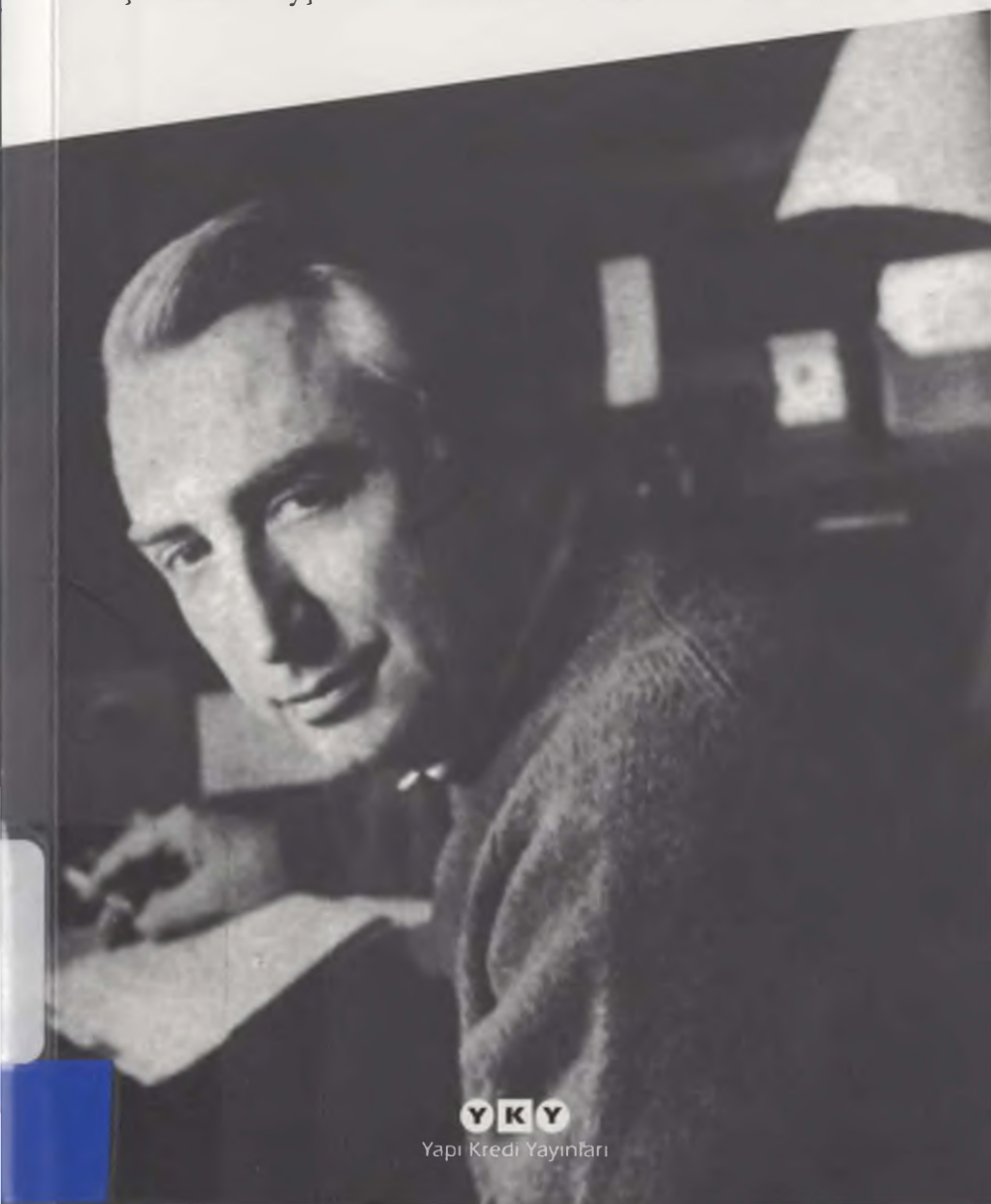
Roland Barthes

Dilin Çalışma Sesi

Çevirenler: Ayşe Ece - Necmettin Kâmil Sevil - Elif Gökteke



YKY
Yapı Kredi Yayınları

DİLİN ÇALIŞMA SESİ

Roland Barthes Fransız denemeci, eleştirmen ve göstergebilimci (Cherbourg, 1915-Paris, 1980). Sorbonne'da öğrenim gördü, C.N.R.S.'te (Bilimsel Araştırma Ulusal Merkezi) çalıştı, Ecole pratique des hautes etudes'de ve College de France'ta göstergebilim dersleri verdi. XX. yüzyılın düşünce ve yazı ustalarından R. Barthes, göstergebilimin ve metin kuramının gelişmesini sağlamış, eleştirel denemeleriyle de çağımızın deneme anlayışına yeni bir tat getirmiştir.

Başlıca yapıtları: *Le Degré zero de l'ecriture* (1953; *Yazının Sıfır Derecesi*, 1989, 2009); *Michelet* (1954); *Mythologies* (1957; *Çağdaş Söylenler*, 1990); *Sur Racine* (1963; Racine Üstüne); *Essais critiques* (1964; Eleştirel Denemeler); *La Tour Eiffel* (A. Martin'in fotoğraflarıyla, 1964; *Eiffel Kulesi*, 1996, 2008); *Critique et verite* (1966; Eleştiri ve Gerçek); *Systeme de la mode* (1967; Moda Dizgesi); *L'Empire des signes* (1970; *Göstergeler İmparatorluğu*, 1996); *S/Z* (1970; *S/Z*, 1996); *Sade, Fourier, Loyola* (1971); *Nouveaux Essais critiques* (*Le Degre zero de l'ecriture* ile birlikte, 1972; *Yeni Eleştirel Denemeler*, 2009); *Le Plaisir du texte* (1973; *Metnin Hazzı*, 2006); *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975; *Roland Barthes*, 1998); *Fragments d'un discours amoureux* (1977; *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, 1992); *Leçon* (1978; *Açılış Dersi*, 2008); *Sollers écrivain* (1979; Yazar Sollers); *La Chambre claire* (1980; Aydınlık Oda); *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980* (ö.s. 1981; Söyleşiler); *L'obvie et l'Obtus. Essais critiques III* (ö.s., 1982; Eleştirel Denemeler III); *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (ö.s., 1984; Eleştirel Denemeler IV); *L'aventure semiologique* (ö.s., 1985; *Göstergebilimsel Serüven*, 1993); *Incidents* (ö.s. 1987; *Ara Olaylar*, 1999, 2008); *Variations sur l'ecriture* (*Le Plaisir du texte* ile birlikte, 2000; *Yazı Üzerine Çeşitlemeler*, 2006); *Comment vivre ensemble* (ö.s. 2002; Nasıl Birlikte Yaşanır); *La Preparation du roman I et II* (ö.s., 2003; *Romanın Hazırlanışı I* , 2006); *Discours amoureux* (ö. s. 2007; Aşk Söylemi); *Journal de deuil* (ö.s., 2009; *Yas Günlüğü*, 2009); *Carnets du Voyage en Chine* (ö.s., 2009; Çin Yolculuğu Defterleri); vb.

Ayşe Ece öğretim üyesi ve çevirmen. Saint-Benoît Fransız Lisesi'ni ve Boğaziçi Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü'nü bitirdi. İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Alain Bosquet, Venus Khoury-Ghata, Truman Capote, Jean Genet, Alain Robbe-Grillet, Georges Perec, Alain de Botton, John Steinbeck vb. yazarların yapıtlarını Türkçeye çevirdi. *Edebiyat Çevirisinin ve Çevirmeninin İzinde* adlı incelemesi 2010'da yayımlandı.

Necmettin Kâmil Sevil İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Fransızca Bölümü'nü bitirdi. Dilbilim alanında çalışmalara yöneldi. Çeşitli makalelerin yanı sıra, Irene Tamba Mecz'in *La semantique* (*Anlambilim*, İletişim yay., 1998) ve Jean Baudrillard'ın *Le crime parfait* (*Kusursuz Cinayet*, Ayrıntı yay., 1998) başlıklı yapıtlarını çevirdi. Ayrıca Pierre Bourdieu'dan yaptığı *Sanatın Kuralları* çevirisi 1999 yılında YKY'den çıktı. İstanbul Üniversitesi Hasan Âli Yücel Eğitim Fakültesi Fransız Dili Eğitimi Bölümü'nde Profesör olarak görev yapmaktadır.

Elif Gökteke 1970'te Ankara'da doğdu. Çevirmenlik yapıyor.

Roland Barthes'ın
YKY'deki kitapları:

Göstergebilimsel Serüven *(1993)*
Göstergeler İmparatorluğu *(1996)*
S/Z *(1996)*
Roland Barthes *(1998)*
Yazı Üzerine Çeşitlemeler – Metnin Hazzı *(2006)*
Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi *(2008)*
Yazının Sıfır Derecesi ~ Yeni Eleştirel Denemeler *(2009)*
Yas Günlüğü *(2009)*
Çin Yolculuğu Defterleri *(2012)*
Eleştirel Denemeler *(2012)*
Dilin Çalışma Sesi *(2013)*

ROLAND BARTHES

Dilin Çalışma Sesi

Çevirenler
Ayşe Ece - Necmettin Kâmil Sevil - Elif Gökteke

Deneme

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 4012
Edebiyat - 1137

Dilin Çalışma Sesi / Roland Barthes
Özgün adı: Le Bruissement de la langue
Çevirenler: Ayşe Ece - Necmettin Kâmil Sevil - Elif Gökteke

Kitap editörü: Korkut Erdur
Düzelti: Filiz Özkan

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Pasifik Ofset Ltd. Şti.
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok Haramidere - Avcılar / İstanbul
Telefon: (0 212) 412 17 77
Sertifika No: 12027

Çeviriye temel alınan baskı: Seuil, 1993
1. baskı: İstanbul, Aralık 2013
ISBN 978-975-08-2679-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2008
Sertifika No: 12334
© Editions du Seuil, 1984

Sertifika No: 12334
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 142 Odakule İş Merkezi Kat: 3 Beyoğlu 34430 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

1 BİLİMDEN EDEBİYATA
Bilimden Edebiyata • 11
Yazmak Geçişsiz Bir Eylem midir? • 20
Okumayı Yazmak • 31
Okuma Üzerine • 35
Bir Kılavuz Kitap Üzerine Düşünceler • 47
Sözcükleri Yazma Özgürlüğünü Tanıyalım • 55

2 YAPITTAN METNE
Yazarın Ölümü • 61
Yapıttan Metne • 69
Günümüzde Mitoloji • 80
Sapmalar • 85
Dilin Çalışma Sesi • 95
Genç Araştırmacılar • 99

3 DİLLER VE BİÇEM ÜSTÜNE
Kültürel Barış • 109
Dillerin Bölünmesi • 114
Dillerin Savaşı • 128
Retorik Çözümleme • 133
Biçem ve İmgesi • 140

4 TARİHTEN GERÇEĞE
Tarihin Söylemi • 153
Gerçek Etkisi • 167
Olayın Yazısı • 175

5 GÖSTERGE MERAKLISI
Göz Kamaşması • 183
Çok Güzel Bir Armağan • 185
Benveniste'i Neden Severim 188
Yabancı Kadın • 194
Yazınbilimcinin Dönüşü • 198
Öğrenmek ve Öğretmek • 202

6 OKUMALAR
Karalama • 209
Bloy • 219
Günümüzde Michelet • 224
Michelet'nin Modernliği • 236
Brecht ve Söylem: Söylemsellik İncelemesine Bir Katkı • 240
F. B. • 251
Barok Cephe • 261
Gösterene Olup Bitenler • 264
Metnin Düzenekleri • 266
Brillat-Savarin Okuması • 278
Bir İz Sürme Fikri • 299
"Uzun zaman, geceleri erkenden yattım" • 305
Renaud Camus'nün *Tricks*'ine Önsöz • 319
Sevilen Bir Şeyden Söz Ederken Her Zaman
Başarısızlığa Uğrarız • 324

7 İMGENİN ÇEVRESİNDE
Yazarlar, Entelektüeller, Üniversite Hocaları • 335
Seminerde • 360
Düzenli Aralıklarla Açılan Dava • 372
Sinemadan Çıkarken • 374
Görüntü • 380
Tartışma • 390

Yayıncının Notu

Roland Barthes'ın 1964 yılından (*Eleştirel Denemeler*'in yayımlanma tarihi) itibaren yazdığı metinlerin toplamı (bu fikir onun hoşuna giderdi) etkileyicidir: yüz elli iki bilimsel makale, elli beş önsöz ya da sunuş yazısı, on bir kitap. Bütün bunlarda, *Yeni Eleştirel Denemeler* (1972), *Sollers ecrivain* (1979) ve *Eleştirel Denemeler III*'de (fotoğraf, sinema, resim ve müzik yazılarını içeren *l'Obvie et l'Obtus*, 1982) toplanan metinlerde de olduğu gibi, R.B.'nin çalışması yazı ve gösterge etrafında yayılır.

Barthes'ın kendisini üç plan üzerinde konumlandırdığını ileri sürebiliriz. Pekçok kuşağı yönlendirmiş göstergebilim araştırmaları: bilimin öznesinin araştırması olarak sözcelem; bu metinlerin sözcelemine özgü biçem üstüne kimi özellikleri onları "eleştirel denemeler"den açıkça ayırır; bu metinler kendi zenginliği ve gelişimi içinde yankı uyandırır; sonradan *Göstergebilimsel Serüven* adı altında biraraya getirilecek metinlerdir bunlar. Diğer uçta, –sözcüğün iki anlamıyla da nadir–, artık deneme türüne ait olmayan, ancak R.B.'nin "romansı" diye tanımladığı kimi yazılar yer alır: yazar özne, burada artık metinleri değil, gündelikliğin *Ara olaylar*ını sorgular; ele aldığı göstergeler, kendi devingenliği içinde arzu uyandıran göstergelerdir.

Bu iki tür metinsellik arasında *Eleştirel Denemeler* yer alır. Bu yazıların neredeyse hepsi dil, yazınsal dil ya da, daha doğrusu, metne borçlu olduğumuz hazzı ele alan yazılardır. Sayfalar ilerledikçe, yazıyı vücuda getirme tasarısında, yazının işleyişinin ve kavramların yer değiştirmesinin bu metin kavramıyla son bulduğunu, hatta onu aştığını görürüz. Şurası aşikâr ki, R.B. için

olmak, her zaman kendi'yle büyük bir yakınlık içinde bulunmak demektir.

Metinlerin kaleme alınma sırasına göre yayınlanması –bu defa da yine olabildiğince Barthes'ın ilk *Eleştirel Denemeler* için istediği katı kriterlere göre seçilmiş metinler– hem konusu hem ilerleyişi gereği kötü düzenlenmiş bir toplam sorununu ortaya çıkaracaktı. Yine, R.B.'ye özgü olduğu kadar hepimizi ilgilendiren bir çalışmanın –bir keşfin– entonasyonunda ve tematiğinde yönümüzü saptamaya yardım edecek bir yeniden bir araya getirme dizisine girişildi.

İki tümceyle sonsözü söylememize izin verilseydi ve bunlar R.B.'ye ait olsaydı şunları seçerdik: "Kendimi birşeyler *yapan* birinin konumuna koyuyorum, birşeyler *üzerine* konuşan birinin konumuna değil." "Benim özelliğimin tepe noktası belki de öyle olduğunu bilmeden bilim adamı olmamdır."

