin içine çekmekte daha atik davranır. Aç kurt için artık o, yol üstünde duran bir taştan farksızdır. Bu açlık dramında kimden taraf olmak gerekir? Tarafsız kalmayı denedim. Kurtları sevmem. Ama bir kez olsun kaplumbağa kendini feda edemez miydi? Ve o eski gravür üstüne uzun uzun düş kuran Ungaretti, sanatçının "kurdu sevimli, kaplumbağayı da iğrenç" göstermeyi başardığını açıkça belirtir.

Bu yorum üstüne bir fenomenolog ne çok yorumda bulunabilir! Gerçek şu ki *yorumlanmış gravür* mahkemesi karşısında bulunuyoruz artık. Psikolojik yorumlama olguları aşar elbette. Desendeki çizgilerden hiçbiri kaplumbağayı bize iğrenç gösteremez. Kutusunun içine kapanmış hayvan, gizlerini sakladığından emindir. Fizyonomisiyle hiçbir şeyi açığa vurmayan bir canavar olup çıkmıştır. Dolayısıyla fenomenoloğun kurtla kaplumbağa fablını kendi kendine anlatması gerekir. Dramı kozmik düzeye taşıması ve dünyadaki-açlık (fenomenoloğun dünyaya giriş hattını betimlerken kullanmaktan hoşlandığı bitiştirme çizgisiyle yazarak) üstüne iyice düşünmesi gerekir. Daha basit biçimde söylersek, fenomenoloğun, taşlaşan av karşısında, kendini bir an için boş midesiyle öylece kalakalan kurdun yerine koyması gerekir.

Böyle bir gravürün röprodüksiyonuna sahip olsaydım onu, dünyada yaşanan açlık dramlarına katılma perspektiflerini ve

derinliklerini ayırdetmeye ve ölçmeye yarayacak bir test olarak kullanırdım. Bu katılımda bir muğlaklığın kendini göstereceğinden neredeyse eminim. Bazı kişiler kendilerini masalın verdiği uyku haline bırakacak ve çocukluktan kalma eski hayallerin oyununu bozmayacaklar. Kötü hayvanın düş kırıklığına uğraması hoşlarına gidecek kuşkusuz; kovuğuna çekilmiş kaplumbağa ile birlikte gizliden gizliye kurda gülecekler. Öte yandan, Ungaretti'nin getirdiği yorumu dikkate alan bazı başka kişiler de durumu tersyüz edecekler. Kendi gelenekleri içinde uykuya dalmış böyle bir masalın tersine çevrilmesiyle, masallaştırma işlevi gençleştirilmiş olur bir bakıma. Bu durumda, hayalgücü yeniden başlangıç noktasına dönmüş demektir ki, fenomenolog bundan yararlanabilir. Durumların bu şekilde tersyüz edilmesi, karşılarındaki Dünyayı yekpare bir kütle olarak kabul eden fenomenologlara çok önemsiz bir belge gibi gelebilir. Dünyanın içinde olduklarının, Dünyada olduklarının dolayımsızca bilincindedir fenomenologlar. Ancak bu durumda bir hayalgücü fenomenoloğu için mesele karmaşıklaşır. Hayalgücü fenomenoloğu, dünyanın *tuhaflıkları*yla karşı karşıya kalır hep. Dahası da var: hayalgücü, kendi tazeliği, kendine özgü etkinliği içinde, aşina olanı tuhaf olana dönüştürür. Hayalgücü, poetik bir ayrıntı aracılığıyla bizi yepyeni bir dünyayla karşı karşıya getirir. Bundan böyle ayrıntı, manzaranın önüne geçmiş olur. Basit bir hayal, yeni bir hayalse eğer, bize bir dünyanın kapılarını açar. Dünya, hayali olanın binbir penceresinden bakıldığında değişkendir. Dolayısıyla fenomenolojinin meselesini de yeniler. Küçük meseleleri çöze çöze, büyük meseleleri çözmeyi öğreniriz. Biz, yaptığımız alıştırmaları temel bir fenomenoloji düzlemi içinde sunmak zorundayız. Ayrıca insan psişesinde anlamsız sayılabilecek hiçbir şey olmadığına da kaniyiz.

ALTINCI BÖLÜM

KÖŞELER

"Kapatın mekânı! Örtün cebini Kangurunun! İçerisi sıcak."
Maurice BLANCHARD (*Le temps de la poésie* içinde, G. L. M., Temmuz 1948, s. 32.)

I

YUVALARI VE KABUKLARI incelerken, ikamet etme işlevinin başka bağlamlara taşınmasıyla karşı karşıyaydık elbette. Kaba ya da düşsel içsellikleri inceliyorduk; bunlar, ağaçtaki kuş yuvası gibi havadar olabildiği kadar, yumuşakça örneğindeki gibi azimle taşa kakılmış bir yaşamın simgeleri de olabilirdi. Şimdiyse, her ne kadar uçucu ya da hayali olsalar da, daha insanca köklere sahip içsellik izlenimlerini ele almak istiyoruz. Bu bölümde işleyeceğimiz izlenimleri başka bağlamlara taşımaya gerek yok. Müspet bir zihin bunları boş hülyalar olarak görse de, bu izlenimlerin doğrudan psikolojisi yapılabilir.

Düşünümlerimizin/refleksiyonlarımızın çıkış noktası şudur: bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu, hayalgücü için bir yalnızlıktır, yani bir odanın tohumu, bir evin tohumudur.

Tamamen fiziksel olan böyle bir köşeye büzüşme hali kendi başına zaten bir olumsuzculuk [*négativisme*] damgası taşıdığı için, okuyarak bir araya getirdiğimiz belgeler de çok sınırlı sayıdadır. "Yaşanan" köşe, birçok bakımdan yaşamı reddeder, yaşamı kısıtlar, yaşamı saklar. Köşe, bu durumda, Evrenin

olumsuzlanmasıdır. Köşede, kendi kendimizle konuşmayız. Köşede geçirdiğimiz saatleri anımsadığımızda, anımsadığımız şey bir sessizliktir, düşüncelerin sessizliğidir. Öyleyse bu kadar fakir bir yalnızlığın geometrisini neden betimleyelim? Psikolog, özellikle de metafizikçi, bütün bu yer-analizi çevrimlerini çok yararsız bulur. Ancak her ikisi de "kapanmış" kişilikleri dolaysız yoldan gözlemlemeyi bilir. Onlar için, suratını asmış bu varlığın köşeye kıstırılmış bir varlık gibi betimlenmesine gerek yoktur. Ne var ki biz, yere ilişkin koşulları o kadar kolayca silip atamayız. Köşeye çekilen her ruhta, öyle sanıyoruz ki hep bir sığınma figürü vardır. Sığmakların en sefili olan köşe, incelenmeyi hak eder. Köşesine çekilmek yoksul bir anlatım elbette. Bunun yoksul bir anlatım olması, içinde birçok hayali barındırdığı, çok eski hayalleri, belki de psikolojik açıdan ilksel hayalleri barındırdığı anlamına gelir. Kimi zaman hayal ne kadar yalın olursa, düşler de o kadar büyük olur.

Köşe öncelikle bize varlığa özgü değerlerin ilkini, yani hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Hareketsizliğimin güvenli, yakın yeridir. Köşe bir tür yarın-kutudur, birazı duvar, birazı kapı bir kutu. İlerideki bölümlerden birinde inceleyeceğimiz, içerisinin ve dışarısının diyalektiğini açıklamak için "köşe"den yararlanacağız.

İnsanın kendi köşesinde huzur içinde olma bilincinden, deyim yerindeyse, bir hareketsizlik yayılır. Bu hareketsizlik ışır. Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice saklanmış sanan bedenimizin çevresinde hayali bir oda oluşur. Gölgeler birer duvar, bir mobilya bir çit, bir örtü de bir çatı oluverir. Ama bütün bu hayaller gereğinden fazla hayal kurar. Hareketsizlik mekânını, varlığın mekânı kılarak belirtmek gerekir. Bir şairin şöyle kısa bir dizesi vardır:[1]

Bulunduğum mekânım ben.

1 Noël ARNAUD, *L'état d'ébauche.*

Bu dize, şairin *L'état d'ébauche* başlıklı kitabında geçer. Büyük bir dizedir bu. Peki ama bu dizenin Daha İyi hissedilebileceği bir yer var mıdır bir köşeden başka?

Ma vie sans moi (Fr. çev. Armand Robin) adlı yapıtında Rilke şöyle yazar: "Birden karşıma, lambasıyla bir oda çıkıverdi, içimde neredeyse ellerimle dokunabileceğim bir oda. O anda o odanın bir köşesiydim ama pencerenin kepenkleri varlığımın farkına varıp kapandı." Köşenin, varlığın bir gözü, bir hücresi olduğu bundan daha iyi anlatılabilir mi?

II

Şimdi de varlığın, köşesinden çıkar çıkmaz kendini açığa vurduğu muğlak bir metni ele alalım.

Baudelaire üstüne kaleme aldığı kitapta Sartre, Hughes'ün bir romanından[1] alıntıladığı bir cümleyi uzun uzun yorumlar: "Emily, teknenin baş tarafındaki gizli bir köşede ev kurma oyunu oynuyordu..." Sartre'm üstünde durduğu cümle bu değil, sonra gelen cümle: "Oynadığı oyundan sıkılıp, teknenin kıç tarafına doğru amaçsızca yürümeye başlamıştı ki birden kafasının içinde şimşek gibi bir düşünce çaktı: bu yürüyen, *kendi*siydi..." Bu düşünceleri evirip çevirmeden önce, Hughes'ün romanında bunların *uydurulmuş çocukluk* denmesi gereken şeye denk düştüğünü gözlemleyelim. Romanlarda buna bol bol rastlarız. Romancılar uydurulmuş, yaşanmamış bir çocukluk dönemine, uydurulmuş naiflikte olaylar atfederler. Edebi etkinlik yoluyla bir anlatının arka planına yansıtılmış bu gerçekdışı geçmiş, çoğu zaman düşlemenin güncelliğini perdeler; bize gerçekten güncel bir naiflik içinde verilse, kendi fenomenolojik değerine tam anlamıyla sahip olabilecek bir düşleme de böylece engellenmiş olur. Ancak, *var olmak* ile *yazmak* birbirine yaklaştırılması güç fiillerdir.

Bununla birlikte bu metin Sartre'm bize aktardığı biçimiyle değerlidir, çünkü bu haliyle metin psikanalistlerin "içe-dö-

1 HUGHES, *Un cyclone à la Jamaïque;* Plon, 1931, s.133.

nük" ve "dışa-dönük" sözcükleriyle belirttiği iki farklı yönü, yer-analiziyle, yani mekânla ilgili terimlerle, dışarısının ve içerisinin deneyimlerine ilişkin terimlerle ortaya koyar: romancı yaşamdan önce, tutkulardan önce, varoluş şemasının ta kendisinde karşılaşır bu ikilikle. Masalda çocuğun kendisi olmaktan edindiği o şimşek gibi çakan düşünceyi, çocuk "kendi-evinden" *[chez soi]* çıkarken keşfeder. Burada söz konusu olan bir çıkış *cogito*sudur ve bundan önce kendi üstüne kapanmış varlığın *cogito*su verilmemiştir; az çok karanlık bir *cogito*dur bu, ilk önce teknenin gizli bir köşesinde Descartes'ın "sobalı odasını"[1] kurma oyununu oynayan, düşsel bir konut yaratan varlığın *cogito*sudur. Çocuk az önce dışarı doğru patlayarak kendisinin *kendisi* olduğunu keşfetti, bu belki de varlığın bir köşesinde oluşmuş yoğunlaşmalara karşı bir tepkiydi. Teknedeki o gizli köşe, aynı zamanda varlığın da bir köşesi değil midir? Çocuk, denizin ortasında engin bir evren olan tekneyi keşfettikten sonra, kendi küçük evine geri dönüyor mu? Artık *kendisi* olduğunu bildiğine göre, evcilik oyununu sürdürecek, evine, yani kendisine geri dönecek mi acaba? Var olma bilincine, elbette ki mekândan kaçarak da ulaşılabilir, fakat buradaki varlığın anlatısı bir mekânsallık oyununa dayanıyor. Romancının, varlığı keşfetmek amacıyla kendi evinden çıkıp evrene doğru yönelen hülyanın tersyüz oluşuna ilişkin tüm ayrıntıları vermesi gerekirdi bize. İcat edilmiş bir çocukluk, romanlaştırılmış bir metafizik söz konusu olduğuna göre, yazar her iki alanın da anahtarını elinde tutuyor. Bu iki alanın birbiriyle bağıntısını hissediyor. "Varlığın" ele geçirilişini başka bir biçimde de canlandırabilirdi kuşkusuz. Ama kendi-evi evrenden önce geldiğine göre, o küçük evde kurulan düşler de bize aktarılmalıydı. Böylece yazar, köşeye ilişkin düşlemeleri

1 Descartes'ın felsefe alanındaki ilk eseri olan *Yöntem Üzerine Konuşma*'nın *[Discours de la méthode]* "Yöntemin Kuralları" adlı ikinci bölümünde söz ettiği, kapılarını dış dünyaya kapatıp tefekkürde bulunduğu sobalı oda. *–yhn*

feda etti, belki de bastırdı. Bir köşede kurulan bu düşleri bir çocuk "oyunu" başlığı altında sundu, böylece de bir bakıma, yaşamın ciddi yanının dışarıda olduğunu itiraf etti.

Ne var ki köşelerdeki yaşam hakkında, kendi üstüne kapanmış düş kuranla birlikte kendisi de bir köşeye kapanan evren hakkında şairler bize daha fazlasını söyler. Kurulan bu düşe tüm güncelliğini vermekte duraksamazlar.

III

Şair Milosz'un *L'amoureuse initiation* başlıklı romanının (s. 201), kinik bir içtenliğe sahip başkahramanı hiçbir şeyi unutmaz. Söz konusu olan, gençlik anıları değildir. Romanda her şey, yaşanmış bir güncellik atmosferinde geçer. Roman kahramanının coşkulu bir yaşam sürdüğü sarayda, kahramanın sık sık çekildiği belirli köşeler vardır. Kız arkadaşının olmadığı zamanlarda "yerleşip büzüldüğün, şömineyle meşe sandık arasındaki o küçük karanlık köşe" gibi. Sadakatsiz arkadaşını uçsuz bucaksız sarayında değil, öfkesini bastırabileceği, somurtup durduğu köşesinde bekler. "Kışın döşemenin sert ve soğuk mermeri üstünde, gözlerin tavanın sahte gökyüzüne dalıp gitmiş, elinde sayfaları açılmamış bir kitap, o köşede hüzün ve bekleyişle ne enfes saatler geçirdin, ey koca budala! Sen ancak burada yaşamayı bilirsin." Burası çift-değerlilik için bir sığınak değil midir? Düş kuran kişi, hüzünlü olmaktan, tek başına olmaktan ve beklemekten mutluluk duyar. Tutkunun doruklarında kural olduğu üzere, o köşede yaşam ve ölüm üstüne tefekküre dalar: "Duygusallık yüklü bu odanın bir köşesinde yaşamak ve ölmek, diyordun kendi kendine, öyle ya, burada yaşayıp ölmek, neden olmasın Bay Pinamonte, karanlık ve tozlu dar köşelerin dostu?"

Köşelerde ikamet eden herkes, hayale can vermek için, köşelerde ikamet eden kişinin varlığına ilişkin tüm ince ayrımların sayısını çoğaltmak için kalkıp gelecektir. Köşeler, açılar,

delikler üstüne büyük düşler kuranlar için hiçbir şey boş değildir; onlara göre, dolu ile boşun diyalektiğine denk düşen yalnızca iki geometrik gerçekdışıdır. İkamet etme işlevi, dolu ile boş arasındaki menteşeyi oluşturur. Canlı bir varlık boş bir sığınağı doldurur. Hayaller de orada ikamet eder. Cinli perilidir her köşe, eğer ikamet edilmiyorsa. Milosz'un yarattığı, köşelerin düşünü kuran Bay Pinamonte, şömineyle sandık arasında kalan, sonuçta geniş sayılabilecek "in"e yerleşir ve sözünü şöyle sürdürür: "Tefekküre dalan örümcek güçlü ve mutlu yaşar burada; geçmiş büzülüp küçücük olur, korkuya kapılan yaşlı uğur böceği gibi... Alaycı ve kurnazdır uğur böceği, geçmiş burada yeniden bulur kendini ve güzellikler peşinde koşan gözlüklü bilgiçlerin uzağında kalır." Şairin sihirli sopası değdiğinde, insan nasıl olur da uğur böceğine dönüşmez, anılarını ve hülyalarını o yuvarlak hayvanın, dünyanın o en yuvarlak hayvanının kanatları altına toplamaz! Kıpkırmızı yaşam dolu bu yer topu, uçma gücünü ne de güzel saklıyormuş! Kendi sferinden [=*küresinden*], bir delikten kaçar gibi kaçıp gider. Belki de masmavi gökyüzünde, romandaki çocuk misali, kendisinin kendisi olduğu düşüncesi şimşek gibi çakar kafasında! Birdenbire uçmaya başlayan bu küçücük kabuk karşısında insan nasıl düş kurmaz?

Ve Milosz'un kaleme aldığı sayfalarda, hayvan yaşamıyla insan yaşamı arasında gidip gelmeler çoğalır. Yazarın kinik düşçüsü şöyle der (s. 242): burada, sandıkla şömine arasındaki köşede "sıkıntına iyi gelecek binbir ilaç, zihnini sonsuza kadar meşgul etmeye değecek sayısız şey bulursun: üç yüzyıl önce akıp gitmiş dakikaların yaydığı küf kokusu, sinek pisliklerinden oluşmuş hiyerogliflerin gizli anlamı, farenin açtığı, zafer tâkını andıran delik, yuvarlak ve kemikli sırtını dayayıp dinlendirdiğin duvar halısının tarazlanmış kısımları, topuklarının mermerin üstünde çıkardığı kemirgen ses, tozlar saçan aksırığın... Son olarak da, toz almaya yarayan tüylü püsküllerin unuttuğu bu salon köşesinde birikmiş eski tozların ruhu."

Peki ama, yalnızca "köşe okurları" olan bizler mi bu *toz yuvalarını* okumayı sürdüreceğiz? Belki bir Michel Leiris çıkıp eline bir toplu iğne alacak ve döşeme tahtalarının arasındaki tozları kazıyacak.[1] Ama bir kez daha belirtmeliyim ki bunlar hiç kimsenin itiraf etmeyeceği şeylerdir.

Böyle olmakla birlikte, kurulan bu tür düşlerde, geçmiş nasıl da eskimiştir. Bu düşler, tarih atılmamış geçmişin açtığı o büyük alana girer. Hayalgücünü hafızanın mahzenlerinde dolaşmaya bıraktığımızda, farkında olmadan, evin küçük yeraltı inlerinde, düşlerin neredeyse hayvansı kovuğunda sürüp giden hülyalı yaşamı yakalarız.

Ne var ki çocukluk, bu uzak zemin üstünde geri gelir. Milosz'un romanındaki düş kuran, *tefekküre daldığı köşe*sinde vicdan muhasebesi yapar. Geçmiş yüzeye kadar yükselir, şimdiki zamana kadar çıkar. Sonunda düş kuran kendini ağlarken bulup şaşırır: "Henüz bir çocuk olsan da, daha o zamandan şatoların doruğunda, bülbüllü kitaplıkların köşelerinde dolaşma zevki edinmiştin ve büyük bir açlıkla, tek bir kelime bile anlamadan, Diafoirus'un dört sayfalık formalarından Hollandalıların ayrıcalıklarını okuyordun... Ah, yaramaz! Kendine özgü haylazlığınla, Palazzo Mérone'nin nostalji tozlarına bulanmış kuytularında, nefis saatler geçirmeyi nasıl da iyi biliyordun! Miadı dolmuş şeylerin ruhuna girebilmek için nasıl da telef ediyordun zamanını! Burada kendini, derenin suyuna katıp sürüklediği, çöplerin arasından çıkarıp alınmış, bir kenara atılmış eski bir terliğe dönüştürürken nasıl da mutlu oluyordun!"

Burada birdenbire durmamız, kurulan bu düşü burada kesmemiz, okumaya ara vermemiz gerekir mi? Örümceğin, uğur böceğinin ve farenin ötesine geçip, bir köşede unutulmuş şeylerle özdeşleşmeye kadar kim vardırabilir işi? Peki, kurulan bir düşü durdurmak ne demek? Kapıldığımız bir kuşku ya da sırf sağduyu yüzünden, eski şeylerden tiksindiğimiz için neden

1 Michel LEIRIS, *Biffures*, s. 9.

durduracakmışız bu düşü? Milosz durmuyor. Onun kitabının yol göstericiliğinde, kitabının ötesinde düş kurarak, onunla birlikte, küçük bir kızın "geçen yüzyılda odanın şu köşesinde unuttuğu bir tahta bebeğin" mezarı olabilecek bir köşenin düşünü kuruyoruz. Anlamsız şeylerden oluşan büyük bir müzenin karşısında heyecanlanmak için düşlemenin derinlerine inmek gerektiği kesin. Eski eşyalara yurtluk etmeyen, *kendi* eski eşyalarını saklamayan, bir biblo koleksiyoncusunun basit biriktirme tutkusuna benzer bir tutkuyla edinilmiş değersiz şeylerle dolup taşmayan eski bir ev düşü kurulabilir mi? Köşelerin ruhunu yeniden canlandırmak için, Milosz'un düşçüsünün tefekkürüne konu olan eski terlik ve bebek başı daha iyi bir çare: "Şeylerin gizemi, diye sürdürür şair (s. 243), zaman içindeki küçük duygular, ebediyetin büyük boşluğu! Bütün bir sonsuzluk, şömineyle meşe sandık arasındaki bu taş köşede yer bulur kendine... Bu saatte neredeler, kahretsin! Neredeler, senin o örümcekli büyük mutlulukların, senin o çürük ve ölü küçük şeyler üstüne kurduğun derin tefekkürlerin."

Böylece düş kuran kişi, köşesinin dibinde, yalnızlık nesnelerinin tümünü, yalnızlık anıları olan ve yalnızca unutuldukları için ihanete uğramış, bir köşeye terk edilmiş nesneleri anımsar. "Lambayı düşle, düşüncelerinin eski güneşlerle kavrulan penceresinde ta uzaktan seni selamlayan o çok eski lambayı..." Düş kuran kişi, köşesinin dibinden, daha da eski bir evi, başka bir ülkedeki evi getirir gözünün önüne ve böylece doğduğu ev ile düşsel evin bir sentezini yapar. Eşyalar, eski eşyalar sorguya çeker onu: "Kış gecelerinde, o kimsesiz gecelerde, yaşlı dost lamban senin için ne düşünecek? Sana tatlılıkla yaklaşan, bir kardeş tatlılığıyla yaklaşan eşyalar senin için ne düşünecek? Onların o karanlık yazgıları, sıkısıkıya bağlı değil miydi senin yazgına?... Dilsiz ve kıpırdamadan duran eşyalar hiç unutmaz: geçmişe hüzünle özlem duyar, hor görülürler, en derinlerimizde yatan en görmezden geldiğimiz, en alçakgö-

nüllü yanlarımızı itiraf ederiz onlara (s. 244)." Köşesine çekilmiş düş kuran kişiye, ne büyük bir alçakgönüllülük davetidir bu! Köşe, sarayı yadsır; toz, mermeri yadsır; eskimiş eşyalar, ihtişam ve şatafatı yadsır. Düş kuran kişi, çekildiği köşede, dünyadaki tüm nesneleri tek tek yıkan titiz bir düşlemeyle dünyayı silip atmıştır. Köşe, bir anılar dolabına dönüşür. Eşyaanılar, toz içindeki eşyaların oluşturduğu düzensizliğin binbir küçük eşiğini aştıktan sonra, geçmişi düzene sokar. Yoğunlaşmış hareketsizlikle, yitip gitmiş bir dünyada yapılmış en uzak yolculuklar birleşir. Milosz'da düş, geçmişte o kadar eskiye gider ki hafızanın ötesinde bir yere dokunur gibi olur: "Bütün bu şeyler uzakta, çok uzakta; yoklar artık, hiç de olmadılar, Geçmiş onları hafızasında tutmuyor artık... Bak, araştır, şaşır ve titre... Senin bile bir geçmişin yok artık," (s. 245). Kitabın bu sayfaları üstüne düşünürken, bir tür varlık öncesi konuma çekilip götürüldüğümüzü, hülyaların ötesinde bir yerlerde olduğumuzu hissediyoruz.

IV

Milosz'tan alıntıladığımız sayfalarla okura somurtkan düşlemenin, bir köşede hareketsizce duran varlığın kurduğu düşün, en eksiksiz deneyimlerinden birini göstermek istedik. Varlık, o köşede kullanılmış bir dünya bulur. Bu arada, bir sıfatın, yaşam sözcüğüyle birlikte kullanıldığı andan başlayarak kazandığı gücü belirtmeden geçmeyelim. Somurtkan yaşam, somurtkan varlık bir evrene damgasını vurur. Şeylerin üstüne yayılan bir renkten daha fazlasıdır; şeylerin kendilerinin hüzün, pişmanlık, özlem olarak billurlaşmasıdır. Filozof, şairlerden, Milosz gibi büyük bir şairden, dünyanın bireyselleştirilmesine ilişkin dersler almak istediğinde, dünyanın ad düzeninde değil, sıfat düzeninde olduğunu kısa sürede anlar!

Eğer hayalgücünün, evreni ele alan felsefe sistemlerindeki payını belirlemiş olsaydık, bir sıfatın tohum halinde ortaya

çıktığını görürdük. Bu durumda şu öğütlenebilirdi: dünyaya ilişkin bir felsefenin özünü bulmak isterseniz, ona ilişkin sıfatı araştırın.

V

Daha kısa düşlemelerle, şeylerin ayrıntılarının, gerçeğin ilk başta anlamsız gelen özelliklerinin gerektirdiği düşlemelerle ilişki kuralım yeniden. Leonardo da Vinci'nin, doğa karşısında esin bulmakta zorlanan ressamlara, eski bir duvarın çatlaklarına dalıp düş kurmayı öğütlediği ne de çok anlatılmıştır! Zamanın o eski duvarın üstüne çektiği çizgilerde evrenin bir planı yok mudur? Tavandaki birkaç çizgide, yeni bir kıtanın haritasının ortaya çıktığını görmemiş olan var mı? Şair bütün bunları bilir. Bir çizimin ve bir düşlemenin sınırında, rastlantı sonucu yaratılan bu evrenlerin ne olduğunu kendine göre dile getirmek için, şair gidip o evrenlere yerleşir. Çatlamış tavanın dünyasında oturacağı bir köşe bulur kendine.

Bir şair, kornişin köşesindeki kulübesine kavuşmak için, silmenin üstündeki çukur yolu işte bu nedenle izler. Şimdi de Pierre Albert-Birot'ya kulak verelim. Albert-Birot, *Poèmes à l'autre-moi*[1] başlıklı şiirinde, "insanı sıcak tutan eğriyle", deyim yerindeyse, "hemhal olur". Eğrinin tatlı sıcaklığı kısa sürede bizi sarar, dört bir yandan kuşatır.

Albert-Birot silmenin içine akar ilk başta:

... Silmeleri dümdüz takip ediyorum
Tavanı dümdüz takip eden silmeleri.

Ancak şeylerin desenini "dinlerken", bir köşe, düş kuran kişiyi yakalayan bir tuzak çıkar karşımıza:

Ama artık içinden çıkılamayacak köşeler var.

1 *"Öteki Bene Şiirler."* –çn

Bu hapishanede bile huzur gelip bulur insanı. Düş kuran kişi, hapishanenin kenarında, köşesinde varlık ile varlık-olmayanın [*non-être*] paylaştığı durma halini bulur sanki. O artık bir gerçekdışımn varlığıdır. Onu bu durumun dışına çıkarmak için bir olay gerekir. Şair de zaten sözlerine şunu ekler:

"Bir melek düşünün içinde ölmeye koyulmuştum ki bir klakson sesi çekip çıkardı köşemden beni."

Böyle bir sayfa karşısında, belagat peşinde koşan eleştirmenlerin işi kolaydır. Eleştirel zihin, böylesi hülyaları, böylesi düşleri dağıtmakta, silmekte çok haklıdır.

Her şeyden önce bunlar hiç de "akla uygun" değildir, çünkü insan rahat bir yatakta uzanmış dinlenirken kalkıp da "tavan köşelerinde" oturamaz, çünkü örümcek ağı şairin söylediği gibi bir çadır değildir, –ve daha kişisel bir eleştiri– çünkü varlığı kendi merkezinde toplamaya çalışan ve bir varlık merkezinde bir tür yer, zaman ve eylem birliği bulan filozofa bu hayal ifratı ancak gülünç gelmelidir.

Evet, ama aklın eleştirileri, felsefenin aşağılamaları, şiirin gelenekleri, şairin labirenti andıran hülyalarından bizi uzaklaştırmak üzere birleştiğinde bile, geriye yine de bir şey kalır: şairin şiiri düşçüleri bir tuzak gibi kendine çeker.

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

Ev konusunda kaleme aldığımız bölümlerden birinde, oymabaskı bir resimde gördüğümüz evin bizde kolayca o evin içinde oturma isteği uyandırdığını söylemiştik. Orada, resmin iyice kazınmış çizgileri arasında yaşamaktan hoşlanacağımızı hissederiz. Bizi köşelerde yaşamaya iten düşümüz de bazen basit bir resmin zarafetinden doğar. Fakat bir eğrinin zarafeti, kıvrımları tam yerini bulmuş basit bir Bergsoncu hareket değildir. Bu eğri kendini kat kat açan bir zaman değildir yalnızca. Uyum içinde oluşan, içinde ikamet edilebilen bir mekândır da. Bu "oymabaskı-köşe"yi, edebiyat dünyasının bu güzel oymabaskısım, yine Pierre Albert-Birot sunuyor bize. *Poèmes à l'autre-moi* başlıklı şiirinde şöyle diyor (s. 48):

Bir süs resmine döndüm sonunda
Duygu yüklü kıvrımlar
Sarmalların dolanışı
Siyah beyaz düzenlenmiş yüzeyler
Kendi soluğumu duyuyorum yine de
Bir resim mi bu
Yoksa ben miyim?

Sarmal bizi, kavuşturduğu ellerinin içine alıyor sanki. Resim, dışarı vurduklarından çok, içine aldıklarıyla etkindir. Bir kıvrımın kulpuna yerleşen, bir eğrinin kucağında sıcaklığı ve dingin yaşamı bulan şair, zaten bunu hisseder.

Sözcükleri, anlamlarının kesinliği içinde tutmak isteyen, onları berrak bir düşüncenin binlerce küçük aracı olarak kabul eden entelektüalist filozof ise şairin gözükaralığı karşısında şaşırıp kalmaktan başka bir şey yapamaz. Öte yandan duyarlığın kaynaştırıcılığı, sözcüklerin kusursuz birer katı cisim olarak billurlaşmasını engeller. Bir ismin merkezi anlamına, beklenmedik sıfatlar katılır ve bunlar birlikte karılır. Ortaya çıkan yeni hava sayesinde sözcük de yalnız düşüncelere değil kurulan düşlere de girebilir. Dil, düş görür.

Eleştirel zihnin eli kolu bağlanmıştır. Bir düşçünün, bir eğrinin *sıcak* olduğunu yazabilmesi, poetik bir olgudur. Bergson'un eğriye zarafet ve herhalde doğruya da *katılık* atfederken, anlamı aşmadığını mı düşünüyorsunuz? Bir açının soğuk, bir eğrinin de sıcak olduğunu söylediğimizde fazladan ne söylemiş oluyoruz peki? Eğrinin bizi buyur ettiğini, çok dar bir açının da bizi def ettiğini söylediğimizde? Açının erkeksi, eğrinin kadınsı olduğunu söylediğimizde? Küçücük bir değer her şeyi değiştirir. Bir eğrinin zarafeti, yerleşmeye çıkarılmış bir davettir. Ona geri dönme umudu taşımaksızın kaçamayız eğriden. Sevdiğimiz eğri, yuvanın güçlerine sahiptir; sahip olmaya bir çağrıdır. Eğri bir köşedir. İçinde oturulan bir geometridir. Burada, sığınakların en yalınında, durma üstüne kurulan

bir düşün ileri derecede basitleştirilmiş şeması içindeyiz. Resmedilmiş bu durmanın basit sevinçlerini, lüleleri hayranlıkla izlemek için kendini yuvarlaklaştıran bir düşçü bilir yalnızca.

Bir yazar için, birbiriyle en az bağlantısı olan fikirleri, tek bir ayrıntıda yaşayan hayalleri, yalnızca bir an süren ama yine de çok içten olan düşünceleri bir bölümün son sayfalarında bir araya getirmek oldukça büyük bir tedbirsizliktir kuşkusuz. İyi ama karınca yuvası gibi kaynayan bir hayalgücüyle baş etmek isteyen bir fenomenolog daha başka ne yapabilir ki? Onun için çoğu kez tek bir sözcük bile bir düşün tohumudur. Michel Leiris gibi sözcüklerle uğraşan büyük bir düşçünün yapıtlarını okurken (özellikle, bkz. *Biffures*), insan kendini sözcüklerde yaşarken, bir sözcüğün içindeki içsel devinimleri yaşarken bulup şaşırıyor. Sözcük bazen, düşçünün isteğine uyarak, bir hecenin kıvrımında şişer, büyür; tıpkı dostluk gibi. Başka sözcüklerdeyse durgundur her şey, tıkış tıkıştır. Joubert, bilge Joubert, şaşırtıcı bir biçimde, birer "kulübe" olan mefhumlardan söz ederken, sözcüğün içinde taşıdığı o içsel durma haline dokunmamış mıydı? Sözcükler –sık sık hayal ettiğim gibi– mahzeni ve tavanarası olan birer küçük evdir. Ortak kanı [*sens commun*] giriş katında oturur, "dışarıyla alışverişe" hep hazırdır, başkaları için düzayaktır ama düş kuran birinin kapının önünden geçtiği de hiç görülmemiştir. Sözcüğün evindeki merdivenleri çıkmak, aşama aşama soyutlamak demektir. Mahzene inmek ise, düş kurmak, kesinlikten yoksun bir etimolojinin uzak koridorlarında kaybolmak, bulunamayacak hazinelerin peşine düşmektir sözcüklerde. Çıkmak ve inmek, sözcüklerde bile olsa, şairin yaşamıdır. Yersel olanla havasal olanı birbirine bağlayan şairin çok yükseklere çıkmasına da, çok aşağılara inmesine de izin vardır. Benzerleri tarafından hep giriş katında yaşamaya mahkum edilen sadece filozof mu olacaktır yani?