F. W.

1
BİLİMDEN EDEBİYATA

Bilimden Edebiyata

"İnsan sözlerini
düşünmeden düşüncesini dile getiremez."
Bonald

Fransız üniversitelerinde kabul gören eğitimin konusunu oluşturan toplum ve insan bilimlerinin resmi bir listesi vardır; bu liste, üniversitelerin verdikleri diplomaların uzmanlık alanlarının sınırlandırılmasını zorunlu kılar: Estetik, psikoloji, sosyoloji alanlarında doktor olabilirsiniz; ancak armabilimde, anlambilimde ya da kurban olma halini inceleyen bilim dalında [*victimologie*] doktor olamazsınız. Böylece üniversite kurumu, tıpkı bir dilin (yalnızca dışlamalarıyla değil) "zorunlu düzenlemeleri" ile de insanı belli bir biçimde düşünmeye zorlaması gibi, kendi bölümleme ve sınıflandırma yöntemlerini benimseterek insan bilgisinin doğasını doğrudan belirler. Bir başka deyişle, bilimin ayırt edici özelliğini (bu sözcük bu yazı boyunca toplum ve insan bilimlerinin toplamı olarak anlaşılmalıdır) ne içeriğinde (çoğunlukla kötü bir biçimde sınırlandırılmış ve tıkanmıştır), ne yönteminde (bir bilim dalından ötekine değişiklik gösterir; tarih ile deneysel psikolojinin yöntemsel açıdan ortak bir yönü var mıdır?), ne etiğinde (ciddiyet ve kesinlik bilimin tasarrufunda olan nitelikler değildir), ne de iletişim kurma biçiminde (bilim de tüm ötekiler gibi kitaplarda kendini ifade eder) bulabiliriz; bilimin tek ayırt edici özelliği yalnızca *statüsü*, yani toplumsal algılanma biçimidir: Toplumun aktarılmaya uygun olduğunu düşündüğü

her konu bilimin nesnesi olur. Kısaca söylemek gerekirse, bilim öğretilmekte olandır.

Edebiyat bilimin ikincil özelliklerinin, yani onu tanımlamayan özelliklerin, tümüne sahiptir. İçeriği biliminkiyle aynıdır: Dünya edebiyatı tarafından işlenmemiş olan tek bir bilimsel konu yoktur: Yapıtın (toplumsal, psikolojik, tarihsel) dünyası her tür bilginin yer aldığı bütüncül bir dünyadır, öyle ki edebiyat bize göre, eski Yunanların tadını çıkardığı, günümüzde ise bilimin parçalı halinin bize yasakladığı o büyük kozmogonik birliğe sahiptir. Ayrıca edebiyat, bilim gibi yöntemseldir de: Akımlara ve dönemlere göre (biliminkiler gibi) değişen kendi araştırma planları, inceleme kuralları ve kimi zaman da deneysel iddiaları vardır. Bilim gibi edebiyatın da kendi etiği ve kendi varlığına verdiği görüntüden hareket ederek kendi yapılışına dair kuralları çıkarmak ve böylece yapıtların mutlak bir düşünme biçimine uymasını sağlamak için sergilediği kendine özgü bir davranış biçimi vardır.

Bilim ile edebiyatı birleştiren son bir özellik daha vardır; ancak bu özellik, aynı zamanda onları öteki farklardan çok daha kesin bir biçimde ayıran özelliktir: Her ikisi de (antik *logos* düşüncesinin ifade ettiği gibi) söylemden oluşur; ancak bilim ile edebiyat kendilerini oluşturan dili aynı biçimde ele almaz ya da başka bir sözcük kullanmak istersek aynı biçimde işlemez. Bilim için dil bir araçtan ibarettir, onu olabildiğince saydam, yansız ve (işlemler, varsayımlar, sonuçlar söz konusu olduğunda) bilimsel konunun egemenliğine girmiş olarak görmekte yarar vardır; bilimsel konunun dilin dışında ve ondan önce var olduğu söylenir: Her şey olan bilimsel iletinin içeriği bir tarafta ve *önce* durur, bu içeriği ifade etmekle yükümlü olan dilsel biçim ise hiçbir şeydir ve başka bir tarafta ve *sonra* durur. XVI. yüzyıldan itibaren deneyimcilik, akılcılık ve (Reform ile birlikte) dinsel aydınlığın, bir başka deyişle (terimin çok geniş bir anlamıyla) bilimsel düşüncenin yarattığı ilerlemeye dilin bağımsızlığının geriye gitmesi eşlik etmiştir. Ortaçağ'daki *Septenium* şiirlerinde insan kültürü, sözün gizleriyle doğanın gizlerini neredeyse eşit biçimde ele alırken dil, artık bir araç konumuna ya da "güzel biçem" unsuruna indirilmiştir.

Edebiyat içinse, en azından klasisizm ve hümanizmanın etkisinden kurtulmuş edebiyat için dil, kendisinden önce var olan, ikincil bir konumda bulunarak birkaç biçem kuralına uyma yoluyla ifade etme yükümlülüğünde olduğu toplum, tutku ya da şiire özgü bir "gerçekliğin" uysal aracı ya da şatafatlı dekoru olamaz: Dil, edebiyatın varlığıdır, dünyasıdır: Tüm edebiyat artık "düşünme", "resmetme", "anlatma", "hissetme" eylemlerinin değil, yazma eyleminin içinde yer alır. Teknik açıdan Roman Jakobson'un tanımına göre "poetik" (yani yazınsal) terimi, içeriğini değil de kendi biçimini konu alan ileti türünü işaret eder. Etik açıdan ise edebiyat ilk sırada "gerçek" kavramı olmak üzere kültürümüzün temel kavramlarının değişimini yalnızca dilin yaptığı yolculuk sayesinde izler. Siyasi açıdan edebiyat devrimci olduğunu, hiçbir dilin masum olmadığını ileri sürerek ve örnekleyerek, "bütünlüklü dil" denilebilecek bir dili kullanarak gösterir. Günümüzde dilin tüm sorumluluğunu üzerine alabilen tek alan edebiyattır; çünkü bilim her ne kadar dile kesinlikle gereksinim duysa da edebiyat gibi dilin *içinde* değildir; biri öğretilir, bir başka deyişle kendini ifade eder ve sergiler, öteki kendini aktarmaktan çok tamamlama uğraşı içinde olur (onun yalnızca tarihi öğretilir). Bilim konuşur, edebiyat yazar; birini ses yönetir, öteki eli izler; ikisinin ardında aynı beden, dolayısıyla da aynı arzu bulunmaz.

Bilim ile edebiyat arasındaki, dili yok sayarak ya da üstlenerek belli bir biçimde ele almanın yarattığı karşıtlık özellikle yapısalcılıktan kaynaklanır. Çoğu zaman dışarıdan gelen baskıyla kullanılan bu sözcük, günümüzde çok farklı, kimi zaman birbirinden ayrılan, hatta birbirine düşman olan çalışmaları kapsıyor; kimse yapısalcılık adına konuşma hakkına sahip değildir, bu satırların yazarı da bu hakka sahip olduğunu iddia etmiyor, günümüzdeki "yapısalcılığın" yalnızca en özel ve dolayısıyla en anlamlı değişkesini ele alıyor. Bu sözcüğü kullanırken günümüzdeki dilbilim yöntemlerini etkilediği kadarıyla kültür yapıtlarını belli bir çözümleme biçimini düşünüyor. Bir dilbilim modelinden geliştirilmiş olmakla birlikte, yapısalcılık, dilin yapıtı olan edebiyatta kendisine daha yakın bir inceleme nesnesi bulur: Bu nesne kendisiyle türdeştir. Bu rastlantı, belli bir rahatsızlığı,

hatta bir çatışmayı da beraberinde getirir; yapısalcılık inceleme nesnesiyle arasında bir bilim dalının koruması gereken uzaklığı korumak isteyebileceği gibi tam tersi bir davranışta bulunup dilin sonsuzluğunda yapılan, edebiyatın bugün bir geçiş yeri olduğu çözümlemenin taşıyıcısı olma konumunu tehlikeye atmayı ve yitirmeyi kabul edebilir. Aslında bu konuda vereceği karar, bilim ya da yazıdan hangisini olmak istediğiyle ilgilidir.

Bilim gibi yapısalcılığın da kendisinin edebiyat yapıtının her düzeyinde "bulunduğu" söylenebilir. Öncelikle içerik düzeyinde vardır ya da daha doğru bir deyişle içeriğin biçiminde vardır; çünkü yapısalcılık, anlatılmış öykülerin "dilini", eklemlenmelerini, birimlerini, bu birimleri birbirine bağlayan mantığı, kısaca her edebiyat yapıtının parçası olduğu genel mitolojiyi kurmaya çalışır. Sonra da söylemin biçimleri düzeyinde var olur; yapısalcılık yöntemi nedeniyle gruplamalara, konumlandırmalara, yerleştirmelere özel bir ilgi gösterir, temel amacı sınıflandırma yapmaktır ya da sınıflandırma olmadan kültür olmayacağı için kurum ya da kitap olsun insanın ürettiği her yapıtın kaçınılmaz bir biçimde uyguladığı dağılımcı yöntemi ortaya çıkarmaktır. Ancak söylemin, bir başka deyişle cümleye üstün olan sözcük gruplarının kendi düzenlenme biçimleri vardır: Söylemin kendisi de sınıflandırmadır, anlamlı bir sınıflandırmadır; bu nedenle yazınsal yapısalcılığın, tarihsel önemi ideolojik kaygılarla genellikle azaltılmış ya da değersizleştirilmiş saygın bir atası vardır: bir kültürün tamamının, sözün biçimlerini incelemek ve sınıflandırmak, dilin dünyasını anlaşılır kılmak için gösterdiği görkemli çaba olan Retorik. Yapısalcılık edebiyat yapıtlarında son olarak da sözcük düzeyinde var olur: Cümlenin yalnızca yüzeyde var olan düz bir anlamı yoktur, cümle ek anlamlarla doludur: Aynı anda hem kültürel bir gönderme, retorik bir model, sözcelemenin isteğe bağlı belirsizliği ve düzanlamın basit birimi olan "yazınsal" sözcüğü, bir uzam kadar derindir. Bu uzam, tam da yapısalcı çözümlemenin çalışma alanını oluşur. Yapısalcı çözümlemenin tasarısı, tamamı yanlış bir "anlatımsallık" düşüncesi üzerine kurulmuş olan eski biçembilimin tasarısından çok daha geniştir. Edebiyat yapıtı ileri sürdüğü düşünceler düzeyinde, söylem düzeyinde, sözcükler düzeyinde, tüm düzeylerde yapısal-

cılığa dilin kendisinin yapısına mükemmel bir biçimde benzeyen (günümüzdeki araştırmalar bu durumu kanıtlamayı amaçlıyorlar) bir yapının görüntüsünü sunar. Dilbilimden hareket etmiş olan yapısalcılık, edebiyatta kendisi de dilden hareket eden bir inceleme nesnesi bulur. Bu noktada yapısalcılığın, nesnesi farklı düzeylerde gözlemlenen yazınsal biçimlerin "dili" olan bir edebiyat bilimi ya da daha doğru bir deyişle bir söylem dilbilimi kurmak istemesi anlaşılır oluyor: Bu, oldukça yeni bir tasarı; çünkü şimdiye kadar edebiyat bilimsel açıdan yalnızca yapıtların, yazarların, akımların ya da metinlerin tarihi (filoloji) gibi çalışmalarla çok sınırlı bir bakış açısıyla ele alındı.

Yeni olmasına karşın bu tasarı henüz tatmin edici değil – en azından onun yeterli olduğu söylenemez. Yazının başında sözünü ettiğimiz bilim ile edebiyat arasındaki karşıtlığın alegorik bir biçimde akla getirdiği ikileme herhangi bir çözüm getirmeden onu olduğu yerde bırakıyor. Bilim ile edebiyat arasındaki karşıtlığın temelinde edebiyatın kendi dilinin varlığını –yazı adı altında– kabul etmesi, bilimin ise –dilin tamamen araç olduğuna inanıyormuş gibi görünerek– kendi dilinden ustalıkla kaçması vardır. Yapısalcılık, merkezine bilim dilinin kendisinin ters yüz edilmesini koymadığı, tek bir ifadeyle başka bir biçimde söylersek "kendini yazmaya" başlamadığı sürece, işte o durumda yapısalcılık sonuçta bir "bilim" daha olmaktan öteye gidemeyecektir (her yüzyıl kimileri kısa ömürlü olan birkaç bilimin doğuşuna tanıklık eder): Hem kendisine dili tanıma olanağını veren dilin kendisini nasıl olur da tartışma konusu yapmaz? Yapısalcılığın mantıksal devamında yapılması gereken, edebiyatı bir inceleme "nesnesi" olarak değil, bir yazı etkinliği olarak ele almak, mantık temeline dayandırılmış, yapıtı bir dil-nesnesi, bilimi de bir üst-dil olarak görme eğilimindeki ayırımı geçersiz kılmak ve böylece de bilime tanınmış, o aldatıcı köle bir dile sahip olma ayrıcalığını tehlikeye atmaktır.

Bu durumda yapısalcıdan beklenen "yazar"a dönüşmesidir; ondan istenen "güzel biçem"i gerçekleştirmesi, uygulamaya dökmesi değil, dili düşüncenin basit aracı konumuna indirgeyen tamamen *realist* yanılsamaların göze hoş görünen bulutundan

sıyrılan her sözcenin can alıcı sorunlarını yeniden ortaya çıkarmasıdır. Bu dönüşüm –onun hâlâ oldukça kuramsal olarak nitelenen bir düzeyde olduğunu söylememiz gerek–, birkaç konuyu aydınlatmayı ya da birkaç konuda açıklama yapılmasını gerektirir. Öncelikle öznellik ile nesnelliğin ilişkileri –ya da başka bir biçimde ifade etmeyi yeğlersek öznenin kendi çalışmasındaki yeri– pozitivist bilimin en güçlü olduğu dönemdeki gibi ele alınamaz. Günümüzde bizim hâlâ erişmek için çaba gösterdiğimiz nesnellik ve kesinlik nitelikleri, özünde hazırlayıcı olan, çalışma anında gereklilikleri hissedilen bilim insanı nitelikleridir. Onlardan kuşku duymak ya da onları yok saymak için hiçbir gerekçe yoktur. Ancak bu nitelikler, *önlem* ile onun söylemsel etkisini birbirine karıştıran, tamamen düzdeğişmeceye bağlı bir yöntem olan kandırma oyunu hariç söyleme aktarılamazlar. Her sözcenin bir özneye sahip olduğu ve bu öznenin ya *ben* diyerek görünüşte doğrudan bir biçimde ya da *o* diyerek veya kişisiz ifadelere başvurup kimseden söz etmeden dolaylı bir biçimde kendini ifade ettiği varsayılır. Burada var olan, yalnızca öznenin söylemde kendisini oluşturma, bir başka deyişle abartılı ya da düşsel bir hava içinde kendini başkalarına sunma biçimini değiştiren tamamen dilbilgisel aldatmacalardır ve bu nedenle de sözü edilen aldatmacaların hepsi düş dünyasının biçimlerine işaret ederler. Bu biçimler arasında en aldatıcı olanı, bilim insanının nesnellik adına kendisini dışına çıkardığı bilimsel söylemin olağan bir biçimde benimsediği yok sayıcı biçimdir. Aslında dışarı çıkarılan yalnızca (psikolojisi, tutkuları ve biyografisi bağlamında) "kişi"dir, özne hiçbir zaman dışarı çıkarılamaz; aksine böyle bir durumda özne, kişisini şaşırtıcı bir biçimde gerçekleştirmeye zorladığı tüm dışarı çıkma eylemlerine kendi içinde yer verir ve böylece de nesnelliğin söylem düzeyinde –bu düzeyin kaçınılmaz olarak var olduğunu unutmamalıyız– sıradan bir hayal ürünü olduğu açığa çıkar. Aslında bilimi hayal ürünü olmanın getireceği tehlikelerden korumanın tek yolu, bilimsel söylemi eksiksiz olarak biçimlendirmektir (burada sözünü ettiğimiz insan bilimlerinin söylemidir; çünkü öteki bilim dallarında bu büyük ölçüde gerçekleştirilmiştir). Bilimden bu durumda istenmesi gereken, bir hayal ürünü olan nesnelliği, en azından *gerçeklerin farkında olarak*

uygulamayı kabul etmesidir; bu farkındalık ise yalnızca yazıda edinilebilir, yalnızca yazı kendini yok sayan tüm dillere yapışan ikiyüzlülüğü ortadan kaldırma şansına sahiptir.

Yalnızca yazı, dili bütünlüğü içinde gerçekleştirir – yazının tanımındaki yaklaşımlardan biri budur. Bir düşünce aracına başvurur gibi bilimsel söyleme başvurmak, dilin tarafsız bir hali olduğunu ileri sürmek anlamına gelir; bu durumda dilin o tarafsız halinden ayrılarak farklı süslere bürünen, aralarında yazınsal dil ile şiirsel dilin de olduğu belli bir sayıda özel dil ortaya çıkar. Dilin bu tarafsız halinin tüm "tuhaf" dillerin gönderme kodu olduğu düşünülür; öyle ki söz konusu tuhaf diller dilin tarafsız halinin alt-kodları olarak görülür. Her türlü normalliğin temel ilkesi olan bu göndergesel kodla özdeşleşen bilimsel söylem, yazının kesinlikle karşı çıkması gereken bir gücü kendisine mal eder. "Yazı" kavramının kendisi aslında dilin hiçbir koda öncelik tanımayan ya da başka bir biçimde ifade edersek hiçbir kodu merkezine yerleştirmeyen, tüm bölümlerinin "değişken bir hiyerarşi" içinde birbiriyle ilişki içinde olduğu, geniş bir sistem olduğunu ima eder. Bilimsel söylem üstün bir kod olduğu düşüncesine kapılmıştır; yazı ise kendi yıkım güçlerini de içine alarak tam bir kod olmayı ister. Bu durum ise yalnızca yazının, bilimin zorla kabul ettirdiği teolojik görüntüyü yıkabileceği, içeriklerin ve düşünme biçimlerinin gücünü kötüye kullanan "doğruluğun" yaydığı babaya özgü teröre karşı çıkabileceği ve mantıksal alt üst etmeleri, kodlarının bir araya gelerek yarattığı karışımları, dönüşümleri, diyalogları ve parodileriyle dilin tüm alanını araştırmaya açabileceği sonucunu doğurur. Yalnızca yazı, bilim insanının kendinden emin olma haline –bilimini "ifade ettiği" sürece– karşı çıkabilir; Lautréamont bu durumu yazarın "alçakgönüllüğü" olarak adlandırıyordu.

Bilimden edebiyata geçerken bilimin yeniden ele geçirmesi gereken üçüncü bir öğe vardır: haz öğesi. Tektanrılı anlayış nedeniyle tamamen Hata düşüncesinin gölgesinde gelişmiş, her türlü değerin belli bir acı çekildikten sonra kazanıldığına inanan bir uygarlıkta bu sözcük kulağa hoş gelmez: "Haz" sözcüğünde insanların hafifsediği, önemsiz bulduğu, kısmi gördükleri bir halin çağrışımları vardır. Coleridge: *"A poem is that species of com-*

position which is opposed to works of science, by purposing, for its immediate object, pleasure, not truth"[1] demişti. Karmaşık bir açıklama bu; şiirin (edebiyatın) bir biçimde erotik olan doğasının varlığını kabul etse de ona gerçeğin ana bölgesinden ayrılmış, gözetim altında tutulan, özel bir bölgeyi uygun görmekten kendini alamıyor. Ancak "haz" başka türlü bir genişliği olan, "zevk"in basit bir biçimde tatmin edilmesinden daha da can alıcı olan bir deneyimi içerir – bunu bugün daha rahat kabul ediyoruz. Aslında dilin verdiği haz üzerine hiçbir zaman ciddiyetle eğilinmedi. Ancak Antik Çağ'da Retorik, "epidiktik" adı altında kendi bakış açısına göre gösteriye ve hayranlığa adanmış özel bir söylem türü kurarak bu konuyla ilgili bir düşüncesi olduğunu gösterdi. Klasik sanat zevk vermeyi "doğal"ın tüm zorluklarıyla kuşatarak açıkça ilkesi haline getirdi (Racine: "İlk kural zevk vermektir..."). Yalnızca bizim toplumlarımızın, en azından Fransız toplumunun, hoşgörü göstermekle yetindiği barok sanat, dilin Eros'u diyebileceğimiz öğe üzerine birkaç inceleme yapmaya cesaret edebildi. Bilimsel söylem ise bu öğeden hep çok uzakta durdu; çünkü bu öğeyle ilgili bir düşünceyi kabul ettiği an toplumsal kurumların ona verdiği tüm ayrıcalıklardan vazgeçmesi ve "yazınsal yaşam"a dönmeyi kabul etmesi gerekirdi. Baudelaire, Edgar Poe ile ilgili yazısında "bazı düşkün varlıkların nefes alabileceği tek yer" yazınsal yaşamdır der.

Bugün tek istediğimiz, bilimsel söylemin bilincinin, yapısının ve amaçlarının değişmesi olmalı. Günümüzde sürekli gelişen ve çeşitlenen insan bilimleri, edebiyatı bir bütün olarak gerçek ve insan üzerine kurulu olmamakla suçlama ve ona gittikçe küçülen bir alanı uygun görme eğiliminde. Ancak edebiyatın üstlendiği rol tam olarak şu olmalı: Edebiyat bilim kurumlarına reddettikleri dilin üstünlüğünü etkin bir biçimde *göstermeli*. Bu skandalı başlatmak için yapısalcılık doğru bir yerde bulunmaya özen göstermeli; çünkü günümüzde yalnızca insan yapıtlarının dilsel doğasının varlığının kesin bir biçimde farkında olan yapısalcılık, bilimin dilsel konumu sorununu tekrar gündeme getirebilir. İnceleme nesnesi olarak öncelikle dili –tüm dilleri– seçen

1 "Şiir, ana amacı olarak gerçeği değil zevki seçerek bilim yapıtlarına karşıtlık oluşturan yazı türüdür" (ç.n.).

yapısalcılık, kendisini kültürümüzün üst-dili olarak tanımlama noktasına çok kısa bir zaman içinde geldi. Oysa bu noktanın ötesine geçmemiz gerekli; çünkü nesne-diller ile onların üst-dilleri arasındaki karşıtlık, sonuç olarak babalara özgü, dili olmayan bir bilim modeline boyun eğmek zorunda kalıyor. Bu noktada yapısalcı söylemin görevi, kendisini nesnesiyle tamamen türdeş kılmaktır; bu görev biri öteki kadar köktenci olan iki yolla yerine getirilebilir: eksiksiz bir biçimlendirme yoluyla ya da tam bir yazı yoluyla. İkinci varsayım olarak gördüğümüz (bu yazıda savunduğumuz) ikinci yolda bilim, –geleneksel türlerinin (şiir, öykü, eleştiri, deneme) sürekli şiddetlenen bir alt üst olma hareketiyle çoktan sarsılmış olan– edebiyatın geçmişte ve şimdi bilim olduğu ölçüde, edebiyat olacaktır; çünkü günümüzde insan bilimlerinin sosyoloji, psikoloji, psikiyatri, dilbilim, vb. alanlarda keşfettiği her şeyi edebiyat zaten biliyordu; tek fark edebiyat bunları *söylememiş, yazmıştı*. Geç bir dönemde burjuva pozitiviziminin izinde kurulmuş olan "insan bilimleri", yazının bu tam gerçekliğinin karşısında toplumumuzun kibirli –aldatıcı– bir biçimde dilden soyutlanmış, teolojik bir gerçeğin kurmacasını koruyabilmek için kendisine armağan ettiği teknik kandırma araçları gibi görünmekteler.

1967, *Times Literary Supplement*,
Fransızcada daha önce yayımlanmamıştır.

çeviren: Ayşe Ece

Yazmak Geçişsiz Bir Eylem Midir?

1. Edebiyat ve Dilbilim

Batı kültürü yüzyıllar boyunca edebiyatı yapıtların, yazarların ve akımların bir uygulaması olarak değil de –günümüzde de hâlâ böyle yapılıyor–, gerçek bir dil kuramı çerçevesinde ele aldı. Bu kuramın bir adı vardı: Gorgias'tan Rönesans'a dek –günümüzde de hâlâ böyle yapılıyor– yaklaşık iki bin yıl boyunca Batı'da egemen olan *Retorik*. Modern rasyonalizmin ortaya çıktığı XVI. yüzyıldan itibaren tahtı sarsılan retorik, bu rasyonalizm XIX. yüzyılın sonunda pozitivizme dönüştüğünde, gücünü tamamen yitirdi. Bu tarihten itibaren edebiyat ile dil arasında hiçbir ortak düşünce üretme alanı kalmadı: Edebiyat Mallarmé gibi birkaç öncü yazar dışında kendisini dil olarak hissetmeyi bıraktı; dilbilim de edebiyat üzerinde, ikincil bir filoloji alanı olarak görülen ve belirsiz bir konumu olan biçembilime hapsedilmiş, sınırlı sayıda hakkı olduğunu düşünmeye başladı.

Bu durumun artık değişmekte olduğu biliniyor; ben biraz da bu değişimi önemsediğimiz için bir araya geldiğimizi düşünüyorum. Sonunda edebiyat ve dil yeniden birbirlerini buluyorlar. Bu yakınlaşmayı sağlayan etmenler çok çeşitli ve karmaşık; ben onlardan en çok dikkat çekenleri ele almak istiyorum. Bir tarafta Mallarmé'den beri yazı'nın köktenci bir incelemesini yapan ve Proust ile Joyce gibi yapıtlarını büyük Kitabın arayışına dönüştüren yazarlar var; öteki tarafta ise dilbilimin, çalışma alanına

yazınbilimi ya da göndergeye değil de iletinin kendisine bağlı etkilerin düzenini ekleyecek biçimde gelişmesi var. Günümüzde edebiyat ile dilbilimin, yaratıcı ile eleştirmenin yeni bir bakış açısının egemen olduğu, ortak bir düşünce alanları olduğu konusunda ısrarcıyım. Bugüne kadar görevleri birbirinden tamamen ayrılmış olan yaratıcı ile eleştirmen birbirleriyle iletişim kurabilir, hatta birbirleriyle karıştırılabilirler; söz konusu yerine geçme, en azından yaptığı işin her geçen gün biraz daha dilin eleştirisi olarak görülmesiyle yaratıcı düzeyinde yaşanabilir. Yazma eylemin belli birkaç dilbilim kategorisi yardımıyla nasıl ifade edilebileceğiyle ilgili kısa, ileriye dönük, ancak sonuçlandırıcı olmayan birkaç gözlemimi sunarken kendimi tam da bu bakış açısının parçası olarak gördüğümü vurgulamak isterim.

2. *Dil*

Edebiyat ile dilbilimin sözünü ettiğim yeni birleşmesine daha iyi bir karşılık henüz bulunamadığından buna geçici olarak *gösterge-eleştirisi* adını verebiliriz; bu ad ne de olsa yazı'nın göstergelerden oluşan bir dizge olduğunu belirtiyor. Ancak gösterge eleştirisi, biçembilimle ve hatta onun yenilenmiş haliyle karıştırılmamalıdır; çünkü biçembilim gösterge eleştirisinin kapsadıklarını kesinlikle içermez. Burada inceleme nesnesi sıradan biçim hareketleri yerine yazı yazan kişi ile dil arasındaki ilişkiler olan, çok farklı bir genişliği olan yepyeni bir bakış açısından söz ediyoruz. Böyle bir bakış açısıyla hareket edildiğinde dilin ne olduğu üzerine düşünmekten vazgeçilmez; aksine düşünceler sürekli dilbilimsel antropolojinin belli bir süreliğine geçerli de olsa "gerçekleri"ne değinir. Bu gerçeklerin bir bölümünün, edebiyat ve dile ilişkin günümüzde geçerli olan belli bir düşünme biçimi karşısında sarsıcı bir gücü vardır; bu nedenle onları sık sık anımsamak yararlıdır:

1. Günümüzde geçerli olan dilbilimin bize öğrettikleri arasında eski dil olmadığı ya da en azından bir dilin basitliği ile eskiliği arasında bir ilişki olmadığı görüşü vardır. Eski diller günümüzde konuşulan diller kadar tamamlanmış ve karmaşık ola-

bilirler, dilin ilerlemeci bir tarihi yoktur. Bu durumda modern yazıda dilin temel bazı kategorilerini bulmaya çalışırken "ruhun" belli bir eskiliğini ortaya çıkarıyormuş gibi davranamayız; artık yazarın dilin başlangıcına dönüş yaptığını değil de dilin kendisinin onun için başlangıç olduğunu ileri sürüyoruz.

2. İkinci ilke edebiyat söz konusu olduğunda özel bir önem taşıyor. Bu ilke, dilin düşünce için gerekli olan ya da onu süsleyen, basit bir araç olarak görülemeyeceğini savunuyor. İnsan ne soyların, ne de bireylerin oluşumu açısından dilden önce var olmaz. İnsanın kendini "ifade etmek" için konuştuğu dilden ayrıldığı bir duruma hiçbir zaman ulaşamayız: İnsanın tanımını veren dildir; bunun tersi söz konusu olamaz.

3. Ayrıca dilbilim yöntemsel bir bakış açısıyla bizi yeni bir nesnellik türüne alıştırıyor. İnsan bilimlerinde bugüne dek ulaşılmış olan nesnellik, olduğu gibi kabul edilmesi gereken bir veri nesnelliğidir. Dilbilim bir yandan bize farklı çözümleme düzeyleri belirlemeyi ve bu düzeylerin her birinin ayırıcı öğelerini betimlemeyi ve böylece de olgunun kendisini değil de onun ayırt edici özelliklerini saptamayı öneriyor; öte yandan da fizik ve biyoloji olgularının tersine, kültür olgularının ikili olduklarını, insanı başka bir şeye gönderdiklerini gösteriyor. Benveniste'in de söylediği gibi Saussure'ün yaklaşımının en başarılı yanı, dilin "iki yönlülüğünü" keşfetmesidir.

4. Yukarıda sözü edilen birkaç önkoşul, her tür gösterge eleştirisi araştırmasını doğrulayan son bir öneride de varlıklarını korurlar. Kültür bize her geçen gün artan bir açıklıkta aynı işlemler tarafından yönetilen, simgelerden oluşan genel bir dizge olarak görünüyor. Kültürde simgesel alana özgü bir bütünlük söz konusudur; kültür aslında her yönüyle bir dildir. Bu durumda günümüzde yalnızca kültüre adanmış ayrı bir bilim dalının kurulacağını öngörmek mümkündür. Bu bilim dalı, kuşkusuz farklı bilim dallarına yaslanacaktır; ancak söz konusu bilim dallarının hepsi kültürü farklı betimlememe düzeylerinde bir dil olarak çözümleme ilkesine bağlı olacaktır. Gösterge eleştirisi de doğal olarak kültürü çözümleyen bilim dalının bir parçası olacaktır; gösterge eleştirisi zaten her durumda kültür üzerine bir söylem olarak kalacaktır. İnsana ilişkin bu simgesel alanın bütünlüğü, bize

işlevdeşlik ilkesi adını verdiğim varsayımsal bir ilke üzerinde çalışma olanağını verir: Dilbilimin inceleme nesnesi olan cümle yapısı, yapıtların yapısında da işlevdeş bir biçimde bulunur: Söylem, yalnızca cümlelerin bir araya gelmesinden oluşmaz; söylemin kendisi, bu sözlerle ifade edebilirsek, büyük bir cümledir. Yazarın ürettiği yazı bağlamındaki konumunu kimi dil kategorileriyle karşı karşıya getirirken bu çalışma varsayımına göre hareket edeceğim. Bu karşı karşıya getirmenin kanıtlayıcı bir gücü olmadığını ve değerinin de şu an için metaforik olmaktan öteye gitmediğini gizlemiyorum. Ancak belki de bizi kuşatan nesneler düzeninde metaforun düşündüğümüzden daha yöntemsel bir varlığı ve keşfettirici bir gücü vardır.