YEDİNCİ BÖLÜM

MİNYATÜR

I

PSİKOLOG (ve de *a fortiori* filozof) peri masallarında sıkça rastlanan minyatürlerdeki oyunlara pek dikkat etmez. Psikoloğa göre yazar, bir nohuta sığabilen evler yaparken *kendini eğlendirmektedir*. İşin en başında yer alan bu saçmalık, masalı basit bir fantezi mertebesine düşürür. Yazar bu fantezi ile o büyük fantastik âleme tam anlamıyla girmiş olmaz. Bu basit icadını (çoğu kez de ağır ağır) geliştirirken, bu minyatürlere denk düşen bir *psikolojik gerçeklik* olduğuna kendisi bile inanmaz sanki. Yazardan okura aktarılabilecek o düş tohumu eksik burada. İnandırmak için, inanmak gerekir. Bir filozof için bu "edebi" minyatürlerden, "edebiyat adamının" kolayca küçülttüğü bu nesnelerden, ortaya fenomenolojik bir mesele koymak zahmete değer mi? Bilinç (hem yazarın hem de okurun bilinci), bu tarz hayallerin kökeninde samimiyetle etkide bulunabilir mi?

Bu arada bu hayallerin, yalnızca birçok düşçünün bunları kabullenmesi, hattâ bunlara ilgi duyması nedeniyle bile belirli bir nesnelliğe sahip olduğunu da teslim etmek gerekir. Bu minyatür evlerin, psikoloji açısından gerçek bir nesnellikle donatılmış düzmece nesneler olduğu söylenebilir. Hayalgücü tipik bir süreç yaşar burada. Ortaya koyduğu meselenin, genel geometrik benzerlikler meselesinden ayırt edilmesi gerekir. Geometrici, farklı ölçeklerde çizilmiş iki benzer şekle baktığında *tıpatıp aynı şeyi* görür. Küçük ölçeklerde çizilmiş ev planları, bir hayalgücü felsefesine ilişkin hiçbir meseleye

yol açmaz. Benzerlik fenomenolojisini bu düzlemde incelemek çok ilginç olsa da, yine de genel bir temsil düzlemine yerleşmemiz zorunlu değildir. Yaptığımız incelemenin kesinlikle hayalgücünden kaynaklanarak kendini belirlemesi gerekir.

Hayaller kurduğumuz alana girmek için, örneğin bizden belli bir saçmalık eşiğini aşmamız istense, her şey aşikâr olacaktır. Charles Nodier'nin *Bakla Tanesi* [*Trésor des fèves*] adlı masalında, peri kızının arabasına giren kahramanı izleyelim bir an için. Bir fasulye büyüklüğünde olan bu arabanın içine genç adam, omzunda altı "ölçek"[1] fasulyeyle birlikte girer. Bu miktar, mekânın büyüklüğüyle de çelişmektedir. Bir tek fasulyenin içine altı bin fasulye sığmıştır. Bir başka yerde şişko Michel, Kırıntılar Perisi'nin bir tutam samanın altına gizlenmiş evine girip içeride rahatça oturduğunda da aynı şaşkınlığı yaşarız. Michel oraya "yerleşir". Küçücük bir mekânda bulunmaktan mutludur ve burada bir yer-severlik [*topophilie*] deneyimi yaşar. Bu minyatüre yerleştiğinde, içeride geniş bölümler görür. Bir *iç* güzelliği keşfeder içeriden. Burada, tersine çevrilmiş bir perspektif, yani masalcının yeteneğine ve okurun düş kurma gücüne bağlı olarak uçucu veya sürükleyici olabilen bir tersine çevrilme söz konusudur. Çoğu kez anlatısını daha "hoş" kılmaktan, hayalgücünün en derin yerlerine inmekten hoşlanan Nodier, iyi gizlenmemiş aklileştirmeleri olduğu gibi bırakır. Nodier, minyatür konuta girmenin psikolojik yönünü açıklamak için çocukların oynarken kullandığı kartondan yapılma küçük evlerden dem vurur: hayalgücünün "minyatürleri" bizi basitçe çocukluğumuza, oyuncakların dünyasına katılmaya, oyuncağın gerçekliğine katılmaya götürür.

Hayalgücü bundan daha fazlasıdır. Gerçekten de minyatürleştiren hayalgücü, doğal bir hayalgücüdür. Bu hayalgücü, doğuştan düşçü olanların kurduğu düşlerde her yaşta ortaya çıkar. Bizi eğlendiren şeyin fiili psikolojik köklerini keşfetmek

1 Fr. *litron*: Tahıl ölçmede kullanılan, yaklaşık bir litreye karşılık gelen eski bir ölçek. *–çn*

için, onu bütünden ayırmak gerekir. Bu konuyla ilgili olarak, örneğin, Hermann Hesse'nin, *Fontaine* dergisinde (sayı **57**, s. **725**) yayınlanmış şu yazısı *ciddiyetle* okunabilir. Bir tutuklu, hücresinin duvarına bir manzara resmi çizmiştir. Bu resimde, küçük bir tren bir tünele girmektedir. Gardiyanlar kendisini alıp götürmeye geldiğinde, onlara şöyle der: "Bir şeye bakmak için resimdeki şu küçük trene binmek istiyorum, beni birazcık bekleyebilir misiniz? Gardiyanlar her zamanki gibi gülmeye başladılar. Benim biraz kafadan çatlak olduğumu düşünüyorlardı. Küçüldüm, küçüldüm, küçücük oldum. Tabloma girdim, küçücük trene bindim. Küçücük tren hareket etti ve küçük tünelin karanlığında yitip gitti. Trenin pamuk gibi dumanı yuvarlak delikten bir süre daha çıktı. Sonra duman dağıldı, dumanla birlikte tablo, tabloyla birlikte de ben kaybolup gittim..." Ressam-şair, hapishanenin duvarlarında kimbilir kaç kez tüneller açmıştır! Düşlerini resmederken, duvardaki bir çatlaktan kimbilir kaç kez kaçıvermiştir! Hapisten çıkmak için, her yol mübahtır! Gerektiğinde, tek bir saçmalık bile özgürlük getirir.

Dolayısıyla minyatür şairini sevecenlikle izler, hapsedilmiş ressamın küçük trenine binersek, geometrik çelişkiden kurtulmuş oluruz; Hayalgücü, Temsil'e egemen olur. Temsil artık, kendi hayallerimizi başkalarına iletmek için kullandığımız ifadeler bütününden başka bir şey değildir. Hayalgücünü temel yeti kabul eden bir felsefe doğrultusunda, Schopenhauer'i örnek alıp şöyle diyebiliriz: "Dünya, benim hayalgücümdür." Minyatürleştirmekte ne kadar becerikliysem, o ölçüde sahip olabilirim dünyaya. Ancak, bunu yaparken, minyatürde değerlerin yoğunlaştığını ve zenginleştiğini de unutmamak gerekir. Minyatürün dinamik erdemleriyle tanışabilmek için, Platoncu bir büyük ve küçük diyalektiği yeterli olmaz. Küçüğün içinde bulunan büyüğü yaşayabilmek için, mantığı aşmak gerekir.

Birkaç örnek inceleyerek, edebi minyatürün –yani tersine çevirmeleri büyüklükler perspektifinde yorumlayan edebi

hayaller bütününün– derinde yatan değerleri etkin kıldığını göstereceğiz.

II

Öncelikle Pierre-Maxime Schuhl'un güzel bir yazısında söz ettiği bir Cyrano de Bergerac metnini ele alacağız. *Le thème de Gulliver et le postulat de Laplace* başlığını verdiği bu yazısında yazar, Cyrano de Bergerac'ın eğlenceli hayallerinin entelektüalist niteliğini vurgulayarak, bu hayaller ile astronomi bilgini matematikçi Laplace'ın fikirleri arasında bir yakınlık kurar.[1]

İşte Cyrano'nun metni: "Bu elma, başlı başına küçük bir evrendir; öteki bölümlerinden daha sıcak olan çekirdek, çevresine kendi küresini koruyan sıcaklığı yayar; bu tohum, bu anlayışa göre, bu küçük dünyanın küçük güneşidir ve bu küçük kütleyi ısıtan, onun özünü besleyen tuzdur."

Hiçbir şey çizilmiyor bu metinde, her şey hayal ediliyor ve hayali minyatür, hayali bir değeri kuşatmak amacıyla öneriliyor. Elmanın bütün öteki bölümlerinden *daha sıcak* olan çekirdek tam merkezde bulunur. Yoğunlaşan bu sıcaklık, insanların sevdiği bu sıcak refah, görülen hayal düzeyinden yaşanan hayal düzeyine taşır hayali. Bitkisel bir tuzla beslenen bu tohum, hayalgücüne büyük bir rahatlama sağlar.[2] Elma, meyve, ilk değer değildir artık. Gerçek dinamik değer çekirdektir. Paradoksal olsa da, elmayı çekirdek oluşturur. Elmaya, balsamlı özsularını, koruyucu güçlerini verir. Çekirdek yalnızca yumuşak bir beşikte, meyvenin koruyucu kütlesi içinde doğmakla kalmaz, yaşam sıcaklığı da üretir.

Böylesi bir hayalgücünde, gözlemci zihne göre tam bir tersyüz olma söz konusudur. Hayal kuran zihin burada, gözlem

1 *Journal de psychologie*, Nisan-Haziran 1947, s. 169.

2 Elmayı bitirdikten sonra çekirdeklere davranan ne çok insan vardır! İnsanı, tadına daha iyi varmak için çekirdeklerin kabuğunu soyınaya iten o masum tutku, topluluk içindeyken engellenir. Oysa tohumları yediğinde ne çok düşünce, ne çok düşleme sarar insanı!

yapan bir zihnin izlediği yolun tam tersini izler. Hayalgücü, bilgileri özetleyecek bir çizelgeye ulaşmayı amaçlamaz. Hayallerin sayısını çoğaltmak için bahane arar; hayalgücü bir hayalle ilgilenir ilgilenmez de, bu hayalin değerini büyütür. Cyrano, Çekirdek-Güneşi hayal ettiği andan itibaren, çekirdeğin bir yaşam ve ateş odağı, kısacası bir değer olduğuna inanmıştı.

Doğaldır ki aşırıya kaçan bir hayalle karşı karşıyayız burada. Cyrano'daki oyun öğesi, biraz yukarıda söz ettiğimiz Nodier'de olduğu gibi daha başka pek çok yazarda da hayalgücü tefekkürüne zarar verir. Hayaller çok hızlı geçer, çok uzağa gider. Ne var ki ağır ağır okuyan psikolog, her bir hayalde gerektiği kadar konaklayarak hayalleri yavaş yavaş inceleyen psikolog, burada sınırsız değerlerin birbiriyle kaynaştığını hisseder sanki. Değerler, minyatürün içine dolar. Minyatür, bize düşler kurdurur.

Pierre-Maxime Schuhl incelemesini, bu ayrıcalıklı örnek üstünden, yanlışlığın ve düzmeceliğin anası hayalgücünün yaşatacağı tehlikelerin altını çizerek bitirir. Biz de onun gibi düşünüyoruz, ama başka biçimde düş kuruyoruz ya da daha doğrusu, okuduklarımıza düş kuran biri olarak tepki vermeyi kabul ediyoruz. Burada, düşsel değerlerin düşsel bir biçimde karşılanması meselesi ortaya konulmaktadır. Kurulan bir düşü *nesnel* olarak betimlemek, onu azaltmak, durdurmaktır zaten. Nesnel bir şekilde anlatıldığı için düşselliği parçalamaktan başka bir işe yaramayan ne çok düş var! Düş kuran bir hayalle karşılaştığımızda bu hayali, onu yaratan düşlemenin sürdürülmesine yönelik bir davet olarak kabul etmek gerekir.

Hayalin müspetliğini düşlemenin dinamiği ile tanımlayan hayalgücü psikoloğu, hayalin icadını doğrulamak zorundadır. İncelediğimiz örnekte, ortaya konan mesele saçmadır: çekirdek, elmanın güneşi midir? Yeterince (doğrusu, epey) düş katıldığında, düşsel açıdan geçerli kılınabilir bu soru. Cyrano de Bergerac, saçma soruların neşeyle üstesinden gelmek için, gerçeküstücülüğün ortaya çıkmasını beklemedi. Hayalgücü asla

yanılmadığı için, bir hayali nesnel bir gerçeklikle karşılaştırmak zorunda olmadığı için, Cyrano da hayalgücü düzeyinde "yanılmamıştı". Daha da ileri gitmek gerekir: Cyrano, okuru yanıltacağını sanmıyordu. Okurun "yanılmayacağını" çok iyi biliyordu. Kurduğu hayallerin büyüklüğüne erişebilen okurlar bulabilmeyi umdu daima. Hayalgücü kaynaklı her yapıtta, varlığa ilişkin bir tür iyimserlik vardır hep. Gérard de Nerval şöyle dememiş miydi (*Aurélia*, s. 41): "İnsanın hayalgücünün, bu dünyada ya da başka bir dünyada olsun, hakiki olmayan bir şey icat ettiğini sanmıyorum."

Cyrano'nun gezegene benzeyen elma hayali gibi bir hayali kendiliğinden yaşadığımızda, bu hayalin düşünceler tarafından hazırlanmadığını anlarız. Bu hayalin bilimsel düşünceleri canlandıran ya da destekleyen hayallerle hiçbir ortak yanı yoktur. Örneğin Bohr'un gezegene benzeyen atom hayali (bilimsel düşüncede, en azından bir bayağılaştırma felsefesinin zavallı ve aynı zamanda da zararlı bir biçimde yeniden değer kazanması çerçevesinde), matematik düşüncelerin saf sentetik şemasından başka bir şey değildir. Bohr'un gezegene benzeyen *atomunda*, *merkezde* yer alan küçük güneş *sıcak değildir*.

Bu küçük uyarıyı yapmamızın nedeni, kendi içinde tamamlanan mutlak bir hayal ile yalnızca düşüncelerin bir özeti olmak isteyen idea-sonrası [*post-idéatif*] bir hayal arasındaki temel farkın altını çizmektir.

III

Değer atfedilmiş edebi minyatür konusunda vereceğimiz ikinci örnek için, bir botanikçinin kurduğu düşü izleyeceğiz. Botanik ruh, bir çiçekten başka bir şey olmayan bu varlık minyatüründen hoşnuttur. Botanikçi, çiçeklerin içselliğini betimlemek için, sıradan büyüklüğe sahip şeyleri karşılayan sözcükleri ustaca kullanır. 1851 yılında basılan *Nouvelle encylopédie théologique*'in *Dictionnaire de botanique chrétienne* başlıklı ka-

lın cildinde yer alan Ballıbabagiller maddesinde, Almanya'da yetişen "stachys" adlı çiçekle ilgili şu betimlemeyi buluruz:

"Pamuk beşiklerde yetiştirilen bu küçük, nazik çiçekler, pembe ve beyaz renklidir... Çiçeğin küçük çeneğini, bu çeneği örten uzun ipeksi demetle birlikte kaldırıyorum... Çiçeğin alt dudağı, dik ve hafifçe eğri; içi canlı bir pembe renge sahip, dışı sık bir kürkle kaplı. Dokunulduğunda bütünüyle ısıtıyor bu bitki. Kuzey kutbuna özgü bir giysiye bürünmüş. Dört küçük erkek organı, sarı renkli dört küçük fırçayı andırıyor." Metin buraya kadar nesnel sayılabilir. Ama psikolojik olmakta gecikmez. Giderek bir düşleme eşlik etmeye başlar betimlemeye: "Dört erkeklik organı, alt dudağın oluşturduğu bir tür küçük oyukta birbirleriyle büyük bir uyum içinde dimdik durur. Yumuşak minderlerle kaplı o küçük yuvalarında sımsıcak yaşarlar. Ayaklarının hemen dibindeyse, saygılı bir biçimde küçük dişi organ yer alır, ama dişi organlar pek ufak tefek olduğundan, onlarla konuşabilmek için diz çökmek zorunda kalır erkek organlar. Küçük kadınlar, çok önemlidir, daha alçakgönüllü bir ses tonuyla konuşur gibi görünseler de genelde evde onların borusu öter. Dört çıplak tohum çeneğin dibine yerleşir ve orada büyür, tıpkı Hindistan'da ağaca asılan beşikte sallanarak büyütülen çocuklar gibi. Her erkek organ, kendi görevini bildiği için aralarında herhangi bir kıskançlık da söz konusu değildir."

Dolayısıyla, botanik bilgini, çiçeğin içinde evlilik yaşamına ilişkin bir minyatür bulmuş olur, bir kürkün koruduğu tatlı sıcaklığı hissetmiş, tohumu sallayan beşiği görmüş olur. Biçimler arasındaki uyumdan, konutun rahat olduğu sonucunu çıkarır. Kapalı bölgelerin tatlı sıcaklığının, Cyrano'nun metninde de gördüğümüz gibi, bir içselliğin ilk işareti olduğunu belirtmeye gerek var mı? Bu sıcak içsellik, tüm hayallerin kaynağıdır. Hayaller (bunu zaten görüyoruz) artık hiçbir gerçekliğe denk düşmemektedir. Büyüteçle baktığımızda, erkek organların küçük sarı fırçasını gene de görebilirdik, ama bu

çiçekte hiçbir *gözlemci*, Hıristiyan botanikçinin anlatırken üst üste yığdığı psikolojik hayalleri doğrulayacak en ufak bir gerçek unsur bile bulamazdı. Eğer alışıldık boyutlarda bir nesne söz konusu olsaydı, anlatıcının da daha ihtiyatlı davranabileceği düşünülebilirdi. Ancak anlatıcı, bir minyatürün içine *girdi* ve girer girmez de her yandan hayaller fışkırmaya, büyümeye, kaçıp kurtulmaya başladı. Büyük, küçüğün içinden çıkar; karşıtların diyalektiğini yöneten mantık yasası uyarınca değil de, boyuta ilişkin her tür zorlamadan kendini kurtardığı için çıkar. Öyle ki bu kurtuluş, hayalgücü etkinliğinin ayırıcı özelliğidir zaten. Aynı Hıristiyan botanik sözlüğünde, "Cezayir menekşesi" maddesinde şunları okuruz: "Okurlar, Cezayir menekşesini ayrıntılarıyla inceleyiniz, ayrıntının nesneleri ne kadar büyüttüğünü göreceksiniz."

Eline büyüteç alan kişi, iki satırda psikolojinin büyük yasalarından birini açıklıyor. Yine bu kişi, fark edilemeyen ayrıntıların buyur edildiği ve bu ayrıntılara egemen olunması gereken o anda, bizi nesnellik açısından duyarlı bir noktaya getiriyor. Bu deneyimde, büyüteç dünyaya girişi koşulluyor. Elinde büyüteç olan insan burada, görmekten yorulmuş gözlerine rağmen, gazetesini sökmeye çalışan bir ihtiyar değildir. Elinde büyüteç olan insan, Dünyayı bir yenilik olarak kabul eder. Eğer yaptığı keşifleri bizimle paylaşsaydı, bize saf fenomenolojinin belgelerini sunmuş olurdu; bu belgelerde dünyanın keşfi ya da dünyaya giriş, yıpranmış sözcüklerden fazla bir şey, felsefe alanında bu kadar sık kullanıldığı için tüm parıltısını yitirmiş bir sözcükten daha fazla bir şey olurdu. Filozof, "dünyaya girişini", "dünyadaki varlığım" aşina bir nesneye dayanarak fenomenolojik bir biçimde betimler çoğu kez. Kendi mürekkep hokkasını fenomenolojik olarak betimler. Dolayısıyla zavallı bir nesne, uçsuz bucaksız dünyanın anahtarını elinde tutar hale geliverir.

Elinde büyüteç olan insan, aşina dünyanın yolunu (kolayca) keser. Yeni bir nesne karşısındaki taze bir bakıştır bu.

Botanikçinin büyüteci, çocukluğun yeniden bulunmasıdır. Büyüteç botanikçiye, çocuğun büyüten bakışını geri verir. Büyütecini eline aldığında, bahçeye girer botanikçi,

çocukların koca koca baktığı[1]

o bahçeye.

Böylece küçücük olan, kapısı dar da olsa, bir dünya açar bize. Bir şeyin ayrıntısı yeni bir dünyanın, bütün öteki dünyalar gibi büyüklüğün yüklemlerini taşıyan bir dünyanın işareti olabilir.

Minyatür, büyüklüğün kovuklarından biridir.

IV

Büyüteçli insana ilişkin bir fenomenoloji taslağı oluştururken, laboratuvarda çalışan kişiyi hedeflemiyoruz kuşkusuz. Bilim emekçisinin, nesnellik konusunda sahip olduğu disiplin, hayalgücünün kurduğu her tür düşü engeller. Mikroskopta gözlemlediğini, daha önce zaten görmüştür. Paradoksal olacak ama bir şeyi asla ilk kez görmediğini söyleyebiliriz. Ne olursa olsun, nesnelliğin kesin biçimde sağlandığı bilimsel gözlem dünyasında, "ilk kez"in önemi yoktur. Dolayısıyla, gözlem de "birçok kez" dünyasında yer alır. Bilimsel çalışmada karşımıza çıkan beklenmedik durumları, psikolojik olarak sindirmemiz gerekir önce. Bilginin gözlemlediği şey, düşünceler ve deneyler bütünü içinde iyice tanımlanmıştır. Dolayısıyla hayalgücünü incelerken yapmamız gereken uyarılar, bilimsel deney sorunları düzeyinde olmayacaktır. Giriş bölümünde de söylediğimiz gibi, bilimsel nesnelliğe ilişkin tüm alışkanlıklarımızı unutarak *ilk keze ilişkin hayalleri* araştırmamız gerekir. Bilim tarihinin psikolojik belgelerini ele alacak olsaydık (bu tarihte hatırı sayılır ölçüde "ilk kez" deneyimi bulunduğu

1 P. DE BOISSY, *Main première*, s. 21.

ileri sürülecektir), mikroskop altında yapılan ilk gözlemlerin küçük nesnelere dayalı anlatımlar olduğunu, nesneler canlı olduğundaysa yaşam konulu anlatımlar olduğunu görecektik. Naiflik aleminden kurtulamamış gözlemciler, "spermatozoid hayvanlarda" insan biçimleri görmemişler miydi![1]

Hayalgücü meselelerini bir kez daha "ilk kez" terimiyle ortaya koymak durumunda olduğumuz görülüyor. Bu durum, örneklerimizi en uç fanteziler arasından seçmemizi haklı kılar. Büyüteçli insan temamızın şaşırtıcı bir çeşitlemesi olarak André Pieyre de Mandiargues'ın, *L'œuf dans le paysage*[2] başlıklı bir nesir şiirini inceleyeceğiz.

Şair, başka birçok şair gibi, camın arkasından düş kurar. Ne var ki önünde durduğu camda, evrenin tümüne yayılacak küçük bir deformasyon keşfeder. De Mandiargues okuruna şöyle seslenir: "Cama yaklaş ama dikkatini fazla dışarı vermemeye çalış. Öyle ki gözlerinin önünde, cam kistini andıran, kimi zaman saydam ama çoğu zaman puslu ya da çok az saydam, küçük kemikçiklere benzeyen, sert, kedilerin gözbebeği gibi çekik çekirdeklerden biri belirsin." Camdan yapılma bu küçük iğipliğin[3] içinden, bu kedi gözbebeğinin içinden dış dünya nasıl görünür? "Dünyanın doğası değişir mi? (s. 106) ya da bu, hakiki doğanın görünüşe galip gelmesi midir? Ne olursa olsun deneysel olgu, manzaraya böyle bir çekirdeğin katılmasının, bu manzaraya yumuşak bir nitelik kazandırmaya yettiğini göstermekten ibarettir. Duvarlar, kayalar, ağaç gövdeleri, metal konstrüksiyonlar, bu oynak çekirdeğin etrafında tüm katılıklarını yitirir." Ve şair bizi her yandan fışkıran hayallere boğar. Çoğalmakta olan bir evren atomu sunar bize. Kendini şairin rehberliğine bırakan düşçü, yüzünü camın önünde oynatarak dünyasını yeniler. Düşçü, cam kistinin minyatüründen bir dünya çıkarır. Dünyayı "en alışılmadık sürünmelere" zorlar (s. 107). Düşçü, bir zamanlar gerçek olan

1 Bkz. *Bilimsel Zihnin Oluşumu.*

2 Ed. *Métamorphoses*, Gallimard, s. 105.

3 Fr. *fuseau:* Mitoz bölünme esnasında oluşan ip biçimindeki uzantı. –*çn*

dünyanın üstünde gerçekdışı dalgalar dolaştırır. "Bu sert ve delici biricik nesne karşısında dış dünya, her yanıyla, istenildiği gibi yoğrulabilen bir ortama dönüşür; bu nesne hakiki bir felsefe yumurtasıdır,[1] yüzünü hafifçe oynatman bu yumurtanın mekânda dolaşmasına yeter."

Görüldüğü gibi şair, düş kurma aracını bulmak için çok da uzaklara gitmemiş. Manzaranın çekirdeklerini nasıl da ustaca çıkartmış! Nasıl bir fanteziye kapılıp sayısız eğrilerle donatmış mekânı. Fantezide ortaya çıkan Riemanncı eğri uzayla karşı karşıya bulunmaktayız! Her evren eğriler içine hapsolur; her evrenin tümü de bir çekirdekte, bir tohumda yani dinamik bir merkezde yoğunlaşır. Ve bu merkez güçlüdür, çünkü hayal edilmiş bir merkezdir. Pieyre de Mandiargues'ın bize sunduğu hayaller dünyasında bir adım daha ilerlersek, hayaller kuran bu merkezi yaşamaya başlarız, böylece o camdan çekirdekteki manzarayı da okuruz. Manzaraya artık camın arkasından bakmayız. Çekirdekleştiren bu çekirdek, bir dünyadır. Minyatür, bir evren boyutunda gözler önüne serer kendini. Küçük olan büyüğü bir kez daha içerir.

Eline bir büyüteç almak, dikkat etmektir, ama dikkat etmek, zaten bir büyütece sahip olmak değil midir? Tek başına dikkatin kendisi, büyüten bir mercektir. Bir başka yapıtında,[2] sütleğen çiçeği konusunda düşüncelere dalan Pieyre de Mandiargues şöyle yazar: "Sütleğen çiçeği, onun dikkatli bakışları altında, mikroskobun altına yatırılan bir pire kesiti gibi, gizemli bir biçimde büyümüştü: şimdi, beyaz kayalardan oluşan bir çölde olağanüstü yüksek, beşgen bir kaleydi artık ve çorak araziye bitkiler âleminin öncü kolu olarak yerleşen kalenin beş köşesinde birer yıldız gibi duran kulelerin pembe külahları ulaşılmaz görünüyordu."

Aklı başında bir filozof (hiç de ender bir tür değil bu) belki de bize bu belgelerin abartılı olduğunu, büyüğü, devasa olanı

1 Simyacıların, maddenin dönüşümlerini elde etmekte kullandıkları cam kap. –*çn*

2 Pieyre de MANDIARGUES, *Marbre*, yay. Laffont, s. 63.

küçük olandan, bir tek sözcük marifetiyle, son derece keyfi bir biçimde çekip çıkardığını söyleyerek karşı çıkacaktır. Ona göre bu, bir laf cambazlığıdır yalnızca; doğruyu söylemek gerekirse, dikiş yüksüğünün içinden çalarsaat çıkartan sihirbazın yaptığının yanında da çok zavallı kalır. Ama biz, "edebi" sihirbazlığı savunmaktayız. Sihirbazın edimi şaşırtır, eğlendirir. Şairin edimiyse düş kurdurur. İlkinin edimini defalarca yaşayamam. Oysa düş kurmayı seviyorsam, şairin yazdıkları hep benimdir.

Hayallerimiz herhangi bir uyuşturucunun, sanrılara yol açan herhangi bir içkinin etkisiyle ortaya çıkabilse, aklı başında filozof da hoşgörürdü bizi. Onun gözünde, hayallerimiz de fizyolojik bir gerçeklik kazanmış olurdu. Filozof da bu durumdan, ruh ile bedenin birliği sorununu açıklığa kavuşturmak için yararlanırdı. Bize gelince, biz edebi belgeleri *hayalgücünün gerçeklikleri*, hayalgücünün saf ürünleri olarak ele alıyoruz. Hayalgücünün edimleri, neden algılamanın edimleri kadar gerçek olmasın?

Ayrıca bizim kendi başımıza kuramadığımız ama okurlar olarak samimiyetle şairden alabileceğimiz bu "aşırı" hayaller, neden bize düşlemenin tohumlarını sağlayan sanal "uyuşturucular" (ille de bu mefhumu kullanmak istersek) olmasın? Bu sanal uyuşturucunun çok saf bir etkisi vardır. "Abartılmış" bir hayal, özerk bir hayalgücü ekseninde kalmamızın güvencesidir.

V

Biraz yukarıda, *Nouvelle encyclopédie théologique* başlıklı ansiklopedideki botanikçinin yaptığı uzun betimlemeyi aktarırken, az da olsa bir tedirginlik duymadık değil. Bu betimleme, düşlemenin tohumunu çok çabuk açığa koyuyor. Gevezelik ediyor. Eğlenceye ayıracak vaktimiz olduğunda buyur ediyoruz onu, hayalgücü dünyasının capcanlı tohumlarını araya-

caksak, vakit ayırmıyoruz. Deyim yerindeyse, iri parçalardan yapılmış bir minyatürdür bu. Minyatürleştirici hayalgücü ile daha iyi temas kurabilmemiz gerekir. Odasında oturan filozof olarak bizim, Ortaçağ minyatürcülerinin, o sabırlı yalnızlıklar çağı minyatürcülerinin yapıtlarını hayranlıkla izleme olanağımız yok. Ama o sabrı çok kesin bir biçimde hayal ediyoruz. O sabır, parmaklarımıza huzur veriyor. Bunu sadece hayal etmek bile, ruhu huzura boğar. Bütün küçük şeyler, acele etmemeyi gerektirir. Dünyayı minyatürleştirmek için, dingin bir odada buna çok zaman ayırması gerekir insanın. Mekânı sevmek gerekir, onu dünya molekülleri içerirmiş gibi böyle ustaca, incelikle betimleyebilmek için, bütün bir manzarayı çizimin tek bir molekülüne hapsedebilmek için. Bu uğraşta, hep büyük gören görü/sezgi [*intuition*] ile ruhun kanatlanmasına düşman emek arasında nasıl da bir diyalektik vardır! Gerçekten de sezgiciler [*intuitionniste*] bir bakışta her şeyi elde ederler, oysa ayrıntılar teker teker, sabırla, usta minyatürcünün söylemsel muzipliğiyle keşfedilip düzenlenir. Minyatürcü, sezgici filozofun tembel temaşasına meydan okuyor anlaşılan. Şöyle seslenir ona: "Şunu göremediniz demek! Hepsi birlikte temaşa edilemeyen bu küçük şeylere ayrı ayrı bakmak için zaman ayırın öyleyse." Bir minyatürü temaşa ederken, ayrıntıyı bütüne katabilmek için, bir sıçrama yapabilmesi gerekir dikkatin.

Minyatürden söz etmek, minyatür yapmaktan çok daha kolay elbette; dolayısıyla dünyayı küçülten edebi betimlemeleri de kolayca toplayabileceğiz demek ki. Çünkü bu betimlemeler, nesneleri küçülterek dile getirir, otomatik olarak da sözü uzatırlar. Bunun bir örneği olarak Victor Hugo'dan (kısaltarak) aldığımız aşağıdaki sayfayı aktarmadan önce okurlardan, bu alıntıda bulunan ve anlamsız gibi görünebilen bir düşleme türüne dikkat etmesini rica edeceğiz.

Büyük baktığı söylenen Victor Hugo, minyatürleri betimlemeyi de bilir. *Le Rhin* adlı yapıtında şunları okuruz:[1]

1 Victor HUGO, *Le Rhin*, yay. Hetzel, c. III, s. 98.

"Freiberg'de, üstünde oturduğum kare biçimli çayırla ilgilenmekten, gözlerimin önünde uzanan uçsuz bucaksız manzarayı uzun süre unuttum. Tepedeki küçük, yabanıl bir tümsekteydim. Orada da bir dünya vardı; domuzlan böcekleri bitki örtüsünün derin lifleri altında yavaş yavaş yürüyordu, şemsiye biçimli baldıran çiçekleri, İtalya'nın çamlarına öykünüyordu... Zavallı, sarı siyah kadifesi ıslanmış bir yaban arısı, dikenli bir dal parçasına zorlukla tırmanıyordu; üstünde kalın bir bulut halinde uçan sinekler, gün ışığını görmesini engelliyordu; mavi bir çançiçeği rüzgârda titriyordu, bu koca çadırın altına binlerce bitki biti sığınmıştı... Nuh tufanı öncesindeki dev yılanları andıran bir solucanın çamurun içinden çıkarak, göğe doğru uzandığını, havayı soluduğunu görüyordum; kimbilir, belki onun da o mikroskobik dünyasında, kendini öldürecek bir Herakles'i ve onu betimleyecek bir Cuvier'si vardı. Sonuçta, bu evren de öteki kadar büyüktü." Yazı böyle uzayıp gider, şair eğlenir, Micromegas'ı anımsar ve böylece basit bir teoriye başvurur. Fakat acelesi olmayan okur (ki biz de kendi okurlarımızın yalnızca bunlardan oluştuğunu umuyoruz), minyatürleştirici bir düşlemeye dalar kuşkusuz. Bu aylak okur da sık sık böyle düşler kurmuş ama bunları yazmaya asla cesaret edememiştir. Şair kurulan bu düşlere layık oldukları edebi onuru kazandırır. Bize gelince, biz de (ne büyük bir tutku!) bu düşlere layık oldukları felsefi onuru kazandırmak istiyoruz. Çünkü şair sonuçta yanılmıyor, bir dünya keşfediyor. "Orada da bir yaşam vardı." Neden metafizikçi de o dünya ile yüzleşmesin? Böylece, "dünyaya açılma", "dünyaya girme" deneyimlerini kolayca yenilemiş de olur. Filozofun bize sunduğu Dünya çoğu kez bir ben-olmayandır. Bu Dünyanın uçsuz bucaksızlığını bir olumsuzluklar [*négativité*] yığını oluşturur. Filozof, olumluya çok çabuk geçer ve kendisine bir Dünya sunar, biricik bir Dünya. Dünyada-olmak, Dünyanın varlığı formülleri benim için fazla görkemli, bir türlü yaşayamıyorum bu formülleri. Minyatür dünyalarında keyfim daha bir yerin-

de benim. Bu dünyalar bana göre, egemenlik altına alınmış dünyalardır. Bu dünyaları yaşarken, düş kuran varlığımdan dünyalaştırıcı dalgaların yayıldığını hissediyorum. Dünyanın uçsuz bucaksızlığı benim için, dünyalaştırıcı dalgaların parazitinden başka bir şey değil artık. İçtenlikle yaşanan minyatür, çevremdeki dünyadan koparır beni, çevrenin dağılıp gitmesine direnmeme yardım eder.

Minyatür, bir metafizik tazelik alıştırmasıdır; küçük risklere girerek dünyalaştırmayı sağlar. Egemenlik altına alınmış bir dünyada böyle bir alıştırma yapmak, ne büyük bir durma halidir! Minyatür bir durma hali sağlar, ama asla uyutmaz. Hayalgücü, minyatürde uyanık ve mutludur.

Bu minyatürleşmiş metafiziğe içimiz rahat teslim olabilmek için, desteklerimizi çoğaltmamız, bazı metinler toplamamız gerekiyor. Bunu yapmayacak olursak, Madam Favez-Boutonier'nin bundan yirmi beş yıl önce, güzel ve eski dostluğumuzun eşiğinde bize getirdiği teşhisin pekişmesinden korkarız. Madam Favez-Boutonier şöyle demişti: küçücük şeylere dair bu halüsinasyonlarınız, alkolikliğin karakteristik belirtisidir.

Çayırın ormana, bir tutam otun koruya dönüştüğü metinlere pek sık rastlarız. Thomas Hardy'nin bir romanında, bir tutam yosun, bir çam ormanıdır. İnce ve çeşitli tutkuların [*passions*] sergilendiği bir roman olan *Niels Lyne*'de J.-P. Jacobsen, Mutluluk Ormanı'nı betimlerken, sonbahar yapraklarından, "kızıl salkımların ağırlığıyla" bükülen üvez ağaçlarından söz eder ve çizdiği bu tabloyu "çamları, palmiyeleri andıran gür ve canlı yosunlar"la bitirir. Ancak "ağaç gövdelerini kaplayan, elflerin buğday tarlalarını anımsatan hafif yosunlar da" vardır (Fr. çev., s. 255). Edebiyatın faydalarını tam olarak değerlendirmek istiyorsak, çok yoğun bir insan dramını izlemeyi seçmiş Jacobsen gibi bir yazarın,[1] duyguları anlatmaya ara verip bu "minyatürü yazmaya" koyulması da, açıklığa kavuşturma-

1 *Niels Lyne* adlı kitap Rilke'nin başucu kitabı olmuştu.

mız gereken bir paradokstur. Metnin biraz daha içine girince, büyük ağaçların oluşturduğu ormanın içindeki o ince ormanı görme çabasında, insana özgü bir şeylerin temizlendiğini de görür gibi oluruz. Bir ormandan ötekine, gevşek ormandan sık ormana geçtiğimizde, kozmoza dair bir şeyler soluk alıp vermeye başlar. Paradoks gibi gelecek ama insan minyatürde yaşarken, küçük bir mekânda gevşeyip yayılır sanki.

Burada, bizi bulunduğumuz dünyanın dışında bir yere koyan, başka bir dünyaya yerleştiren binlerce düşlemeden biriyle karşı karşıyayız ve romancı bizi bu dünya ötesine, yani yeni bir aşkın dünyasına taşımak için bu düşlemeye gerek duymuştu. Kendilerini gündelik işlere kaptırmış, acelesi olan kişiler bu dünyaya giremez. Büyük bir duygunun dalgalanmalarını izleyen okur, kozmik olanın anlatının arasına bu şekilde girmesine şaşırabilir. Bu okur, kitabı yalnızca *çizgisel* olarak, insana özgü olayların çizgisini izleyerek okur. Ona göre, olaylar tabloda resmedilmeye gerek duymazlar. Çizgisel okuma bizi düş kurmaktan nasıl da yoksun bırakır!

Kurulan bu tür düşler düşeyliğe çağrıdır. Anlatının soluklandığı yerlerdir bunlar, bu sırada okur da düş kurmaya çağrılır. Hiçbir işe yaramadıkları için de son derece saftır bu düşler. Öyle ki Madam d'Aulnoy'nın *Le nain jaune* başlıklı masalında olduğu gibi, cücenin tekinin bir marulun arkasına saklanıp kahramanımıza tuzak kurduğu masal geleneğinden ayırmak gerekir bunları. Kozmik şiir, çocuk masallarında rastlanan entrikalardan bağımsızdır. Kozmik şiir, alıntıladığımız örneklerde, bizden gerçekten içsel bir bitkiler alemi kavrayışına, Bergson felsefesinin mahkûm ettiği uyuşukluğun dışına çıkan bir bitkiler âlemi kavrayışına katılmamızı ister. Gerçekten de, bitkiler âlemi, minyatürleştirilmiş güçleri benimsediğinde, küçük içinde büyük, yumuşaklık içinde canlı, kendi yeşil edimi içinde capcanlıdır.

Jacques Audiberti'nin şaşırtıcı *Abraxas*'mda olduğu gibi, şair bazen küçücük bir dram yakalar. Audiberti bu yapıtında bizim, yapışkan otu ile taş duvarın mücadelesi sırasında,

"yapışkan otunun, duvardan gri bir kabuk kaldırdığı o dramatik anı" hissetmemizi sağlar. Bu nasıl bir bitki Atlas'ıdır! *Abraxas*'ta, Audiberti, düş ve gerçekliklerden sık bir kumaş dokur. Görüyü/sezgiyi [*intuition*], *punctum proximum*'a[1] yerleştiren düşlemeleri iyi bilir. Öyle ki yapışkan otunun kökünün eski duvarda bir kabartı daha oluşturmasına yardımcı olmayı dileriz içimizden.

Ancak bu dünyada şeyleri sevmeye, kendi küçüklüklerinin keyfini çıkarırken bu şeyleri yakından görmeye zamanımız var yine de. Ben, yaşamımda yalnızca bir defa, duvarda bir likenin doğuşunu ve yayılışını gördüm. O ne tazelik, yüzeyi fethetme yolunda nasıl bir canlılık!

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

Şair, çiçeklerin tohumunu, küçücükler dünyasının bahçelerinde tanır. André Breton'un şu sözünü ben söyleyebilmek isterdim: "Ellerim var seni koparmak için, düşlerimin küçücük kekiği, ölü solgunluğumun biberiyesi."[2]

VI

Masal, akıl yürüten bir hayaldir. Olağanüstü hayalleri, birbirleriyle tutarlı hayallermiş gibi bir araya getirme eğilimindedir. Dolayısıyla masal, ilk hayale dair bir inanışın tüm türetilmiş hayallere yayılmasını sağlar. Arada kurulan bağ o kadar kolay, akıl yürütme o kadar akıcıdır ki, kısa süre sonra masalın tohumunun nerede olduğunu bilemez oluruz.

Parmak Çocuk masalında olduğu gibi, masallaştırılmış bir minyatürle karşılaştığımızda, ilk hayal ilkesini kolayca yaka-

1 Gözün bir şeyi ayırt edebildiği en yakın nokta. *–yhn*

2 André BRETON, *Le revolver aux cheveux blancs*, yay. des Cahiers libres, 1932, s. 122.

larız: yalın küçüklük, her türlü başarıyı kolaylaştırır. Ancak daha yakından incelediğimizde, masallaştırılmış bu minyatürün fenomenolojik durumunun kararsızlık gösterdiğini fark ederiz. Gerçekten de bu durum, hayran kalma ile alaycılığın diyalektiğine bağımlıdır. Fazladan eklenen tek bir çizgi bile, harikalar dünyasına katılmamızı engelleyebilir bazen. Bir resim söz konusu olsa hayranlığımız sürebilir ama yorum sınırları aşar: Gaston Paris'nin alıntıladığı Parmak Çocuklardan biri[1] o kadar küçüktür ki, "bir toz zerresini başıyla delerek tüm bedeniyle öte yana geçer." Bir başkası, bir karıncanm attığı tekmeyle ölür. Bu son örnekte hiçbir düşsel değer yoktur. Büyük hayvanlara yönelmiş düşçülüğümüz o kadar güçlüdür ki çok küçük hayvanların edimlerini, hareketlerini kaydetmemiştir. Çok küçük olana yöneldiğimizde, hayvanlarla ilgili düşçülüğümüz bitkilerle ilgili düşçülüğümüz kadar ileri gitmez.[2]

Gaston Paris, Parmak Çocuk'un bir karıncanm tekmesiyle öldüğünü anlatmanın iğnelemeye, küçültülmüş varlığı aşağılayan bir hayalle yapılan bir tür hakarete vardığını not eder. Burada, tanık olunan duruma katılmayı reddeden bir konum söz konusudur: "Bu akıl oyunlarına Romalılarda rastlarız; Roma'mn Çöküş döneminde, bir cüceye şöyle bir iğnelemede bulunmuşlardı: 'Bir pirenin derisinden yapılacak giysi sana çok bol gelir.' " Günümüzde bile hâlâ, diye ekler Gaston Paris, "benzer şakalara *Petit mari* [*Küçük Koca*] şarkısında rastlarız." Ayrıca Gaston Paris bu şarkıyı "çocuksu" bulur ki bu da bizim psikanalistlerimizi şaşırtacak bir durumdur. Arada geçen yetmiş beş yılda psikolojik açıklama araçları ne mutlu ki çoğaldı.

Öyle ya da böyle, Gaston Paris, efsanenin hassas noktasını açıkça gösteriyor bize (*loc. cit.*, s. 23): bu efsanenin küçüklüğü alaya alan parçaları, ilkel masalı, saf minyatürü bozar. Fenomenoloğun ilk halini devamlı yeniden kurmak zorunda olduğu ilkel masalda "küçüklük gülünç değil, hayranlık ve-

1 Gaston PARIS, *Le petit Poucet et la Grande Ourse*, Paris, 1875, s. 22.

2 Yine de şunu belirtelim ki bazı nevrozlular organlarının mikroplar tarafından kemirildiğini ileri sürmüşlerdir.

ricidir; masalın ilgi çekici yanı, Parmak Çocuk'un, küçük olması sayesinde yapmayı başardığı olağanüstü işlerdir; kaldı ki zekâsını ve becerikliliğini her durumda gösterir zaten ve de içine düştüğü her kötü durumdan başarıyla sıyrılmasını bilir."

Bu durumda, masala gerçekten katılabilmek için bu zekâ inceliğini, maddi bir incelikle ikiye katlamak gerekir. Masal bizi, karşılaşılan zorlukların arasından "kaymaya" çağırır. Başka deyişle, resim dışında bir de minyatürün dinamizmini ele almak gerekir. Ek bir fenomenolojik kertedir bu. Küçücük bir varlıktan kaynaklanan hareketin kocaman bir varlık üstündeki etkisini ve küçük olanın nedenselliğini takip ettiğimizde masal bize nasıl da bir canlılık aktarır! Örneğin minyatürün dinamizmi çoğu kez, Parmak Çocuk'un atın kulağına yerleşerek arabayı çeken gücün efendisi haline gelmesiyle ortaya konur. "Bana göre," der Gaston Paris (s. 23), "bu masalın öyküsünün ilkel temeli burada yatar ve bütün halklarda karşımıza çıkan temel bir özellik de yine burada bulunur, buna karşın ona yüklenen bütün öteki öyküler, bunları yaratan fantezi, bu sevimli küçük varlık fark edildikten sonra, farklı halklarda genelde farklı bir akış gösterir."

Atın kulağına yerleşen Parmak Çocuk, doğal olarak hayvana "deh" ya da "çüş" der. İstencimizin kurduğu düşler, bize *karar merkezi*ni küçük bir mekân içinde inşa etmeyi dayatır ve bu karar merkezi de Parmak Çocuk'tur. Biraz yukarıda, küçük olanın bir büyüklüğün kovuğu olduğunu söylemiştik. Etkinlik halindeki Parmak Çocuk'a dinamik biçimde yakınlık duyduğumuzda, küçük olan, ilkel gücün kovuğu olarak belirir. Bir Descartesçı bu durumda (bir Descartesçı şaka yapabilirse elbet), öyküdeki Parmak Çocuk'un, arabanın kozalaksı bezi[1] olduğunu söylerdi. Öyle ya da böyle, güçlerin efendisi en kü-

1 Descartes felsefesinde önemli bir rol oynayan kozalaksı bez, beynin merkezinde bulunan küçük bir organdır. Descartes ruh ile beden ikiliğini, bu ikisinin bağlantı noktası olarak kabul ettiği kozalaksı bez vasıtasıyla çözmeye çalışır. [Bkz. *L'homme et un traitté de la formation du foetus*; ayrıca bkz. *Les passions de l'âme*]. *–yhn*

çük olandır, küçüktür büyüğe kumanda eden. Parmak Çocuk konuştuğunda ata, arabanın okuna ve insana, onun dediğini yapmak düşer. Bu üç madun varlık, söylenenlere ne kadar itaat ederse, tekerleğin izi de o kadar düz olacaktır.

Parmak Çocuk, bir kulağın mekânında, sesin doğal oyuğunun girişinde, kendi evindedir. Bir kulaktaki kulaktır. Dolayısıyla görsel temsillerle anlatılan masal, bir sonraki paragrafta, bizim ses minyatürü diyeceğimiz şeyle pekişir. Gerçekten de masalı izlerken bizden, duyma eşiğinin altına inmemiz, hayalgücümüzle duymamız istenir. Parmak Çocuk, alçak sesle konuşmak için atın kulağına yerleşmiştir, yani "dinlemesi" gerekenin dışında kimsenin duyamayacağı bir sesle, sağlam bir biçimde kumanda etmek için oraya yerleşmiştir. "Dinlemek" sözcüğü burada, her iki anlamını da yani işitmek ve itaat etmek anlamlarını yüklenmiştir. Zaten ikili anlam en zarif oyununu en düşük tonda, yani bu efsanenin canlandırdığı gibi bir ses minyatüründe oynamaz mı?

Çiftçinin arabasını zekâsı ve istenci sayesinde yöneten bu Parmak Çocuk, bizim gençliğimizdeki Parmak Çocuk'tan çok farklıdır. Ama yine de bu Parmak Çocuk'un, o büyük ilkellik ölçme ustasını, yani Gaston Paris'yi takip ettiğimizde, bizi ilkel masala ulaştıracak fabların çizgisinde olduğu da görülür.

Gaston Paris'ye göre, Parmak Çocuk efsanesinin anahtarı (daha birçok efsaneninki gibi) gökyüzündedir: Büyük Ayı[1] takımyıldızını Parmak Çocuk yönetir. Gerçekten de, Gaston Paris'nin belirttiğine göre, birçok ülkede Büyük Ayı takımyıldızının üstünde yer alan küçük bir yıldız, Parmak Çocuk adıyla anılırmış.

Okurun Gaston Paris'nin yapıtında bulabileceği, aynı yöndeki bütün kanıtları izlemesek de olur. Düş kurmasını bilen

1 Fr. *Grande Chariot*. Büyük Ayı takımyıldızının en bilinen bölümü olan "büyük kepçe"ye Fransızcada verilen isimlerden biri "*Grand Chariot*", yani "Büyük Araba"dır. Bachelard burada bu adlandırmayı kullanarak Parmak Çocuk'un at arabasını yönetmesine bir kez daha gönderme yapıyor. *–yhn*

bir kulağın ne demek olduğunu pek güzel anlatan bir İsviçre efsanesi üstünde duralım yalnızca. Gaston Paris'nin aktardığı bu efsanede (s. 11), araba gece yarısı büyük bir gürültüyle devrilir. Böyle bir efsane, bize geceye kulak vermeyi öğretmez mi? Gecenin zamanına kulak vermeyi öğretmez mi? Yıldızlı gök zamanını dinlemeyi öğretmez mi? Dua süresini belirleyen kum saatine dua etmeden bakan bir keşişin, kulak paralayan gürültüler duyduğunu nerede okumuştum? Kum saatinde zamanın yıkılıp gidişini duymuştu birden. Kol saatlerimizin tik-takı o kadar kaba, mekanik anlamda o kadar kesik kesik ki, kulaklarımız da akıp giden zamanı duyacak kadar keskin değil artık.

VII

Gökyüzüne kadar taşınan Parmak Çocuk destanı bize, hayallerin küçükten büyüğe, büyükten küçüğe kolayca geçtiğini gösteriyor. Gulliverci düşlemeler doğaldır. Büyük bir düşçü, hayallerini yeryüzünde ve gökyüzünde olmak üzere iki kez yaşar. Ancak, hayallerin bu poetik yaşamında, basit bir boyut oyunundan daha fazlası vardır. Düşleme geometrik değildir. Düşçü, kendini düşüne bütünüyle verir. C. A. Hackett'in *Le lyrisme de Rimbaud* başlıklı tezinin, *Rimbaud et Gulliver* başlıklı ek bölümünde, Rimbaud'ya ilişkin olağanüstü sayfalar okuruz. Bu sayfalarda, Rimbaud bize annesinin yanında küçük ama egemenlik altındaki dünyada büyük olarak sunulur. Annesinin yanında, "Brobdingnag ülkesindeki bir insan parçası" iken, küçük "Arthur okulda kendini Gulliver Cüceler ülkesinde gibi görür". C. A. Hackett, Victor Hugo'nun *Les contemplations (Souvenirs paternels)* başlıklı şiirinden bize,

> *Çok aptal korkunç devlerin*
> *Cin gibi akıllı cücelerce alt edildiğini gören*

çocukların gülüşünü aktarır.

C. A. Hackett bu arada, Arthur Rimbaud'yu konu alan bir psikanalizin bütün unsurlarım da gözlerimizin önüne sermiş olur. Fakat psikanaliz, sık sık yinelediğimiz gibi, yazarın derinlikli doğası üzerine değerli görüşler sağlamakla birlikte, bazen bir hayalin sahip olduğu dolaysız erdemin incelenmesinde bizi yolumuzdan çevirebilir. Öyle uçsuz bucaksız hayaller vardır ve bu hayallerin iletişim gücü o denli yüksektir ki bunlar bizi yaşamdan, yaşamımızdan çok uzaklara götürür, işte bu nedenledir ki psikanalitik yorumlar da, değerlerin dışında gelişebilir ancak. Rimbaud'nun şu iki dizesinde nasıl da uçsuz bucaksız bir düşleme vardır:

Düş kuran Parmak Çocuk, uyaklarımın peşinden koşuyordum.
Büyük Ayı'daydı konağım.

Büyük Ayı'nın Rimbaud için "Bayan Rimbaud'nun bir hayali" olduğu kabul edilebilir kuşkusuz (Hackett, s. 69). Ama bu psikolojik derinleştirme bize, şairi Valonyalı Parmak Çocuk'a götüren hayal atılımının dinamizmini vermiyor. Öyle ki on beş yaşındaki bu peygamberin, bu düşçünün hayalinin fenomenolojik lütfuna nail olmak için, psikanaliz konusundaki bilgilerimi parantez içine almam gerekiyor. Büyük Ayı konağı yalnızca, acılar çeken bir yeniyetmenin zorlu eviyse, bu bende olumlu hiçbir anı, hiçbir etkin düşleme uyandırmıyor. Ben burada yalnızca Rimbaud'nun gökyüzünde düş kurabilirim. Psikanalizin, yazarın yaşamından çıkardığı tikel nedenselliğin (ki bu psikoloji açısından doğru olabilir) herhangi bir okuru etkileme şansı çok azdır. Buna karşın ben, bu olağanüstü hayalle iletişim kuruyorum. Bu hayal beni bir an için kendi yaşamımdan, yaşamdan çekip alarak hayal kuran bir varlığa dönüştürüyor. Öyle ki okurken karşılaştığım bu tür durumlar sayesinde, giderek hayalin yalnızca psikanalitik nedenselliğinden değil, poetik hayalin her türlü psikolojik nedenselliğinden de kuşkulanmaya başladım. Şiir, kendi paradoksları için-

de, nedensellik-karşıtı olabilir ki bu da bu dünyadan olmanın, tutkuların diyalektiğine bağlı olmanın bir biçimidir. Ama şiir kendi özerkliğine kavuştuktan sonra, artık onun nedensellikdışı olduğu rahatça ileri sürülebilir. Yalıtılmış bir hayalin erdemine *doğrudan* erişebilmek için (bir hayal, erdemine ancak yalıtılmışlıkta bütünüyle sahip olur) fenomenoloji, psikanalizden daha uygun geliyor artık bize, çünkü fenomenoloji hayali eleştirmeksizin, şevkle üstlenmemizi ister tam da.

Oysa, bir *doğrudan* düşleme veçhesine sahip "Büyük Ayı Konağı", bir anne hapishanesi olmadığı gibi, bir köy tabelası da değildir. "Gökyüzündeki bir ev"dir. Gökyüzünde bir kare görecek olsak, hemen yoğun bir biçimde düş kurmaya başlarız, bu karenin sağlamlığını hisseder, bunun çok güvenli bir sığınak olduğunu biliriz. Büyük bir düşçü, Büyük Ayı'nın dört yıldızı arasına gidip yerleşebilir. Belki dünyadan kaçıyordur ve psikanalist onun bu kaçışının nedenlerini sıralar, fakat düşçü her şeyden önce kendine bir kovuk, kurduğu düşler ölçütünde bir kovuk bulduğundan emindir. Gökyüzündeki bu ev nasıl da döner! Gökyüzünün gel-gitinde yitip giden öteki yıldızlar bu ev gibi iyi dönemez! Ama Büyük Ayı yolunu şaşırmaz. Gökyüzünde onun bu kadar iyi döndüğünü görmek, daha şimdiden yolculuğun efendisi olmak demektir. Şair, düş kurarken, efsanelerin birbiriyle kaynaşmasına şahit olur kuşkusuz. Ve bu efsaneler, bu efsanelerin tümü, hayalle yeniden canlanır. Bunlar, kocamış birer bilgi değillerdir. Şair, bize büyük annemizin masallarını yeniden anlatmaz. Şairin geçmişi yoktur. Yeni bir dünyadadır şair. Geçmişe ve bu dünyaya ilişkin şeyler konusunda, mutlak yüceltmeyi gerçekleştirmiştir. Fenomenoloğa da şairi takip etmek düşer. Psikanalist, yüceltmenin olumsuzluğuyla [*négativité*] ilgilenir yalnızca.

VIII

Parmak Çocuk temasında, folklorda olduğu gibi şiirde de,

büyüklüklerin başka bağlamlara taşındığını ve bunun poetik mekânlara ikili bir yaşam kazandırdığını gördük. Söz konusu bağlam değişikliğini gerçekleştirmek için iki dize yeter bazen; tıpkı Noël Bureau'nun[1] şu iki dizesi gibi:

Bir ot sapının ardında uzanıyordu
Gökyüzünü büyütmek için.

Bazen küçükle büyüğün alışverişleri çoğalır, birbirini etkiler. Aşina olduğumuz bir hayal gökyüzü boyutlarına varıncaya dek büyüdüğünde, buna bağlı olarak aşina olduğumuz nesnelerin de bir dünyanın minyatürlerine dönüştüğü duygusuna kapılırız. Makrokozmoz ile mikrokozmoz birbirine bağlıdır.

Jules Supervielle'in, başlığı içeriğini açığa vuran *Gravitations*[2] adlı kitabında bir araya topladığı şiirler başta olmak üzere birçok şiiri, her iki yöne de kayabilen bu bağlılık üstüne kurulmuştur. Bu şiirlerde, ister gökyüzünde ister yeryüzünde bulunsun, her bir poetik ilgi odağı etkin bir kütleçekim merkezidir. Şaire göre bu poetik kütleçekim merkezi, deyim yerindeyse, neredeyse hem gökyüzünde hem yeryüzünde bulunur. Örneğin aile sofrasını, lambası güneş olan bir gökyüzü masasına dönüştüren hayaller, nasıl da rahatça kullanılmıştır.[3]

Erkek, kadın, çocuklar
Bir mucizeye yaslanıp
Kendini tanımlamaya çalışan
Gökyüzü masasına oturmuş.

Ve şair, "gerçekdışının bu patlayışının" ardından yeryüzüne geri döner:

---

1 Noël BUREAU, *Les mains tendues*, s. 25.

2 *"Kütleçekimleri". –yhn*

3 Jules SUPERVIELLE, *Gravitations*, s. 183-185.

Her zamanki masamda buluyorum kendimi
Bana mısırı ve sürüleri veren
Ekilmiş topraklar üstündeki.

.....

Çevremde yüzler buluyordum yeniden
Hakikatin dolulukları ve boşluklarıyla.

Bazen yerlere ve göklere, bazen aileye ve kozmoza ilişkin olan bu dönüştürücü düşlemenin ekseninde yer alan hayal, lamba-güneş ve güneş-lamba hayalidir. Dünyamız kadar yaşlı bu hayal hakkında binlerce edebi belge toplanabilir. Ancak Jules Supervielle, her iki yönde kaydırmak suretiyle bu hayale önemli bir değişiklik getirmiş olur. Böylece hayalgücü de tüm esnekliğini kazanır; bu öyle mucizevi bir esnekliktir ki hayalin, büyüten yönle sıkıştıran yönü bütünleştirdiği söylenebilir. Şair, hayalin hareketsiz kalmasına izin vermez.

Supervielle'in *Gravitations* başlığı altında (günümüz zihni için bilimsel anlamla o kadar yüklüdür ki bu başlık) bize sunduğu kozmozu yaşadığımızda, çok eskilerde kalmış düşünceleri karşımızda buluruz yeniden. Eğer bilim tarihi usülsüzce modernleştirilmezse, örneğin Copernicus kendi düşlemelerinin ve düşüncelerinin bütünlüğü içinde, olduğu gibi ele alınırsa, yıldızların ışığın çevresinde döndüğünün de farkına varılır. Güneş her şeyden önce Dünya'mn büyük Lambası'dır. Matematikçiler daha sonra, Güneş'i çekici bir kütle haline getirdiler. Yukarıdaki ışık, merkeziliğin ilkesidir. Hayaller hiyerarşisinde ışık çok değerli bir yere sahiptir! Hayalgücü açısından dünya bir *değer* çevresinde döner.

Aile sofrasının üstünde akşam yanan lamba bir dünyanın merkezidir aynı zamanda. Lambanın aydınlattığı sofra, sadece bu sofra bile küçük bir dünyadır. Düş kuran bir filozof, bizim dolaylı aydınlatmalarımızın akşamki odanın merkezini saptırmasından kaygılanmaz. Bu durumda hafıza geçmişteki yüzleri saklayacaktır,

Supervielle'in tüm şiirini, yıldızlara yükselirken ve oradan da insanların dünyasına dönerken izlediğimizde, aşina olduğumuz dünyanın, göz alıcı kozmik bir minyatürün yepyeni rölyefine büründüğünü görürüz. O aşina dünyanın bu kadar büyük olduğunu hiç bilmiyorduk. Şair, büyüğün küçükle bağdaşabileceğini gösterir bize. Bu da ister istemez aklımıza, Goya'nın taşbaskılarından "minyatür ölçeğinde engin tablolar"[1] diye söz edebilen, mine üstüne resim yapan Marc Baud'yu da "küçüğün içinde büyüğü yaratmasını bilen"[2] kişi diye niteleyebilen Baudelaire'i getiriyor.

Gerçek şu ki, uçsuz bucaksızlık hayallerini daha yakından incelediğimizde göreceğimiz gibi, çok küçük olan ile uçsuz bucaksız olan uyum içinde titreşir. Şair, küçüğün içindeki büyüğü okumaya hep hazırdır. Örneğin Claudel'in kozmogonisinde günümüz bilim düşüncesinin, en azından biliminin söz dağarının, hayalin kazançlı çıkacağı bir biçimde derhal asimile edildiğini görürüz. Claudel, *Les cinq grandes odes* adlı yapıtında (s. 180) şöyle der:

"Küçük örümcekler ya da bazı böcek larvaları, pamuktan ya da kadifeden yapılmış keseler içine iyice saklanmış değerli taşlar gibi görünür.

"Bulutsuların soğuk kıvrımlarında, tedirginliği üstlerinden hâlâ atamamış güneş yavruları da bana aynı şekilde göründüler."

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

IX

Uzaklar, ufkun her noktasında minyatürler oluşturur zaten. Uzak doğa manzaraları karşısındaki düşçü bu minyatür-

1 BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, s. 429.

2 BAUDELAIRE, *loc. cit.*, s. 316.

leri, içinde yaşamayı düşlediği yalnızlık yuvaları olarak teker teker ayırır.

Joë Bousquet şöyle yazar:[1] "Hapsedildiğim hareketsizliği bu küçülmeyle ölçmekten kaygı duyarak, uzaklaşmanın verdiği küçücük boyutlara dalıyorum." Yatağına çakılıp kalmış bu büyük düşçü, aradaki mesafenin üstünden atlayarak, küçük olanın içine "dalar". Ufukta yitip gitmiş köylerin her biri de, bakışın vatanı olur. Uzaklar, hiçbir şeyi dağıtmaz. Tersine, yaşamaktan hoşlanacağımız bir ülkeyi bir minyatür içinde toplar. Uzakların minyatürlerinde, birbiriyle uyumsuz şeyler "birlik oluşturur". Böylece, kendilerini yaratan uzaklıkları yadsıyarak, "sahiplenmemiz" için bize kendilerini sunarlar. Uzaktan sahip oluruz, hem de nasıl rahat bir dinginlik içinde!

Ufuktaki bu minyatür tablolarla, çan kulesi üstüne kurulan düşlerdeki manzaralar arasında bir yakınlık kurmak gerekir. Bunlara çok rastladığımız için, tümünün de sıradan şeyler olduğunu düşünürüz. Yazarlar bu manzaralara şöyle bir değinip geçer, üstünde çeşitleme yapmaya hiç yanaşmazlar. Oysa bu ne de büyük bir yalnızlık dersidir! Çan kulesinin yalnızlığındaki adam, yaz güneşinin ışığıyla beyazlaşan meydanda "kaynaşan" insanları izler. İnsanlar "sinek kadardır", "karıncalar gibi" nedensiz hareket içindedirler. Yazmaya kalkışamayacağımız kadar yıpranmış bu karşılaştırmalar, çan kulesi üstüne kurulan düşleri anlatan birçok metinde öylece, dikkatsizce kullanılmış gibi çıkar karşımıza. Yine de bir hayal fenomenoloğunun, düşçüyü çalkantılı dünyadan bu kadar kolayca çekip alan bu tefekkürün son derece basit olduğunu atlamaması gerekir. Düşçü, kolay yoldan bir egemenlik izlenimi edinir. Bununla birlikte, böyle bir düşlemenin her türlü sıradanlığını gösterdikten sonra, fark ederiz ki bu düşleme aslında bir yükseklik yalnızlığını ortaya koymaktadır. Zira kapalı kalma yalnızlığı başka düşünceler doğururdu. Dünyayı bir başka biçimde yadsırdı. Dünyaya egemen olabilmek için, elinde somut bir hayal olmazdı. Minyatürleştirme filozofu, kulesinin tepe-

1 Joë BOUSQUET, *Le meneur de lune*, s. 162.

sinden evreni minyatürleştirir. Kendisi yüksekte olduğu için, küçüktür her şey. Yüksektir, öyleyse büyüktür. Konutunun yüksekliği, kendi büyüklüğünün de kanıtıdır.

Mekânın bizde nasıl işlediğini bütünüyle belirleyebilmek için ne çok yer-analizi teoreminin aydınlatılması gerekiyor! Hayal, ölçülmek istemez. İstediği kadar *mekân*dan söz etsin, bir başka büyüklüğe geçiverir. En küçük değer onun yayılmasına, yükselmesine, çoğalmasına neden olur. Ve düşçü, kendi hayalinin varlığına dönüşür. Hayalinin tüm mekânını içine çeker. Başka deyişle, kendi hayallerinin minyatürü içine kapanır. Metafizikçilerin dediği gibi, orada-olan-varlığımızı [*êtrelà*], bazen kendimizde yalnızca bir varlık minyatürü bulma tehlikesini göze alarak, tek tek hayallerle belirlememiz gerekir. Ortaya koyduğumuz bu meselenin farklı görünümlerine ilerideki bir bölümde yeniden döneceğiz.