3. Zamansallık

Dilin fiziksel zamandan ayrılan, Benveniste'in "süregiden zaman" adını verdiği zaman çizelgesi ve takvimde var olan özel bir zamanı olduğunu biliyoruz. Bu dilsel zamanın dillere göre değişen bir bölümlenmesi ve farklı ifade biçimleri vardır (örneğin; *chinook* gibi deyimlerin hayali bir geçmiş zamanda çok sayıda geçmişi içerdiklerini anımsayalım); ancak bir şeyi kesinlikle söyleyebiliriz: Dilsel zamanın üretici merkezinde her zaman sözcelemenin şimdiki zamanı bulunur. Bu durumda kendimize söylemin de bu dilsel zamana türdeş bir özel zamanı olup olmadığını sorarız. Bu noktada Benveniste bizi aydınlatacak görüşlerinden ilkini sunar: Birçok dilde, özellikle de Hint-Avrupa dillerinde iki dizge vardır: 1. ilk dizge ya da gerçek anlamdaki söylem dizgesi bu dizge sözceleyen kişinin zamansallığına uyarlanmıştır ve sözceleme de açık olarak üretici an olur; 2. ikinci dizge ya da tarihin, öykünün dizgesi: bu dizge geçmiş olayların ilişkisine uygun hale getirilmiştir, konuşan kişinin müdahalesine izin vermez, bu nedenle de şimdiki zamanı ve gelecek zamanı (dolaylamalar hariç) içermez, özel zamanı söylemin dizgesinde bulunmayan tek zaman olan geniş zamandır (ya da bu zamanın bizim belirli geçmiş zamanımız gibi eşdeğerleri). Bu kişisiz sistemin varlığı, yukarıda doğruladığımız dilsel zamanın özünde

var olan söz-merkezci doğasıyla çelişmez. İkinci dizge, yalnızca birinci dizgenin niteliklerine sahip değildir. İki dizge birbirine belirtili/belirtisiz karşıtlığıyla bağlanmıştır: Her ikisi de sonuç olarak aynı ayırıcılığa hizmet eder.

İki dizge arasındaki ayrılık, nesnel söylem ile öznel söylem arasında geleneksel olarak yapılan ayrımı kesinlikle kapsamaz; sözceleyen kişi ile gönderge arasındaki ilişkiyle aynı sözceleyen kişinin sözcelemeyle kurduğu ilişki birbirine karıştırılmamalıdır, söylemin zamansal sistemini belirleyen ise tam da bu ikincisi, yani sözceleyen kişinin sözcelemeyle kurduğu ilişkidir. Edebiyat, nesnel denilen zamanın (ya da süregiden zamanın) veya psikolojik öznelliğin uysal ve saydam ifadesi olarak görülmeye izin verdiği, bir başka deyişle göndergenin baskıcı ideolojisinin egemenliğinde kaldığı sürece bu dil olguları çok fazla açığa çıkarılmadı. Ancak günümüzde edebiyat, söylemin incelenmesinde benim temel incelikler adını verdiğim birtakım özellikleri keşfediyor. Örneğin; geniş zamanda anlatılmış bir olay geçmişe, "olmuş bitmiş"e gömülmüş gibi görünmüyor; böyle bir olay artık ne tarih, ne bilim, ne de anonim adı verilen yazılardaki *insanlar* olan (çünkü *insanlar*da var olan belirsizliktir, kişinin yokluğu değildir: İnsanlar belirtilidir, *o* belirtili değildir) hiç kimseye yöneliktir. Söylem deneyiminin başka bir aşamasında günümüzdeki yazarın kendi şimdiki zamanını lirik bir proje çerçevesinde ifade etmekle yetinemeyeceğini düşünüyorum: Ona konuşan kişinin psikolojik bir genişliğe oturmuş olan şimdiki zamanı ile kendisi gibi değişken olan ve içinde olay ile yazının mutlak bir rastlantısının gerçekleştiği konuşmanın şimdiki zamanı arasında ayırım yapmayı öğretmek gerekir. Edebiyatın böylece, Guillaume'la birlikte işlemsel zaman ya da sözcelemenin kendisinin zamanı üzerine sorgulamalar yaptığı andan itibaren, en azından yürüttüğü araştırmalar bağlamında, dilbilimle aynı yolda ilerlediğini söyleyebiliriz.

4. Kişi

Bu durum bizi dilbilimde olduğu kadar edebiyatta da önemli olan ikinci dilbilgisel kategoriye götürür: kişi kategorisi. Önce-

likle dilbilimcilerle beraber şunu anımsamalıyız: Kişi (dilbilgisel terim anlamıyla) dilin kendi antropolojisine bağlı, evrensel bir terim olarak görünür. Benveniste'in gösterdiği gibi bütün diller kişiyi iki karşıtlık halinde düzenlerler: kişi (*ben* ya da *sen*) ile yok olanı gösteren, yokluğun göstergesi olan hiç kimse (*o*) arasında karşıtlık oluşturan kişisellik bağıntısı ve bu ilk büyük karşıtlığın içinde yer alan, iki kişi, *ben* ile *ben-olmayan* (yani *sen*) arasında karşıtlık oluşturan öznellik bağıntısı. İleride yararlanmak üzere Benveniste'le birlikte üç gözlemde bulunmalıyız. Öncelikle şu gözlem: Dilin temel bir öğesi olan kişilerin kutupsallığı aslında çok özel bir durumdur; çünkü bu kutupsallık ne eşitlik ne de simetri içerir. *Ego*'nun her zaman *sen*'in karşısında aşkınlık içeren bir konumu vardır; *ben* sözcenin içindedir, *sen* ise dışındadır, ancak *ben* ile *sen* yer değiştirebilir, *ben* her zaman *sen* olabilir, bunun tam tersi de mümkündür, hiç kimse (*o*) için ise bu durum söz konusu değildir, hiç kimse kimseye dönüşemez, tam tersi de gerçekleşemez. Sonra –bu ikinci gözlemdir– dilbilimsel ben, psikolojik olmayan bir biçimde kendini tanımlayabilir ve tanımlamalıdır: *Ben* "ben *dilbilimsel durumunu içeren, şu anki söylem durumunu sözceleyen kişi*"den (Benveniste) başka bir şey değildir. Son gözlem de şöyle: *O* ya da hiç kimse, dışında konumlandığı söylem durumunu hiç yansıtmaz; onun önemini Benveniste'in önerisinde aramalıyız. Benveniste'e göre *o*'yu az ya da çok eksilmiş ya da uzaklaşmış bir kişi olarak yeniden ortaya çıkarmamak gerekir: *O* kesinlikle, *ben* ile *sen*'i özel olarak (yani dilbilimsel olarak) oluşturan niteliğin yokluğuyla tanımlanan hiç kimsedir.

Bu dilbilimsel açıklamadan hareket ederek yazınsal söylemin çözümlenmesi için birkaç öneride bulunacağız. Öncelikle, tıpkı zamansallık için olduğu gibi, kişi cümleden söyleme geçerken ne kadar farklı ve çoğunlukla oyuncu belirtiler edinirse edinsin, yapıtın söyleminin kişinin ve hiç kimsenin sisteminden oluşan ikili bir sisteme bağlı oluğunu düşünüyoruz. Alışık olduğumuz klasik söylemin (geniş anlamıyla) karışık bir söylem olması yanılsamaya yol açar. Bu klasik söylem, zamirlerin ve betimleme eylemlerinin karmaşık bir oyunuyla çok hızlı işleyen bir düzen içinde (örneğin, aynı cümlede) kişili sözcelemeden kişisiz sözcelemeye ya da tam tersini yaparak, kişisiz sözcelemeden ki-

şili sözcelemeye geçer. Kişi ve hiç kimsenin bu karışık düzeni belirsiz bir bilincin doğmasına neden olur. Bu belirsiz bilinç, sözcelediğinin kişi özelliğini korumayı, sözceleyenin sözceye katılımını düzenli aralıklarla bozarak başarır.

Birinci tekil kişinin dilbilimsel tanımına dönersek (*ben* şu anki söylem durumunda *ben* diyen kişidir) anlatının kendi düzeyinde psikolojik kişi ile yazının yazarı arasında ayırım yapmayı deneyen kimi çağdaş yazarların çabalarını belki daha iyi anlayabiliriz (bunu söylerken Sollers'in *Drame*'ını düşünüyorum). Otobiyografilerde ve geleneksel romanlarda günümüzde de var olan yanılsamaya karşın sözcelemenin öznesi dün eylemde bulunan kişiyle aynı kişi olamaz: Söylemin *ben*'i artık önceden bellekte tutulmuş bir kişinin kendisini saflıkla yeniden yerleştirdiği yer olamaz. Damourette ve Pichon'la beraber "ninegosantrizm" olarak adlandırılabilecek olan (Robbe-Grillet'nin *Dans le labyrinthe* adlı romanının örnek oluşturan, açılış cümlesini anımsayalım: "Burada şimdi yalnızım"), kişiyi belirlemek için söylemin durumuna yapılan mutlak başvuru, uygulaması ne kadar kusurlu olursa olsun, yazınsal biçimi dilin arkasında ve dışında oluşturulmuş bir içselliğin ifadesinden başka bir şey olarak görmeyen ya da görmeyecek olan bir söylemin genel kötü niyetine karşı bir silah olarak görülebilir.

Son olarak dilbilimsel çözümlemenin vardığı şu sonucu anımsayalım: İletişim sırasında *ben*'in izlediği yol türdeş değildir. *Ben, ben* göstergesini özgür bıraktığında, konuştuğum sürece kendime gönderme yaparım ve burada söz konusu olan, yinelense de "anlam"ı sürekli yenilenen, her zaman yeni olan bir eylemdir; ancak ulaşması gereken yere ulaştığında dinleyicim bu *ben*'i tam bir koddan yola çıkmış, içeriği yinelenen, değişmez bir gösterge olarak görür. Başka terimlerle söyleyecek olursak, *ben* diye yazanın *ben*'i *sen*'in okuduğu *ben* ile aynı kişi değildir. Jespersen ile Jakobson'un *shifter* kavramının ya da iletinin ve kodun örtüşmesinin açıkladığı dilin bu temel simetrisizliği, edebiyatı ona öznelerarasılığı ya da daha iyi bir ifadeyle deyimlerarasılığı sunarak endişelendirmeye sonunda başlıyor. Bu deyimlerarasılık, "diyalog"un değeriyle ilgili dua eder gibi bir dilekte bulunmanın yaratacağı basit etkiyle değil, anlamın labirentine yapılan derin,

sabırlı ve sık sık dolambaçlı yollara sapan bir iniş yolculuğuyla gerçekleştirilebilir.

5. *Diyatez*

Yazmak eyleminin kendisiyle doğrudan ilgili olan yazma etkinliğinin merkezini bize göre aydınlatabilecek olan son bir dilbilgisel kategoriden söz etmemiz gerekiyor. *Yazmak* eylemini ne zaman geçişsiz bir biçimde kullanmaya başladığımızı araştırmak ilginç olacaktır; yazar, bir şey yazan biri olarak değil de, yalnızca yazan biri olarak görülüyordu. Yazarın bir şey yazan birinden yazan birine dönüşmesi, kesinlikle önemli bir düşünce değişikliğinin işaretidir. Ama gerçekten geçişsizlik söz konusu mudur? Hangi dönemde olursa olsun hiçbir yazar sürekli bir şey yazdığını yadsıyamaz; *yazmak* eyleminin geçişsiz oluyor gibi göründüğü an, nesnesinin birden *kitap* ya da *metin* adı altında tuhaf bir biçimde özel bir önem kazandığı bile söylenebilir. Modern *yazmak* eyleminin tanımını en azından ilk aşamada geçişsizlikte aramamalıyız. Başka bir dilbilimsel kavram belki bize bu noktada yardımcı olabilir: diyatez kavramı ya da dilbilgisinde söylendiği gibi "çatı" (etken, edilgen, orta) kavramı. Diyatez, eylemin öznesinin olaydan etkilenme biçimini belirtir; bu durum edilgenlikte çok kolay anlaşılır, ancak dilbilimciler bize en azından Hint-Avrupa dillerinde diyatezin aslında etken ile edilgen arasında değil, etken ile orta arasında karşıtlık kurduğunu öğrettiler. Meillet ile Benveniste'in verdiği klasik örneğe göre *kurban kesmek* eylemi (bir ritüel olarak) eğer rahip kurbanı benim yerime ve benim adıma kesiyorsa etkendir, kurbanı bir biçimde rahibin elinden bıçağı alıp ben kendi hesabıma kesiyorsam ortadır. Etken olma durumunda, olay özneden bağımsız olarak gerçekleşir, çünkü rahip kurbanı kesse de bu eylemden etkilenmez; orta olma durumunda ise tam tersine özne hareket ederek kendisini etkiler, olayın belli bir nesnesi de var olsa özne onun hep içinde kalır, böylece de orta olma, geçişliliği dışlamaz. Bu biçimde tanımlanan orta çatı, modern *yazmak* eyleminin durumuna tam olarak uyar: Yazmak, günümüzde kendini söz olayının merkezi

yapmak, kendinin de etkilenmesine izin vererek yazıyı gerçekleştirmek, eylem ile etkilenmeyi bir araya getirmek, yazı yazan kişiyi psikolojik özne adı altında değil de (Hint-Avrupalı rahip müşterisi için etkin bir biçimde kurban keserek özne olma durumundan kurtulabilir), eylemi gerçekleştiren özne adı altında yazının içinde tutmaktır. *Yazmak* eyleminin diyatetik incelemesi daha da genişletilebilir. Fransızcada bazı eylemlerin (*gitmek, gelmek, dönmek, çıkmak*) basit zamanlarda etken anlamı olduğu bilinir, ancak bileşik geçmiş zamanda (*gitmiş oldum, gelmiş oldum*) edilgen çatının yardımcı fiilini (*olmak*) alırlar; Guillaume gerçek anlamda orta olan bu yön değiştirmeyi açıklamak için haklı olarak konuşan kişinin kararına bağlı olarak (*yürüyorum, yürümeyi kesiyorum, yürümüş olmaya sahip oldum*) olayın kesilmesini göz önüne alan *engelleyici* bir bileşik geçmiş zaman (*sahip olmak* yardımcı fiiliyle) ile öznenin basit kararına bağlanamayacak (*çıkmış oldum, ölmüş oldu* gibi ifadeler çıkışın ya da ölümün engelleyici bir kesintisine gönderme yapmaz), anlamsal bir bütünlüğe işaret eden eylemlere özgü bütünleştirici bir bileşik geçmiş zaman (*olmak* yardımcı fiiliyle) belirlemişti. *Yazmak*, geleneksel olarak geçmiş zamanı engelleyici olan etken bir eylemdir: bir kitap yazıyorum, onu bitiriyorum, onu yazmış olmaya sahip oldum; ancak bizim edebiyatımızda bu eylem konum (en azından biçim) değiştirir: *yazmak, yazma* eylemi bölünemeyen, anlamsal bir bütünlük olduğu sürece geçmişi bütünleştirici olan orta bir eylem olur; öyle ki bu eylemin gerçek geçmiş zamanı, doğru geçmiş zamanı artık *yazmış olmaya sahip oldum* ifadesi değil, *yazmış oldum* ifadesidir. *Yazmak* eyleminin geçmiş zamanı, *yazmış oldum* ifadesi koşulları zorlamadan *bana yazdılar* ifadesine dönüştürülemeyeceği için *olmak* fiilinin varlığına karşın hiçbir edilgenlik düşüncesi olmayan *doğmuş oldum, ölmüş oldu, ortaya çıkmış oldu*, vb. ifadelerdeki geçmiş zaman gibidir.

Böylece orta çatılı *yazmak* eyleminde yazı yazan kişi ile yazı arasındaki uzaklık, kavuşmaz doğrular biçimini alarak azalır. Romantik yazıyı örnek verebileceğimiz öznelliğin yazılarının, etken oldukları söylenebilir; çünkü bu yazılarda eylemi gerçekleştiren kişi eylemin içinde değildir, yazı olayından önce var olmuştur: Yazı yazan kişi, kendisi için yazmaz, haksız bir vekale-

tin sonunda dışarıda olan ve önce gelen bir kişi için yazar (adları aynı olsa da); ancak modern çağın orta çatılı *yazmak* eyleminde, özne, yazıyla tam olarak aynı anda, onun tarafından gerçekleştirilerek ve ondan etkilenerek kendisini oluşturur: Sözde anılara yapılan göndermelere karşın yalnızca yazı yazarak var olabilen Proust'un anlatıcısının örneklediği durum tam da budur.