X

Tüm düşüncemizi yaşanmış mekâna dair meseleler üstünde topladığımızdan, bizim için minyatür, özellikle görmeye dayalı hayallere bağlıdır. Fakat *küçük olan*ın nedenselliği tüm duyularımızı harekete geçirir, dolayısıyla her duyu için bu duyunun içerdiği "minyatürleri" ayrı ayrı incelemek gerekir. Tat alma, koku alma gibi duyular için mesele, görme duyusu için olduğundan daha ilginç bile olabilir. Görme, yaşadığı dramları budar. Ama burnumuza gelen güzel bir koku, bir an için duyduğumuz bir koku, hayaller dünyasında gerçek bir iklim belirleyebilir.

Küçük olanın nedenselliği meselesi, duyular psikolojisi tarafından incelenmiştir ki bu da doğaldır. Psikolog, farklı duyu organlarının işleyişini saptayan farklı *eşikleri* son derece özen göstererek, tamamen müspet bir biçimde belirler. Bu eşikler, farklı bireylerde farklı olabilir, ama gerçeklikleri tartışılmaz. Eşik kavramı, modern psikolojinin çok açık bir şekilde nesnel olan kavramlarından biridir.

Biz bu bölümde, hayalgücünün bizi söz konusu eşiğin altına çekip çekmediğini, içten yükselen söze son derece dikkatle kulak veren şairin, renkleri ve biçimleri konuşturarak, duyulur olanın ötesindekini duyup duymadığını incelemek istiyoruz. Bu alanda, sistematik bir biçimde incelenemeyecek kadar çok paradoksal metaforla karşılaşılır. Bu metaforların, belirli bir gerçekliği, hayalgücüne ait belirli bir hakikati kapsaması gerekir. Sözü daha fazla uzatmamak için, şimdi de sesli minyatürler adını vereceğimiz minyatürlere ilişkin birkaç örnek verelim.

Öncelikle halüsinasyon meselelerine dair alışıldık göndermeleri bir yana bırakalım. Örneğin, duyulan "hayali" seslerden dolayı gerilmiş bir yüz fotoğrafıyla saptanabilecek gerçek bir davranıştan çıkarılabilecek nesnel fenomenlere yapılan bu göndermeler, saf hayalgücü alanlarına tam anlamıyla girmemizi engelleyebilir. Yaratıcı hayalgücünün özerk etkinliğinin, hakiki duyumlarla halüsinasyonların (hakiki ya da düzmece) bir karışımı vasıtasıyla bilinemeyeceği düşüncesindeyiz. Meselemizin insanları değil, hayalleri incelemek olduğunu yineleyelim. Ve yalnız aktarılabilir hayalleri, mutlu bir aktarımla bize ulaşan hayalleri fenomenolojik olarak inceleyebiliriz. Hayalin yaratıcısı halüsinasyon görmüş bile olsa, ortaya çıkan hayal bizim, yani halüsinasyon içinde olmayan biz okurların, hayal etme arzumuzu tatmin edebilir.

Edgar Poe gibi yazarların anlatılarında, bir psikiyatrın işitsel halüsinasyonlar olarak nitelediği şeylerin, büyük bir yazarın kaleminde edebi bir ağırlık kazanmasının gerçek bir ontolojik değişim olduğunu kabul etmek gerekir. Şu halde sanat yapıtının yaratıcısıyla ilgili psikolojik ya da psikanalitik açıklamalar, yaratıcı hayalgücü ile ilgili meselelerin yanlış konulmasına (ya da hiç konulmamasına) yol açabilir. Genel olarak *olgular*, *değerleri* açıklamaz. Poetik hayalgücünün ortaya koyduğu yapıtlarda, değerler öyle bir yenilik alameti taşır ki bu değerler açısından bakıldığında, geçmişe ilişkin her şey

atıl kalır. Hafızanın, bütünüyle yeniden hayal edilmesi gerekir. Hafızamızda öyle mikrofilmler vardır ki hayalgücünün canlı ışığı üzerlerine düşmedikçe okunamazlar.

Edgar Poe'nun, işitsel halüsinasyonlardan "muzdarip olduğu" için *La chute de la maison Usher* adlı öyküyü yazdığı pekâlâ ileri sürülebilir. Ancak "muzdarip olmak" ve "yaratmak" ters yönlere gider. Poe'nun, bu öyküyü "ızdırap çekerken" yazmadığından emin olabiliriz. Hayaller, öykünün içinde dâhice bir araya getirilmiştir. Gölgeler ile suskunluklar arasında ince bağlantılar vardır. Geceleyin nesneler, "karanlıklar içinden tatlı tatlı ışıldar". Sözcükler mırıldanır. Duyarlı her kulak, bunun bir şairin kaleminden çıkma bir nesir olduğunu, onun belirlediği noktada, şiirin anlama [*signification*] egemen olacağını bilir. Sonuç olarak işitme düzeninde, seslerle yapılmış uçsuz bucaksız bir minyatüre sahibiz, alçak sesle konuşan bütün bir kozmozun minyatürüdür bu.

Dünyaya özgü gürültülerin oluşturduğu böyle bir minyatür karşısında bulunan bir fenomenoloğun, duyuların sınırını hem organik hem nesnel olarak aşan şeyleri sistemli bir biçimde ortaya koyması gerekir. Bu ne çınlayan bir kulak ne de duvarda usulca büyüyen bir çatlaktır. Bir mahzende ölü bir kadın vardır, ölmek istemeyen bir ölü. Bir kitaplığın rafında, düş kuran kişinin bilmediği bir başka geçmişi anlatan çok eski kitaplar vardır. Hatırlanamaz bir hafıza, bir öte-dünyada işleyip durmaktadır. Hülyalar, düşünceler, anılar birlikte dokunmuştur. Ruh, düş görür ve düşünür, sonra da hayal kurar. Şair bizi bir *sınır-duruma* götürmüştür, delilik ile akıl arasındaki, canlılar ile bir ölü arasındaki, aşmaya korktuğumuz bir sınıra. En ufak bir gürültü bir felakete yol açabilir. Tutarsız rüzgârlar, nesneleri kaosa sürükleyebilir. Mırıltılar ile patırtılar yan yanadır. Önsezinin ontolojisi bize öğretilir. İşitme-öncesine yönlendiririliz. En zayıf belirtilerin bilincine varmamız istenir. Bu sınırlar kozmozunda, fenomen haline gelmeden önce her şey

bir belirtidir. Belirti ne kadar zayıfsa, bir kökeni belirttiği için, o ölçüde de anlam yüklüdür. Bütün bu belirtiler birer köken olarak alındığında, sanki durmadan öyküyü yeniden başlatırlar. Böylece biz de, dehaya ilişkin en temel dersleri almış oluruz. Öykü bilincimizde doğar sonunda ve bu yüzden de fenomenoloğun malı olup çıkar.

Bilinç burada gelişir, insanlararası ilişkilerde (çoğu kez psikanalizin yaptığı gözlemlerin temeli kabul ettiği bu ilişkilerde) değil. Tehlikedeki bir kozmozla karşı karşıya olan bu insanla nasıl baş edilir? Ve her şey, bir depṛem-öncesi ortamında yaşanır, birazdan yerle bir olacak, yıkılan duvarlarının altında ölü bir kadının kalacağı bir evde.

Fakat bu kozmoz *gerçek* değildir. Edgar Poe'nun deyimiyle söyleyecek olursak bu kozmoz, "kükürtlü" bir kozmoz idealidir. Kendi hayallerinin her dalgalanışında düşçüdür bu kozmozu yaratan. İnsan ve Dünya, insan ve *onun* dünyası bize daha da yakınlaşır böylece, çünkü şair onları bize en yakın oldukları anda açıklamasını bilir. İnsan ve dünya, tehlikelerden kurulu bir topluluğa dahildir. Her biri diğeri için tehlikelidir. Bütün bunlar, şiirin altan alta gürleyen mırıltısında duyulur, önceden-duyulur.

XI

Poetik ses minyatürlerinin gerçekliğinin ispatı, daha yalın minyatürlerle kuşkusuz daha basit olacaktır. Birkaç dizeden oluşan örnekler seçelim öyleyse.

Şairler çoğu kez bizi, *imkânsız* gürültüler dünyasına sokar; buradaki öyle bir imkânsızlıktır ki bunları özgünlükten yoksun fanteziler olmakla itham edip, gülüp geçeriz. Bununla birlikte, şair çoğu kez şiirini bir oyun gibi görmez. Bu hayalleri nasıl bir şefkatin idare ettiğini de bilmiyorum doğrusu.

Mutlu Ev Köyü'nde yaşayan René-Guy Cadou, şöyle der:[1]

1 René-Guy CADOU, *Hélène ou le règne végétal*, yay. Seghers, s. 13.

Paravananın üstündeki çiçeklerin şakıdığı duyuluyor.

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

Bir başka şair de şöyle der:[1]

Onun sırrı
.....
Rengini eskiten
Çiçeği dinlemekti.

Daha başka birçok şair gibi, Claude Vigée de, otların büyüdüğünü işitir. Şöyle yazar:[2]

Genç bir fındık ağacının
Yeşile dönüşünü dinliyorum.

Bu tür hayallerin en azından *ifade gerçekliği* bakımından kendi varlıkları içinde ele alınmaları gerekir. Bu hayaller tüm varlıklarını poetik ifadeden alır. Bir gerçekliğe, hattâ psikolojik bir gerçekliğe gönderme yapmak, onların varlıklarını küçültür. Bu hayaller, psikolojiye egemendir. Ve bunlar, keyifli bir zamanımızda, doğada, konuşamayan her şeye kulak verdiğimizde ifade etmeye duyduğumuz saf bir ihtiyaçtan başka hiçbir psikolojik itkiye karşılık gelmezler.

Bu tür hayallerin hakiki olması gerekmez. Bu hayaller vardır. Hayalgücünün mutlak değerine sahiptirler. Koşullu yüceltme ile mutlak yüceltmeyi ayıran sınırı aşmışlardır.

Ancak psikoloji söz konusu olduğunda bile, psikolojik izlenimlerin poetik ifadeye dönüşü bazen o kadar inceliklidir ki saf ifadeye temel bir psikolojik gerçeklik yüklemeye yelteniriz. Moreau (de Tours), "esrar çektikten sonraki izlenim-

1 Noël BUREAU, *Les mains tendues*, s. 29.

2 Claude VIGÉE, *loc. cit.*, s. 68.

lerini bir şair olarak aktaran Théophile Gautier'yi alıntılama zevkinden kendini alamaz".[1] "İşitme yetim," der Théophile Gautier, "şaşılacak ölçüde gelişmişti; renklerin sesini duyuyordum, kulağıma yeşil, kırmızı, mavi, sarı sesler, birbirinden kesinlikle farklı dalgalar halinde geliyordu." Ancak Moreau kolayca kanacak biri değildir ve "poetik abartıyla yüklü olmasına rağmen" şairin sözlerini aktardığını, "bunları ortaya çıkarmanın gereksiz" olduğunu belirtir. Bu belge kimin için öyleyse? Psikolog için mi yoksa poetik varlığı inceleyen filozof için mi? Başka deyişle, burada "abartan" kim ya da ne: esrar mı, yoksa şair mi? Esrar, tek başına bu kadar abartamaz. Ve biz, yalnızca edebiyat aracılığıyla "esrar çekmiş" rahat okurlar, şair bize dinletmeseydi, bizi dinlemenin-ötesine götürmeseydi, renklerin ürpertisini duyamazdık.

Öyleyse, işitmeden nasıl görebiliriz? Öyle karmaşık biçimler vardır ki dururken bile gürültü eder. Burulmuş olan, gıcırdayarak burulur kendi üstüne. Ve Rimbaud,

Uyuzlamış ağaçların uğuldayışını dinliyordu.
(*Les poètes de sept ans*)

derken bunu biliyordu.

Adamotu, kendisiyle ilgili efsaneyi sadece biçimiyle bile doğrular. Yerinden söktüklerinde, insan biçimli bu kökün bağırmış olması gerekir. Ve düş kuran bir kulak için, adını oluşturan heceler nasıl da gürültülüdür! Sözcükler, sözcükler, haykıran kabuktur her biri. Tek bir sözcüğün minyatüründe, ne de çok öykü gizlidir!

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

1 J. MOREAU (de Tours), Du haschisch et de l'aliénation mentale, *Études psychologiques*, Paris, 1845, s. 71.

Yeryüzünün kaynaklarının dua ettiğini duyuyordum uzaklarda.
(*Vingt poèmes*)

Bir hafızanın derinliklerine inermiş gibi sessizliğe dalan şiirler vardır. Milosz'un şu büyük şiiri örnektir buna:

Azgın rüzgâr ölü kadınların adını
Ya da herhangi bir yola yağan
Kekremsi yaşlı yağmurun sesini haykırırken
.....
Dinle – artık hiçbir şey yok – bir tek o büyük sessizlik – dinle.
(O. W. De L. Milosz,
Les Lettres'de yayımlanmıştır, 2. yıl, no: 8)

Victor Hugo'nun çok ünlü ve çok güzel oyunu *Les Djinns*'de olduğu gibi, burada da öykünmeli bir şiire ihtiyaç duyan hiçbir şey yoktur. Şairi dinlemeye zorlayan, daha çok sessizliğin kendisidir. Bu durumda düş daha içseldir. Sessizliğin nerede olduğunu bilmeyiz artık: engin dünyada mı, yoksa uçsuz bucaksız geçmişte mi? Sessizlik, yatışan rüzgârdan, tatlılaşan yağmurdan daha uzaktan gelir. Milosz bir başka şiirinde (*loc. cit.*, s. 372), unutulmaz bir dizesinde şöyle demez mi:

Sessizliğin kokusu öyle yaşlı ki...

Ah! Kocayıp giden şu yaşamda hatırlamadan edemediğimiz ne çok sessizlik var!

XII

Varlık ile varlık-olmayana ilişkin o büyük değerleri bir yere koymak ne zor! Sessizlik: kökü nerede, varlık-olmayanın bir zaferi mi, yoksa varlığın egemenliği mi? Sessizlik "derin"dir. Peki ama derinliğinin kökü nerede? Doğacak kaynakların dua ettiği bir evrende mi, yoksa acı çekmiş bir insanın yüreğinde

mi? Ve dinleyen kulaklar, varlığın hangi yüksekliğine kendilerini açmalı?

Sıfat filozofları olan bizlerse, derin olanla büyük olanın diyalektiği arasında, yani derinleştirdiği halde sonsuzca küçültülmüş olan ile sınır tanımaksızın yayılan büyük arasında bocalayıp duruyoruz.

L'annonce faite à Marie adlı yapıtta Violaine ile Mara arasında geçen şu kısa konuşma, varlığın en derin yerlerine kadar iner. Görünmez olanın ontolojisi ile duyulmaz olanın ontolojisini birkaç sözcükle bağlar birbirine.

VIOLAINE (*kör*) — Duyuyorum...

MARA — Ne duyuyorsun?

VIOLAINE — Şeylerin benimle birlikte var olduğunu.

Burada o kadar derine dokunulmaktadır ki sesliliği ile derinlemesine var olan dünya üstüne, varoluşu belki de tümüyle seslerin varoluşuna bağlı bir dünya üstüne uzun bir tefekkürde bulunmak gerekir. Kırılgan ve uçucu bir varlık olan ses, en güçlü gerçekliklere tanıklık edebilir. Claudel'in diyaloglarında (bunun birçok kanıtını kolayca bulabiliriz) ses, insan ile dünyayı birleştiren bir gerçeklik güvencesi olarak ele alınır. Ne var ki konuşmadan önce işitmek gerekir. Claudel, büyük bir "dinleyiciydi".

XIII

Görülenin aşkınlığı ile duyulanın aşkınlığım, varlığın büyüklüğünde bir arada bulduk az önce. Bu ikili aşkınlığı daha basit bir biçimde açıklayabilmek için, şu satırı kaleme alan şairin cüretine yer verebiliriz:[1]

Gözlerimi kapatıp açtığımı duyuyordum.

Her yalnız düşçü, gözlerini yumduğunda sesleri başka türlü duyduğunu bilir. Düşünmek için, içinin sesini dinlemek

1 Loys MASSON, *Icare ou le voyageur*, yay. Seghers, s. 15.

için, düşüncenin "dibinde yatanı" dile getiren, yoğunlaşmış, en merkezdeki cümleyi yazmak için, gözkapağına başparmağı, işaret ve orta parmağı ile bastırmayan, sıkıca bastırmayan var mıdır acaba? Bu durumda kulak, gözlerin kapalı olduğunu bilir, yazan kişinin, düşünen kişinin sorumluluğunun kendisinde olduğunu bilir. Gözkapaklarımızı yeniden açtığımızda gevşeyeceğiz.

Gözler kapalıyken, yarı kapalıyken ya da iri iri açıkken kurulan düşleri bize kim anlatacak peki? Aşkınlıklara açılmak için bu dünyadan neyi yanımıza almalıyız? J. Moreau'nun kitabında, bir asırdan yaşlı bu kitapta (*loc. cit.*, s. 247) şunları okuruz: "Bazı hastaların gözkapaklarını hafifçe indirmesi uyanık durumda görsel halüsinasyonlar üretmesi için yeterlidir." Moreau, Baillarger'den söz ederek şunları ekler: "Gözkapaklarının inmesi yalnızca görsel değil, işitsel halüsinasyonlar da yaratır."

Eski ve iyi hekimler yanında Loys Masson gibi hoş şairlerin de yaptığı bu gözlemleri bir araya getirdiğimde, ne çok düşleme geçiyor elime! Şairin kulağı ne kadar da keskin! Görmek ve işitmek, görme-ötesi ve işitme-ötesi, görmeyi işitmek: şair, bu düş kurma aygıtlarını nasıl da ustaca çekip çeviriyor.

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

"Yine de iyi dinle. Benim sözlerimi değil, kendini dinlediğinde bedeninden yükselen gürültüyü dinle."[1] René Daumal, dinlemek fiilinin fenomenolojisi için iyi bir başlangıç yakalıyor burada.

Sözcüklerle, en uçucu izlenimlerle oynamaktan hoşlanan fantezi ve düşlemelerle ilgili bütün bu belgeleri toplayarak, yüzeyde kalma isteğimizi bir kez daha itiraf ediyoruz. Doğmakta olan hayallerin incecik katmanını araştırıyoruz sadece. En çelimsiz, en kararsız hayalin, ortaya derin titreşimler çıkarabileceğine kuşku yok. Fakat duyusal yaşamımıza ait her

1 René DAUMAL, *Poésie noire, poésie blanche*, yay. Gallimard, s. 42.

tür ötenin metafiziğini belirlemek için başka tür bir soruşturma yapmak gerekirdi. En önemlisi de, sessizliğin hem insanın zamanını hem insanın sözünü hem de insanın varlığını nasıl işlediğini açıklayabilmek için, koca bir kitap yazmak gerekirdi. Bu kitap yazılmıştır. Max Picard'm *Le monde du silence*'ını okumak gerekir.[1]

1 Max PICARD, *Die Welt des Schweigens*, Rentsch Verlag, Zürih, 1948, Fr. çeviri: *Le Monde du silence*, Fr. çeviren: J. J. Anstett, Paris, P. U. F., 1954.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

İÇSEL UÇSUZ BUCAKSIZLIK

"Dünya büyük ama denizler kadar derin içimizde."
Rilke

"Mekân karşısında hep suskun kaldım."
(Jules Vallès, *L'enfant*, s. 238)

I

UÇSUZ BUCAKSIZLIĞIN, düşlemenin felsefi bir kategorisi olduğu ileri sürülebilir. Düşlemenin çeşitli manzaralarla beslendiğine kuşku yok, fakat doğuştan gelen bir tür eğilimle, büyüklüğü temaşa eder düşleme. Büyüklüğün temaşası da öyle özel bir tavrı, öyle tikel bir ruh durumunu belirler ki düşleme, düşçüyü yakınındaki dünyanın dışına çeker, sonsuzluk işareti taşıyan bir dünyanın önüne koyar.

Denizin ve ovanın uçsuz bucaksızlıklarından uzaktayken, tefekküre dalarak, büyüklüğün temaşası sırasında oluşan titreşimleri kendi içimizde basit bir anı aracılığıyla yeniden yaşayabiliriz. Peki ama söz konusu olan gerçekten bir anı mıdır? Hayalgücü, uçsuz bucaksızlığa dair hayalleri sınır tanımaksızın büyütemez mi tek başına? Hayalgücü, ilk temaşadan itibaren etkin değil midir zaten? Gerçekten de düşleme, ilk andan itibaren bütünüyle oluşmuş bir durumdur. Başlarken hiç görülmese de, aslında hep aynı biçimde başlar. Yakındaki nesneden kaçar, derhal uzaklaşır, başka bir yerdedir, *başka bir yerin* mekânındadır.[1]

1 Bkz. SUPERVIELLE, *L'escalier*, s. 124. "Mesafe hareketli sürgününe çekiyor beni."

Bu *başka yer*, *doğal* olduğunda, geçmişin evlerinde oturmadığında, uçsuz bucaksızdır. Ve düşlemenin *ilk temaşa* olduğu söylenebilir.

Uçsuz bucaksızlık izlenimlerini, uçsuz bucaksızlık hayallerini ya da uçsuz bucaksızlığın bir hayale kazandırdıklarını analiz edebilsek, kendimizi derhal fenomenolojinin en saf bölgesinde bulurduk: fenomensiz bir fenomenoloji ya da bu kadar paradoksal olmayan bir deyişle, hayallerin üretilme akışım bilmek için hayalgücü fenomenlerinin oluşmasını ve bunların tamamlanmış hayaller halinde kararlılık kazanmasını beklemeye gerek duymayan bir fenomenoloji söz konusu olurdu. Başka deyişle, uçsuz bucaksız olan bir nesne olmadığına göre, uçsuz bucaksız olanın fenomenolojisi de bizi dolandırmadan hayal kuran bilincimize yollardı. Uçsuz bucaksızlık hayallerinin analiziyle, kendimizde saf hayalgücünün saf varlığını gerçekleştirmiş olurduk. Böylece, sanat yapıtlarının, bu hayal kuran varlığın varoluşçuluğunun *alt-ürünleri* olduğu açıkça ortaya çıkardı. Uçsuz bucaksızlık üstüne kurulan düşün çizdiği bu yolda, gerçek *ürün*, büyüme bilincidir. Hayranlık duyan varlığın saygınlığına terfi ettiğimizi hissederiz.

Yaşadığımız bu tefekkürde artık "dünyaya fırlatılmış" değilizdir, çünkü biz bir bakıma, dünyanın nasıl ise öyle görünen, biz düş kurmaya başlamadan önceki halinin aşılmasında açarız dünyayı. Cılız varlığımızın (ani ve kaba bir diyalektikle) bilincinde olmamıza karşın, büyüklüğün bilincine de varırız. Böylece, uçsuz bucaksızlık yaratan varlığımızın doğal bir etkinliğine kavuşmuş oluruz.

Uçsuz bucaksızlık bizim içimizdedir. Yaşamın yavaşlattığı, tedbirli olmanın durdurduğu ama yalnız kaldığımızda yeniden işe koyulan bir tür varlık genleşmesine bağlıdır. Hareketsiz kalır kalmaz, başka bir yerde oluruz: uçsuz bucaksız bir dünyada düş kurarız. Uçsuz bucaksızlık, hareketsiz insanın hareketidir. Uçsuz bucaksızlık, dingin düşlemenin dinamik özelliklerinden biridir.

Tüm felsefe öğrenimimizi şairlerden aldığımıza göre, burada, üç dizede bize her şeyi açıklayan Pierre Albert-Birot'ya kulak verelim:[1]

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

II

Ne kadar paradoksal gelirse gelsin, gözlerimizin önüne serilen dünyaya ilişkin bazı ifadelere gerçek anlamını veren, genelde işte bu *içsel uçsuz bucaksızlık*tır. Kesin bir örnek üstünde tartışabilmek için, *Ormanın uçsuz bucaksızlığına* neyin denk düştüğünü biraz daha yakından inceleyelim. Bu "uçsuz bucaksızlık", coğrafyacının bize verdiği bilgilere çok da bağlı olmayan bir izlenimler bütününden kaynaklanır. Bir ormanın içinde, sınırları olmayan bir dünyaya "daldığımız" izlenimine, insanı biraz kaygılandıran bu izlenime kapılmak için, ormanlarda uzun zaman dolaşmamız gerekmez. Nereye gittiğimizi bilmezsek, çok geçmeden artık nerede olduğumuzu da bilmeyiz. Ormana ilişkin hayallerin ilk yüklemi olan sınırsız bir dünya temasını işleyen edebi belgeleri sunmak hiç de zor değildir; üstelik bunların her biri de söz konusu temanın farklı çeşitlemeleri olacaktır. Marcault ve Thérèse Brosse'un kaleme aldığı o son derece müspet kitaptan alınan kısa ama psikolojik derinlik açısından benzeri olmayan bir metin, ana temayı kesin olarak saptamamızı sağlayacak. Şöyle yazmışlardı:[2] "Özellikle orman, ağaç gövdelerinin ve yapraklarının oluşturduğu perdenin sonsuzca ötesine uzanan mekânının, gözlere perde çekse de eylem için şeffaf olan mekânının gizemiyle, gerçek bir psikolojik aşkındır."[3] Bize kalsa, psikolojik aşkın terimi

1 Pierre ALBERT-BIROT, *Les amusements naturels*, s. 192.

2 Marcault ve Thérèse BROSSE, *L'éducation de demain*, s. 255.

3 "Hem kapalı hem de her yanı açık olma, ormana özgü bir niteliktir." A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Le lis de mer*, 1956, s. 57.

karşısında biraz duraksardık. En azından bu terim, fenomenolojik araştırmayı sıradan psikolojinin ötesine yöneltmek için iyi bir ibredir. Betimleme işlevlerinin (psikolojik betimleme kadar, nesnel betimlemenin de) burada etkisiz kaldığı daha iyi nasıl dile getirilebilir! İfadeye kendini nesnel olarak sunan şeyin dışında, ifade edilecek *başka şey*lerin de olduğunu hissediyoruz. İfade edilmesi gereken saklı büyüklüktür, bir derinliktir. İzlenimlerin bolluğuna kapılmayan, ışıkların ve gölgelerin ayrıntılarında yitip gitmeyen, kendi ifadesini arayan "özsel" bir izlenim karşısında olduğumuzu hissediyoruz, kısacası, yazarlarımızın "psikolojik aşkın" dedikleri şeyin perspektifinde bulunduğumuzu hissediyoruz. *Hemen oradaki [sur place] uçsuz bucaksızlık* karşısında, derinliğinin hemen oradaki uçsuz bucaksızlığı karşısında "ormanı yaşamak" istiyoruz, bunu daha iyi nasıl dile getirebiliriz! Kadim ormanın hemen oradaki bu uçsuz bucaksızlığını hisseder şair:[1]

Dinine bağlı orman, ölülerin kaçırılmadığı kırık orman
Yaşlı, düzgün, pembe dalların sıkıştırdığı, alabildiğine kapattığı
Alabildiğine yeniden sıkıştırdığı üstelik bu defa yaşlılarla ve düzgün sürülmüş grilerle
Kadife haykırıştı devasa ve derin yosun katmanı üstünde.

Şair burada bir betimleme yapmıyor.. Çok daha büyük bir görevi olduğunu iyi biliyor. Dinine bağlı orman, kırık, kapalı, sıkıştırılmış, daha da sıkıştırılmış. Sonsuzluğunu hemen orada biriktirir. Şair, şiirinin devamında, dorukların hareketinde yaşayan "ebedi" bir rüzgârın senfonisini dile getirir.

Böylece, Pierre-Jean Jouve'un "orman"ının *dolayımsızca kutsal* olduğunu, doğasında yatan gelenek nedeniyle insanların tarihinden uzakta kutsal olduğunu görüyoruz. Tanrılar ayak basmadan önce korular kutsaldı. Tanrılar, kutsal korulara yerleştiler. Orman üstüne kurulan düşün büyük yasasına

1 Pierre-Jean JOUVE, *Lyrique*, yay. Mercure de France, s. 13.

insanca, pek insanca tuhaflıklar eklemekten başka bir şey de yapmadılar.

Bir şair, coğrafi bir boyuttan söz ettiğinde bile, bu boyutun tikel bir düşsel değere kök saldığım ve bu yüzden de ancak yerinde okunacağını içgüdüsel olarak bilir. Örneğin, Pierre Gueguen (*La Bretagne*, s. 71) "Derin orman"ı (Brocéliande ormanını) anlattığında, bu ormana bir boyut daha ekler ama bu, hayalgücünün yoğunluğunu ortaya koyan bir boyut değildir. Derin ormana, "otuz fersahlık koyu bir yeşil alan içinde süt gibi kesilmiş görkemli sessizlik nedeniyle, Dingin Toprak" da dendiğini söylerken Gueguen bizi "aşkın" bir dinginliğe, "aşkın" bir sessizliğe davet eder. Orman ses verir, çünkü o "süt gibi kesilmiş" dinginlik titrer, ürperir, binlerce yaşamla canlanır. Fakat bu gürültüler ve bu hareketler, ormanın sessizliğini ve dinginliğini bozmaz. Gueguen'in yazdıklarını okuduğumuzda, şairin tedirginliğini tümüyle üstünden attığını hissederiz. Ormanın verdiği huzuru, ruhun huzuru olarak görür. Orman, bir ruh halidir [*état d'âme*].

Şairler bunun böyle olduğunu bilir. Jules Supervielle gibi kimi şairlerse, bunu tek bir dizeyle açıklar ve sakin saatlerimizde,

İçimizdeki ormanların nazik sakinleri

olduğumuzu söyler bize.

René Ménard gibi başka şairlerse, daha söylemsel bir biçimde, hayranlık verici bir ağaç albümü sunarlar; bu albümdeki her ağaç bir şairle ilintilendirilmiştir. Ménard'ın *içsel ormanı*: "İşte, ışınların bir yandan öte yana geçtiği ben, güneşin ve gölgenin mührünü taşıyan ben... Oldukça yoğun bir yerde oturuyorum... Barınak beni çağırıyor. Boynumu omuzlarıma gömüp, dalların arasına dalıyorum. Ormanda, kendi bütünlüğümün içindeyim. Sel yataklarının gizli yerlerinde olduğu gibi gönlümde de her şey mümkün. Ot tutamlarından bir mesafe

beni ahlaklardan da kentlerden de ayırıyor."[1] Şairin söylediği gibi, "Yaradılış'ı gerçekleştiren Hayalgücü karşısında saygılı bir çekingenlik" gösteren bu nesir şiirin tamamını okumak gerekir.

İncelemekte olduğumuz poetik fenomenoloji alanlarında, hayalgücü metafizikçisinin kendini sakınması gereken bir sıfat vardır: *atalardan kalma* sıfatı. Gerçek şu ki bu sıfat alelacele, çoğu kez de sadece söz düzeyinde kalan bir değerlendirme yapmaya yarar, bu tip bir değerlendirme ise derinliklere dair hayalgücünün doğrudan niteliğinin, hattâ genel olarak derinlikler psikolojisinin gözden kaçmasına yol açar. "Atalardan kalma" orman, böylece ucuz bir "psikolojik aşkın" niteliği kazanır. Atalardan kalma orman, çocuk kitaplarına özgü bir hayaldir. Bu hayalle ilgili olarak ortaya koymamız gereken fenomenolojik bir mesele varsa bu, böyle bir hayalin hangi *güncel* nedenle, hangi hayalgücü değerinin edimiyle bizi baştan çıkardığı, bizimle konuştuğudur. Bunun çağların sonsuzluğundan kaynaklandığı, uzaklardan gelerek içimize sızdığı görüşü, temelsiz bir psikolojik varsayımdır. Böyle bir varsayım tembelliğe davetiye çıkarmak olurdu ancak, tabii eğer bir fenomenolog tarafından ele alınsaydı. Bize gelince, biz, arketiplerin güncelliğini belirlemek gerektiği düşüncesindeyiz. Öyle ya da böyle, atalardan kalma deyişi hayalgücü değerleri dünyasında açıklayıcı değil, açıklanması gereken bir deyiştir.

Peki, Orman'ın zamansal boyutunu kim söyleyecek bize? Tarihin gücü buna yetmez. Orman'ın yaşlılık çağını nasıl yaşadığını, hayalgücü dünyasında neden genç ormanların bulunmadığını bilmek gerekir. Bana gelince, ben yalnızca kendi ülkemle ilgili şeyler üstüne tefekkürde bulunabilirim. Unutulmaz dostum Gaston Roupnel'in bana öğrettiği kırsal alanlar ile ormanlık alanlar diyalektiğini yaşamayı biliyorum ben.[2]

---

1 René MÉNARD, *Le livre des arbres*, yay. Arts et Métiers graphiques, Paris, 1956, s. 6-7.

2 Gaston ROUPNEL, *La campagne française*, başlık: "La fôret", yay. Club des Libraires de France, s. 75 ve devamı.

Ben-olmayanın engin dünyasında, tarlaların ben-olmayanı ile ormanların ben-olmayanı aynı şey değildir. Orman bir ben-öncesi, biz-öncesidir. Tarlalara ve çayırlara gelince, bunlarla ilgili düşlerim ve anılarım, buralarda yapılan çalışmaların ve hasatların tüm anlarım kucaklar. Ben ile ben-olmayanın diyalektiği yumuşadığında, çayırların ve tarlaların benim ile olduklarını, ben-ile'de, biz-ile'de olduklarını hissediyorum. Ama orman kendinden öncekinde hüküm sürer. Dedemin böyle bir ormanda kaybolup gittiğini biliyorum. Anlatmışlardı, hiç unutmadım. Benim yaşamadığım eski bir zamanda olmuş bu olay. Benim en eski anılarım yüz yıla ya da biraz fazlasına dayanıyor.

İşte benim atadan kalma ormanım da bu. Gerisinin hepsi edebiyat.

III

Tefekkür halindeki insanı saran bu tür düşlemelerde ayrıntılar silinir, pitoresk olan rengini yitirir, saatler artık ilerlemez ve mekân sınırsızca yayılır. Bu tür düşlemelere, sonsuzluk düşlemeleri adını verebiliriz pekâlâ. "Derin" orman hayalleriyle, bir değerde kendini ortaya koyan bu uçsuz bucaksızlık gücünün taslağını çizmiş olduk. Ama tam tersine bir yol da izlenebilir ve gecenin uçsuz bucaksızlığı gibi sarih bir uçsuz bucaksızlık karşısındaki şair bize, içsel derinliklerin yolunu gösterebilir. Milosz'tan okuyacağımız bir bölümün, dünyanın uçsuz bucaksızlığı ile içsel varlığın derinliği arasındaki uyumu hissetmemizi sağlayacağı kanısındayız.

Milosz, *L'amoureuse initiation* başlıklı yapıtında şöyle der (s. 64): "Mekânın harikalar bahçesini, sanki en derin, en gizli yerlerime bakıyormuşum gibi bir duyguyla temaşa ediyor, bir yandan da gülümsüyordum; kendi üstüme hiç bu kadar saf, bu kadar büyük, bu kadar güzel bir düş kurmamıştım! Evrene şükreden şarkıların nağmeleri çınladı yüreğimde. Tüm bu ta-

kımyıldızlar sana ait, senin içinde; senin içini dolduran aşkın dışında hiçbir gerçeklikleri yok! Ne yazık! Kendini bilmeyene dünya ne kadar korkunç gelir! Denizin kıyısında kendini yalnız ve terk edilmiş hissedersen, geceleyin suların yalnızlığının ve gecenin sonsuz evrendeki yalnızlığının nasıl bir yalnızlık olabileceğini düşün!" Şair, düş kuran kişi ile dünya arasındaki aşka dayalı bu konuşmayı sürdürür, dünya ile insanı, yalnızlıklarının diyaloğunda bir araya gelmiş, paradoksal bir şekilde birleşmiş iki yaratığa dönüştürür.

Milosz, hem yoğunlaştıran hem de genleştiren bu iki hareketi, bir tür tefekkür-vecd içinde birleştirerek başka bir sayfada şöyle yazar (*loc. cit.*, s. 151); "Mekân, suları ayıran mekân; neşeli dostum benim, sizi ne büyük bir aşkla istiyorum! Buradayım işte, yıkıntıların tatlı güneşinde çiçek açmış bir ısırganotu gibi ve kaynağın içindeki keskin çakıl taşı gibi ve otların sıcaklığındaki yılan gibi buradayım! Nasıl yani, an gerçekten ebediyet mi? Ebediyet an mı gerçekten?" Ve bu sayfa, en küçük olanı uçsuz bucaksız olana, beyaz ısırgan otunu mavi gökyüzüne bağlayarak sürüp gider. Keskin çakıl taşı ile berrak suyun akıntısı gibi en sert çelişkiler, düş kuran varlık küçük ile büyüğün çelişkisini aştığı anda erir, yok olup gider. Vecde gelinen bu mekân, tüm sınırları aşar (s. 155): "Yıkılın, ufukların aşksız sınırları! Gerçek uzaklıklar, gösterin yüzünüzü!" Ve şöyle der 168. sayfada: "Işıktı, yumuşaklıktı, bilgelikti her şey; gerçekdışı havada, uzaklar uzaklara el sallıyordu. İçimdeki aşk, evreni sarıyordu."

Bu sayfaları aktarmaktaki amacımız, uçsuz bucaksızlık hayallerini nesnel açıdan incelemek olsa, kalın bir dosya açmamız gerekirdi kuşkusuz; çünkü uçsuz bucaksızlık, tüketilmesi olanaksız bir poetik temadır. Bu meseleye daha önce kaleme aldığımız bir kitapta[1] değinmiş, tefekkür halindeki insanın sonsuz evrene kafa tutma iradesinin altını çizmiştik. O kitap-

1 Bkz. *La terre et les rêveries de la volonté*, başlık XII, § VII, "La terre immense."

ta, görmekten kaynaklanan kibrin, temaşaya dalan varlığın bilincinin çekirdeği olduğunu ortaya koyan göz alıcı bir kompleksten söz etmiştik. Ancak bu çalışmadaki amacımız, uçsuz bucaksızlık hayallerine daha gevşemiş olarak katılmak, küçük ile büyüğün daha içsel bir alışverişini ortaya koymaktır. Bir bakıma, poetik temaşanın bazı değerlerini sertleştirebilecek olan o göz alıcı kompleksi tasfiye etmek istiyoruz.

IV

Tefekküre dalan ve düş kuran gevşemiş ruhta, bir uçsuz bucaksızlık, uçsuz bucaksızlık hayallerini bekler gibidir. Zihin, nesneleri tekrar ve tekrar görür. Ruh, bir nesnede kendine bir uçsuz bucaksızlık yuvası bulur. Baudelaire'in ruhunda *engin* sözcüğünün tek bir işaretinin uyandırdığı düşlemeleri izlersek, bunun çeşitli kanıtlarını buluruz. Engin sözcüğü, Baudelaire'e özgü sözcüklerin başında gelen, şaire göre, içsel mekânın sonsuzluğunu en doğal biçimde vurgulayan sözcüktür.

Engin sözcüğünün yalnızca nesnel geometrideki cılız anlamıyla kullanıldığı sayfalara da rastlarız elbet. Baudelaire'in *Curiosités esthétiques* başlıklı yapıtında yer alan betimlemelerden birinde (s. 390) şunları okuruz: "Engin, oval bir masanın çevresinde..." Ancak bu sözcüğe aşırı derecede duyarlı olduğumuzda, onun mutlu bir genişlemeye katıldığını görürüz. Ayrıca, *engin* sözcüğünün Baudelaire'deki çeşitli kullanımlarına ilişkin bir istatistik yapacak olsak, bu sözcüğün içsel titreşimlere sahip olduğu kullanımlara oranla, müspet nesnel anlamıyla ne kadar ender kullanıldığına şaşırırız.[1]

Kullanım alışkanlığının dayattığı sözcüklerden her zaman uzak duran Baudelaire, kullandığı sıfatları özenle seçen, bunların ad izi taşımamasına dikkat eden Baudelaire *engin* söz-

1 Bununla birlikte, *engin* [*vaste*] sözcüğü, *Fusées et journaux intimes* (yay. Jacques Crépet; Mercure de France) adlı yapıtın sonundaki kusursuz dizinde yer almamaktadır.

cüğü konusunda aynı özeni göstermez. Büyüklük bir şeyle, bir düşünceyle, bir düşlemeyle ilgili olduğunda bu sözcük de kendisini şaire dayatır. Şimdi de bu sözcüğün kullanımındaki şaşırtıcı çeşitliliği bazı örneklerle gözler önüne sereceğiz.

Yatıştırıcı düşlemeden yararlanabilmesi için, afyonkeşin "engin bir boş zamanı" olmalıdır.[1] "Kırların engin sessizliği" düşlemeyi kolaylaştırır.[2] Böylece, "Manevi dünya, yepyeni aydınlıklarla dolu engin perspektifler açar."[3] Bazı düşler, "hafızanın engin tuvaline" kondurulmuştur. Baudelaire bunların dışında, "büyük tasarılar peşinde koşan, engin düşüncelerin baskısı altında kalan bir insan"dan da söz eder.

Bir ulusu mu tanımlamak ister? Baudelaire şöyle yazar: "Uluslar... yaşadıkları ortama upuygun bir örgütlenmeye sahip engin hayvanlardır." Daha sonra bu konuya yeniden döner:[4] "Uluslar, engin kolektif varlıklardır." İşte size, *engin* sözcüğünün, metaforun vurgusunu artırdığı bir metin; değerler yüklediği engin sözcüğü olmasa belki de düşüncenin zayıflığı karşısında geri adım atardı Baudelaire. Ne var ki *engin* sözcüğü her şeyi kurtarıyor ve Baudelaire şunu ekliyor: "Bu engin temaşaya" biraz olsun aşina okurlar söz konusu karşılaştırmayı anlamış olmalı.

Engin sözcüğünün Baudelaire'de, engin dünya ile engin düşünceleri birbirine bağlayan gerçek bir metafizik argüman olduğunu söylersek aşırıya kaçmış olmayız. Fakat büyüklüğün en etkin olduğu taraf, içsel mekân tarafı değil midir? Bu büyüklük, manzaranın kendisinden değil, engin düşüncelerin keşfedilmez derinliğinden ileri gelmektedir. Gerçekten de Baudelaire, *Journaux intimes*'de (*loc. cit.*, s. 29) şunu yazar: "Doğaüstü sayılabilecek bazı ruh durumlarında, yaşamın derinliği gözlerimizin önündeki manzarada (bu manzara çok sıradan

1 BAUDELAIRE, *Le mangeur d'opium*, s. 181.
2 BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*, s. 325.
3 *Loc. cit.*, s. 169, s. 172, s. 183.
4 BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, s. 221.

olsa da) kendini ifşa eder. Manzara, yaşamın sembolüne dönüşür." Bu metin, izlemeye çalıştığımız fenomenolojik yönü tam olarak belirtiyor. Dışsal bir manzara, içsel bir büyüklüğün kendini açmasına yardım ediyor.

Engin sözcüğü Baudelaire'de ayrıca, en üst düzeydeki sentezi belirten sözcüktür. Zihnin söylemsel tavrı ile ruhun yetileri arasında ne fark olduğunu, şu düşünce üstünde kafa yorarsak bulabiliriz:[1] "Lirik ruh, tıpkı sentez gibi, engin adımlar atarak ilerler; romancının zihni, analiz yapmaktan büyük zevk alır."

Böylece ruh, *engin* sözcüğünün etkisi altında sentetik varlığına kavuşur. *Engin* sözcüğü, karşıtları birleştirir.

"Gece gibi, aydınlık gibi engin." Bu ünlü dizeye, Baudelaire tutkunlarının hafızasına mıh gibi çakılı olan bu ünlü dizeye ilişkin bazı unsurlar haşhaş şiirinde[2] çıkar karşımıza: "Manevi dünya, yepyeni aydınlıklarla dolu engin perspektifler açar." Büyüklüğü ilk baştaki erdemiyle taşıyan "manevi" doğa, "manevi" tapmak işte böyledir. Şairin yapıtının tümünde, düzensiz zenginlikleri her an birleştirmeye hazır bir "engin birliğin" eylemini izleriz. Felsefi zihin, tek ile çok olanın ilişkilerini sonu gelmez bir şekilde tartışır. Gerçek bir poetik tefekkür biçimi olan Baudelaireci tefekkür, duyu kaynaklı çeşitli izlenimlerin birbirine ses vermesini [*correspondance*] sağlayan bu sentez gücünde derin ve karanlık bir birlik bulur. "Ses vermeler" çoğu kez pek ampirik biçimde, birer duyarlık olgusu olarak incelenmiştir. Oysa duyarlı klavyeler, düşçüden düşçüye değişir. Aselbent[3] her okurun kulağını okşasa da, herkese bağışlanmamıştır. Ancak lirik ruhun sentetik eylemi, *Correspon-*

1 BAUDELAIRE, *L'art romantique*, s. 369.

2 BAUDELAIRE, *Les paradis artificiels*, s. 169.

3 Aselbent ağacından elde edilen güzel kokulu bir tür reçine, Fr. *benjoin*. Bachelard burada Fransızca *benjoin* kelimesinin hoş tınısına vurgu yapıyor. Baudelaire *Kötülük Çiçekleri* [*Les fleurs du mal*] adlı eserinde yer alan ve Türkçeye çok farklı şekillerde çevrilmiş (bizim "Ses Vermeler" olarak çevirmeyi tercih ettiğimiz) "Correspondance" adlı şiirinde bu ıtırlı reçineden bahseder. –*yhn*

dances sonesinin daha ilk akortlarından itibaren işbaşındadır. Poetik duyarlık, temanın, yani "ses vermelerin" binlerce çeşitlemesinden zevk alsa da, temanın kendisinin en üst düzeyde bir zevk olduğunu kabul etmek gerekir. Baudelaire de zaten bu gibi durumlarda "varoluş duygusunun uçsuz bucaksızca arttığını" söyler.[1] Bu noktada biz de, içsellik açısından bakıldığında *uçsuz bucaksızlığm* bir *yoğunluk*, bir varlık yoğunluğu olduğunu, içsel bir uçsuz bucaksızlığın engin perspektifi içinde gelişen bir varlığın yoğunluğu olduğunu keşfederiz. "Ses vermeler", ilkeleri gereği dünyanın uçsuz bucaksızlığını kucaklar ve onu içsel varlığımızın yoğunluğuna dönüştürürler. İki farklı büyüklük türü arasında bir alışveriş ilişkisi tesis ederler. Baudelaire'in bu alışverişleri yaşadığı unutulamaz.

Hareketin kendisi de, deyim yerindeyse, mutlu bir hacimdir. Baudelaire hareketi, sağladığı uyum nedeniyle, estetik bir kategori olan engin kategorisine sokar. Bir geminin hareketi[2] konusunda Baudelaire şunları yazar: "Hareketin satırlardaki bu işleminden çıkan poetik fikir, engin, uçsuz bucaksız, karmaşık, buna karşın ahenkli, dengeli bir varlık hipotezidir, üstün yetenekli, insana özgü iç çekmelerin tümünü içine çeken, tutkuların tümüne katlanan bir hayvan hipotezidir." Böylece, sulara yaslanan o güzel hacim, o gemi de *engin* sözcüğünün sonsuzluğunu içerir; betimlemeyen, ama betimlenmesi gereken her şeye ilk varlığı kazandıran sözcüktür bu. Baudelaire'de, *engin* sözcüğünün altında bir hayaller karmaşası yatar. Bu hayaller engin bir varlık üstünde geliştikleri için birbirlerini karşılıklı olarak derinleştirir.

Yaptığımız ispatı dağıtmak pahasına, Baudelaire'in yapıtında bu garip sıfatın yüzeye çıktığı tüm noktaları belirtmeye çalıştık. Söz konusu sıfata garip dememizin nedeni, aralarında hiçbir ortak yan bulunmayan izlenimlere büyüklük atfetmesidir.

---

1 BAUDELAIRE, *Journaux intimes*, s. 28.

2 *Loc. cit.*, s. 33.

Ancak ispatımızın daha bir bütünlük kazanması için, uçsuz bucaksızlığın Baudelaire'de içsel bir boyut olduğunu gösterecek bir hayaller çizgisini, bir değerler çizgisini izlemeyi sürdüreceğiz.

Uçsuz bucaksızlık kavramının Baudelaire'de taşıdığı içselliği en iyi, Richard Wagner için kaleme aldığı sayfalar açıklar.[1] Baudelaire'in bize, uçsuz bucaksızlık izleniminin üç durumunu verdiğini söyleyebiliriz. Önce *Lohengrin* operasının konser programından söz eder (*loc. cit.*, s. 212). "Kutsal Kase'yi bekleyen sofu ve yalnız kişinin ruhu, daha ilk ölçülerden itibaren, *sonsuz mekânlara dalar*. Yavaş yavaş şekillenerek, bir bedene, bir yüze dönüşen garip bir şeyin belirdiğini görür. Bu beliriş giderek daha da açık bir hal alır ve *meleklerden oluşan mucizevi bir topluluk*, ortalarında Kutsal Kase'yi taşıyarak önünden geçerler. Kutsal alay yaklaşır, Tanrı'nın seçilmiş kulunun yüreği yavaş yavaş yükselir, genişler, genleşir; tarifsiz özlemler doğar içinde; *kendini büyüyen ahiret mutluluğuna bırakır* ve *ışıklar içindeki bu belirişe* giderek daha çok yaklaştığını görür, sonunda Saint-Graal'ın[2] ta kendisi kutsal alayın ortasında tamamen belirdiğinde, *sanki dünya birdenbire tümüyle yok olmuş gibi, esrimeyle dolu bir hayranlığa düşer*." Bu alıntıdaki vurgulamalar Baudelaire'e aittir. Düşlemenin git gide artarak en üst noktasına kadar genleştiğini, bu noktada, esrime duygusu içinde doğan uçsuz bucaksızlığm bir şekilde duyulur dünyayı erittiğini, soğurduğunu açıkça hissederiz.

Bir varlık büyümesi olarak adlandırabileceğimiz ikinci durumu, Listz üstüne yazdığı bir metinde buluruz. Bu metin bizi, müzikal tefekkürden doğan mistik bir mekâna sokar (s. 213). "Melodinin uyuyan geniş örtüsü üstüne, buharlaşan bir eter... yayılır." Listz'le ilgili metnin devamında kullandığı ışık metaforları, bu saydam müzik dünyasının genişlemesini anlamamıza yardımcı olur.

---

1 BAUDELAIRE, *L'art romantique*, § X.

2 Kutsal Kase. *–yhn*

Ne var ki bu sayfalar, Baudelaire'in kişisel düşüncelerini sergileyeceği sayfaya, "ses vermelerin" duyuların çeşitli biçimlerde artması olarak belirdiği, büyüyen her hayalin, bir başka hayalin büyüklüğünü büyüttüğü o sayfaya hazırlıktan başka bir şey değildir. Uçsuz bucaksızlık gelişir. Bu kez, müziğin düşselliğine tümüyle dalan Baudelaire, "hayal kurmaya yatkın aşağı yukarı herkesin, uykuda, düşlerden tanıdığı o mutlu izlenimlerden birini" yaşadığını söyler. "*Yerçekiminin bağlarından* kendimi kurtardığımı hissediyordum. *Yüksek yerlerde* dolaşan olağanüstü *şehveti*, anılar sayesinde yeniden ele geçiriyordum. Öyle ki büyük bir düş kurmanın eşiğinde olan, mutlak yalnızlık içindeki bir insanın o tadına doyum olmaz durumunu, gayri-ihtiyari, resmediyordum kendime; ama bu yalnızlıkta, *uçsuz bucaksız bir ufuk ve yayılan geniş bir ışık* vardı. Kendinden başka hiçbir dekora sahip olmayan uçsuz bucaksızlık."

Metnin devamında, bir genişleme, yayılma, esrime fenomenolojisi için[1] gereken unsurları bulabiliriz. Ama fenomenolojik gözlemlerimizin odağında yer alması gereken, Baudelaire tarafından uzun uzadıya hazırlanmış bir formüle ulaşmış bulunuyoruz: kendinden başka hiçbir dekora sahip olmayan bir uçsuz bucaksızlık. Baudelaire'in bize ayrıntılarıyla açıkladığı bu uçsuz bucaksızlık, içselliğin fethidir. İçsellik ne ölçüde derinleşirse, büyüklük de o ölçüde gelişir dünyada. Baudelaire'in kurduğu düş, temaşa edilen bir evren karşısında şekillenmemiştir. Şair (bunu kendisi de söyler), kurduğu düşü gözleri kapalı sürdürür. Anılarla yaşamaz. Şairin poetik esrimesi yavaş yavaş, olaya yer vermeyen bir yaşama dönüşür. Gökyüzündeki mavi kanatlı melekler, evrensel bir mavilik içinde eriyip gi-

1 Burada yazar, Fransızca "*extension, expansion, extase*" sözcüklerini kullanıyor ve bu sözcüklerin tümünün de Türkçe karşılığı bulunmayan, Latince dış, dışında, -den başka anlamında kullanılan "ex-" önekiyle başlamasına dayanarak "kısaca ex- önekinin fenomenolojisi için" diyor. Türkçede anlamlı bir temeli olmadığı için bu benzetmeyi veremedik. Öte yandan genişleme, yayılma ve esrime sözcüklerinde de dışarıya taşma, kendinden çıkma, taşarak kendinden geçme anlamları olduğu düşünülebilir. *–çn*

der. Uçsuz bucaksızlık yavaş yavaş ilk değer, ilk içsellik değeri olarak yerleşir. Düşçü, *uçsuz bucaksız* sözcüğünü gerçekten yaşadığında, kaygılarından, düşüncelerinden kurtulduğunu, düşlerinden kurtulduğunu görür. Kendi ağırlığının içine kapatılmış değildir artık. Kendi varlığının tutsağı değildir.

Baudelaire'in kaleme aldığı bu metinleri incelemek için psikolojinin normal yollarını izleseydik eğer, şairin, bu dünyanın dekorlarını bir yana bırakıp yalnızca uçsuz bucaksızlık "dekorunda" yaşamayı seçmesinin ancak bir soyutlama, eski psikologların "gerçekleşmiş soyutlama" dedikleri türden bir soyutlama doğuracağı sonucuna varabilirdik. Şairin ele alıp işlediği biçimiyle içsel mekânın, geometricilerin dış mekânının (ki onlar da sonsuz mekânın, sonsuzluğun kendi işareti dışında bir işaret olmaksızın var olmasını ister) bir benzeri olduğu ileri sürülebilir. Fakat böyle bir sonuca varmak, bu uzun düşleme boyunca atılan somut adımları yok saymak anlamına gelir. Düşleme burada, gereğinden fazla hayal edilmiş her özelliği bir yana bıraktığında, içsel varlıkta fazladan bir alan kazanır. Kurduğu düşü art arda gelen hallerinin ayrıntılarıyla kaleme alan Baudelaire'in bu sayfaları üstüne kafa yoran okur, *Tannhauser*'i dinlemeye nail olmadan da, çok basit metaforları bir yana bırakarak, insani derinliğin bir ontolojisine davet edildiğini anlar. Baudelaire'e göre, insanın poetik yazgısı, uçsuz bucaksızlığın aynası olmaktır ya da daha kesin biçimde söylersek, uçsuz bucaksızlık insanda kendisinin bilincine varır. Baudelaire'e göre insan engin bir varlıktır.

Baudelaire'in şiirinde *engin* sözcüğünün nesnel dünyaya gerçekten ait olmadığını birçok yönüyle kanıtlamış olduğumuzu düşünüyoruz. Bu kanıta fenomenolojik bir ince ayrım, sözün fenomenolojisiyle ilgili bir ince ayrım daha eklemek isteriz.

Bize göre, *engin* sözcüğü Baudelaire'in gözünde sessel bir değerdir. *Telaffuz* edilen bir sözcüktür, asla sadece okunan bir

sözcük olmadığı gibi, yalnızca bağlandığı nesnelerde görülen bir sözcük de değildir. Bir yazarın yazarken hep alçak sesle söylediği sözcüklerdendir. İster bir dizede isterse nesirde geçsin, poetik bir eyleme, sese dayalı poetik bir eyleme sahip olan bir sözcüktür. Bu sözcük, yakınında bulunan sözlerden, yakınında bulunan hayallerden daha önplandadır ilk andan beri, belki düşünceden de daha önplandadır. "Sözün gücüdür."[1] İster ölçülü bir dizede, ister nesir şiirlerin genişliği içinde olsun, bu sözcüğü Baudelaire'de okur okumaz, şairin bizi bu sözcüğü söylemeye zorladığı duygusuna kapılırız. Bu durumda *engin* sözcüğü, soluğa dayalı bir sözcüktür. Nefesimize yerleşir. Nefesimizin yavaş ve sakin olmasını ister.[2] Gerçekten de Baudelaire'in şiirinde *engin* sözcüğü hep bir sakinliğe, bir rahatlığa, bir huzura çağrıda bulunur. Yaşamsal bir kanıyı, içsel bir kanıyı dile getirir. Varlığımızın gizli bölmelerinin yankısını taşır bize. Ciddi bir sözcüktür, yaygaracılığa düşmandır, aşırıya kaçarak yüksek sesle okunmaktan nefret eder. Ölçüye bağımlı bir söyleyiş onu bozar, parçalar. *Engin* sözcüğünün varlığın huzurlu sessizliğinde hüküm sürmesi gerekir.

Psikiyatr olsaydım, iç sıkıntısına yakalanmış hastaya, nöbet başlar başlamaz Baudelaire'in şiirini okumayı, Baudelaire'e özgü bu sözcüğü, egemenlik kuran, sakinleştiren, birlik sağlayan *engin* sözcüğünü, önümüzde bir mekân açan, sonsuz bir mekân açan bu sözcüğü çok alçak sesle okumasını salık verirdim. Bu sözcük bize, içimize sıkıntı veren düşsel hapishanelerin duvarlarından uzakta, ufuklarda duran havayı solumayı öğretir. Sesin sahip olduğu güçlerle aynı eşikte yer alan sessel bir erdeme sahiptir. Şiire duyarlı bir şarkıcı olan Panzera bir gün bana, deneysel psikologlara göre "a" ünlüsünü, ses telleri uyarılmaksızın *düşünme*nin mümkün olmadığını aktarmıştı.

1 Bkz. Edgar POE, La puissance de la parole, *Nouvelles histoires extraordinaires* içinde, Fr. çev. BAUDELAIRE, s. 238.

2 Victor HUGO'ya göre, rüzgâr engindir. Şöyle der rüzgâr:

Engin, yenilmez ve kibirli, o büyük geçip gidenim ben

[*Je suis ce grand passant, vaste, invincible et vain*] (Dieu, s. 5). Son üç sözcükte, "v"leri söylerken hiç kıpırdamaz dudaklar.

Gözlerimizi "a" harfine yöneltir yöneltmez, o sesi çıkarmak gelir içimizden. Engin [*vaste*] sözcüğünün gövdesi olan **"a"** ünlüsü, nazik yapısı içine kapanır, dile gelen duyarlığın kovuşturmazlığıdır[1] o.

"Baudelaire'in söz ettiği ses vermeler" konusunda yapılan sayısız yorumun, sesi yoğurup biçimlendiren, sese makam kazandıran bu altıncı duyuyu unuttuğu görülmüyor mu? Doğanın nefesimizin eşiğine kadar getirdiği, bütün ötekilerden daha nazik olan ve rüzgârların çaldığı şu küçük harp, altıncı duyumuz bizim; öteki duyulardan sonra, ötekilerin üstüne geldi. Metaforların en basit hareketiyle titreşmeye başlar bu küçük harp. İnsan düşüncesi, şarkısını bu harp yoluyla şakır. Dikkafalı bir filozof olarak düşlemelerimi uzatıp durdukça, "a" harfinin, uçsuz bucaksızlığın ünlüsü olduğu düşüncesine varıyorum. Bir iç çekişle başlayan ve sınırsızca yayılan sessel bir mekândır bu harf.

Engin sözcüğünde yer alan "a" ünlüsü, büyütücü ünlü olma erdemlerinin tümünü korur. Ses olarak ele alındığında bu sözcük, artık basitçe boyutlu bir sözcük değildir. Bu sözcük, sınırsız sakinliğin iyileştirici güçlerini yumuşak bir madde gibi kabul eder. Bu sözcükle, sınırsız olan, göğsümüze girer. Bu sözcük sayesinde, insana özgü iç sıkıntılarından uzaklaşırız, kozmoz içinde soluk alırız. Poetik değerlerin ölçümünde, çok ufak dahi olsa tek bir etkeni bile neden göz ardı edelim? Şiirin belirleyici psişik bir eylemde bulunmasını sağlayan her şey, dinamik bir hayalgücü felsefesinde yer almalıdır. Bazen birbirinden çok farklı ve çok nazik duyulur değerler, şiiri dinamik kılmak, şiire büyüklük kazandırmak için birbirlerine destek olurlar. Baudelaireci ses vermeler konusunda yapılacak uzun bir incelemenin, her duyunun söze nasıl ses verdiğini aydınlatması gerekir.

---

1 Fr. *anacoluthe*: Bir tümcenin başı ile sonu arasında kuruluş ayrılığı bulunması, kovuşturmazlık. (Bkz. *Büyük Fransızca Türkçe Sözlük*, Tahsin Saraç, Adam Yayınları, 1999, İstanbul, s. 73). *–yhn*

Bazen bir sözcüğün sesinin, bir harfin gücünün, sözcükte yatan derin düşünceyi açtığı ya da sabitlediği de olur. Max Picard'm *Der Mensch und das Wort* adlı güzel kitabında şunları okuruz: "Das W in Welle bewegt die Welle im Wort mit, das H in Hauch lässt den Hauch aufsteigen, das t in fest und hart macht fest und hart."[1] *Monde du silence* kitabının filozofu bu tür açıklamalarla bizi en üst duyarlık noktalarına taşır. Bu üst noktalarda ise, dil tüm asaletine kavuştuğunda, fonetik fenomenlerle logos fenomenleri birbiriyle uyumlu hale gelmeye başlar. Bir sözcüğün iç şiirini, bir sözcüğün içindeki uçsuz bucaksızlığı yaşayabilmek için, tefekkürü ne kadar yavaşlatmak gerektiğini de öğrenmek gerekir. Bütün büyük sözcükler, şairin büyüklük kazanmaya davet ettiği bütün sözcükler, evrenin birer anahtarıdır, Kozmoz'un ve insan ruhunun derinliklerinin oluşturduğu ikili evrenin anahtarlarıdır.

V

Böylece, Baudelaire gibi büyük bir şairde, dışarıdan gelen bir yankılanmadan ziyade, uçsuz bucaksızlığın içsel bir çağrısını işitebileceğimizi kanıtladık sanırız. Dolayısıyla felsefe üslubunu kullanarak, uçsuz bucaksızlığın yalnızca muazzam manzaraların temaşasıyla doğan genel bir düşünceden ibaret olmadığını, poetik hayalgücünün bir "kategorisi" olduğunu ileri sürebiliriz. Karşıtlığı vurgulamak amacıyla, "ampirik" bir uçsuz bucaksızlık örneği verebilmek için Taine'in kaleme aldığı bir metni yorumlayacağız. Bu metinde şiir yerine, pitoresk anlatıma ulaşmayı amaçlayan kötü edebiyatın, temel hayallere zarar vermek pahasına da olsa işbaşında olduğunu göreceğiz.

Voyages aux Pyrénées başlıklı yapıtında Taine söyle der (s. 96): "En büyük düş kırıklığını, denizi ilk gördüğümde yaşa-

1 Max PICARD, *Der Mensch und das Wort*, Eugen Rentsch Verlag, Zürih, 1955, s. 14. Böyle bir cümlenin çevrilmemesi gerektiği ortadadır, çünkü bu cümle Alman dilinin sesine kulak vermemizi gerektirmektedir. Her dilin yüksek sessel değere sahip sözcükleri vardır.

dım... Paris çevresinde uzayıp giden, kare biçimli yeşil lahana ve kızıl arpa tarlalarının yer yer kestiği pancar ekili ovaları gördüğümü sandım. Uzaktaki yelkenliler, geri dönen güvercinlerin kanatlarını andırıyordu. Dar bir perspektife yerleşmiş gibiydim; ressamlar tablolarında bana daha bir büyük deniz sunmuşlardı. Uçsuz bucaksızlık duygusuna yeniden kavuşmam için üç gün gerekti."

Pancarlar, arpalar, lahanalar ve güvercinler, çok yapay biçimde bir araya getirilmiş! Bunları bir "hayal" içinde toplamak, yalnızca "özgün" şeyler söylemek için ağzını açan birinin dil sürçmesinden başka bir şey olamaz. İnsan, karşısında deniz varken, nasıl olur da Ardennes ovalarındaki pancar tarlalarına aklını bu kadar takabilir?

Fenomenolog, üç gün süren yoksunluk sonunda filozofun "uçsuz bucaksızlık duygusuna" nasıl olup da yeniden kavuşabildiğini, naifçe temaşa ettiği denize hangi şekilde geri dönüp, en sonunda denizin büyüklüğünü görebildiğini bir bilse çok mutlu olurdu doğrusu.

Araya kattığımız bu bölümden sonra, yeniden şairlere dönelim şimdi de.

VI

Şairler bizim kendi içimizde, temaşadan kaynaklanan öyle büyük bir sevinç keşfetmemizi sağlayacak ki biz de kimi kez yakınımızdaki bir nesne karşısında kendi içsel mekânımızın büyüdüğünü tecrübe edeceğiz. Örneğin, hayranlıkla temaşa ettiği ağacın varlığına uçsuz bucaksızlık kazandıran Rilke'ye kulak verelim:[1]

Dışımızdaki mekân nesneleri ele geçirir, dile getirir:
Bir ağacı var etmek istiyorsan,

1 *Poème*, Haziran 1924 tarihli, Fr. çev. Claude Vigée; *Les Lettres* dergisinde yayınlandı, 4. yıl, no: 14, 15, 16, s. 13.

İç mekânla kuşat onu, varlığı sende olan şu mekânla
Zorlamalarla kuşat onu.
Sınırsızdır ağaç ve ancak senin vazgeçişinin bağrında
Düzene girerse gerçek bir ağaç olur.

Son iki dizedeki Mallarmé'ye özgü bir kapalılık, okuru tefekküre zorluyor. Şair, okura hayalgücüne dair güzel bir mesele sunuyor. "Zorlamalarla kuşat onu" öğüdü, bizi önce ağacı çizmeye, sınırlarını *dış* mekânda belirlemeye zorluyor olabilir. Ancak bu durumda algılamanın basit kurallarına uyup, "nesnel" oluruz ve artık hayal de kuramayız. Öte yandan ağaç, tüm hakiki varlıklar gibi, "sınırsız" varlığı içinde kavranmıştır. Ağacın sınırları ise birer arazdan başka bir şey değildir. Sınırlarının arıziliği karşısında ağaç senden içsel mekânınla, "varlığı sende olan" mekânla beslediğin hayalleri, o son derece bol hayallerini ona sunmanı beklemekte. Böylece ağaç ve ağaç düşçüsü, birlikte düzene girer, birlikte büyürler. Ağaç, hülyaların dünyasında, asla tamamlanmış bir varlık olarak karşımıza çıkmaz. Ağaç ruhunu arar, der Jules Supervielle, bir şiirinde:[1]

Bir mekânın yaşam dolu gökyüzünde
Her bir ağacın yapraklarının düğümü çözüldükçe yükseldiği
Ruhunun peşinde.