6. Söylemin Durumu

Yukarıdaki birkaç gözlemin modern yazı'nın temel sorununun, tam olarak dilbilimde eylem sorunsalı diyebileceğimiz sorunsalla aynı olduğu düşüncesini ileri sürdüğü anlaşılmıştır: Zamansallık, kişi ve diyatezin öznenin konumsal alanının sınırlarını çizmesi gibi modern edebiyat da çeşitli deneyimler aracılığıyla yazı yazma eylemini gerçekleştiren kişiye yazının kendisinin içinde yeni bir konum belirlemeye çalışıyor. Bu çalışmanın anlamı, istersek amacı da diyebiliriz, mitlere özgü bir kandırmaca olan ve edebiyat düşüncesine geçmişte de şimdi de egemen olan, gerçekliğin durumunun (ya da göndergenin durumunun) yerine söylemin durumunu koymaktır: Yazarın alanı, sanat için sanat estetiğinin algıladığı gibi saf bir "biçim" olarak değil de, çok daha köktenci bir bakış açısıyla yazı yazan kişinin var olabileceği tek uzam olarak yazının kendisinden başka bir şey değildir. Aslında bu gerçeği, bu tür çalışmaları tekbencilik, biçimcilik ya da bilimcilik olmakla suçlayanlara anımsatmak gerekir. Kişi, zaman, çatı gibi dilin temel kategorileri üzerine yeniden düşünerek konuşmanın bir sorunsalının tam merkezine ulaşmış oluyoruz; çünkü *ben* ile *ben*'in özelliklerinden yoksun olanın arasındaki ilişkiler, tam olarak bu kategorilerde kurulur. Kişi, zaman ve çatı (bu ne kadar da uygun bir addır!), *shifter*lar olan bu önemli dilbilimsel varlıkları içerdikleri sürece bizi dili ve söylemi araç konumundaki bir adlar dizini olan ve bu nedenle de şeyleştiren varlıklar olarak değil de, sözün kendisinin uygulamaları olarak düşünmeye zorlar. Örneğin; *shifter*ların kuşkusuz en baş döndürücüsü olan zamir *yapısal olarak* söze aittir (bu görüşü ısrarla savunuyorum). İstersek yanılgının tam da bu örnekte bulundu-

ğunu söyleyebiliriz: Bugün işte bu yanılgı üzerinde dilbilimsel ve yazınbilimsel çalışmalar yapmalıyız. Yazar ile ötekiyi birleştiren "söz anlaşması"nı söylemin her anı, hem mutlak bir biçimde yeni, hem de mutlak bir biçimde anlaşılmış olacak şekilde derinleştirmeye çalışıyoruz. Bu çalışmalara biraz cesur davranarak tarihsel bir boyut da verebiliriz. Ortaçağ'daki *Septenium*'un büyük kâinat sınıflandırması, çırak-insan'ı iki inceleme alanının var olduğunu düşünmeye zorlar: bir tarafta doğanın gizleri (*quadrivium*); öteki tarafta sözün gizleri (*trivium: grammatica, rhétorica, dialectica*). Bu iki alan arasındaki karşıtlık, Ortaçağ'ın sonundan günümüze gelindiğinde yok oldu. Dil, artık aklın ya da yüreğin hizmetinde olan bir araç olarak ele alınıyordu. Ancak günümüzde o eski karşıtlığın bir parçası canlandı: Evrenin incelenmesine yeniden dilbilim, psikanaliz ve edebiyat tarafından yürütülen dil incelemeleri eşlik etmeye başladı. Bu yeni durum, edebiyatın kendisinin, bu sözlerle ifade edebilirsek, artık "insan yüreği"nin değil, insan sözünün bilim olmasından kaynaklanıyor. Edebiyat araştırmaları, artık retoriğin inceleme nesnesi olan ikincil biçimler ve mecazlar üzerine değil, dilin temel kategorileri üzerine yürütülüyor. Edebiyat araştırmalarındaki bu yeni yönelim, tıpkı bizim Batı kültürümüzde dilbilgisinin retorikten uzun zaman sonra oluşmaya başlaması ve edebiyatın ancak yüzyıllar boyunca yazınsal güzellikler içinde gezindikten sonra onlar olmadan var olamayacağı dilin temel sorunlarını kendisine konu edinmesi gibi oluşmuştur.

1966, Johns Hopkins Kolokyumu
The Languages of Criticism and the Sciences of Man: the Structuralist Controversy'de İngilizce yayımlanmıştır.
© The Johns Hopkins Press, Londra ve Baltimore, 1970, s. 134-145.
Fransızcada daha önce yayımlanmamıştır.

çeviren: A. E.

Okumayı Yazmak

Sizin de kitap okurken ilginizi yitirdiğinizden değil de, düşünceler, uyarılar ve çağrışımların akınına uğradığınız için sık sık okuma eylemine ara verdiğiniz oldu mu? Kısaca ifade edersem, *kafanızı kaldırarak okuma* eyleminde bulundunuz mu hiç?

Aynı anda metni kestiği için ona karşı saygısız ve tekrar metne dönüp ondan beslendiği için de ona âşık olan bu okuma eylemi üzerine yazı yazmayı denedim. Onu yazabilmek, kendi okumamın yeni bir okuma eyleminin (S/Z'in okurlarının gerçekleştirdiği eylemin) nesnesi olması için "kafanın kaldırıldığı" tüm anları dizgeleştirme girişiminde bulunmam gerekti. Bir başka deyişle, kendi okuma eylemimi sorgulamak, bütün okumaların *biçim*ini (biçim: bilimin tek alanı) anlamayı denemek ya da daha da ileri giderek bir okuma kuramını harekete geçirmek demekti.

Bu amaçla kısa bir metin üzerine çalıştım (bu, girişimimin ayrıntılara önem vererek, titiz bir biçimde uygulanması için gerekliydi): Balzac'ın pek tanınmayan öyküsü *Sarrasine* (Balzac, onu yorumlamak üzere yola çıkmışlar dışında, yapıtlarının tamamı bir türlü okunamayan, Tüketilemeyen Yazar olarak görülmez mi?); bu metni okurken *sürekli* durdum. Eleştiri genellikle ya mikroskopla yapılan çalışmalarla (yapıtın filoloji, otobiyografi ya da psikolojiyle ilgili ayrıntılarını sabırla açıklayarak) ya da teleskopla yapılan çalışmalarla (yazarı çevreleyen büyük tarihsel uzamı dikkatle inceleyerek) yol alır (bu durumu eleştirinin kötü bir niteliği olarak ele almıyorum). Bense bu iki çalışma türünü

de seçmedim: Ne Balzac'tan, ne de onun döneminden söz ettim; ne öykünün kahramanlarının psikolojisi, ne temaları, ne de sosyolojik gerçekliği üzerinde durdum. Tırıs giden bir atın yürüme biçimini tüm ayrıntılarıyla gösterebilen bir kameranın ilk başarılı çekimlerini zihnimde canlandırarak *Sarrasine*'i okuma eylemini yavaş çekimde filme almak istedim. Sonuç olarak ortaya çıkan çalışma, ne tam anlamıyla bir inceleme (bu tuhaf metnin *gi*zini çözmeyi denemedim), ne de bir imaj (okuma eylemime kendimi yansıttığımı düşünmüyorum, tabii eğer böyle bir yansıma olduysa da "kendimin" ötesindeki bilinçdışı bir alandan olmuştur) çalışması oldu. Peki bu durumda *S/Z* nedir? Yalnızca bir metindir, kafamızı kaldırdığımızda kafamızda yazdığımız bir metindir.

Bu metne tek bir sözcükten oluşan bir ad verebilmeliyiz: *metin-okuma*. Yüzyıllardır ölçüsüz bir biçimde yazarla ilgilendiğimiz, okuru göz ardı ettiğimiz, eleştiri kuramlarının büyük bir çoğunluğu da yazarın yapıtını neden, hangi itkilerin, endişelerin ve sınırların güdümünde yazdığını açıklamaya çalıştığı için *metin-okuma* pek tanınmadı. Yapıtın ortaya çıktığı yere (kişi ya da Tarih) tanınan bu ölçüsüz ayrıcalık ile yapıtın gittiği ve yayıldığı yere (okuma) uygulanan sansür (şimdiden eskimiş olsa da) çok özel bir tavrı belirler: Yazar yapıtının sonsuza kadar tek sahibi olarak görülür; biz ötekiler olan okurları da yalnızca bu yapıttan yararlanma hakkı olan kişiler konumuna yerleştiririz. Bu tavır güç temasını açıkça içerir: Yazarın okur üzerinde hak sahibi olduğu düşünülür; yazar okuru yapıtın belli bir *anlam*ına doğru iter ve bu anlam doğal olarak iyi olan, uygun olan anlamdır: Tam da bu noktada doğru anlamın (ve bu tavırda var olmayan "yanlış anlam"ın) ahlaki bir eleştirisinin gerekliliği doğar. Bu tavır bağlamında *yazarın ne demek istediği* açıklanmaya çalışılırken *okurun ne anladığı*na hiç değinilmez.

Bazı yazarların (Valéry) metinlerini nasıl istersek öyle okumakta özgür olduğumuz ve kendilerinin de bizim bu seçimimizle hiç ilgilenmedikleri konusunda bizi uyarmalarına karşın, okumanın mantığının metin oluşturmanın kurallarından ne kadar farklı olduğunu hâlâ tam anlayamıyoruz. Retorikten miras kalan metin oluşturma kuralları, tümdengelimli, yani mantıksal bir modele aitmiş gibi ele alınırlar. Tümdengelimli karşılaştırma

yöntemlerinde olduğu gibi, burada da amaç okuru bir anlama ya da bir sonuca götürmektir. Metin oluşturma kuralları yönlendirme işlevi görürken okuma eylemi (okurken içimizde yazdığımız o metin) tam tersine bölüp dağıtma ve yayma işlevlerini üstlenir. Ya da en azından bir öykünün (heykeltıraş Sarrasine'in öyküsü gibi bir öykünün) önünde belli bir gelişme güçlüğü ("endişeli bekleyiş") içimizde sürekli metnin her an patlamaya hazır gücü, konu dışına çıkan enerjisiyle çatışıp durur. (Bu öyküyü okunur kılan) aklın mantığına simgenin mantığı karışır. Simgenin mantığı tümdengelimli değil, çağrışımsaldır: Bu mantık, metnin maddi varlığına (her bir cümlesine) *başka* düşünceler, *başka* görüntüler, *başka* anlamlardan oluşan çağrışımları yapıştırır. "Metin, yalnızca metin" denildi bize; ama tek başına metin diye bir şey yok ki: Okuduğum bu öyküde, bu romanda, bu şiirde ne sözlüğün, ne de dilbilgisinin açıklayabileceği bir anlam fazlalığı *dolaysız olarak* vardır. İşte Balzac'ın *Sarrasine*'ini okumamı yazarken bu fazlalığın alanını belirlemeye çalıştım.

Okuru (bu kişi siz de olabilirsiniz ben de olabilirim) değil de okumayı yeniden oluşturdum. Her okumanın bireylere göre değişen biçimlerden doğduğunu söylemek istiyorum: Metnin harfleriyle beraber sözcükleri (peki nerede bu sözcükler?) tarafından oluşturulan çağrışımlar, ne yapılırsa yapılsın hiçbir zaman düzensiz değildirler; her zaman belli kodlar, belli diller, belli basmakalıp düşünceler listeleri tarafından sahiplenilmişlerdir (onlar tarafından alınmış ve içlerine yerleştirilmişlerdir). Hayal edilebilecek en öznel okuma bile, belli bazı kurallar çerçevesinde oynanan bir oyundur yalnızca. Peki bu kuralları kim koyar? Kuralları kendi yöntemiyle uygulamaktan (bu yöntem kimi yazarlarda, örneğin Balzac'ta dâhice olabilir) başka bir şey yapmayan yazarın bu kuralları koymadığı kesindir. Yazarın çok uzağında bir yerden görünen bu kurallar, anlatının çok eski bir mantığından, doğumumuzdan bile önce bizi oluşturan simgesel bir biçimden, kısaca (yazar ya da okur olarak) kişiliğimizin sadece bir geçiş noktasını oluşturduğu sonsuz kültür alanından kaynaklanır. Bu durumda metni açmak ve onu okumanın dizgesini ortaya çıkarmak, yalnızca metni özgür bir biçimde yorumlamayı istemek ve bunu gerçekleştirmek değildir; daha köktenci bir bakış

açısıyla okumanın nesnel ya da öznel doğrusu olmadığını, yalnızca oyuna özgü bir doğrusu olduğunu görmeye başlamaktır. Oyun burada eğlence olarak anlaşılmamalıdır; oyun, her türlü acının buharlaşıp yok olacağı bir çalışma olarak ele alınmalıdır: Okumak, bedenimizi (psikanalizin ortaya çıkışından beri bedenin belleğimizden ve bilincimizden daha fazla bir şey olduğunu biliyoruz) metnin göstergelerinin ve metnin içinden geçip cümlelerin hareli derinliğini oluşturan tüm dillerin çağrısına yanıt verecek biçimde çalıştırmaktır

Okunabilir anlatıyı ("okunamaz" olarak nitelemeden okuyabildiğimiz, Balzac'ınkileri içermeyen (?) anlatı türü) ressamların insan bedeninin farklı duruşlarını "birkaç fırça darbesiyle hızla çizebilmeyi" öğrenmek için kullandıkları, ustalık ve incelikle eklemlenmiş o küçük heykellerin birinin çizgilerinde kolaylıkla canlandırabiliyorum. Kitap okurken biz de metne belli bir duruş biçimi veriyoruz, işte bu yüzden metin canlı bir varlıktır; ancak bizim buluşumuz olan bu duruş, metnin öğeleri arasında düzenli bir ilişki, kısaca bir *orantı* olduğu sürece mümkündür. Ben bu orantıyı incelemeyi, klasik bir metni okuma eylemini hem onu çevreleyen çizgilerle, hem de özgürlükle donatan topolojik düzeni betimlemeyi denedim.

1970, *Le Figaro littéraire.*

çeviren: A. E.

Okuma Üzerine

Öncelikle size beni davet ettiğiniz için teşekkür etmek istiyorum. Çok fazla ortak konumuz var. Bunların en başında da hepimizin bulunduğumuz yerden sorduğumuz şu soru geliyor: *Okumak nedir? Nasıl okunur? Neden okunur?* Ancak gizlemeyi hiç düşünmediğim bir şey de bizi ayırıyor: Uzun zamandır eğitimle ilgili hiçbir deneyimim olmadı. Günümüzün okullarını, liselerini, üniversitelerini hiç tanımıyorum. L'École des hautes études'teki eğitim deneyimim –hayatımda çok önemli bir yeri vardır– okul sonrası eğitim içinde bile çok sıra dışı ve aykırı kalıyor. Ancak şu an bir kongrede olduğumuza göre bana buradaki herkesin kendi sesini, kendi deneyiminin sesini duyurması daha uygun görünüyor. Bu durumda ben de kendime ait olmayan, eğitimle ilgili bir edince sahipmişim gibi davranıp, bu edince sahip olanların arasına katılmaya çalışmayacağım. Özel bir okuma türü (her okuma öyle değil midir?), olduğum ya da olduğumu düşündüğüm öznenin okuması üzerinde duracağım.

Okuma eylemi söz konusu olduğunda kendimi büyük bir öğreti karmaşası içinde buluyorum. Okuma üzerine bir öğretim yok benim; ancak bir yazı öğretisi yavaş yavaş oluşuyor. Yaşadığım bu öğreti karmaşası kimi zaman bende kuşkular uyandıracak kadar derinleşebiliyor: Okuma üzerine bir *öğreti*nin oluşturulmasının gerekli olduğundan emin değilim. Okumanın dağınık uygulamaları ve kolayca indirgenemeyen etkileri olan çoğul bir alandan oluşup oluşmadığını bilmiyorum. Okumanın bu tür

bir çoğul alan olmasının sonucunda da okumanın okuması olan Üst-okumanın, bir düşünce, endişe, arzu, zevk ve baskı patlamasından ibaret olup olmadığından da emin değilim. Bu tür bir üst-okumanın niteliklerinin bu kongreyi oluşturan çok sayıdaki çalışma grubunda tek tek ele alınmasının uygun olacağını düşünüyorum.