Ama bir şair dünyadaki bir varlığın ruhunu aradığını bildiğinde, aslında kendi ruhunu arıyor demektir. "Ürperen uzun bir ağaç ruha dokunur hep."[2]

Hayali güçlere teslim edilip iç mekânımızla kuşatıldığında, ağaç büyüklük konusunda çekişmeye başlar bizimle. Ağustos 1914'te kaleme aldığı başka bir şiirinde (bkz. *loc. cit.*, s. 11) Rilke şöyle der:

1 Jules SUPERVIELLE, *L'escalier*, s. 106.
2 Henri BOSCO, *Antonin*, s. 13.

...İçimizden geçerek
Uçar kuşlar sessizce. Ah, ben ki büyümek isterim,
Dışarıya bakarım ve içimdeki ağaç büyür.

Öyleyse ağaç büyümeye yazgılıdır hep. Bu yazgıyı çevresine de yayar. Ağaç, çevresini saranı da büyütür. Claire Goll, o küçük pek insanca kitabında[1] Rilke'nin kendisine yazdığı şu satırları aktarır: "Bu ağaçlar görkemli ama aralarını dolduran yüce ve patetik mekân daha da görkemli; ağaçlar büyüdükçe o mekân da büyüyor sanki."

Bu iki mekân, içsel mekân ile dış mekân, deyim yerindeyse, birbirlerini yüreklendirerek büyüyorlar sanki. Psikologların haklı olarak yaptığı gibi yaşanan mekânı duygusal [*affectif*] mekân olarak belirlemek, bizi yine de mekânsallık hülyalarının köklerine götürmez. Şair, poetik mekân sayesinde bizi duygusallık içine kapatmayan bir mekân keşfettiği için daha derine iner. Bir mekâna rengini veren duygusallık her ne olursa olsun, ister hüzünlü, ister ağır olsun, ifade edilir edilmez, poetik olarak ifade edilir edilmez, hüzün yumuşar, ağırlık da hafifler. Poetik mekân da, artık ifade edilmiş olduğu için yayılma [*expansion*] değerleri kazanır. Artık dışarısının[2] fenomenolojisine aittir. Bu en azından bizim her fırsatta üzerinde durmak istediğimiz ve ileride yapacağımız bir çalışmada yeniden döneceğimiz bir tezdir. Bu arada bir kanıt daha verelim: Şair bana

"Ananas kokulu bir hüzün tanıyorum"[3]

dediğinde, "kendimi daha az hüzünlü, daha hafif bir hüzün içinde hissediyorum."

Aynı yayılma içinde bir araya gelen, derin içsellikten tanımlanmamış uzama [*étendue*] kadar varan bu mekânsallık alışverişi içinde bir büyüklüğün ortaya çıktığını hissederiz. Rilke şöyle demişti:

---

1 Claire GOLL, *Rilke et les femmes*, s. 63.

2 Fransızca "...la phénoménologie de l'*ex*". Bkz. 236. sayfadaki dipnot. –çn

3 Jules SUPERVIELLE, *L'escalier*, s. 123.

"Biricik mekân, dünyadaki içsel mekân bütün varlıklar yoluyla açar kendini..."

Böylece mekân da şaire kendini açmak, büyümek fiilinin öznesi olarak belirir. Bir mekân bir değer olur olmaz (içsellikten daha büyük bir değer mi vardır?) büyür. Değer atfedilmiş mekân bir fiildir; büyüklük, ister bizde ister bizim dışımızda olsun asla bir "nesne" değildir.

Bir nesneye poetik mekânını kazandırmak, ona nesnel olarak sahip olduğundan daha fazla mekân vermektir ya da daha güzel bir deyişle, içsel mekânının yayılmasını takip etmektir. Homojenliği bozmamak için, Joë Bousquet'nin bir ağacın içsel mekânını ifade edişini aktaralım:[1] "Mekân hiçbir yerde değildir. Mekân, balın kovanda olması gibi, kendi içindedir." Hayaller dünyasında kovanının içindeki bal, içeren ile içerilen arasındaki temel diyalektiğe itaat etmez. Metaforik bal, bir şeyin içine kapatılmayı kabullenmez. Burada, ağacın içsel mekânında bal, ilikten bambaşka bir şeydir. Çiçeğe kokusunu verecek olan "ağacın balıdır". Ağacın iç güneşidir. Bal düşü kuran biri, balın bazen bir merkezde toplayan, bazen de bir merkezden yayan bir güç olduğunu bilir. Ağacın iç mekânı bal ise, ağaca "sonsuz şeylerin yayılımını" da o veriyor demektir.

Joë Bousquet'nin satırlarını, hayalin üstünde durmadan da okuyabiliriz kuşkusuz. Ama derinlerine inmeyi sevdiğimizde, hayal bizde ne de çok hülya uyandırır! Bu defa, mekân filozofunun kendisi düş kurmaya koyulur. Bileşik metafiziğe özgü sözcüklerden hoşlanıyorsak, Joë Bousquet'nin gözlerimizin önüne bir töz-mekân, bal-mekân ya da mekân-bal koyduğunu ileri süremez miyiz? Her maddenin kendi yeri vardır. Her tözün [*substance*] kendi dışsal-varoluşu[2] [*exstance*] vardır. Her

1 Joë BOUSQUET, *La neige d'un autre âge*, s. 92.

2 Bachelard burada *sub-stance* sözcüğünün karşısına kendi türettiği *ex-stance* sözcüğünü koyarak bir söz oyunu yapıyor. Bununla amaçladığı, metafizik töz [*sub-stance*] anlayışını sorgulamaktır. (Daha önce de belirttiğimiz gibi Bachelard Latince "ex-" önekini kullanarak, dışsallığa ve mekânsallığa gönderme yapar.) *–yhn*

madde kendi mekânını fetheder ve bir geometricinin **kendi**sini tanımlarken kullandığı yüzeylerin ötesine doğru **yayılma** gücünü kendisinde bulur.

Bu durumda öyle görünüyor ki bu iki mekân, yani **içsellik** mekânı ile dünya mekânı "uçsuz bucaksızlıkları" sayesinde birbiriyle uyumlu hale geliyor. İnsanın büyük yalnızlığı derinleştiğinde, iki uçsuz bucaksızlık birbirine dokunur, birbiriyle kaynaşır. Rilke, bir mektubunda, "yaşanan her günü ayrı bir yaşama dönüştüren bu sınırsız yalnızlığa, evrenle birleşmeye, tek sözcükle mekâna, görünmeyen, buna karşın insanın içine yerleşebileceği ve çevresini sayısız varlıkla donatan mekâna" tüm ruhuyla yönelir.

Şeylerin, varlığımızın bilinciyle ikiye katladığımız bir mekân içinde bu birlikte-varoluşu nasıl da somuttur. Leibnizci mekân temasının, yani birlikte-var olanların yeri olarak mekân düşüncesinin, şairi Rilke'dir. İçsel mekânla kuşatılmış her nesne, bu birlikte-varoluşçuluk içinde, tüm mekânın merkezine dönüşür. Her nesne için uzakta olan, burada bulunandır, ufuk da, merkez kadar varoluşa sahiptir.

VII

Hayaller dünyasında çelişki olamaz ve eşit duyarlıktaki ruhlar, merkezin ve ufkun diyalektiğini farklı bir biçimde duyarlı kılabilirler. Bu konuda, farklı türde sonsuzluk görüntülerinin yansıdığı bir tür *ova testi* önerilebilir.

Testin bir ucunda, Rilke'nin uçsuz bucaksız bir cümlede kısaca söylediği sözün yer alması gerekir: "Ova, bizi büyüten duygudur." Bu estetik antropoloji teoremi öyle büyük bir açıklıkla ortaya konmuştur ki buna bağlı olarak şu terimlerle ifade edilebilecek başka bir teorem daha filizlenebilir: bizi büyüten her duygu, dünya üstündeki durumumuzu ovalaştırır.

Ova testinin öteki ucundaysa, Henri Bosco'nun[1] şu cümlesi yer alabilirdi: ovada, "hep başka bir yerdeyim, yüzer-gezer,

1 Henri BOSCO, *Hyacinthe*, s. 18.

akışkan bir başka yerde. Uzun süre kendim için yokum ama başka bir yerde de mevcut değilim, düşlerimin kıvamsızlığından onlara çanak tutan sınırsız mekânları sorumlu tutuyorum."

Düşçünün ruh durumu, mevsimler ve rüzgâr dikkate alınacak olursa, egemen olma ile dağılıp gitme gibi iki kutup arasında ne çok ince ayrım bulunabilir. Yine aynı çizgide kalarak, ovanın yatıştırdığı düşçülerle, kaygılandırdığı düşçüleri incelemek, bunların arasındaki ince ayrımları saptamak ne ilginç olurdu! Hele ki ovanın çoğu kez yalınlaştırılmış bir dünya olarak kabul edildiği hesaba katıldığında, işler iyice ilginçleşirdi. Tekdüzeliğe davet eden, tek bir fikirde özetlenen bir manzara karşısında yeni bir ince ayrım yaşayabilmek, poetik hayalgücü fenomenolojisinin büyüleyici yanlarından biridir. Bu ince ayrım şair tarafından içtenlikle yaşanmışsa, fenomenolog da bir hayalin geliş anını yakalayacağından emindir.

Bizimkinden daha ayrıntılı olarak gerçekleştirilecek bir soruşturmada, bütün bu ince ayrımların, ovanın ya da platonun büyüklüğü ile nasıl bütünleştiğini göstermek, örneğin platoya ilişkin bir düşlemenin, neden asla ovaya ilişkin bir düşleme olmadığını açıklamak gerekecektir. Böyle bir inceleme yapmak zordur, çünkü yazar bazen betimlemek ister, çünkü yazar yalnızlığının büyüklüğünü önceden, kilometrelerce öteden bilir. Bu durumda, harita üstünde düş kurarız, coğrafyacı olarak düş kurarız. Gemisinin demirlediği Dakar limanında, Pierre Loti'nin bir ağacın gölgesinde yaptığı gibi: "Gözlerimizi ülkenin içlerine çevirmiş, kumların oluşturduğu uçsuz bucaksız ufku sorguluyorduk."[1] Kumdan oluşan bu uçsuz bucaksız ufuk, bir okul çocuğunun çölü, okul atlaslarındaki Sahra değil mi?

Philippe Diolé'nin *Le plus beau désert du monde* başlıklı güzel kitabındaki Çöl hayalleri bir fenomenolog için ne kadar değerlidir! Yaşanan çöldeki uçsuz bucaksızlık, içsel varlığımızın

1 Pierre LOTI, *Un jeune officier pauvre*, s. 85.

yoğunluğu olarak yansır. Hülyalara kapılmış bir gezgin olan Philippe Diolé'nin[1] dediği gibi, çölü, "başıboş dolaşan kişinin içine yansıdığı biçimiyle" yansıtmak gerekir. Ve Diolé bizi, *başıboş dolaşmanın bir araya toplanmasını* (karşıtların sentezini) deneyimleyebileceğimiz bir tefekküre çağırır. Diolé'ye göre, "bu lime lime olmuş dağlar, bu kumlar ve bu ölü ırmaklar, bu taşlar ve bu kızgın güneş", çölün etkisindeki tüm bu evren "içerisinin mekânına eklenmiştir". Hayallerin çeşitliliği, işte bu eklenme sayesinde, "içerisinin mekânının" derinliğinde birliğe kavuşur.[2] Dünya mekânının uçsuz bucaksızlığı ile "içerisinin mekânının" derinliğinin birbirine ses verdiğini göstermek istediğimize göre, bu formül bizim ispatımız için belirleyici bir öneme sahiptir.

Öte yandan, Çöl'ün böyle içselleştirilmesi, Diolé'de içsel bir boşluğun bilincine karşılık gelmez zaten. Tam tersine, Diolé bize bir hayaller dramı yaşatır, suya ve kuraklığa ilişkin maddi hayallerin temel dramıdır bu. Gerçekten de Diolé'de "içerisinin mekânı", içsel bir töze katılmadır. Diolé, derin sulara dalma deneyimlerini uzun süre, tadına doyum olmaz biçimde yaşamış bir kişidir. Okyanus, onun için bir "mekân" olmuştur. Suyun 40 metre altında, "derinliğin mutlaklığını" bulur. Bu, artık ölçülemeyen, iki katına, hattâ üç katına çıksa bile insana daha başka bir düş kurma, düşüncelere dalma gücü veremeyecek bir derinliktir. Diolé, yaşadığı dalış deneyimleriyle, *suyun*

---

1 Ph. DIOLÉ, *Le plus beau désert du monde*, Albin Michel, s. 178.

2 Henri BOSCO şunları da yazar (*L'antiquaire*, s. 228): "Taş ve kum çölünün sızdığı, içimizde taşıdığımız gizli çölde, ruhun uzamı [*étendue*], yeryüzünün yalnızlıklarını üzüntüye boğan, hiç mi hiç kimsenin yaşamadığı uzamda yitip gider." Ayrıca bkz. s. 227.
Hyacinthe'i kaleme alan o büyük düşçü, daha başka bir yerde, çıplak bir platoda, gökyüzüne dokunan bu ovada, çölün dünyaya nasıl öykündüğünü [*mimétisme*], ruh çölünün öykünmeciliğini tüm derinliğiyle dile getirir: "O boşluk yeniden yayılıyordu içimde ve çölde çöl oluyordum." Tefekkür kıtası şu kısa cümleyle biter: "Ruhum yoktu artık." (Henri BOSCO, *Hyacinthe*, s. 33, s. 34.)

hacmine gerçekten girmiştir. Ve Diolé ile birlikte, daha önceki kitaplarını takip ederek, suyun içselliğinin fethini yaşadığımızda, bu mekân-tözde tek boyutlu bir mekâna ulaşabiliriz. Bir töz, bir boyut. Ve karadan, karadaki yaşamdan o kadar uzaktayız ki suyun bu boyutu da artık sınırlanmamışlığm izini taşır. Kendi tözü sayesinde çok iyi bir şekilde birleşmiş bir dünyada yukarıyı, aşağıyı, sağı, solu aramak, düşünmektir, yaşamak değil; bu, çok eskilerde, karadaki yaşamda yaptığımız gibi, düşünmektir, dalmakla fethettiğimiz bu yeni dünyada yaşamak değildir. Bana gelince, Diolé'nin kitaplarını okumadan önce, *sınırlanmamışlığa* bu kadar kolay ulaşabileceğimizi düşünemezdim. Bu sınırlanmamışlığa ulaşmak için, saf derinliğin, var olmak için ölçüye gerek duymayan derinliğin düşünü kurmak yeterlidir.

Peki ama Diolé, bu deniz altındaki insan yaşamı psikoloğu, ontolojicisi, çöle neden gidiyor? Sınırlanmamış sudan sonsuz kumlara, hangi acımasız diyalektikle geçmek istiyor? Diolé bu sorulara şair kişiliğiyle cevap veriyor. Her yeni kozmikliğin iç varlığımızı yenilediğini ve eski bir duyarlığın bağlarından kendimizi kurtardığımızda önümüzde yeni bir kozmoz açıldığını biliyor. Diolé, kitabının başında (*loc. cit.*, s. 12) bize, "derin sularda dalgıcın, zamanın ve mekânın sıradan bağlarından kopmasını ve yaşamı karanlık bir iç şiirle çakıştırmasını sağlayan o büyülü işlemi Çöl'de tamamlamak" istediğini söyler.

Kitap bittiğinde de şu sonuca ulaşır (s. 178): "Suyun derinliklerine inmek ya da çölde başıboş dolaşmak mekân değiştirmektir" ve mekân değiştirdiğimizde, alışılmış duyarlıkların mekânını terk ettiğimizde, psişik açıdan yenileştirici bir mekânla iletişim kurarız. "Kurşun kaplı, bölünemez küçük bir ruh, Çöl'de, denizin dibinde korunduğundan daha iyi korunamaz." Bu *somut* mekân değiştirme artık, geometrilerin göreceli olduğunun bilincine varılmasında olduğu gibi, zihnin basit bir işlemi olamaz. Yer değil, doğa değiştiriliyor.

Fakat varlığın somut bir mekânda, büyük oranda niteliksel

olan bir mekânda kaynaşmasına ilişkin meseleler, hayalgücü fenomenolojisini ilgilendirdiği için (çünkü yeni bir mekânı "yaşayabilmek" için uzun uzun hayal kurmak gerekir) temel hayallerin yazarımızı nasıl etkilediğini görelim. Diolé Çöl'de, okyanustan kopmaz. Çöl mekânı, derin suların mekânıyla çelişmediğinden, Diolé'nin hülyalarında suların diliyle kendisini dışavuracaktır. Maddi hayalgücünün hakiki bir dramı söz konusu burada; çölün susuz kumu ile çamur ve balçıkla bozulmamış, kendi kütlesinden emin olan su gibi birbirine düşman iki elementin hayalgücünde birbiriyle çatışmasından doğan bir dram söz konusu. Diolé'nin kaleme aldığı sayfada *hayalgücü öyle içten* ki sayfayı bütünüyle aktarıyoruz (*loc. cit.*, s. 118).

"Çok daha önceleri de yazdım," diyor Diolé, "derin denizi tanıyan kişi, artık öteki insanlar gibi olamaz. Bunun kanıtını işte böyle anlarda (çölün ortasında) buluyorum. Çünkü yürürken Çöl'ün dekorunu zihnimde suyla doldurduğumun farkına vardım! Beni çevreleyen ve ortasında yürüdüğüm mekânı, hayalgücümde, suyla kaplıyordum. Kendi icat ettiğim bu dalış içinde yaşıyordum. Akışkan, ışıklı, yardım sever, yoğun bir maddenin merkezinde ilerliyordum, bu madde deniz suyuydu, deniz suyunun anısıydı. Bu hile, yıldırıcı kuruluktaki bir dünyayı insanca kılmama, kayalarla, sessizlikle, yalnızlıkla, güneşin gökten dökülen altın örtüleriyle barışmama yetiyordu. Yorgunluğumun bile azaldığını hissediyordum. Hissettiğim ağırlık duygusu, kurduğum düşlerde, işte bu hayali suya sırtını dayıyordu.

"Bu psikolojik savunmaya bilincinde olmadan daha önce de başvurduğumu düşündüm. Sahra'daki yaşamımın yavaş ilerleyişi ve sessizliği bende, suya dalışların anısını uyandırıyordu. Bir tür yumuşaklık, içimdeki hayalleri yıkamaktayken, düşün yansıttığı böylesi bir geçişte su da, olanca doğallığıyla yükseliyordu. İçimdeki parlak yansımaları, derin denizin anılarından başka bir şey olmayan yarı-saydam yoğun bir tabakayı taşıyarak yürüyordum."

Böylece Philippe Diolé, bizi "bura"nın hapishanesinde tutan güçlerin etkisine set çeken, mutlak bir başka yerde olmayı sağlayacak psikolojik bir teknik de veriyor. Burada söz konusu olan, dört bir yanı maceraya açık bir mekâna kaçış değildir. Diolé bizi başka bir dünyadaki başka yere taşır. Bunu yaparken de Cyrano'nun bir kutunun içine yerleştirilmiş ekranlar ve aynalardan oluşan ve onu güneş diyarlarına taşıyan düzeneğine başvurmaz. Yararlandığı tek şeyin, psikolojinin en güvenilir, en güçlü yasalarını harekete geçiren psikolojik bir düzenek olduğunu söyleyebiliriz. Temel maddi hayaller gibi güçlü ve kararlı gerçekliklere başvurur yalnızca; her tür hayalgücünün zeminini oluşturan hayallerdir bunlar. Kuruntulardan ve yanılsamalardan kaynaklanan hiçbir şey yoktur burada.

Zaman ve mekân burada, hayalin egemenliği altındadır. "Başka yerde" ve "vaktiyle", *hic et nunc*'tan[1] daha güçlüdür. *Orada-olan*, başka yerde-olan tarafından desteklenir. Mekân, o büyük mekân, varlığın dostudur.

Ah! Filozoflar şairleri okumayı kabul etseler, ne çok şey öğrenirlerdi!

VIII

Yukarıda, dalış hayali ve çöl hayali gibi kahramanlara yaraşır iki hayali, yalnızca hayalgücümüzde yaşayabileceğimiz, herhangi bir somut deneyle asla besleyemeyeceğimiz iki hayali ele aldığımıza göre, şimdi de daha kolay ulaşabileceğimiz bir hayali, ovayla ilgili tüm anılarımızla besleyebileceğimiz bir hayali ele alarak bu bölümü bitirelim. Çok tikel bir hayalin mekânı nasıl yönettiğini, mekâna kendi yasasını nasıl uyguladığını görelim.

İnsan, dingin bir dünyanın karşısında, huzur veren bir ovada durgunluğa ve dinginliğe kavuşabilir. Fakat sözü edilen bu dünyada, hayal edilen bu dünyada, ovanın manzarası yalnızca

1 Lat. "burada ve şimdi". –*çn*

yıpranmış bir etkiye sahiptir çoğu kez. Bu manzaralara kendi eylemlerini geri kazandırmak için, yeni bir hayal gerekir. Edebi bir hayalin, beklenmedik bir hayalin duygulandırdığı bir ruh, dinginliğin tümevarımını takip eder. Edebi hayal, ruhu saçma bir nezaket izlenimini algılayabilecek kadar duyarlı kılar. D'Annunzio[1] hayranlık uyandıran bir metninde, ürkek bir hayvanın bakışını, tavşanın, kaygısız bir anında, sonbahar evrenine huzurla bakışını anlatır. "Sabah vakti bir tavşanın, sabanın yeni sürdüğü tarlanın içinden fırlayıp gümüş rengi çiğlerin üstünde kısa bir süre koştuğunu, sonra sessizce durup arka ayaklarının üstüne oturduğunu, kulaklarını diktiğini, ufka baktığını gördünüz mü hiç? Bakışıyla Evren'e huzur getirdiğini sanırsınız. Kıpırdamadan duran tavşan, ebedi tedirginliğini dindirebildiği bir anda, duman duman tüten kırları temaşa eder. O anda etrafa derin bir huzurun egemen olduğunu gösterecek daha güçlü bir kanıt bulunamaz. O anda tavşan, tapılası kutsal bir hayvandır." Dinginliğin izdüşümünün ovaya hangi eksen boyunca yayılacağı açıkça belirtilmiştir: "Bakışıyla Evren'e huzur getirdiğini sanırsınız." Hülyalarını bu bakışa teslim edecek bir düşçü, yayılıp giden tarlaların uçsuz bucaksızlığını daha güçlü bir vurguyla yaşayacaktır.

Böyle bir metin, retorikçinin duyarlığını ölçmek için gayet iyi bir testtir. Apoetik zihinlerin eleştirisine rahatça sunar kendini. Gerçekten de oldukça d'Annunzio'ya özgü bir metindir bu ve İtalyan yazarın yüklü metaforlarını gözler önüne sermeye yarayabilir. Müspet zihinler, tarlaların huzurunu *doğrudan doğruya* betimlemek çok daha basit olurdu diye düşünecektir! Temaşa eden bir tavşanın aracılığına neden başvurmak gereksin ki? Ancak şair bu mantıklı nedenlere kulak asmaz. Şair, temaşa edişin tüm gelişme derecelerini, hayalin her anını, öncelikle de hayvanın huzurunun, doğanın huzuruyla bütünleştiği anı ortaya çıkarmak ister. Burada, bir şey yapmak derdinde olmayan bir bakışın, artık tikel bir nesneye bakmayan, buna

1 D'ANNUNZIO, *Le feu*, çeviri, s. 261.

karşın *dünyaya bakan* bir bakışın işlevinin bilincine varmamız sağlanıyor. Eğer şair kendi temaşasını bize aktarmış olsaydı, bu ilkel duruma böylesi kökten bir biçimde geri gönderilmiş olmazdık. Şair, felsefi bir temayı didikleyip duracaktı. Ama d'Annunzio'nun hayvanı, reflekslerini bir an için bir kenara bırakır: göz o anda çevresini kollamıyor, o anda göz hayvan makinesinin bir perçini değil artık, kaçışı kumanda etmiyor. Evet, böyle bir bakış, damarlarında korku dolaşan bir hayvanda, temaşaya dalmanın kutsal anıdır.

Bu bölümden birkaç satır önce şair, bakan-bakılan ikiliğini yansıtan bir tersine çevirmeyi takiben tavşanın bu kadar güzel, bu kadar iri, bu kadar dingin gözünde, bu otçul hayvanın suda yaşamın doğasına sahip bakışlarına tanık olmuştu: "Bu iri, ıslak gözler... yaz akşamlarında, kamışların yıkandığı, gökyüzünün bütünüyle yüzeyine yansıyıp biçim değiştirdiği göller kadar muhteşemdir." *L'eau et les rêves* başlıklı kitabımızda, gölün, manzaranın gözü olduğunu, suların üstündeki yansımanın, evrenin kendini fark ettiği ilk görüntü olduğunu; yansıttığında güzelliği daha da artan bir manzaranın, kozmik narsisizmin kökeni olduğunu anlatan daha birçok edebi hayali bir araya getirmiştik. Thoreau da *Walden* adlı yapıtında, hayallerin sözünü ettiğimiz büyümesini büyük bir doğallıkla izler. Şöyle yazar (Fr. çev., s. 158): "Göl, manzaranın en güzel, en anlamlı çizgisidir. Yeryüzünün gözüdür; izleyen kişi, gözünü o göze daldırdığında, kendi doğasının derinliğini keşfeder."

Uçsuz bucaksızlık ile derinlik diyalektiğinin canlandığını görüyoruz bir kez daha. İki hiperbolün, çok gören gözün hiperbolü ile kendini, uyuyan sularının ağırlaştırdığı gözkapakları arasından bulanık biçimde gören manzaranın hiperbolünün nerede başladığını bilmiyoruz. Ancak hayali olana dair her tür öğreti, fazlaya ilişkin bir felsefedir zorunlu olarak. Her hayalin yazgısıdır büyümek.

Çağdaş bir şair, ağzını daha bir sıkı tutar ama gene de her şeyi söyler:

der Jean Lescure.

İçinde gerçekten ikamet edilen dingin bir yaprak, görüntülerin [*vision*] en alçakgönüllüsünde ansızın yakalanan dingin bir bakış: uçsuz bucaksızlığın işlemcileridir bunlar. Bu hayaller dünyayı büyütür, yazı büyütür. Şiir, bazı saatlerde sakinlik dalgaları yayar. Sakinlik, hayal edilmiş olması itibariyle varlığın ortaya çıkışı olarak kendini kurarken, varlığın madun durumlarına rağmen, bulanık bir dünyaya rağmen egemen bir değer olarak da kurar kendini. Uçsuz bucaksızlık, temaşa etmeyle daha da büyümüş olur. Ve temaşa etme tavrı, öyle büyük bir insani değerdir ki bir psikoloğun haklı olarak tikel ve uçucu ilan edeceği bir izlenime uçsuz bucaksızlık kazandırır. Ancak şiirler, insani gerçekliklerdir, onları açıklamak için "izlenimlere" gönderme yapmak yeterli olmaz. Onları poetik uçsuz bucaksızlıkları içinde yaşamak gerekir.

DOKUZUNCU BÖLÜM

İÇERİSİ İLE DIŞARISININ DİYALEKTİĞİ

"İnsani sınırların şatafatlı coğrafyaları..."
(Paul ÉLUARD, *Les yeux fertiles*, s. 42)

"Çünkü biz olmadığımız yerdeyiz."
(Pierre-Jean JOUVE, *Lyrique*, s. 50)

"Pratik eğitimin çocukluk günlerime damgasını vurmuş maksimlerinden biri şudur: 'Lokmam ağzını açarak çiğneme'."
(COLETTE, *Prisons et paradis*, yay. Ferenczi, s. 79)

I

DIŞARISI VE İÇERİSİ, bir tür parçalara ayırma diyalektiği oluşturur ve bu diyalektikte açıkça belli olan geometri, onu metaforun alanına taşıdığımız anda körleşmemize neden olur. Bu diyalektik, her şeye karar veren *evet* ve *hayır* diyalektiğinin keskin sarihliğine sahiptir. Bu diyalektiği, farkına varmadan, tüm olumlu [*positif*] ve olumsuz [*négatif*] düşüncelere kumanda eden bir hayal tabanı haline getiririz. Mantıkçılar, birbirini kesen ya da birbirine dokunmayan daireler çizerler ve de bunların uyduğu kurallar bir anda açıklık kazanır. Filozof, dışarısı ve içerisi ile varlığı ve varlık-olmayanı düşünür. Böylece en derin metafizik de örtük bir geometriye, düşünceyi (istesek de istemesek de) mekânlaştıran bir geometriye kök salmış olur. Metafizikçi bir şeyleri resmetmese, düşünebilir miydi? Açık ile kapalı, onun gözünde birer düşüncedir. Açık ile kapalı onun, kurduğu sistemlere varıncaya kadar, her şeyle ilişkilendirdiği iki metafordur. Jean Hyppolite, bir konfe-

ransında, yadsımanın [*dénégation*] ince yapısını irdeler (ki bu yapı, olumsuzlamanın [*négation*] basit yapısından çok farklıdır) ve "dışarısı ile içerisine ilişkin bir ilk mitten"[1] söz eder. Hyppolite şunları ekler: "Dışarısı ile içerisinin oluşum mitinin nasıl bir öneme sahip olduğunu hissediyorsunuz: söz konusu iki terime dayanan yabancılaşmanın önemidir bu. Bu iki terimin biçimsel karşıtlığında ortaya çıkan şey, daha ötede ikisi arasındaki bir yabancılaşmaya ve düşmanlığa dönüşür." Ve böylece basit geometrik karşıtlık, saldırganlık kokmaya başlar. Biçimsel karşıtlık dingin kalamaz. Mit, biçimsel karşıtlığı işlemeyi sürdürür. Fakat mitin bu çalışmasını, hayalgücü ile ifadenin sınırsız alanı içinde, geometrik görülerin/sezgilerin yalancı ışığı altında incelemekten kaçınmamız gerekir.[2]

Berisi ve ötesi, içerisi ile dışarısının diyalektiğini derinden derine yineler: her şey bu yinelemede ortaya çıkar, sonsuzluk bile! Varlığın sabitlenmesi istenir; böylece tüm durumların bir durumunu sunarak, tüm durumların aşılması istenir. Böylece insanın varlığı, sanki ilkselliklere kolayca ulaşılırmış gibi, dünyanın varlığıyla karşı karşıya getirilir. *Burada* ile *oradanın* diyalektiği, mutlaklık düzeyine yükseltilir. Bu zavallı yer belirteçlerine, tam olarak denetlenemeyen ontolojik belirleme güçleri yüklenir. Pek çok metafiziğin anlaşılması için haritaya geçirilmesi gerekir. Ama felsefe alanındaki her kolaylığın bir bedeli vardır ve felsefi bilgi, şemalaştırılmış deneylerden yola çıkmakta zorlanır.

II

Çağdaş felsefenin dilsel dokusunun yaşadığı bu geometrik kanseri biraz daha yakından inceleyelim.

---

1 Jean HYPPOLITE, Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud, *La psychanalyse* içinde, no: 1, 1956, s. 35.

2 Hyppolite olumsuzlamanın [*négation*], yadsımanın [*dénégation*] içinde psikolojik olarak derinlemesine altüst olduğunu gözler önüne serer. Sadece basit hayaller düzeyinde kalarak, bu altüst olmaya ilişkin örnekler vereceğiz daha ileride.

Gerçekten de yapay bir sentaks, belirteçlerle fiilleri **kaynaş**tırıp ortaya çeşit çeşit urlar çıkarıyor gibi görünmüyor **mu?** Bu sentaks, birleştirme çizgilerini çoğaltarak cümle-sözcük**ler** elde ediyor. Sözcüğün dışarısı, sözcüğün içerisi-n-de eriyip **gi**der. Felsefe dili, bitişken bir dile dönüşür.

Bazen de tam tersine, sözcükler birbirlerine sıkı sıkı yapışacak yerde, birbirlerinden tamamen kopar, önekler ve sonekler (özellikle de önekler) birbirlerinden kopar: kendi başlarına düşünmek isterler. Bu nedenle bazen sözcüklerin iç dengesinin bozulduğu da olur. *Orada-olmak* [*être-là*] deyişinde ağırlık nerededir, *olmak*'ta mı, yoksa *orada*'da mı? Varlığımı, en başta, *ora*da mı (buna *bura*da demek daha doğru olurdu) aramam gerekir? Yoksa varlığımda, bir oradaya sabitlenmiş olmamın kesinliğini mi bulmam gerekiyor önce? Ne olursa olsun, bu iki terimden biri, ötekini zayıflatır hep. *Orada* o kadar güçlü söylenir ki geometrik sabitleme, meselelerin ontolojik yanlarını kesip atar. Bunun sonucunda da, ifade mercilerinden başlayarak felsefi tezler [*philosophème*] dogmalaşır. Fransız dilinin tonlamasında *orada* öyle şiddetle söylenir ki varlığı orada-olmak ile belirtmek, içsel varlığı dışsallaştırılmış bir yere kolayca yerleştiren işaret parmağımızı sert bir biçimde kaldırmaktır.

İlk belirlemelerde neden bu kadar aceleci davranıyoruz ki? Metafizikçi, düşünmek için yeterli zaman ayırmıyor sanki kendine. Bize göre, bir varlık incelemesi yapmak için, varlığın çeşitli deneyimlerinin bütün ontolojik döngülerini takip etmek en doğrusudur. Aslında, "geometrik" ifadeleri haklılaştırabilecek varlık deneyimleri, deneyimler içinde en zayıf olanlarıdır... Fransızcada *orada-olmak*tan söz etmek için iki kez düşünmek gerekir. Varlığın içine kapanıp kalındığında, daima oradan çıkmak gerekir. Varlıktan çıkar çıkmaz da ona geri dönmek gerekecektir. Dolayısıyla, varlıkta her şey döngüdür, dönemeçtir, geri dönüştür, söylemdir, ziyaretlerin tesbih tanesi gibi art arda dizilişidir, her şey sonu gelmez nakaratların yeni baştan yinelenmesidir.

Nasıl da bir sarmaldır insan varlığı![1] Birbirini tersyüz eden ne de çok dinamizm var o sarmalda! Merkeze doğru mu koşuyorsunuz, yoksa ondan kaçıyor musunuz, bunu *hemen* anlayamazsınız artık. Şairler, var olmakta tereddüt eden bu varlığı iyi bilir. Jean Tardieu şöyle yazmaz mı:

> *İlerlemek için kendi çevremde dönüyorum,*
> *Hareketsizliği barındıran siklon.*
> (Jean Tardieu, *Les témoins invisibles*, s. 36)

Tardieu bir başka şiirinde de şöyle yazmıştı (*loc. cit.*, s. 34)

Ama içeride, hiç sınır yok!

Dolayısıyla, dışarıdan kendini sağlam bir merkezmiş gibi gösteren sarmal varlık, kendi merkezine asla ulaşamayacaktır. İnsanın varlığı, sabitlenmemiş bir varlıktır. Her ifade, sabitlendiği yerden kopartır onu. Hayalgücü dünyasında, bir ifade *ileri* sürülür sürülmez, varlık bir başka ifadeye gerek duyar, varlık bir başka ifadenin varlığı olmalıdır.

Kanımızca, sözel yığınlardan kaçınmak gerekir. Kendi düşüncelerini dilsel fosillerin kalıbına dökmesi metafiziğe yarar sağlamaz. Metafiziğin, modern dillerin büyük kıvraklığından yararlanması ve bununla birlikte gerçek şairlerin alışkanlıklarını sıkı bir şekilde takip ederek, anadilin homojenliği içinde kalması gerekir.

Metafiziğin, modern psikolojinin bütün derslerinden, psikanalizin insanın varlığı konusunda edindiği bilgilerden yararlanabilmesi için kesinlikle söylemsel olması gerekir. Geometrik görülere/sezgilere özgü apaçık olma ayrıcalığından sakınması gerekir. Görme, aynı anda çok şey söyler. Varlık görülmez. Kulak verilebilir belki ona. Varlık, çizgilerini ortaya

1 Bir sarmal mı? Geometrik olanı, felsefi görülerden/sezgilerden istediğiniz kadar kovun, dörtnala geri gelir.

koymaz. Yokluk [*néant*] tarafından *kıyıları* belirlenmemiştir. Bir varlık merkezine yaklaştığımızda, varlığı sağlam bir biçimde bulduğumuzdan ya da onu yeniden bu biçimde bulabileceğimizden asla emin olamayız. Belirlemek istediğimiz insanın varlığıysa, kendimize "geri dönerken", sarmalın merkezine doğru ilerlerken kendimize daha yakın olduğumuzdan asla emin olamayız; genelde varlık, varlığın kalbinde başıboş dolanır. Varlık bazen kendi dışına çıktığında, farklı yoğunlukları deneyimler. Bazen de, deyim yerindeyse, dışarıya kapalıdır. Biraz ileride okura, hapishanenin dışarıda olduğu poetik bir metin sunacağız.

Işık ve ses, sıcaklık ve soğukluk alanlarından örnekler alıp hayalleri çoğaltacak olsak, geometrik hayallere dayanan ontolojiden kuşkusuz daha güvenilir, ama daha yavaş bir ontoloji hazırlamış olurduk.

Bu genel uyarıları yapmak zorundaydık, zira geometrik ifadeler açısından, dışarısı ile içerisinin diyalektiği, sınırların birer engele dönüştüğü, güçlendirilmiş bir geometrizme dayanmaktadır. Eğer bizi içsellik deneyimlerinin inceliğine, hayalgücü "kaçamaklarına" çağıran şairlere özgü gözüpekliğin peşinden gitmek istiyorsak (tıpkı daha ilerde yapacağımız gibi), her türlü *kesinleşmiş* görüden/sezgiden (geometrizm kesinleşmiş görüleri/sezgileri kaydeder) kendimizi kurtarmış olmamız gerekir.

Her şeyden önce, dışarısı ve içerisi terimlerinin metafizik antropolojide simetrik olmayan meseleler ortaya koyduğunu saptamak gerekir. Öyle görünüyor ki bir hayalgücü antropolojisinin ilk yapması gerekenler, ele alması gereken ilk meseleler, içeriyi somut, dışarıyı da engin kılmaktır. Somut ile engin arasındaki karşıtlık açık değildir. En ufak bir dokunuşta, bu simetrik olmayış kendini gösterir. Ve bu hep böyle olagelmiştir: içerisi ile dışarısının, niteleme sözcüklerini kabul ediş tarzı birbiriyle aynı değildir; bu niteleyiciler ise, bizim nesnelere katılmamızın ölçüsüdür. İçeriye ve dışarıya bağlı olan nite-

leyicileri aynı biçimde *yaşayamayız*. Her şey, büyüklük bile, insani bir değerdir ve daha önceki bir bölümde, minyatürün büyüklük depolayabildiğini göstermiştik. Minyatürün kendine özgü bir *engin*liği vardır.

Ne olursa olsun, hayalgücünün yaşadığı içerisi ile dışarısı, bunların basit bir biçimde karşılıklı olması bakımından ele alınamaz artık; bundan böyle varlığın ilk ifadelerini dile getirmek için geometrik olandan söz etmeyerek, daha somut, fenomenolojik açıdan daha doğru çıkış noktaları seçerek, içerisinin ve dışarısının diyalektiğinin sayısız ince ayrımlarla çoğalıp farklılaştığını ortaya koyacağız.

Alışılagelmiş yöntemimizi izleyerek, tezimizi somut bir poetik örnek üstünden tartışalım ve bu amaçla bir şairden bize ontolojik bir büyütme dersi verecek, *varlığın çok ince bir ayrımına* sahip olması bakımından oldukça yeni bir hayal seçelim. Bu hayalin yeniliği ve sahip olduğu büyütme özelliği sayesinde, akla yatkın kesinliklerin üstünde ya da bunların sınırında kimi çınlamalara yol açtığımızdan emin olacağız.

III

Henri Michaux'nun *L'espace aux ombres* başlıklı nesir şiirinde şunları okuruz:[1]

"Mekân, ama onu kavrayamazsınız, bu korkunç içeridelikdışarıdalık, işte budur hakiki mekân.

"Özellikle bazıları (gölgeler), son bir kez daha ayağa kalkarak 'kendilerine ait o tek birliğe sahip olmak' için umutsuzca çaba gösterirler ve bedelini de öderler. İşte bunlardan birine rastladım.

"Çektiği cezadan yıkılmış, artık yalnızca bir gürültüden ibaretti, hem de ne gürültü.

"Uçsuz bucaksız bir dünya duyuyordu hâlâ onu ama o artık kendisi değildi, yalnızca ve benzersizce bir gürültüye dö-

1 Henri MICHAUX, *Nouvelles de l'étranger*, yay. Mercure de France, 1952, s. 91.

nüşmüştü, daha yüzyıllar boyunca sürüklenip gidecek ama *tamamen* sönmeye yazgılı, sanki hiç var olmamış gibi."

Şairin bize verdiği felsefi dersi bütünüyle anlamaya çalışalım. Böyle bir sayfada nedir söz konusu olan? "Orada-olmak"lığını yitirmiş bir ruhtur, geçip gitmek için *gölgesinin varlığından* bile daha aşağıya düşecek bir ruh, tıpkı boş bir gürültü gibi, varlığa ilişkin söylentiler arasında *yer alamayacak* bir uğultu gibi. Bu ruh var oldu mu? Dönüşmüş olduğu bu gürültü değil miydi eskiden de? Cezası kendisi gibi olmak, yani sadece boş, yararsız bir gürültünün yankısından ibaret olmak değil midir? Vaktiyle de şimdi olduğu gibi, cehennemin kubbesinde yankılanan bir ses değil miydi? Bu ruh kötü niyetini dile getiren sözcüğü, varlığa kazınan ve onu altüst eden sözcüğü yinelemeye mahkümdur.[1] Çünkü Henri Michaux'nun varlığı, suçlu bir varlıktır, var olmaktan suçlu bir varlık. Ve biz cehennemdeyiz, varlığımızın bir bölümü hep cehennemde, kötü niyetler dünyasının duvarıyla sarılmış çevremiz. Sınırları olmayan bir kötülüğü hangi naif görüyle/sezgiyle bir cehenneme kapatıyoruz? Bu ruh, bu gölge, ya da şairin söylediğine göre, kendi birliğini arayan bir gölgenin gürültüsünü dışarıdan duyuyoruz ama gürültü eden bu ruhun içeride olduğundan da emin olamıyoruz. Tamamlanmamış niyetlerin, dile getirilmemiş sözcüklerin bu "korkunç içeridelığinde-dışardalığında", varlık kendi yokluğunu [*néant*] kendi içinde yavaş yavaş sindiriyor. Yok oluşu "yüzyıllar" sürecek. Söylentilerin varlığının uğultusu, zamanda ve mekânda uzayıp gidiyor. Ruh, son güçlerini boşuna topluyor, biten bir varlığın yarattığı girdaplara dönüştü artık. Varlık sırasıyla, patlayarak dağılan bir yoğunlaşma ve bu dağılmanın merkeze geri çekilmesidir. Dışarıdaki ile içerideki, her ikisi de *içseldir* artık; ikisi de birbirlerini altüst etmeye, düşmanlıklarını değiş tokuş

1 Başka bir şair de şöyle demez mi: "Gücünün duvarlarım, tek bir sözcüğün, tek bir ismin sarsmaya yeteceğini düşün." Pierre REVERDY, *Risques et périls*, s. 23.

etmeye hazırdır. Böyle bir içeridelik ile böyle bir dışarıdalık arasında sınır oluşturan bir yüzey varsa, bu yüzey her iki taraf için de acı vericidir. Henri Michaux'nun kaleme aldığı sayfayı yaşarken, bir varlık ve yokluk karışımını içimize çekeriz. "Orada-olan"ın merkez noktası sallanır ve titrer. İçsel mekân tüm açıklığını yitirir. Dış mekân, boşluğunu yitirir. Boşluk, var olma imkânının malzemesi! İmkan âleminden kovulduk.

Bu içsel geometri dramında nereye yerleşmeli? "Orada-olan"m en esnek hayalini, şairin ontolojik karabasanını takip ederek yaşadıktan sonra, filozofun varoluşta konumlanmak için kendine geri dönme önerisi, değerini hattâ anlamını yitirmiyor mu? Söz konusu karabasanın, büyük korku dalgaları olarak gelişmediğine dikkat edelim. Korku dışarıdan gelmez. Eski anılardan da oluşmaz. Geçmişi yoktur. Fizyolojisi de yoktur. Nefes kesilmesi üstüne yapılan felsefeyle hiçbir ortak yanı yoktur. Korku varlığın ta kendisidir burada. Öyleyse nereye kaçmalı, nereye sığınmalı? Hangi dışarıya kaçabiliriz? Hangi barınağa sığınabiliriz? Mekân "korkunç bir dışarıdalık-içeridelik"ten başka bir şey değildir.

Karabasan yalındır, çünkü radikaldir. Söz konusu karabasanın, içerideliğin kesinliğinden ve dışarıdalığın sarihliğinden kuşku duyulmasına dayandığı ileri sürülerek, bu deneyim idrak edilebilir bir deneyim haline getirilebilir. Michaux'nun bize varlığın *a priori*'si olarak sunduğu şey, muğlak varlığın tüm mekânı-zamanıdır. Bu muğlak mekânda zihin geometrik vatanını yitirmiştir, ruh yüzer durumdadır.

Kuşkusuz, böyle bir şiirin dar kapısından içeri girmekten kaçınabiliriz. İç sıkıntısı [*angoisse*] felsefeleri, daha az basitleştirilmiş ilkelere dayanmak ister. Bu felsefeler, uçucu bir hayalgücünün etkinliğini dikkate almak istemez, çünkü henüz hayaller bu iç sıkıntısını varlığın odağında etkin kılmaya vakit bulamadan, onları kaydetmişlerdir bile. Filozofların içi sıkılır, hayallerde gördükleri ise bu iç sıkıntısının nedenselliğinin çeşitli biçimlerde ortaya çıkmasıdır yalnızca. Filozoflar,

hayalin varlığını yaşamak gibi bir kaygı duymazlar hiç. Hayalgücü fenomenolojisinin, uçucu varlığı ele geçirme görevini üstlenmesi gerekir. Gerçekten de fenomenoloji, tam da hayalin kısalığıyla kendini eğitir. Burada çarpıcı olan nokta, metafizik veçhenin hayal düzeyinde ortaya çıkmasıdır. Bu hayal ise, bulanıklığı indirgemeye ve dramların yerini belirlemekle yükümlü olmayan bir mekân karşısında takındığı kayıtsız tavrı zihne geri kazandırmaya muktedir olduğu düşünülen bir mekânsallığın mefhumlarını bulanıklaştırır.

Bana gelince, şairin hayalini ben küçük bir deneysel çılgınlık, sanal bir haşhaş tanesi sayıyorum; işte bu sanal haşhaş tanesi sayesinde biz de hayalgücü dünyasına girebiliyoruz. Peki, abartılmış bir hayali biraz daha abartmazsak, abartıyı kişiselleştirmezsek, söz konusu hayali kabullenebilir miyiz? Bu durumda karşımıza hemen fenomenolojik bir kazanç çıkıyor: gerçek şu ki *abartılmış* olanı sürdürerek *indirgeme* alışkanlıklarından biraz olsun kaçınabiliriz. Mekâna ilişkin hayaller söz konusu olduğundaysa, tam da indirgemenin kolay, yaygın olduğu bir bölgede bulunuruz. Her an, biri karşımıza dikilip her türlü karışıklığı silebilir ve bizi, mekândan (mecazi biçimde olsun ya da olmasın) söz edilir edilmez dışarısının ve içerisinin karşıtlığından yola çıkmaya zorlayabilir. Ancak bir şeyi indirgemek kolay olsa da, abartmak fenomenolojik açıdan daha ilginçtir. Üstünde durduğumuz meselenin, düşünümsel/refleksif indirgeme [*réduction réflexive*] ile saf hayalgücü karşıtlığını ortaya koyabilmek açısından çok elverişli olduğunu sanıyoruz. Bu arada, psikanalizin getirdiği yorumlar (klasik literatür eleştirisiden daha liberaldir bunlar) indirgeme diyagramına uygun düşmektedir. Bir hayalin psikolojik varlığını incelemek, deneyimlemek söz konusu olduğunda, ilkesi gereği kendini her tür indirgemeden önce konumlandıran yalnızca fenomenolojidir. İndirgeme ve abartma dinamiklerinin diyalektiği, psikanaliz ve fenomenoloji diyalektiğine ışık tutabilir. Hayalin psişik müspetliğini ortaya koyan fenomenolojidir kuşkusuz. Dola-

yısıyla, şaşkınlığımızı hayranlığa dönüştürelim. İşe hayran olmakla başlayalım. Düş kırıklığımızı eleştiri yoluyla, indirgeme yoluyla düzenlememiz gerekip gerekmediğine daha sonra karar veririz. Bu etkin hayranlıktan, bu dolayımsız hayranlıktan yararlanabilmek için, müspet abartma dürtüsünü takip etmek yeterli olacaktır. Dolayısıyla Henri Michaux'nun metnini bir iç mekân fobisi kabul ederek, düşmanlık dolu uzaklar, küçücük bir hücrenin oluşturduğu içsel bir mekânda daha şimdiden boğuculaşıyormuş gibi tekrar tekrar okuyorum. Henri Michaux bu şiiriyle bizim içimizde, kapalı yer korkusu ile açık alan korkusunu yan yana koyuyor, içerisi ile dışarısının sınırını zorluyor. Bunu yaparak, psikoloğun içsellik mekânını istediği gibi yönetmesini sağlayan geometrik görülerin/sezgilerin tembel kesinliklerini de psikolojik açıdan yıkmış oluyor. İçsellik söz konusu olduğunda, bunu söz sanatlarını kullanarak dile getirsek bile hiçbir şeyi kapatmayız, hâlâ *beliriveren* izlenimlerin ne kadar derin olduğunu anlatmak için, bunları iç içe geçmiş kutulara kapatmıyoruz: sembolik bir şairin şu yalın cümlesi, fenomenolojiyi ne güzel anlatıyor: "Düşünce, taç yaprakları beliriverdikçe canlanıyordu..."[1]

Dolayısıyla hayalgücü felsefesi, şairi hayallerinin en uç noktasına kadar takip etmelidir, ancak bunu yaparken poetik atılım fenomeninin ta kendisi olan bu aşırılığı da asla azaltmamalıdır. Rilke, Clara Rilke'ye yazdığı bir mektupta şöyle der[2] "Sanat yapıtlarını ortaya koyanlar her zaman, bir tehlikeye göğüs germiş, bir deneyimi sınırına kadar, hiç kimsenin aşamayacağı noktaya kadar götürmüş kişiler olmuştur. Bir yaşam, ne kadar ileri götürülürse, o ölçüde temiz, kişisel, benzersiz bir yaşam olur." Peki ama bu "tehlikeyi", yazma tehlikesinin, kendini ifade etme tehlikesinin dışında aramak gerekir mi? Şair, dili tehlikeye sokmuyor mu? Tehlikeli söze başvurmuyor mu? Şiir, içsel dramların yankısı ola ola, dramatik olanın saf

1 André FONTAINAS, *L'ornement de la solitude,* Mercure de France, 1899, s. 22.

2 *Lettres*, yay. Stock, s. 167.

makamını benimsemedi mi? Bir poetik hayali yaşamak, gerçekten yaşamak, o hayalin incecik liflerinden birinde, *varlık belasının* bilinci olan bir varlık oluşu tanımaktır. Varlık burada öylesine duyarlı hale gelmiştir ki tek bir söz onu kışkırtmaya yeter. Aynı mektupta Rilke şunları da söyler: "Bize özgü bu türden bir huzursuzluğu çalışmamıza katmamız gerekir."

Öte yandan, hayallerdeki abartmalar öylesine *doğaldır* ki bir şair ne kadar özgün olursa olsun, bir başka şairde aynı dürtüyü bulmak çok ender rastlanan bir durum değildir. Burada, Jules Supervielle'in hayalleri ile Michaux'nun incelemekte olduğumuz hayali arasında yakınlık kurulabilir. Şunları söylediğinde,[1] kapalı yer korkusu ile açık alan korkusunu Supervielle de yan yana getirmektedir:

"Fazla mekân bizi, yeteri kadar mekân olmadığından daha çok boğar."

Supervielle ayrıca "dışarının verdiği baş dönmesini" de bilir (*loc. cit.*, s. 21). Başka bir yerde, "içerinin uçsuz bucaksızlığından" söz eder. Böylece içerinin mekânı ile dışarının mekânı, kendi baş dönmelerini değiş tokuş ederler.

Supervielle'in bir başka metninde, *hapishane dışarıdadır*. Bu cümlenin altını, Supervielle üstüne güzel bir kitap yazmış olan Christian Sénéchal çizer. Güney Amerika'nın pampalarında dur durak bilmeksizin at koşturduktan sonra Jules Supervielle şöyle yazar: "Çok fazla at, özgürlük ve bu kıpırtısız duran ufuk yüzünden, her ne kadar umutsuzca dörtnala at koştursak da, pampa benim için ötekilerden daha da büyük bir hapishaneye benziyordu."

IV

Dil etkinliğine kendini özgürce ifade edebileceği alanı şiir aracılığıyla geri verdiğimizde, fosilleşmiş metaforların kullanımına dikkat etmemiz gerekir. Örneğin açık olan ile kapalı olan metafor oyununa dahil olduklarında, metaforu katılaştır-

1 Jules SUPERVIELLE, *Gravitations*, s. 19.

mamız mı, yoksa yumuşatmamız mı gerekecek? Mantıkçının üslubunu benimseyip "Bir kapı ya açık ya da kapalıdır" diye mi yineleyeceğiz? Ve bu yargıda, insani bir tutkuyu gerçekten analiz edebilecek etkili bir araç bulabilecek miyiz? Öyle ya da böyle bu tür analiz araçlarının her fırsatta bilenmesi gerekir. Her metaforu yüzeydeki varlığına yeniden kavuşturmak, ifade alışkanlığından ifade güncelliğine yükseltmek gerekir yeniden. Kendimizi ifade ederken "kökleri kullanmak " tehlikelidir.

Poetik hayalgücü fenomenolojisi bize insan varlığını, bir *yüzey*in, aynı ile başkanın bölgesini ayıran bir yüzeyin varlığı olarak araştırma imkânı sağlar. Unutmayalım ki duyulur hale getirilmiş bu bölgede, var olmadan önce söylemek gerekir. Başkalarına olmasa da kendine söylemek. Ve hep ilerlemek gerekir. Bu yönelimde söz dünyası, varlığa ilişkin tüm fenomenlere, yani yeni fenomenlere hükmeder. Poetik dil sayesinde yenilik dalgaları dolaşır varlığın yüzeyinde. Ve dil, açık olan ile kapalı olanın diyalektiğini taşır içinde. Dil, *anlam*la içeri tıkar, poetik ifadeyle kendini açar.

Bunları kökten anlatımlarla özetlemek, örneğin insan varlığını bir muğlaklığın varlığı olarak tanımlamak, yaptığımız soruşturmaların doğasına ters düşer. Biz, bir ayrıntı felsefesi üstüne çalışmaktan başka bir şey bilmiyoruz. Bu durumda varlığın yüzeyinde, varlığın kendini göstermek ya da saklamak *istediği* o bölgede, kapanma ve açılma hareketleri o kadar çoktur, o kadar sık tersine döner, ayrıca o kadar tereddüt yüklüdür ki bu durumu şu anlatımla sonuçlandırabiliriz: insan, aralık duran varlıktır.

V

Şu basit "Kapı" adlandırması altında çözümlememiz gereken ne çok düşleme var! Kapı, bütün bir "Aralık kalma" kozmozudur. En azından bu kozmozun birincil hayallerinden biridir, arzuların ve yasak olana duyulan eğilimlerin, varlığı en

gizli yerine varıncaya kadar açma eğiliminin, sesi çıkmayan tüm varlıkları fethetme arzusunun biriktiği bir düşlemenin kökenidir. Kapı iki güçlü imkânı şemalaştırır ve bu iki imkân, iki ayrı düşleme türünü kesin çizgilerle sınıflara ayırır. Kapı bazen, sıkı sıkıya kapalıdır, kilitlenmiş, asma kilit vurulmuştur. Bazen de açıktır, yani ardına kadar açık.

Ama hayal kuran o büyük duyarlığın zamanı da gelir. Mayıs gecelerinde kapıların çoğu kapalıyken, içlerinden biri azıcık aralık kalır. Onu hafifçe itmek yeter! Menteşeler iyice yağlanmıştır. Böylece bir yazgı biçimlenmeye başlar.

Ve duraksamanın kapısı olan ne kadar çok kapı var! *La romance du retour*'un ince ve duyarlı şairi Jean Pellerin şöyle der:[1]

Kapı, kokumu alıyor, duraksıyor.

Şu tek dizeyle, nesneye o kadar çok psişizm aktarılmış ki nesnelliğe bağlı bir okur bu sözlerde yalnızca zekice düzenlenmiş bir söz oyunu görecektir. Böyle bir belgeyi bize çok eski bir mitoloji aktarmış olsa, doğrusu daha kolay kabullenirdik. Peki şairin dizesini, kendiliğinden bir mitolojinin küçük bir unsuru olarak kabul edemez miyiz? Küçük bir eşik tanrısının kapıda bedenlendiğini neden duyumsamayalım? Eşiği kutsallaştırmak için ille de çok uzak bir geçmişe, bizim olmayan bir geçmişe mi dönmemiz gerekir? Porphyrios ne güzel söylemiş: "Her eşik kutsal bir nesnedir."[2] Derin bilgi aracılığıyla gerçekleştirilen böyle bir kutsallaştırmaya gönderme yapmadan, şiir aracılığıyla, belki fantezi kokan ama ilk değerlerle uyum içinde olan, zamanımızın bir şiiri aracılığıyla gerçekleştirilen bu kutsallaştırmaya neden cevap vermeyelim?

Bir başka şair, kendinde eşiğin yüceliğini keşfettiğinde, Zeus'u hiç düşünmeden, şu dizeleri yazabiliyor pekâlâ:

1 Jean PELLERIN, *La romance du retour*, N. R. F., 1921, s. 18.

2 PORPHYRE, *L'antre des nymphes*, § 27.'

Eşiği, Baba Evi'ndeki geliş ve gidişlerin
Geometrik yeri olarak tanımlarken
Yakalıyorum kendimi.[1]

Bir de insanın aklını bir hiç için, boşluk için, hayal bile edilmemiş bir yabancı için çelen onca basit merak kapısını düşünelim!

Kimin hafızasında kapısını açmak, aralamak zorunda kalmadığı bir Mavi Sakal odası yoktur ki? Ya da (en azından hayalgücünün önceliğini ileri süren bir felsefe için) açık olduğu, aralanabileceği hayal edilmesi gereken bir kapı?

Basit bir nesne, bir kapı; duraksama, yasak olana duyulan eğilim, arzu, güvenlik, misafirperverlik, saygı hayalleri uyandırdığında, bir ruhun dünyasındaki her şey nasıl da somutlaşıyor! Kapadığımız, açtığımız tüm kapıların, yeniden açmak istediğimiz tüm kapıların öyküsünü anlatacak olsak, tüm yaşamımızı anlatmış oluruz.

İyi ama bir kapıyı açan varlık ile kapayan varlık aynı mıdır? Güvenlik ya da özgürlük bilinci veren hareketler, varlığın kimbilir hangi derinliklerine kadar iner? Bu hareketler, işte bu "derinlik" nedeniyle, olanca doğallıklarıyla simgeleşmiyorlar mı zaten? René Char, bir şiirinde, Büyük Albert'in şu cümlesini konu alır: "Almanya'da biri sağ koluyla kapıyı açarken, öteki sol koluyla kapatan ikiz oğlan kardeşler vardı." Bir şair tarafından kaleme alındığında, böyle bir efsane basit bir gönderme olamaz kuşkusuz. Şairin gelecekteki dünyayı duyulur hale getirmesine, sıradan yaşamın simgelerini inceltmesine yardım eder. Bu eski efsane, yepyeni bir efsane olup çıkar. Şair bu efsaneyi kendine mâl eder. Kapının içinde iki "varlık" olduğunu, kapının bizde farklı iki düş yönü uyandırdığını, iki kat simgesel olduğunu bilir.

Ayrıca, kapılar neye, kime açılır? İnsanların dünyasına mı, yoksa yalnızlık dünyasına mı? Ramon Gomez de La Serna şöy-

1 Michel BARRAULT, *Dominicale*, I, s. 11.

le der: "Kırlara açılan kapılar, dünyaya sırtı dönük bir özgürlük sunar gibidir."[1]

VI

Bir deyimde *içinde* sözcüğü yer alır almaz, bu *deyimin gerçekliğini* olduğu gibi göremeyiz artık. Mecazi olduğunu düşündüğümüz dili akla uygun dile çevirириz. Örneğin geçmişteki evin, kafasının içinde yaşadığını söyleyen bir şairi izlemek bize zor, gereksiz gelir; bunun belgelerini birazdan sunacağız. Şairin söylediklerini hemen çevirириz: şair bize, yalnızca eski bir anıyı hafızası *içinde* sakladığını anlatmak istiyor. Hayalin, içerilen ile içeren arasındaki bağıntıları tersine çevirmeye eğilimli aşırılığı bizi, hayal deliliği sayılabilecek şey karşısında geri çekilmeye zorluyor. Oysa ateşi çıkmış birinin otoskopilerini incelesek, daha hoşgörülü davranırdık. Bedenimizde dolaşan ateşlerin labirentini takip ederken, içimizdeki "ateş evlerini" veya çürük dişimize yerleşmiş ağrıları araştırırken, hayalgücünün sancıların yerini saptadığını, peş peşe hayali anatomiler oluşturduğunu bilirdik. Fakat biz bu çalışmamızda, psikiyatrlardan edinebileceğimiz sayısız belgeden yararlanmıyoruz. Her türlü organik nedenselliği bir yana bırakarak nedenselcilikten kopuşumuzu vurgulamak istiyoruz. Bizim meselemiz, saf hayalgücünün, özgürleşmiş, özgürleştirici hayalgücünün, organik sebeplerle hiçbir bağlantısı olmayan hayallerini tartışmak.

Mutlak poetikaya ilişkin belgeler mevcuttur. Şair iç içe geçmelerin altüst oluşu karşısında gerilemez. Bunun, aklı başında bir insanın gözünde rezalet olduğunu bile düşünmeden, basit sağduyuyu karşısına alarak, boyutların altüst oluşunu, içerisinin ve dışarısının perspektifinin tersine dönüşünü yaşar.

Hayalin anormal olması, bu hayalin yapay yoldan oluşturulduğu anlamına gelmez. Hayalgücü, en doğal fakültedir.

---

1 Ramon GOMEZ DE LA SERNA, *Échantillons*, yay. Cahiers verts, Grasset, s. 167.

İnceleyeceğimiz hayallerin, bu bir *hayali proje* bile olsa, bir proje psikolojisinde yer alamayacağına kuşku yok. Her proje, gerçekliğe hükmetmeyi varsayan bir hayaller ve düşünceler dokumasıdır. Dolayısıyla projeyi, saf bir hayalgücü öğretisi çerçevesinde ele almamız da gerekmiyor. Bir hayali *sürdürmek* de, *koruyup kollamak* da yararsızdır. Olması bize yeter.

Şimdi de şairlerin sunduğu belgeleri tam bir fenomenolojik basitlik içinde incelemeye başlayalım.

Tristan Tzara, *Où boivent les loups* isimli kitabında şöyle yazar (s. 24):

Yavaş bir alçakgönüllülük sızar odaya
Bir durma halinin avucunda yaşar bende.

Böyle bir hayalin düşselliğinden yararlanmak için ilk önce "bir durma halinin avucuna" yerleşmek gerekir, yani kendi üstümüze toplanmamız, kolayca ulaşabileceğimiz, "elimizin altında bulunan" bir mal olan durma halinin varlığında yoğunlaşmamız gerekir. Böylece, sessiz odada yer alan basit alçakgönüllülüğün o büyük kaynağı içimize akmaya başlar. Odanın içselliği, bizim içselliğimiz olur. Ve buna bağlı olarak içsel mekân öylesine dinginleşmiş, öylesine yalınlaşmıştır ki odanın tüm dinginliği bu mekânda yerelleşir ve merkezi hale gelir. Oda, tüm derinliğiyle, bizim odamızdır, oda bizim içimizdedir. *Görmeyiz* artık odayı. *Sınırlamaz* artık bizi, çünkü biz onun durma halinin dibinde, bize aktardığı o durma halindeyizdir artık. Ve geçmişteki tüm odalar bu oda ile iç içe geçer. Her şey ne kadar basit!

Tristan Tzara, makul bir zihin için daha da gizemli olan ama hayallerin yer-analizi bakımından tersyüz olmasına duyarlı olabilen biri için de aynı oranda açık olan başka bir sayfasında şöyle der:

Güneşin çarşısı odaya girdi
Oda da, uğuldayan kafama.

Hayali kabul etmek için, hayali işitmek için, yalnız olduğumuz bir odaya giren güneşin tuhaf hışırtısını deneyimlemek gerekir, zira ilk ışın duvarlara *vurur*, bu bir olgudur. Bu sesleri, her güneş ışınının kendisiyle birlikte arıları da getirdiğini bilen kişi –olgunun ötesinde– duyacaktır. Böylece her şey uğuldamaya başlar ve de kafamız bir arı kovanı, güneşten gelen gürültüleri barındıran bir arı kovanı olur.

Tzara'mn hayali ilk bakışta fazlasıyla gerçeküstücülük yüklüdür. Ancak, bu hayali daha da yüklersek, hayal yükünü daha da artırırsak, eleştirinin, *her tür* eleştiriniii koyduğu engelleri aşarsak, o zaman saf bir hayalin gerçeküstücü eylemine dahil oluruz gerçekten. Hayalin en uç durumu, bu kadar etkin, bu kadar iletilebilir şekilde ortaya çıkıyorsa bunun nedeni iyi bir kalkış yapılmış olmasıdır: güneşli oda, düşçünün kafasının *içinde* uğuldar.

Herhangi bir psikolog, yaptığımız analizin gözükara, gözü çok kara "çağrışımları" anlatmaktan öteye gitmediğini söyleyecektir. Belki de bir psikanalist bu gözükaralığı "analiz etmeyi" kabul edecektir, ne de olsa alışıktır buna. Ancak, hayalin "semptomatik" olduğunu kabul ederlerse, her ikisi de bu sefer hayalin neden ve niçin ortaya çıktığını bulmaya çalışacaktır. Oysa fenomenolog, işi başka türlü ele alır, daha doğrusu hayali olduğu gibi, şairin yarattığı gibi ele alır, onu kendine mâl etmeye, bu nadide meyveyle beslenmeye çalışır; hayali, hayalini kurabileceği şeyin sınırlarına kadar götürür. Şairliğin çok uzağında da olsa, yaratımı kendisi için yinelemeye, abartmaya, elinden geldiğince sürdürmeye çalışır. Bu durumda, çağrışım artık kendisine rastlanmış, maruz kalınmış bir şey değildir. Aranılan, istenilen bir şeydir. Poetik, tam anlamıyla poetik bir kuruluştur. Kurtulmak istediğimiz organik ya da psişik yükleri tamamen başından atmış bir yüceltmedir; kısacası, giriş bölümünde saf yüceltme dediğimiz şeye denk düşer.