Söz konusu karmaşayı çözüme kavuşturmak istemiyorum (zaten bunu yapacak araçlarım da yok); onu belli bir konuma yerleştirmek, okuma kavramının bende görünür biçimde nesnesini oluşturduğu fazlalığı anlamayı denemek istiyorum. Nereden başlamalı? Belki de çağdaş dilbilimin harekete geçmesini sağlayan kavramla başlayabiliriz: *Ayırıcılık* kavramı.

1. *Ayırıcılık*

Ayırıcılık, dilbilimde dil kadar karmaşık ve uyumsuz bir bütüne bakmak, onu sorgulamak ve incelemek için seçilen bakış açısına verilen addır –ya da en azından geçmişte bu anlamda kullanılmıştır. Saussure ancak dile yalnızca anlamdan hareket eden bir bakış açısıyla yaklaşmaya karar verdiğinde sürekli şaşırarak yerinde saydığı sürece son verebilmiş ve yeni bir dilbilim kuramı oluşturabilmiştir. Trubetskoy ile Jakobson da sesleri yalnızca anlamın ayırıcılığıyla ele almaya karar verdiklerinde sesbilimin gelişmesini sağlamışlardır. Propp ise olası başka birçok yaklaşım yolundan birini benimsemeyi değil de, yüzlerce halk masalında sürekli yinelenen sabit durumlar ve roller, kısaca biçimler saptamayı seçtiği için anlatının yapısal Çözümlemesi'ni kurabildi.

O zaman biz de okumayı sorgulayabileceğimiz bir *ayırıcılık* belirlemeyi başarırsak, okumanın dilbilimini ya da göstergebilimini ya da daha basit bir ifadeyle (borç alıp zor duruma düşmemek için) okumanın Çözümlemesi'ni oluşturmayı yavaş yavaş umabiliriz. Bu *anagnôsis*'in, metinsel varlık'ın Çözümlemesi olacaktır. Metinsel Varlıkbilim de diyebiliriz ona, neden olmasın?

Ne yazık ki okuma henüz kendi Saussure'üne ya da Propp'una kavuşamadı; bu arzulanan ayırıcılığı, bir bilim adamının rahatlamasını sağlayan işareti bulamıyoruz –en azından

henüz bulamadık: Eski ayırıcılıklar okumaya uymuyor ya da en azından okuma onları aşıyor.

1. Okumanın alanında nesne ayırıcılığı yoktur: *Konuşmak* eyleminden açıkça daha geçişli olan *okumak* eylemi, binlerce nesne tümleciyle doldurulabilir, bütünlenebilir: metinleri, görüntüleri, kentleri, yüzleri, davranışları, sahneleri, vb. okurum. Bu nesneler o kadar çeşitlidir ki onları özle ya da biçimle ilgili bir kategoride bir araya getiremem; onlarda yalnızca niyetle ilgili bir birliktelik bulabilirim: Okuduğum nesne yalnızca benim okuma niyetimle kurulmuştur: yalnızca: bir göstergebilimden değil, bir görüngübilimden doğan *okunacak* bir şeydir, *legendum*'dur.

2. Okumanın alanında *düzey* ayırıcılığı da yoktur –bu daha da kaygı vericidir. Düzey ayırıcılığı olmadığı gibi okumanın düzeylerini betimleme olanağı da yoktur; çünkü bu düzeylerin kesin bir listesini çıkarmak mümkün değildir. Kuşkusuz yazıları okumanın bir *köken*i vardır: Bu da harflerin, yazılı sözcüklerin öğrenilmesidir; ama bir yandan öğrenmeye dayanmayan okumalar vardır (görüntüler) –en azından teknik, teknik değilse bile kültürel öğrenme olmadan gerçekleşen okumalar–, öte yandan bu *beceri* edinilse bile okumanın derinliğinin ve yayılmasının nerede durdurulacağı bilinemez: Bir anlam yakalandığında mı durdurulacaktır? Hangi anlam? Düzanlam mı? Yananlam mı? Bunlar *etik* olduğunu söyleyeceğim sanat yapıtlarıdır, çünkü düzanlam basit, gerçek anlam olarak görülüp bir kural oluştururken (kaç kişi *bir* anlam için ölmüştür?) yananlam çoğul anlamı mümkün kılıp (bu da onun *ahlaki* üstünlüğüdür) okumayı özgürleştirir: Ama nereye kadar? Sonsuza kadar: Okumayı sona erdirmeye yönelik *yapısal* bir baskı yoktur: Okunabilir olanın sınırlarını sonsuza dek genişletebilirim, *her şey*in (ne kadar okunamaz gözükse de) en sonunda okunabilir olduğuna karar verebilirim; ancak tam tersini yapıp ne kadar okunabilir olarak görülmüş olursa olsun metnin dibinde okunamazın kalıntısının bulunduğunu da düşünebilirim. *Okumayı-bilmek* sınırlandırılabilir, başlangıçtaki aşaması doğrulanabilir; ancak okumayı-bilmek, çok çabuk dibi, kuralı, derecesi ve sonu olmayan bir eyleme dönüşür.

Okumanın tutarlı bir Çözümlemesi'nin temeli olacak bir *ayırıcılık* bulma güçlüğünden bizlerin yeterince deha sahibi ol-

madığımız için sorumlu olduğumuzu düşünebiliriz. Ama aynı zamanda *ayırıcılık-sız* olmanın bir biçimde okumanın doğasında olduğunu varsayabiliriz: Duruma uygun olarak bir şey, okumanın nesnelerinin ve düzeylerinin çözümlenmesini karıştıracak ve böylelikle yalnızca okumanın Çözümlenmesi'ndeki her tür ayırıcılık arayışını başarısızlığa uğratmakla kalmayacak, belki de ayırıcılık kavramının kendisini başarısız kılacaktır (aynı serüveni dilbilim ile anlatıbilim de yaşayacak gibi görünüyor). Bu karıştırmayı yapan şeye (sıradan bir biçimde olsa da) bir ad verebildiğimi sanıyorum: Bu şey, Arzu'dur. Bu adı seçmemin nedeni, her okumanın, Metinsel Varlıkbilim'in güç, belki de olanaksız olması Arzusu (ya da Tiksintisi) ile dolu olmasıdır–her ne olursa olsun okuma, bu eylemin tam da hiç beklemediğimiz yerde tamamlanma ya da en azından tamamlanmasını düşündüğümüz o *belli* yerde tamamlanmama şansının olması arzusuyla doludur: Geleneksel olarak –günümüz geleneklerine uygun olarak– yapının okumanın tamamlanmasını sağlamasını bekliyoruz; kuşkusuz bu beklentimizde de kısmen haklıyız: Her okuma sözüm ona sözde bir kendiliğindenlikten kurtulmuş bir alanda değil, (çoğul ve açık olsa da) bir yapının içinde gerçekleşir: "Doğal", "ilkel" okuma yoktur: Okuma yapıyı *aşmaz*; yapıya boyun eğer: Ona gereksinimi vardır, ona saygı duyar; ama aynı zamanda onu bozar. Okuma, (insan kuşkusuz bedeniyle okur) tek bir devinimle bedenin düzenini hem sergileyen, hem de bozan bir beden davranışıdır: İçsel bir sapkınlık fazlalığıdır.

2. *Bastırma*

Tam olarak okuma arzusunun geçirdiği büyük değişikliklerle ilgili konuşmayı düşünmüyorum: Özellikle de şu rahatsız edici soruya yanıt veremem: Neden günümüzde Fransızlar okumayı arzulamıyorlar? Neden yaklaşık yüzde ellisi okumuyor? Bizi bir an düşündürecek olan, okumayı-istemenin gerçekleştiği varsayıldığında okumanın içinde var olan arzunun –ya da arzu-olmayanın– izidir. Öncelikle de okumayı *bastıranlar*. Bunlardan iki tanesi aklıma geliyor.

İlki, toplumun dayatarak ya da binlerce aracıyla bireylerin içselleştirmesine yol açarak yarattığı, okumayı bir *ödev* yapan tüm toplumsal baskılardan kaynaklanıyor. Bu ödevde okuma eyleminin kendisi bir kural tarafından belirlenmiştir: Okuma eylemi ya da daha iyi ifade edebilirsek *okumuş olma* eylemi, bir girişimin neredeyse ritüel olan izi. Belli bir bilgiyi ya da tekniği edinmek için gerekli olan, okuma davranışının öğrenme eyleminin altında kaybolduğu "araçsal" okumalardan söz etmiyorum: "Serbest" olmalarına rağmen yapılması gereken okumalardan söz ediyorum: (*La Princesse de Clèves*'i, *Anti-Oedipus*'u) *okumuş olmak gerekir.* Bu kural nereden gelir? Belli değerlere ve ideolojilere dayanan farklı kaynaklardan gelir: Avangardizmi savunan birinin Bataille ile Artaud'yu *okumuş olması gerekir.* Okumanın dar anlamda seçkinci bir eylem olduğu o uzun dönem boyunca evrensel okuma ödevleri vardı; bu tür okuma ödevlerinin hümanist değerlerin yok olmasıyla beraber ortadan kalktığını düşünüyorum, onların yerini öznenin günümüz dünyasında kendisine uygun gördüğü "rol"e bağlı olarak değişen özel ödevler aldı. Okumanın kuralı, artık bir kültür sonsuzluğundan değil, Tarih ile Moda arasındaki sınırda bulunan, tuhaf, en azından hâlâ gizemli olan bir kaynaktan doğmaktadır. Aslında grup kurallarının, mikro-kuralların var olduğunu ve bunlardan kurtulma hakkının edinilmesi gerektiğini söylemek istiyorum. Ya da biraz daha ileri gidip şunu söylemek istiyorum: Kazanmak için ne tür bir bedel ödenirse ödensin okuma özgürlüğü, *aynı zamanda* okumama özgürlüğünü de içerir. Belki de bazı şeyler, bazı önemli şeyler yalnızca okumaların etkisiyle değil de aynı zamanda okumayı unutmanın da etkisiyle (tarihsel öznenin çalışma hayatında ve tarihinde) değişir ve oluşur. Okumayı unutmaya okumaktaki aşırı özgürlük de diyebiliriz. Ya da daha ileri giderek, belki de kurumlara neye mal olursa olsun, okumada Arzu'nun kendi itkisel olumsuzluğundan ayrılamayacağını söyleyebiliriz.

Kütüphaneyi de ikinci bastıran olarak görebiliriz belki. Kütüphane kurumunun varlığına karşı çıkmak ya da onun gerekli gelişimiyle ilgilenmemek kesinlikle söz konusu değildir. Burada söz konusu olan, yalnızca ve basit bir biçimde Halk Kütüphanesi'nin (ya da ortak kullanılan Kütüphane'nin) temel

ve yadsınamaz niteliğindeki bastırma izini görmektir. Onun *yapaylığı*nı görmek gerekir. Yapaylık kendi içinde bir bastırma yolu değildir (Doğa'nın özel olarak özgürleştirici bir niteliği yoktur); Kütüphane'nin yapaylığı iki nedenden dolayı okuma Arzusu'nu başarısızlığa uğratır:

1. Konumu gereği, boyutları ne olursa olsun, (öyle görülmese de) talebin hep dışında ve ötesinde olduğu ölçüde Kütüphane sonsuzdur: Genel olarak arzulanan kitap hiçbir zaman orada bulunmaz, ama size hep başka bir kitap önerilir: Kütüphane arzuların yerine başka şeylerin konduğu bir yerdir. Okuma serüveninin karşısında Kütüphane, Arzu'yu düzene davet eden gerçek dünyadır. Hep ya çok büyük ya da çok küçük olduğu için temelde Arzu'nun yanında hep eksik kalır: Özne bir Kütüphane'den haz duyabilmek, onunla doyum noktasına erişip tatmin olabilmek için Düş Dünyası'nın kapılarını kapamak zorundadır; Oidipus'unu oluşturmuş olmalıdır – yalnızca dört yaşındayken değil, hayatımın arzu duyduğum her gününde yeniden oluşturmam gereken Oidipus'u oluşturmalıdır. İşte burada kural, iğdiş etmeyi oluşturan kitapların kendilerinin çokluğudur.

2. Kütüphane yaşanan değil, gidilen bir yerdir. Zengin olduğu söylenen dilimizde iki farklı sözcük olması gerekir aslında: biri Kütüphane kitabı için, öteki de *evdeki-kitap* için (araya tire koyalım, böylece belli bir nesneye gönderme yapan bağımsız bir sözcük dizimi olur); biri –büyük bir çoğunlukla üst konumda bulunanlarla yapılan konuşmaların eşlik ettiği, bürokratik bir görüşme aracılığıyla– "ödünç alınan kitap" için, öteki sanki şimdiden bir fetiş nesnesiymiş gibi elde tutulmuş, ayırtılmış, çekimine kapılınmış, hızla alınmış kitap için; biri bir borcun kitap-öznesi için (onu geri vermek gerekir), öteki bir arzunun ya da bir anda ortaya çıkan bir talebin kitap-öznesi (görüşme olmadan) için. Evde bulunma hali (kamusal alanda değil), kitabın toplumsal, kültürel ve kurumsal *görünme* işlevlerini yok eder (artık önemsenmeyen kitapların sıralandığı *raflı divanlar* hariç). Evdeki kitap kuşkusuz tamamen saf olan arzunun bir parçası değildir: Hiçbir özel niteliği olmayan bir aracı sayesinde gelmiştir (genellikle): Para. Onu satın almak gerekmiştir, ötekileri de satın almamak gerekmiştir o anda; günümüz koşullarında paranın kendi-

si bir rahatlamadır – Kurum ise rahatlama değildir: *satın almak* rahatlatıcı olabilir, *ödünç almak* ise kesinlikle rahatlatıcı değildir: Fourier toplumculuğunun ütopyasında kitapların neredeyse hiç değeri yoktur, ama yine de birkaç kuruş aracılığıyla el değiştirirler: Bir *Harcama* ile kaplanmışlardır ve o andan itibaren de *Arzu* harekete geçer: Bir şey baskıdan kurtulmuştur.

3. *Arzu*

Okumada Arzu ile ilgili ne vardır? Arzu kendisini adlandıramaz, (Talep'in tersine) kendisini ifade bile edemez. Ancak okumada erotizmin var olduğu kesindir (okumada arzu nesnesiyle beraber oradadır, bu da tam olarak erotizmin tanımıdır). Okumanın erotizmini en saf haliyle örnekleyen öykü Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinin şu bölümünde yer alır: Genç Anlatıcı Combray'in küçük odalarına okumak için (şaka olsun diye kocasının konyak içeceği söylenen büyükannesinin üzüntüye kapılmasını izlememek için...) kapanır: "...hıçkıra hıçkıra ağlayarak evin en tepesine, damın hemen altında, çalışma odasının yanındaki süsen kokulu küçük odaya çıkardım; ayrıca dışarıdaki duvarın taşları arasından fışkırmış yabani frenküzümünün, aralık pencereden içeri uzanmış çiçekli bir dalı da rayihasını yayardı bu odaya. Gündüzleri penceresinden Roussainville-le-Pin kalesinin burçları bile görünen, aslında daha belirli ve bayağı bir kullanım amacıyla yapılmış olan bu oda, kuşkusuz kilitlenmeme izin verilen tek oda olduğundan, uzun zaman boyunca, dokunulmaz bir yalnızlık gerektiren bütün faaliyetlerimde, yani okuma, düş kurma, ağlama ve tensellik için, bir sığınak görevi yaptı bana."*

Böylece arzu içindeki okuma iki temel nitelikle tanımlanır. Okur, okumak için bir yere kapanarak, okumayı tüm dünyanın yok olduğu, tamamen ayrı, gizli bir duruma dönüştürerek, –elindekini okuyarak– iki başka insan-özneyle özdeşleşir –gerçeği söylemek gerekirse, bu iki özne birbirine çok yakındır–, ancak bu durum aynı zamanda iki öznenin zorlu ayrılığını da gerek-

* Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ların Tarafı*, çev. R. Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 18-19. (ç.n.)

tirir: Âşık özne ile mistik özne. Thérèse d'Avila, okumayı açıkça aklın dua etmesinin yerine koyuyordu; âşık öznenin de gerçeklikten bir kopuş haliyle tanımlandığını biliyoruz, âşık özne dış dünyayla olan ilişkisini askıya alır. Bu durum, okuyan-öznenin tamamen Düş Dünyası'nın yönetimine teslim olmuş bir özne olduğunu doğrular. Okuyan-öznenin tüm haz dünyası, kitapla baş başa bir yere kapanarak –biraz daha ileri gidip şu benzetmeyi yapabilirim: tıpkı çocuğun Anne'sine yapışması, Âşık'ın sevdiği yüze asılı kalması gibi– kitaba yapışık bir halde, *burnunu ona yapıştırarak* kitapla (yani Görüntü'yle) kurduğu ikili ilişkinin yürümesini sağlamaya adanmıştır. Süsen çiçeği kokan oda, özne ile Görüntü'nün –kitabın– cennetin büyüsüne sahip kaynaşmasının gerçekleştiği Ayna'nın kendisinin sona erdiği noktadır.