Şurası da bir gerçek ki böyle bir hayali her gün aynı biçimde kabul etmeyiz. Bu hayal, psişik açıdan asla nesnel değildir.

Başka yorumlamalar onu yenileyebilir. Ayrıca, bu hayali tam anlamıyla buyur etmek için, üst-hayalgücünün [*surimagination*] mutlu saatlerinde olmak gerekir.

Üst-hayalgücü lütfettiğinde, bu duyguyu daha basit hayaller karşısında da yaşarız ve bu hayaller aracılığıyla dış dünya, varlığımızın kovuklarına gayet renkli sanal mekânlar sunar. Pierre-Jean Jouve'un kendi gizli varlığını *kurmasını* sağlayan hayal de böyle bir hayaldir işte. O da gizli varlığını kendi içsel hücresine yerleştirir:

> *Kendi kendimin hücresi şaşkınlıkla kaplıyor*
> *Gizimin kireç badanalı duvarını.*
>
> (*Les Noces*, s. 50.)

Böyle bir hülyayı sürdüren şairin odası gerçekten "kireç badanalı" değildir herhalde. Ama o oda, şiir yazılan oda o kadar dingin ki, "yalnız" oda denmeyi hak ediyor doğrusu! Hayal lütfettiği için ikamet edebiliyoruz o odada, tıpkı "hayalgücümüzdeki" bir hayalde ikamet ettiğimiz gibi. *Noces*'un şairi burada, *hücremsi hayal*de oturur. Bu hayal, bir gerçekliği başka bir bağlama taşımaz. Düşçüye bu hayalin boyutlarını sormak gülünç olurdu. Bu hayal, geometrik görüye/sezgiye boyun eğmez ama gizli varlığı gayet iyi çerçeveler. Gizli varlık, güçlü duvarlardan çok, kireç badananın süt beyazlığı sayesinde korunduğu duygusuna kapılır orada. Giz hücresi beyazdır. Birçok düşü koordine edebilmek için tek bir değer yeter. Ve bu hep böyle olagelmiştir, poetik hayal, artırılmış niteliğin egemenliğindedir. Düşçünün hücresini korumaya sadece duvarların beyazlığı bile yeter. Bu beyazlık, içsel hücreye yerleştiği için, tüm geometrilerden de daha güçlüdür.

Bu tür hayaller istikrarsızdır. Nasıl ise öyle olan yani şairin bize tüm kendiliğindenliği içinde sunduğu ifadeyi terk ettiğimizde, düz anlama düşme ve hayalin içselliğini yoğun-

laştıramayan bir okumadan sıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalırız. Örneğin, Blanchot'nun şu metnini, kaleme alınırken varlığa yapılan vurgulara [*tonalité*] uygun olarak okuyabilmek için nasıl da kendi üstümüze kapanmamız gerekir: "Gecelerin en karanlık olanına dalmış bu odada her şeyi biliyordum, içine girmiştim onun, onu içimde taşıyordum, yaşatıyordum onu, yaşam olmayan bir yaşamla, ama yaşamdan daha güçlü, dünyadaki hiçbir gücün yenemeyeceği bir yaşamla yaşatıyordum."[1] Bu yinelemelerde ya da daha doğrusu, içine girilen bir hayalin (içine girilen bir odanın değil), yazarın kendi içinde taşıdığı bir odanın yinelenen pekiştirmelerinde, yazarın bu odayı yaşamda olmayan bir yaşamla yaşattığı hissedilmiyor mu? Evet, yazarın kendine *aşina* bir konuttan söz etmekle yetinmediği görülmüyor mu? Hafıza, böyle bir hayalde *kalabalık etmiş* olurdu. Onu, başka başka çağlardan gelme birçok *karışık anı* ile donatabilirdi. Oysa burada her şey daha basit, çok daha kökten bir biçimde basit. Blanchot'nun odası, içsel mekâna ait bir konuttur, kendi içindeki odasıdır. Yazarın hayaline, *genel hayal* olarak adlandırılması gereken hayal sayesinde katılıyoruz; bu katılım da söz konusu hayali *genel bir fikir* ile karıştırmaktan alıkoyuyor bizi. Bu genel hayali hemen tekilleştiriyoruz. Bu hayalde ikamet ediyoruz, kendi hayaline nüfuz eden Blanchot gibi, bu hayale nüfuz ediyoruz. Sözcük yeterli değil, fikir yeterli değil, yazarın bize, mekânı altüst etmekte, durma hallerimizin hiyerarşisini daha iyi yaşamak için *betimlemek* isteyebileceğimiz şeyden uzaklaşmamızda yardımcı olması gerek.

İçerisi ile dışarısının diyalektiği, gücüne çoğu kez, en küçük içsel mekânda yoğunlaşarak kavuşur. Bu esnekliği, Rilke'nin şu satırlarını (*Les cahiers...* Fr. çev., s. 106) düşünerek hissedebiliriz: "Ve burada neredeyse hiç boş mekân yok; bu darlığa çok büyük bir şeyin sığamayacağını düşününce rahatlıyor-

1 Maurice BLANCHOT, *L'arrêt de mort*, s. 124.

sun sanki." İnsan dar bir mekânda sakin olduğunu bilirse bir ölçüde avunur. Rilke, bu darlığı içsel bir biçimde (içerisinin mekânında) gerçekleştirir, bu darlıktaki her şey içsel varlığın ölçülerine uygundur. Ve bir sonraki cümlede metin, diyalektiği yaşamaya başlar: "Ama dışarıda, dışarıda her şey ölçüsüzdür. Ve düzey dışarıya doğru tırmanmaya başladığında, senin içinde de yükselmeye başlar; kısmen hükmünün geçtiği kimi damarlarında ya da en sakin organlarının suyuğunda[1] yükselir gibi değil, kılcal damarlarında yükselir, öyle ki sonsuzca dallanan varoluşunun en ucundaki dala kadar tırmanır. İşte orada yükselir, orada taşar senden dışarı, soluğundan daha yüksek ve sen, son çare olarak soluğunun en üst noktasına sığınırsın. Ah! Peki ya sonra, ya daha sonra nereye? Yüreğin seni senden kovar, dışarı atar, yüreğin peşinden gelir ve artık neredeyse kendinin dışındasındır ve takatin de kalmamıştır. Üstüne basılmış bir bokböceği gibi kendi dışına akarsın ve azıcık katılığının ya da esnekliğinin bir anlamı yoktur artık.

"Ey nesnesiz gece. Ey dışarıya sağır pencere, ey özenle kapanmış kapılar; eski zamanların aktarılmış, doğrulanmış, asla tam olarak anlaşılmamış pratikleri. Ey merdiven boşluğundaki sessizlik, yan odalardaki sessizlik, yukarıda, tavandaki sessizlik. Ey ana, eşsiz ana, çocukluk günlerimde, bütün bu sessizliğin önüne dikilmiş ana."

Bu uzun parçayı, dinamik bir süreklilik sunduğu için kesmeden verdik. İçerisi ile dışarısı kendi geometrik karşıtlığına bırakılmamış burada. Varlığın tözü, hangi dallanmış içerinin ağzından taşıyor? Dışarısı mı çağırıyor? Dışarısı, hafızanın gölgesinde kaybolmuş eski bir içsellik değil mi? Merdiven boşluğu hangi sessizlikte çınlar? İşte o sessizlikte duyulan boğuk adımlar: anne, eskiden olduğu gibi, çocuğuna göz kulak olmak için geri döner. Bulanık ve gerçek olmayan tüm gürültülere, somut ve aşina anlamlarını yeniden kazandırır. Sınırsız gece, boş bir mekân olmaktan çıkar. Rilke'nin korkuların saldırısına uğramış satırları, huzura kavuşur. Ne kadar da uzun-

1 Suyuk: Bir organizmanın kan, lenf, vb. gibi sıvı kısımları. *–yhn*

dur bu döngü! Bu döngüyü, hayallerin gerçekliğinde yaşayabilmek için, içsel mekân ile belirlenmemiş mekân arasındaki etkileşimle daima eşzamanlı olmak gerekirdi herhalde.

Mekânın basit belirlenimlerinden kaynaklanan her şeyi ikinci plana atan kimi değer oyunları olduğunu göstermek amacıyla okura, elimizden geldiğince farklı metinler sunduk. Bu durumda, dışarısı ile içerisinin karşıtlığı da bu karşıtlığın geometrik kesinliğine göre değerlendirilmez artık.

Bu bölümü bitirmeden önce, Balzac'm, kişinin yüz yüze kaldığı mekâna karşı koyma istencini tanımladığı bir metni ele alacağız. Balzac daha sonra üstünde değişiklik yapma gereği duyduğu için daha bir ilginçtir bu metin.

Louis Lambert'in ilk versiyonunda şunları okuruz: "Bütün gücünü bu şekilde kullandığında, bir bakıma fiziksel yaşamının bilincini yitiriyor, her an ne durumda olduklarını bildiği iç organlarının gücü her şeye yeten etkinliği sayesinde var olabiliyor ve kullandığı o hayranlık uyandıran deyişle, *önündeki mekânı geriletebiliyordu.*"

Son versiyondaysa yalnızca şunu okuruz: "Kendi deyişiyle, mekânı ardında bırakıyordu."[1]

Bu iki ifade ediş tarzı birbirinden ne kadar farklı! İlk ifade biçiminden ikinciye geçişte, mekânla karşı karşıya kalmış varlığın gücü nasıl da azalıyor! Balzac, böyle bir düzeltmeyi nasıl yapabilmiş! Sonuçta "kayıtsız kalınan mekâna" dönüş yapmış. Varlık üstüne tefekkürde yaygın olan, mekânı parantez içine almaktır, başka deyişle mekânı "ardında" bırakmaktır. Varlığın vurgulanışının [*tonalisation*] kaybolduğunu göstermek üzere, "hayranlık" sözcüğünün bu versiyonda yer almadığına dikkat çekelim. Yazarın ortaya koyduğu gibi, kişinin başvurduğu ikinci ifade biçimiyse *hayranlık uyandırıcı* değildir artık; çünkü *mekânı gerileten*, mekânı dışarı süren, tefekküre dalan varlığın özgürce düşünebilmesi için tüm mekânı dışarı süren o güç, gerçekten de hayranlık vericiydi.

---

1 Yay. Jean POMMIER, *Corti*, s. 19.

ONUNCU BÖLÜM

YUVARLAĞIN FENOMENOLOJİSİ

I

METAFİZİKÇİLER KISA konuştuklarında, dolayımsız hakikate, kanıtlarla yıpranacak hakikate ulaşabilirler. Öyleyse metafizikçileri şairlerle kıyaslayabilir, tek bir dizeyle içsel insanın bir hakikatini gözler önüne serebilen şairlerle metafizikçileri bağdaştırabiliriz. Dolayısıyla ben de Jaspers'in *Von der Wahrheit* adlı koca kitabından, şu kısa yargıyı çekip alıyorum: "Jedes Dasein scheint in sich rund" (s. 50). "Her varlık, kendinde yuvarlaktır sanki." Bir metafizikçinin kanıta dayanmayan bu hakikatini desteklemek için, metafizik düşünceden bambaşka yönlerde oluşturulmuş bazı metinleri alıntılayacağız.

Örneğin, Van Gogh şöyle yazmıştı, yorumsuz aktaralım: "Yaşam, muhtemelen *yuvarlak*tır."

Joë Bousquet de, Van Gogh'un bunu söylediğinden habersiz, şöyle yazar: "Ona yaşamın güzel olduğunu söylediler. Hayır! Yaşam yuvarlaktır."[1]

Son olarak da, La Fontaine'in nerede söylediğini gerçekten bilmek istediğim bir sözü: "Bir ceviz beni yusyuvarlak kılar."

Kökenleri çok farklı bu dört düşünceyle (Jaspers, Van Gogh, Bousquet, La Fontaine) öyle görünüyor ki fenomenolojik meseleyi sarih bir biçimde ortaya koymuş oluyoruz. Bu meseleyi başka örneklerle zenginleştirerek, başka verilerle bütünleyerek, bu "verilerin" dış dünyaya ilişkin bilgilerden bağımsız, içsel verilerden toplanmasına özen göstererek çözme-

1 Joë BOUSQUET, *Le meneur de lune*, s. 174.

miz gerekiyor. Bu tür veriler, dış dünyadan yalnızca *resimler* alabilir. Hattâ alınan bu resimdeki çok canlı renklerin, *hayalin varlığına* özgü o ilk ışığa zarar vermemesine çok dikkat etmek gerekir. Psikolojik araştırmanın bakış açısını altüst etmek gerektiği için, sıradan bir psikoloğun elinden bu noktada duraksamaktan başka bir şey gelmez. Bu tür hayaller, algılama ile doğrulanamaz. Bunları ayrıca, örneğin basit ve dürüst bir kişi için "dosdoğru" dediğimizde kullandığımız türden metaforlar olarak da alamayız. Jaspers'in söz ettiği, varlığın bu yuvarlaklığı ya da bu varlık yuvarlaklığı kendi dolaysız hakikati içinde, ancak en saf fenomenolojik tefekkür yoluyla ortaya çıkabilir.

Bu tür hayaller ayrıca, herhangi bir bilince de taşınamaz. Her şeyden önce hayali başlama anında ele almak gerekirken, onu "anlamak" isteyenler de çıkacaktır kuşkusuz. Ama daha da önemlisi, gururla anlamadıklarını ileri sürenler de olacaktır; bunlar, yaşamın sferik [=*küresel*] olmadığı kesin, diye karşı çıkacaklardır. Yine bu kişiler, kendi içsel hakikati içinde nitelendirilmek istenen bu varlığı, geometriciye, bu dışarının düşünürüne bu kadar safça teslim ettiğimizi görerek şaşıracaklardır. Görüldüğü gibi, bu tartışmaya daha en başından engel olmak için her yandan itirazlar yükseliyor, üst üste yığılıyor itirazlar.

Öte yandan, not aldığımız ifadeler de orada duruyor. Günlük dilin üstünde, birer kabartma olarak duruyorlar; kendilerine özgü bir anlam taşıyorlar. Bu ifadeler, ölçüsüzlükten ya da anlatım bozukluğundan kaynaklanmıyor. Bizi şaşırtmak amacıyla da ortaya çıkmadılar. Olağanüstü olmalarına rağmen, bir ilkellik izi de taşıyorlar hâlâ. Bir anda doğuyor ve hemen tamamlanıveriyorlar. Bu ifadeler işte bu nedenle benim gözümde birer fenomenoloji harikasıdır. Kendilerini yargılamamız, sevmemiz, onları kendimizin kılmamız için bizi fenomenolojik tavır almaya zorlarlar.

Dünyayı siliyor bu hayaller, geçmişleri yok. Önceki hiçbir deneyimden kaynaklanmıyorlar. Metapsikolojik oldukların-

dan eminiz. Bize bir yalnızlık dersi veriyorlar. Onları bir an olsun, yalnızca "kendileri için" [*pour soi*] kabul etmemiz gerekir. Birdenbirelikleri içinde ele aldığımızda, bundan başka bir şey düşünmediğimizi, bütünüyle bu ifadenin varlığı içinde olduğumuzu fark ederiz. Bu tür anlatımların hipnotize etme gücüne boyun eğdiğimizde, kendimizi varlığın yuvarlaklığı içinde buluruz tamamen, kabuğunun içinde yuvarlaklaşan ceviz gibi, yaşamın yuvarlaklığı içinde yaşarız. Filozof, ressam, şair ve fabl yazarı, saf bir fenomenoloji belgesi sundu bize. Şimdi bize düşen iş ise, bu belgeden yararlanarak, varlığın kendi merkezinde nasıl toplandığını öğrenmenin yanı sıra, söz konusu belgeyi çeşitlendirip çoğaltarak duyulur hale getirmek olacaktır.

II

Ek örnekler vermeden önce, fenomenolojik açıdan daha saf kılmak için Jaspers'in ifadesinden bir terimi atmamız gerektiği düşüncesindeyiz. Şöyle diyeceğiz: *das Dasein ist rund*, varlık yuvarlaktır. Çünkü yuvarlaktır *sanki* demek, varlık [*Dasein*] ve görünüş [*scheinen*] çiftini koruyup sürdürmek olacaktır; oysa burada yuvarlaklığı içinde bütün bir varlık kastedilmektedir. Gerçekten de burada, söz konusu olan varlığı temaşa etmek değil, onu dolayımsızlığı içinde yaşamaktır. Temaşa etmek, temaşa eden varlık ile temaşa edilen varlık ikiliğine yol açardı. Fenomenolojiyi ele alıp işlediğimiz şu sınırlı alanda, fenomenoloji her tür aracıyı, fazladan eklenmiş her tür işlevi silip atmalıdır. Dolayısıyla, en üst derecede fenomenolojik saflığa erişmek için, Jaspers'in formülünden kendi ontolojik değerini maskeleyecek, taşıdığı köklü anlamı karmaşıklaştıracak her şeyi çıkarmamız gerekir. Ve ancak bu şart altında "Varlık yuvarlaktır" formülünün, varlığa dair bazı hayallerin ilkelliğini kabul etmemizi sağlayan bir alet haline gelmesi mümkün olacaktır. Bir kez daha söyleyelim, *içi dolu* yuvarlaklığa ilişkin hayaller, kendi üstümüzde toplanmamıza, kendimize bir ilk

kuruluş sağlamamıza, varlığımızı içeriden, içsel biçimde ileri sürmemize yardımcı olur. Çünkü içerisinin, dışsallık olmaksızın yaşanması ile varlık yuvarlak olabilir ancak.

Burada Sokrates öncesi felsefeyi anımsamak, Parmenidesçi varlığa gönderme yapmak, Parmenides'in "sferini" düşünmek uygun düşer mi? Daha da genel anlamda ele alırsak, felsefe kültürü, fenomenolojiye giriş için bir hazırlık aşaması olabilir mi? Pek öyle görünmüyor. Felsefe bize, her bir ayrıntıyı dikkatle inceleyerek, (tıpkı bir fenomenoloğun yapması gerektiği gibi) kendimizi tekrar tekrar başlangıç konumuna yerleştirmemize olanak verecek kadar güçlü bir biçimde birbirine bağlanmış fikirler sunar. Fikir zincirini temel alacak bir fenomenoloji kurma olanağı bulunsa bile böyle bir fenomenolojinin ilksel bir fenomenoloji olamayacağını kabul etmek gerekir. Bizim hayalgücü fenomenolojisinden kazancımız ilksellik olacaktır. İşlenmiş bir hayal, ilk baştaki erdemlerini yitirir. Örneğin, Parmenides'in "sferi"nin kaderinde o kadar çok ilgi görmek vardı ki sunduğu hayal ilkelliğini koruyamadı; dolayısıyla bu, varlığa ilişkin hayallerin ilkelliğini konu alan araştırmamıza upuygun düşecek bir alet olamaz. Parmenidesçi varlığın hayalini, sferin geometrik varlığının mükemmelliği ile zenginleştirme düşüncesine nasıl direnebilirdik?

Hayali, geometrik mükemmellik içinde billurlaştırırken, bir de onu zenginleştirmekten nasıl söz edebiliyoruz? Zira sfere atfedilen mükemmellik değerinin tamamen lafta kaldığı birçok örnek sıralayabiliriz. İşte size, bunun karşı-örneği olarak kullanabileceğimiz, hayale ait değerlerin hiçbirinin dikkate alınmadığı bir örnek. Alfred de Vigny'nin bir kahramanı, genç bir danışman, Descartes'ın *Méditations* adlı yapıtını okuyarak kendini eğitmektedir:[1] "Zaman zaman, der Vigny, yanında bulunan bir sferi eline alır, parmaklarının arasında uzun uzun döndürür, en derin bilimsel düşlemelere dalardı." Bunların ne tür düşlemeler olduğunu bilmek isterdik. Yazar,

1 Alfred DE VIGNY, *Cinq-Mars*, başlık XVI.

bunu söylemez. Okur, bir bilyeyi parmaklarının arasında uzun uzun çevirirse, Descartes'ın *Méditations*'unu okumanın daha kolay olacağını mı düşünüyor? Bilimsel düşünceler bambaşka bir ufukta gelişir, Descartes'ın felsefesi de bir nesne (bu nesne bir sfer bile olsa) aracılığıyla öğrenilemez. *Derin* sözcüğü Alfred de Vigny'nin kaleminde, sıklıkla olduğu gibi, derinliğin olumsuzlanmasıdır.

Kaldı ki hacimlerden söz ederken geometricinin yalnızca bu hacimleri sınırlayan yüzeyleri ele aldığını kim görmez ki? Geometricinin sferi, içi boş bir sferdir, içi özünde boş olan bir sfer. Bu sfer, dolu yuvarlaklık konusunda yaptığımız fenomenolojik çalışmalarda bizim için iyi bir simge olamaz.

III

Daha en baştan yaptığımız bu uyarıların, epey örtük bir felsefi bilgiyle yüklü olduğuna kuşku yok. Fakat bu bilgileri kısaca vermemiz gerekiyordu, çünkü kişisel olarak bize yararlı bilgilerdi; ayrıca bir fenomenoloğun her şeyi söylemesi gerekir. Bu bilgiler bize "felsefe yapmaktan arınmayı" [*déphilosopher*], kültürün bizi sürükleyip götürmesine izin vermemeyi, bilimsel düşünceyi konu alan uzun süreli felsefi incelemeler sonunda edinilmiş düşünsel kanıları bir kenara koymayı öğretti. Felsefe bizi çok çabuk olgunlaştırır ve bir olgunluk durumunda billurlaştırır. Bu durumda, "felsefe yapmaktan arınmayı" öğrenmeden, yeni hayallerin (varlığın gençliğine ilişkin birer fenomen olan bu hayallerin) varlıkta yol açtığı sarsıntıları yaşamayı nasıl umabilirdik? Hayal kurma çağındayken, nasıl ve neden hayal kurduğumuzu açıklayamayız. Nasıl hayal kurduğumuzu söyleyebileceğimiz çağdaysa, artık hayal kurmaz oluruz. Dolayısıyla, eriştiğimiz olgunluğu üstümüzden atmamız [*dématuriser*] gerekir.

Kazara da olsa kendimizi yeni deyişler oluşturmaya kaptırdığımıza göre, dolu yuvarlaklıkla ilgili hayaller üstüne yapaca-

ğımız fenomenolojik incelemeye giriş olarak, burada olduğu gibi daha başka birçok durumda da hissettiğimiz "psikanalitikleştirmekten arınma" [*dépsychanalystiquer*] gereğinden söz etmeden geçmeyelim.

Gerçekten de beş on yıl önce yuvarlaklık hayalleri, özellikle de dolu yuvarlaklık hayalleri üstüne yaptığımız bir psikolojik incelemede, psikanalitik açıklamalarla yetinseydik, hiç yorulmadan kalın bir dosya oluştururduk, çünkü yuvarlak olan her şey okşamayı çağırır. Bu tür psikanalitik açıklamaların, çok geniş bir alanda geçerli olduğuna kuşku yoktur. Ancak bunlar her şeyi açıklıyor mu, özellikle de ontolojik belirlenimlerin eksenine yerleşebilirler mi? Metafizikçi, bize varlık yuvarlaktır dediğinde, tüm psikolojik belirlenimleri bir kalemde yerinden oynatmış olur. Bizi, düşlerden ve düşüncelerden oluşan bir geçmişten kurtarır. Varlığın güncelliğine çağırır. Psikanalist, bir ifadenin varlığında sıkışıp kalmış bile olsa bu güncellikle pek ilgilenmez. Böyle bir ifadeyi, yalnızca çok ender rastlanması dolayısıyla bile insan açısından anlamsız bulur. Fakat fenomenoloğun dikkatini çeken ve onu yeni bir gözle, metafizikçilerin ve şairlerin belirttiği perspektiften bakmaya çağıran da bu enderliktir.

IV

Her türlü gerçekçi, psikolojik ya da psikanalitik anlamlandırmanın dışında kalan bir hayal örneği verelim.

Michelet hiçbir girizgâh yapmadan, hayalin tüm mutlaklığıyla "kuş, neredeyse tümüyle sferiktir", der. Anlatımı gereksiz yere yumuşatan, biçimi yargılayacak bakışa taviz vermek anlamına gelen şu "neredeyse"yi atacak olursak, bu anlatımın Jaspers'çi "yuvarlak varlık" ilkesine kesin bir biçimde uyduğunu görürüz. Michelet'ye göre kuş, dolu bir yuvarlaklıktır, yuvarlak bir yaşama sahiptir. Michelet'nin yorumu, birkaç satırda kuşa *varlık modeli*[1] olarak anlam kazandırır. "Neredeyse

1 Jules MICHELET, *L'oiseau*, s. 291.

tümüyle sferik olan kuş, yaşam dolu yoğunlaşmanın kuşkusuz en yüce, en tanrısal doruğudur. Bundan daha yüksek derecede bir birlik ne görülebilir, ne de hayal edilebilir. Kuşun kendine özgü müthiş gücünü oluşturan bu aşırı derecedeki yoğunlaşma, onun en uç noktadaki bireyselliğini, yalıtılmışlığını, toplumsal zayıflığını da beraberinde getirir."

Bu satırlar da kitapta tümüyle yalıtılmış bulunmaktadır. Yazarın da "yoğunlaşma" hayaline boyun eğdiğini ve düşünme planını, tanıdığı yaşam "ocakları"na göre düzenlediğini hissediyoruz. Her türlü betimleme kaygısının dışında olduğuna kuşku yok. Geometrici bu durumda da şaşırabilir, çünkü kuş burada uçarken, havadayken düşünülmüştür, dolayısıyla ok benzetmesi burada, dinamiklik hayaliyle uyum içinde olabilir. Ancak Michelet, kuşun varlığını kozmik durumunda, her yanıyla olduğu gibi korunan, canlı bir top içine kapatılmış yaşamın merkezileştirilmesi olarak, dolayısıyla da *bir*liğinin en üst aşamasında yakalamıştır. İster biçimlerden ister renklerden isterse hareketlerden kaynaklansın, bütün öteki hayaller, mutlak kuş adını vermemiz gereken şey karşısında yani yuvarlak yaşamın varlığı karşısında görelilik damgası yer.

Michelet'nin bu metninde beliren bu varlık hayali (bu bir varlık hayalidir çünkü) olağanüstüdür. Ve sırf bu yüzden de, bu hayalin anlamsız olduğu kabul edilir. Bu hayale, psikanalist gibi, edebiyat eleştirmeni de önem vermemiştir. Bununla birlikte, bu hayal kaleme alınmıştır ve önemli bir kitapta varlığını sürdürmektedir. Kozmik olanın merkezlerini araştıracak bir kozmik hayalgücü felsefesi kurulabilirse, bu hayal de önem ve anlam kazanacaktır.

Tam merkezinden, vecizliği içinde yakalandığında, bu yuvarlaklığın sadece adı bile nasıl da eksiksizdir! Bu hayalden söz eden şairler, birbirlerini tanımasalar da birbirlerine cevap verirler. Örneğin, şu dizeleri yazarken Rilke'nin aklında Michelet'den alıntıladığımız metnin bulunmadığı kesindir:[1]

1 RILKE, *Poésie*, Fransızcaya çeviren BÉTZ, *Inquiétude* adı altında, s. 95.

... Kuşun bu yuvarlak çığlığı
Kendisini dünyaya getiren anda yatıp duruyor
Solmuş ormanın üstündeki gök kadar büyük
Her şey bu seste uysalca düzene giriyor
Manzara tümüyle onun içinde durup dinleniyor sanki.

Hayallerin kozmikliğine açılan kişinin gözünde, Rilke'nin şiirindeki her şeyin merkezinde yer alan bu temel kuş hayali, Michelet'nin metnindeki hayalle aynıdır. Sadece Rilke'de bu hayal başka bir bağlamda dile getirilmiştir. Yuvarlak varlığın yuvarlak çığlığı, gökyüzünü kubbe halinde yuvarlaklaştırır. Ve böylece yuvarlaklaşmış manzarada her şey durup dinleniyormuş izlenimi uyandırır. Yuvarlak varlık, yuvarlaklığını yayar, her tür yuvarlaklığın sakinliğini yayar.

Ve sözcük düşleri kuran biri için, yuvarlak[1] sözcüğü ne büyük bir sakinlik kaynağıdır! Bu sözcük ağzımızı, dudaklarımızı, nefesin varlığını nasıl da huzurla yuvarlıyor! Sözün poetik tözüne inanan bir filozofun bunu da söylemesi gerekir. Ve tüm *orada-olan*larla bağı koparıp "Das Dasein ist rund", diyerek metafizik dersine başlayabilmek ne büyük bir ders verme sevinci, ne kadar da büyük bir sessel sevinçtir! Varlık yuvarlaktır. Dogmatik gök gürültüsünün yankılanmalarının, kendinden geçmiş öğrenciler üstünde dağılıp dinmesini beklemek de ayrı bir sevinçtir doğrusu.

Ama biz daha alçakgönüllü, ele gelmeyen yuvarlaklıklara geri dönelim.

V

İlk düşleri bağrında bulunduran ve bu düşlere yol gösteren bir biçimle karşı karşıya kaldığımız da olur gerçekten. Bir ressam için ağaç, kendi yuvarlaklığıyla kurulur. Buna karşın şair, düşü daha üst düzeyde ele alır. Kendini yalıtan şeyin yu-

1 Fr. *Rond.* –çn

varlaklaştığını, kendi üstünde yoğunlaşan varlığın şeklini aldığını bilir. Rilke'nin *Poèmes français* adlı yapıtında ceviz ağacı böyle yaşar, kendini bize böyle benimsetir. Bu şiirlerde de bir dünyanın merkezini oluşturan, tek başına duran ağacın çevresinde gök kubbe, kozmik şiirin kuralına göre yuvarlaklaşacaktır. 169. sayfada şunları okuruz:

Ağaç, hep ortasında
Kendini çevreleyen her şeyin
Ağaç, tadını yavaş yavaş çıkaran
Tüm gök kubbenin.

Şair burada, ovadaki bir ağaca bakıyor elbette, tek başına yeryüzünü gökyüzüyle birleştirip tüm kozmozu oluşturabilen efsanevi ağaç Yggdrasill'i[1] düşlemiyor. Fakat yuvarlak varlık hayali, kendi yasasını izler, ceviz ağacı madem ki şairin dediği gibi "gururla yuvarlaklaşmış"tır, "tüm gök kubbenin" tadını da yavaş yavaş çıkarabilir. Yuvarlak varlığın çevresindeki dünya yuvarlaktır.

Ve şiir dizeden dizeye büyür, varlığını artırır. Ağaç canlıdır, düşünür, Tanrı'ya uzanır.

Tanrı, yüzünü gösterecek ona
Oysa o, emin olmak için
Varlığını yuvarlayarak gelişir
Ve olgun dallarını uzatır ona.

Ağaç, belki de
Düşünür içinden.
Ağaç, kendine egemen
Kendine yavaş yavaş

1 *Yggdrasill*: Hıristiyanlık öncesi İskandinav mitolojisinde, dalları ve kökleriyle yerküreyi, cennet ve cehennemi bir arada tuttuğuna inanılan dişbudak ağacı. –*çn*

Rüzgârın rastlantılarını
Bertaraf eden biçimi verir.

Kendi yuvarlaklığı içinde hem kendini kuran hem de gelişen bir varlık fenomenolojisi için bundan daha iyi bir belge bulabilir miydim hiç? Rilke'nin ağacı yeşil küreler halinde, biçimin arazları ve keyfi hareketlilik vakalarına karşı kazanılmış bir yuvarlaklık yayar. Burada oluş, binlerce biçime, binlerce yaprağa sahiptir ama varlık hiçbir dağılmaya uğramaz. Geniş bir hayaller albümünde, varlığa ilişkin tüm hayalleri, birbirinden çok farklı, değişken, buna karşın varlığın kalıcılığını resmeden hayalleri toplayabilseydim, bu somut metafizik albümümde Rilke'nin ağacı koca bir bölüm oluştururdu.

Gaston Bachelard

MEKÂNIN POETİKASI

Mekânın Poetikası Bachelard'ın iki büyük yapıtından, *opus magnum*undan biridir. Zamanın/zihnin izinden koşan *Bilimsel Zihnin Oluşumu*'nun aksine bu yapıtında Bachelard, mekânın zaman/zihin tarafından, dil aracılığıyla nasıl doldurulduğunu, dondurulduğunu, katılaştırıldığını analiz ediyor: ev, tavanarası, çekmece, dolaplar, sandıklar, yuva, kabuk, köşeler, minyatür ve uçsuz bucaksızlık...

Bachelard'a göre dil anlamlandırır, poetik hayalgücüyse tüm bu anlamlandırma süreçlerine direnir, varlığın açılmasını sağlar. Felsefe, fenomenoloji, psikanaliz, fizik, biyoloji, nöroloji... hepsi dolaysız olanın, başka deyişle poetik hayalgücünün karşısında ikincildir artık. Bachelard epistemolojisinde yeni bir momenti temsil eden *Mekânın Poetikası*, değişimin ve sürekliliğin kıskacında yersiz kalan düşüncenin dil-gerçeklik, zaman-mekân, sonlu-sonsuz, içsellik-dışsallık, büyük-küçük diyalektikleri aracılığıyla kendisine *poetik* bir yer inşa etme girişiminin adıdır.

Bachelard'ın dediği gibi, *şairlere kulak vermek gerekir*...

Ahmet Öz



ISBN: 978-605-375-336-0



facebook.com/ithakiyayin twitter.com/ithakiyayinlari
www.ithaki.com.tr • *İnternet satış:* www.ilknokta.com

20 TL