Arzu içindeki okumayı oluşturan, –oda bölümünün tam da bize söylediği şey olan– ikinci nitelik şudur: Okumanın içinde bedenin tüm heyecanları karışmış, kıvrılmış bir biçimde yer alır: büyülenme, rahatlama, acı, şehvet. Okuma, *parçalanmış değil*, allak bullak olmuş bir beden yaratır (bu gerçekleşmeden okuma Düş Dünyası'nın yönetimi altına giremez). Bu sırada Proust'un bölümünde daha da gizemli olan bir şey kendini okumaya, yorumlamaya verir: Okumanın –okuma şehvetinin– anal erotizmle bir ilişkisi olabilir; aynı düzdeğişmece okumayı, dışkılamayı ve –biz onu daha önce gördük– parayı egemenliğine alır.

Şimdi de –okuma odasından çıkmadan– şu soruyu soralım: Okumanın verdiği farklı hazlar var mıdır? Bu hazlar olası bir liste çerçevesinde gruplanabilir mi? Ben her durumda en azından üç tip okuma hazzının ya da daha kesin bir ifadeyle söylemek gerekirse okumanın Görüntüsü'nün okuyan özneyi ele geçirmek için kullandığı üç yolun olduğunu düşünüyorum. İlk yol olan bu birinci tarz benimsenirse okur okunmuş metinle fetişist bir ilişki kurar: Sözcüklerden, bazı sözcüklerden, sözcüklerin kimi düzenleniş biçimlerinden haz alır; metinde geniş alanlar, yalıtılmış alanlar oluşur, bunların büyüsüne kapılan okur kaybolur, yok olur: Bu, metaforik ya da yazınsal bir okuma türü olur; böyle bir haz alabilmek için derin bir dil kültürüne gereksinim duyulur mu? Bu soruya kesin bir yanıt veremeyiz: Çok küçük bir çocuk bile gevezelik yaparken sözcüğün erotizmini, itkiye

sunulmuş, söze ve sese dayanmış uygulamayı tanır. Birincinin tersi olan ikinci tarza göre okur, öykünün olayları geciktirerek o en yüksek noktasına varma hareketinin düzenine ait olan bir güç tarafından kitap boyunca bir biçimde önden çekilir durur: Kitap yavaş yavaş biter ve zevk de bu sabırsız, öfkeli yıpranmada yaşanır; kuşkusuz burada asıl söz konusu olan her öyklemenin verdiği, düzdeğişmeceye dayalı hazdır. Bilginin kendisinin ya da düşüncenin de olayları geciktirme hareketine bağlı olarak anlatılabileceğini unutmamak gerekir. Buradaki haz, görünür bir biçimde olan olayların izlenmesine ve gizlenen olayların açığa çıkmasına bağlı olduğu için onun ilk sahnenin dinlenmesiyle ilişkili olduğu düşünülebilir; ben *şaşırtmak* istiyorum, beklemekten bayılmak üzereyim: İşte bu tatmin olmanın düzenine ait olmadığı sürece zevkin saf görüntüsüdür; bununla birlikte tersini yapıp, okumanın tıkandığı, bıkkınlık verdiği anları da sorgulamak gerekir: Neden bir kitabı yarıda bırakırız? Neden Tarih Felsefesi'yle ilgilenmeye karar veren Bouvard "Bossuet'nin ünlü *Discours*'unu bitirmeyi"[2] beceremez? Bu, Bouvard'ın mı yoksa Bossuet'nin mi suçudur? Evrensel çekicilik mekanizmaları var mıdır? Öyküleme'nin erotizminin bir mantığı var mıdır? Burada anlatının yapısal Çözümlenmesi Haz sorununu ele almalıdır: Bunu yapacak araçlara artık sahip olduğunu düşünüyorum. Son olarak da okumanın üçüncü bir serüveni vardır (serüveni, hazzın okura ulaşma şekli anlamında kullanıyorum): bu da, böyle denilebilirse, Yazı'nın serüvenidir; okuma yazma Arzu'sunun ileticisidir (bugün bizim için hâlâ çok gizemli olsa da yazının bir zevki olduğundan eminiz); tam olarak okumayı sevdiğimiz yazar *gibi* yazmayı arzulamayız kesinlikle; arzuladığımız şey, yazı yazan kişinin yazarken duyduğu arzunun kendisidir ya da daha da ileri giderek şunu söyleyebiliriz: Yazarın yazarken okura duyduğu arzuyu arzularız, her yazıda var olan *beni-sevin*'i arzularız. Yazar Roger Laporte bunu açıkça söyler: "Başka bir yazıyı çağırmayan saf bir okuma benim için anlaşılmaz bir şeydir... Proust'u, Blanchot'yu, Kafka'yı okumak bana bu yazarlar üzerine yazı yazma arzusu vermedi (ekliyorum, ne de *onlar gibi* yazı yazma arzusu verdi), sadece *yazma* arzusu verdi." Bu bakış

2 Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pleiade", s. 819.

açısıyla, okuma gerçekten bir üretimdir: İç imgelerin, yansıtmaların, düşlerin üretimi değil de, harfi harfine *çalışma*nın üretimidir: (Tüketilmiş) ürün, üretim, üretme sözü ve arzusu olarak geri dönmüştür ve arzuların zinciri hareketlenmeye başlar; her okuma aslında sonsuza dek üretip duracağı yazı için bir önem taşır. Bu üretim hazzı seçkinci midir, yalnızca ileride yazar olabileceklerin yaşayacağı bir haz mıdır? Üretim değil tüketim toplumu olan, bakan ve dinleyen bir toplum değil de okuyan, gören ve duyan bir toplum olan bizim toplumumuzda her şey tepkiyi durdurmak için düzenlenmiştir: Amatör yazılar dağılmış, gizlenmiş, üstelik içsel olan binlerce baskının pençesine düşmüştür.

Bu, bir uygarlık sorunudur: Ancak benim derin ve değişmez inancıma göre aynı hareketle yazıyı özgürleştirmediğimiz sürece okumayı özgürleştirmek hiçbir zaman mümkün olmayacaktır.

4. Özne

Yapısal Çözümleme çalışmalarının başlamasından çok önce bir yazarın bir öykü anlatmak için –ya da sadece bir metni sözcelere dökmek için– benimseyebileceği farklı bakış açıları çok tartışıldı. Okuru, bir Öyküleme kuramının ya da daha geniş bir biçimde bir Yazınbilim'in içine yerleştirmek, onu belli bir bakış açısına (ya da birbirini izleyen birkaç bakış açısına) sahip olarak görmek, bir başka deyişle, ona *bir anlatı kişisi olarak* yaklaşmak, onu kurmacanın ve/veya Metnin kişilerinden (özellikle de ayrıcalıklı bir kişisi bile değil) biri yapmak anlamına gelir. Bu durum, Yunan tragedyaları kullanılarak gösterilmiştir: Okur, sahnede olan (gizli bir biçimde de olsa) ve diyalogun taraflarının her birinin duymadıklarını duyan tek kişidir; okurun duyma eylemi ikilidir (ve böylece de gücül olarak çoğuldur). Bir başka deyişle, okurun özel yeri, Saussure'ün zihnini işgal etmiş olan (bilgin o zaman tek okurun tam anlamıyla kendisi olması yüzünden her an delireceğini düşünüyor muydu?) bir *söz oyunu*dur: "Gerçek" bir okuma, kendi doğrulamasını üstlenen bir okuma, deli bir okuma olacaktır; bu durum, böyle bir okumanın olası olmayan anlamlar ("yanlış anlamlar") üretecek, "sayıklayacak" olmasından değil,

anlamların, bakış açılarının, yapıların eşzamanlı çoğulluğunu karşıtlığı yasaklayan kuralların dışında geniş bir alan olarak ("Metin" bu alanın kendisinin vekilidir) görmesinden kaynaklanır.

Tam okuru –yani, tamamen çoğul ve söz oyunlarına ait olan– okuru böyle düşünmenin belki de şöyle bir yararı vardır: Okurun Paradoksu adını verebileceğimiz bir durumun fakına varmamızı sağlar. Genel kanıya göre, okumak kodları çözmektir: Harflerin, sözcüklerin, anlamların, yapıların kodları çözülür, okumanın bu tanımına karşı çıkılamaz; ancak okuma doğası gereği sonsuz olduğundan kod çözmeler biriktirildiğinde, anlamın durma cesareti elinden alındığında, okuma pedal çevirmeden aşağı sürüklenerek yaşanan bir eyleme (yapısal eğilimi de bu yöndedir) dönüştürüldüğünde, okur diyalektik bir alt üst olma yaşar: Sonunda kodları çözmez, yeni-kodlar belirler; şifreleri çözmez, üretim sürecini yaşar, dilleri üst üste yığar, hiç usanmadan sonsuza dek diller tarafından aşılmaya bırakır kendisini: İşte Okur o aşılan kişidir.

Oysa bu durum, tam olarak psikanalitik bilgikuramının anlamaya çalıştığı, insan-öznenin durumunun aynısıdır: Bu özne, artık idealist felsefenin düşünen öznesi değildir; her türlü bütünlükten kurtulmuş, hem bilinçaltını, hem de ideolojisini tanımadığı yerde kaybolmuş ve yalnızca dillerin gösterişli geçidinden destek alan bir öznedir. Şunu söylemek istiyorum: Okur, tam bir öznedir ve okuma alanı da mutlak (bu eski idealist sözcüğün artık sahip olabileceği materyalist anlamda) öznelliğin alanıdır: Her okuma, bir okurdan doğar ve bu özneden ender ortaya çıkan ve çok da ince olan becerikli aracılar, harflerin öğrenimi ve birkaç retorik protokol dışında hiç ayrılmaz. Aracılar, öğrenim ve protokolün ötesinde özne, kendisini çok çabuk kendi bireysel yapısında bulur: Bu yapı, arzu eden ya da sapkın ya da paranoyak ya da hayalci ya da nevrotik olabilir. Aynı zamanda ideolojiler ve kodların yarattığı alışkanlıklarla yabancılaşmış olan özne kuşkusuz kendisini tarihsel yapısında da bulur.

Bunlar bir okuma Biliminin, bir okuma Göstergebiliminin kurulacağını mantıklı bir biçimde ümit etmenin mümkün olmadığını göstermek için söylendi. Okuma Bilimi, bir gün Tükenme-

me Bilimi, sonsuz Yer Değiştirme Bilimi (terimlerde karşıtlık söz konusu) kurulması düşünülemediği sürece kurulamaz: Okuma, *tam olarak* da bu enerjidir; bu metindeki, *bu* kitaptaki "Yazınbilimin kategorileri tarafından tüketilmeye izin vermeyen"[3] o şeyi ele geçirecek olan eylemdir; okuma sonuç olarak sürekli bir *kanama* olacaktır; bu kanama sırasında yapı –yapı Çözümlemesi tarafından yararlı bir biçimde, sabırla betimlenen yapı– *kısacası* hiçbir şeyin kapatamayacağı her mantık sistemine uygun bir biçimde, yok olacak, açılacak, kaybolacak – öznenin ve tarihin hareketi olarak adlandırılabilecek olan şeye hiç dokunmadan: Okuma, yapının çıldırdığı yerde gerçekleşir.

1975'te Luchon'da yapılan
Writing Conference için yazılmıştır.
Le Français aujourd'hui'de
1976'da yayımlanmıştır.

çeviren: A. E.

3 Oswald Ducrot ve Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, Paris, Seuil Yayınları, "Points Essais" dizisi, 1972, s. 107.

Ek

Bir Kılavuz Kitap Üzerine Düşünceler

Fransız edebiyatı tarihi üzerine yazılmış bir kılavuz kitabı ilk kez okuduğumda ya da kısa bir zaman önce yeniden okuduğumda yaptığım kimi doğaçlama, sıradan, hatta yalınlıktan yana olan gözlemleri sunmak istiyorum. Lise öğrencisiyken tanıştığım kitaplara çok benzeyen bu kılavuz kitabı yeniden okurken ya da ilk kez okurken kendime şu soruyu sordum: Edebiyat bizim için bir çocukluk anısından başka bir şey olabilir mi? Aslında şu soruları sormak istiyorum: Ne devam ediyor, ne kalıyor, liseden sonra edebiyata dair neler varlıklarını sürdürüyorlar?

Nesnel bir liste yapma çabasına girilse, günümüzde yetişkinlerin hayatında edebiyattan kalanlar şöyle sıralanabilir: Biraz bulmaca, televizyon yarışmaları, yazarların doğum ya da ölümlerinin yüzüncü yıldönümlerini haber veren afişler, birkaç kitap adı, bambaşka bir amaçla okuduğumuz gazetede karşımıza çıkan, içlerinde edebiyata yönelik görüşlerden çok başka şeyler bulduğumuz birkaç eleştirel değinme. Bu durumun, büyük ölçüde biz Fransızların edebiyatı her zaman edebiyat tarihine indirgemeye alışkın olmasından kaynaklandığını düşünüyorum. Yalnızca öğretilme özelliğiyle var olabilen edebiyat tarihi, temelinde okula özgü olan bir konudur; öyle ki on günlük kolokyumun başlığı olan *Edebiyat Öğretimi*, bana göre neredeyse totolojik bir ifadedir. Edebiyat, öğretilmekte olandır; başka türlü tanımlayamayız onu. Bir öğretim konusudur. En azından bizlerin Fransa'da edebiyatımızın tarihiyle ilgili, örneğin Hegelci olabilecek, bir büyük sentez yaratamadığımız konusunda benimle

hemfikir olacağınızı düşünüyorum. Fransız edebiyatı bir çocukluk anısıysa –onu ben böyle ele alıyorum–, bu anının bileşenlerini görmek istiyorum – bu çok fazla indirgenmiş ve sıradan bir listenin konusunu oluşturacaktır.

Bu anı öncelikle yinelenen, her zaman yeniden ortaya çıkan birkaç konudan oluşur; bu konulara üst-yazınsal dilin ya da edebiyat tarihinin dilinin anlambirimleri adını verebiliriz. Bu konular kuşkusuz yazarlar, okullar, akımlar, türler ve yüzyıllardır. Bir de bu konuların üzerine yerleşen ve doğal olarak orada birleşen, gerçekte çok fazla indirgenmiş olan, belli sayıda özellik ya da öznitelik vardır. Edebiyat tarihi kılavuz kitaplarını okursak bu nitelikler arasında şunları fark etmekte hiç zorlanmayız: paradigmalar, karşıtlıklar listesi, basit yapı. Bu özellikleri hemen fark ederiz; çünkü bunlar çok az sayıdadır ve bana göre arada bir karma bir terime yer veren, birbirine karşıt ikiliklerden oluşan bir yapı türünü mükemmel bir biçimde benimserler. Bu, son derece basit bir yapıdır. Örnek olarak bizim edebiyatımızın ilk tipik paradigması olan *romantizm-klasisizm*'i (Fransız romantizminin uluslararası alanda ötekilere göre oldukça zayıf görünmesine rağmen) verebiliriz; bu paradigma kimi zaman XIX. yüzyıl için olsa olsa *romantizm-realizm-sembolizm*'e dönüşerek biraz karmaşıklaşır. Birleşimin kendi kuralının, çok az öğeyle son derece hızlı bir biçimde görünüşte bir tür çoğalmanın yapılmasını mümkün kıldığını bilirsiniz: Bu özelliklerin bazılarını söylediğim konuların bazılarına uyarladığınızda hemen bazı kişilikleri ya da bazı yazınsal kişileri oluşturabilirsiniz. Kılavuz kitaplarda işte böyle yapılarak yüzyıllar, sonuçta paradigmatik bir biçimde sunulur. Doğruyu söylemek gerekirse, bir yüzyılın bireysel bir tür varlığı olması oldukça tuhaftır; ama bizler tam olarak çocukluk anılarımız tarafından yüzyılları bir tür birey olarak görmeye alıştırılmışız. Edebiyat tarihimiz, edebiyatımızın dört büyük yüzyılını güçlü bir biçimde bireyselleştirmiştir: XVI. yüzyıl, canlı hayattır; XVII. yüzyıl, birliktir; XVIII. yüzyıl, harekettir; XIX. yüzyıl, karmaşıklıktır.

Kolaylıkla aralarında karşıtlıklar kurup, paradigmalara dönüştürebileceğimiz başka özellikler de vardır. Edebiyat konularının üzerine yerleşen bu karşıtlıkların, bu özniteliklerin ba-

zılarını karışık bir biçimde söylüyorum: "içerik"e karşıt olarak sunulan "açıklık"; "zenginlik"e karşıt olarak sunulan "kibirli sanat", "isteğe bağlı kapalılık"; "duyarlık"a karşıt olarak sunulan "retorik soğukluk" –iyi bilinen soğuk ve sıcaktan oluşan romantik paradigmayı kapsar–; ya da daha da ileri gidersek "kaynaklar" ile "özgünlük", "çalışma" ile "esin" arasındaki karşıtlıkları da sıralayabiliriz: Bu, bizim edebiyat tarihimizin mitolojisini incelemenin küçük bir programının basit ilk adımıdır; o zaman bu inceleme bu tür mitlere özgü paradigmaları belirlemekle başlayacaktır. Fransa'daki okul kitapları bu paradigmaları her zaman gerçekten çok sevdi, çünkü bunlar bir ezberleme yöntemi oluşturuyorlardı ya da tam tersi de söylenebilir: Ders kitapları bu paradigmaları karşıtlıklarla işleyen bir akıl yapısının ideolojik açıdan verimli olması yüzünden sevmiş olabilirler (bunu söylemek için ideolojik bir çözümleme yapmak gerekir). Sözgelimi, iki Fransız kişiliğinin büyük ilk örnekleri olan *Condé* ve *Turenne*'de aynı karşıtlıkla karşılaşırız: Onları birlikte aynı yazara yerleştirirseniz (Jakobson'dan beri yazınsal eylemin paradigmayı [diziyi] sentagma [dizim] olarak yaymaktan oluştuğunu biliyoruz) aynı anda, örneğin, "biçimci sanat ve aşırı duyarlık"a bağlı olan ya da "derin bir sıkıntıyı gizleyen şakaların tadı"nı sergileyen (Villon gibi) yazarlar yaratırsınız. Burada söylediğim, basitçe edebiyatımızın bir tür küçük *dilbilgisi* olarak düşünebileceğimiz alanın ilk adımıdır. Bu dilbilgisi klişeleşmiş bireyselleştirmeler üretecektir: yazarlar, akımlar, okullar.

Bu anının ikinci bileşeni: Fransız edebiyat tarihi, listelerinin çıkarılması gereken sansürlerden oluşur. Edebiyatımızın yazılmayı bekleyen, bu tarihin tersi olan, tam olarak da sözünü ettiğim sansürlerin tarihi olacak bir karşı-tarihi vardır – bu bilinen bir şey, daha önce de söylendi. Bu sansürler nerelerde gözlemlenir? Öncelikle toplumsal sınıflarda bulunurlar; edebiyatın altındaki toplumsal yapı çok ender olarak edebiyat tarihi kılavuz kitaplarında yer alır, bu yapıyı bulabilmek için çoktan daha özgür ve daha gelişmiş olan eleştiri kitaplarına geçmek gerekir. Bu kılavuz kitapları okuduğumuzda kimi zaman toplumsal sınıfların durumuna ilişkin göndermeleri görürüz, ama bunlar yalnızca çok genel bir bakışla ele alınır ve estetik karşıtlık başlığı altın-

da geçerler. Aslında kılavuz kitap, gerçeklikler arasında değil, sınıfların ortamları arasında karşıtlık kurar: En azından geçmiş yüzyıllarda aristokrat zihin yapısı, burjuva ve popüler zihin yapısına karşıt olarak sunulduğunda, kibarlığın ayırıcı özelliğinin, keyif ve realizmle oluşturduğu karşıtlıkta bulunduğunu görürüz. Yakın tarihli kılavuz kitaplarda bile şu tür cümlelerle karşılaşıyoruz: "Halk sınıfından gelen Diderot, incelik ve kibarlıktan yoksundur, kabalığı duygulara çeviren beğeni hataları yapar..." O zaman sınıf vardır, ancak estetik ya da etik atmosfer başlığı altında, bilgi araçları düzeyinde var olur. Bu kılavuz kitaplarda edebiyatımızın ekonomisi ve sosyolojisi açık bir biçimde yoktur. İkinci sansür, kuşkusuz cinselliğin sansürüdür; ancak bu sansür, toplumun cinselliğe getirdiği çok daha geniş bir sansürün parçası olduğu için ondan söz etmeyeceğim. Üçüncü sansür, edebiyat kavramının kendisinin sansürüdür – ben kendi adıma bunun bir sansür olduğunu düşünüyorum. Edebiyat bir kavram olarak hiç tanımlanmamıştır; bu tarih kitaplarında edebiyat kendiliğinden var olan bir nesne olarak görülür ve hiçbir zaman varlığı, en azından toplumsal, sembolik ya da antropolojik işlevleri bile tartışma konusu yapılmaz. Oysa bu eksiklik incelenip şu görüş açıklanabilir: Ben kişisel olarak her durumda edebiyat tarihinin edebiyat düşüncesinin tarihi olarak görülmesi gerektiğini söylemek istiyorum ve günümüzde böyle bir tarihin var olduğunu düşünmüyorum. Ötekiler kadar önemli olan dördüncü sansür her zamanki gibi dillerle ilgili. Dil, belki de ötekilerden daha önemli bir sansür konusudur. Dilin sansürü derken, bu kılavuz kitapların dilin klasik normdan uzaklaşmış hallerine uyguladıkları açık sansürden söz ediyorum. Süslü anlatıma çok sert bir sansür uygulandığı bilinen bir şeydir. Süslü anlatım, özellikle XVII. yüzyılda klasik bir cehennem türü olarak görülmüştür: Okulda aldıkları eğitim doğrultusunda tüm Fransızlar, süslü anlatımla ilgili Boileau, Molière ya da La Bruyère'le aynı düşünceye ve yargıya sahiptir; bu, yüzyıllar boyu yinelenen, tek yönlü bir süreçtir – gerçek bir edebiyat tarihi belki günün birinde süslü anlatımın bütün XVII. yüzyıl boyunca süren büyük başarısını açığa çıkarır; ne de olsa 1663'te Suze kontesinin aşk şiirlerinin toplandığı kitap çok sayıda cildiyle tam on beş baskı yapmıştır. Bu noktada

aydınlatılması gereken bir durumun, bir sansür olayının varlığı kesindir. Bir de XVI. yüzyıl Fransızcası konusu vardır; orta Fransızca dediğimiz bu dil, geçerliliğini yitirmiş yeniliklerden, İtalyanca kökenli sözcüklerden, jargonlardan, barok küstahlıklardan, vb'den oluştuğu bahanesiyle dilimizden atılmıştır. Günümüzün Fransızları olarak bizlerin klasik arılaştırmanın yarattığı büyük travmada neler kaybettiğimiz sorusu hiç sorulmadan bu atma eylemi gerçekleştirildi. Söylendiği gibi yalnızca ifade araçlarını değil, bir akıl yapısını da kesinlikle kaybettik; çünkü dil, bir akıl yapısıdır; anlamlı bir örnek olarak Lacan'a göre "ben olan kendim" gibi bir ifade psikanalitik bir yapı türüne karşılık gelir, daha doğru bir anlam taşır; ancak bu XVI. yüzyılda kullanılan bir yapıydı. Burada belki de başka bir konuyu tartışmaya açmak gerekir. Bu tartışma, doğal olarak klasik-merkezcilik adı verilebilecek bir kınama durumundan yola çıkmalıdır. Bana göre klasik-merkezcilik günümüzde tüm edebiyatımıza, özellikle de dille ilgili her şeye damgasını vurmuş durumda. Bir kez daha dilin bu sorunlarını edebiyatın sorunlarının kapsamına almak gerekir; büyük soruları kendimize sormalıyız: Bir dil ne zaman başlar? Bir dil için *başlamak* ne demektir? Bir tür ne zaman başlar? Örneğin; bize ilk Fransız romanından söz ettiklerinde ne demek isterler? Aslında dille ilgili klasik düşüncenin arkasında siyasi bir düşünce olduğu görülür: Dilin varlığı, yani mükemmelliği ve adı, bir güç toplamına bağlıdır: Klasik Latince, Latin ya da Roma gücünün kendisidir; klasik Fransızca monarşik gücün kendisidir. İşte bu yüzden bizim öğretimimizde ana dili değil de, baba dili adını vereceğim bir dil geliştirilir, canlandırılır – çünkü genel bir bakış açısıyla söylesek bile, konuşma Fransızcasının ne olduğu bilinmez; ama doğru kullanımları gösteren dilbilgisi kitapları olduğu için yazılı Fransızcanın ne olduğu bilinir; konuşma Fransızcasının ne olduğunu kimse bilmez, onu öğrenmeye ancak klasik-merkezcilikten uzaklaşarak başlanabilir.

Bu çocukluk anısının üçüncü bileşeni: Bu anının bir merkezi vardır ve bu merkez de –yukarıda söylediğim gibi– klasisizmdir. Bu klasik-merkezcilik bize çağdışı geliyor; ancak aslında bizler onunla yaşıyoruz. Doktora tezleri hâlâ Sorbonne'daki Louis-Liard salonunda savunuluyor; bu salondaki portrelerin listesini

çıkarmak gerekir, bu listede yer alan kişiler, Fransız kültürüne bir bütünlük içinde başkanlık eden kutsal kişilerdir: Corneille, Molière, Pascal, Bossuet, Descartes, Richelieu'nün korumasındaki –bu bir itiraftır– Racine. Bu klasik-merkezciliğin, edebiyatı her zaman, kılavuz kitaplardaki ders notlarında bile, kralla özdeşleştirdiği için çok ileri noktalara uzandığı söylenebilir. Edebiyat, monarşi olmuştur ve okullarda verilen edebiyat derslerinde edebiyatın resmi, değiştirilemez bir biçimde belli kral isimleri etrafında çizilir: Öncelikle XIV. Louis, ama aynı zamanda I. François, Saint-Louis; bu adların kullanılmasıyla aslında bize kral ile edebiyatın birbirini yansıttığı, düz ve parlak bir tür resim sunulur. Edebiyat tarihimizin bu merkezli yapısında ulusal bir özdeşleşme de vardır: Bu tarih kılavuz kitapları tamamen Fransızlara özgü değerler ya da tamamen Fransızlara özgü kişilik özellikleri adı verilen birtakım nitelikleri sürekli ortaya atarlar; örneğin, bize Joinville'in tam bir Fransız olduğu söylenir; Fransız olmak –General de Gaulle bunun bir tarifini vermişti– "*düzgün, normal, ulusal*" olmak anlamına gelir. Bu nitelikler, doğal olarak edebiyatımızın normlarının ve değerlerinin yelpazesini oluşturur. Edebiyat tarihimizin bir merkeze sahip olduğu andan itibaren kendisini bu merkeze göre oluşturması kaçınılmazdır; böylece de bu bütün içinde önce veya sonra gelen terk edilme ya da müjdelenme biçiminde sunulur. Klasisizmden önce olan akım, klasisizmi müjdeler – Montaigne klasiklerin habercisidir; sonra gelen onu ya yeniden ele alır ya da terk eder.

Son bir gözlem: Sözünü ettiğim çocukluk anısı, bütün bu yüzyıllar boyunca kalıcı yapılanmasını artık eğitim programlarımızda yer almayan retorik bir temel üzerine inşa eder. Bu retorik temel, XIX. yüzyılın ortalarına doğru eğitim programlarından çıkarıldı (Genette bu sorun üzerine yazdığı önemli makalesinde bunu göstermiştir); artık psikolojik bir temelden söz ediliyor. Okullarda verilen tüm yargıların temelinde biçimi öznenin "ifadesi" olarak ele alan görüş bulunuyor. Kişilik kendini biçemde gösteriyor; bu ana görüş, yazarlarla ilgili tüm yargıları ve tüm çözümlemeleri besliyor; işte tam da bu noktada yazarları yargılamak için en sık kullanılan, anahtar değer ortaya çıkıyor: İçtenlik. Örneğin; Du Bellay'in içten ve kişisel çığlıklar attığı için kut-

lanması gerekiyor; Ronsard, içten ve derin bir Katolik inanca sahipti; Villon'un yürekten gelen bir sesi vardı, vb.

Bu gözlemler oldukça sıradan gözlemler aslında, bu yüzden de kendime onların tartışmalara yol açıp açmayacaklarını soruyorum, yine de onları sonuçlandırırken son bir gözlemde daha bulunmak istiyorum. Benim anlayışıma göre edebiyat uygulaması ile edebiyat öğretimi arasında ortadan kaldırılamayacak, derin bir çatışma vardır. Bu çatışma çok önemlidir; çünkü günümüzün belki de en can alıcı sorunu olarak nitelenebilecek sorunla ilişkilidir, bu sorun bilginin aktarımı sorunudur. Yabancılaşmanın temel sorunu da, kuşkusuz bu sorunun bir parçasıdır; çünkü ekonomik yabancılaşmanın büyük yapılarının çoğu açığa çıkarılmış olsa da bilgiye yönelik yabancılaşmanın yapıları açığa çıkarılmadı; ben bu bağlamda kavramsal bir politik aracın yeterli olmayacağını ve bu nedenle de psikanalitik bir çözümleme aracına gereksinmemiz olduğunu düşünüyorum. İşte bunun üzerinde çalışmak gerekir; bu araçla ilgili çalışmaların edebiyata yansımaları olacaktır, bu çalışmalar, edebiyatın bir eğitim alanında var olabileceği ve eğitimle uyumlu olabileceği varsayımıyla hareket edildiğinde eğitimde yapılabilecekleri de etkileyecektir.

Bu süreçlerin yaşanmasını beklerken de geçici düzeltme notları oluşturulabilir yalnızca; programında edebiyata yer veren bir eğitim sistemindeki her şeyi tartışma konusu yapmadan geçici olarak düzeltme notları oluşturulabilir mi? Ben hemen dikkate alınması gereken üç düzeltme notu görüyorum. İlki, klasik-merkezcilikten vazgeçmeyi ve edebiyat tarihinde geriye doğru giden bir anlayışı benimsemeyi kapsıyor: Edebiyat tarihini sözde-kalıtımsal bir bakış açısıyla ele almak yerine kendimizi bu tarihin merkezine yerleştirmemiz ve gerçekten edebiyat tarihini oluşturmak istiyorsak büyük modern kopuştan itibaren geçmişe gitmemiz ve bu tarihi bu kopuştan hareket ederek düzenlememiz gerekir. Bunu yaptığımız takdirde geçmiş dönemin edebiyatı günümüze ait bir dil yetisinden, hatta günümüz dilinden yola çıkarak konuşulacaktır: Artık kendisi de tamamen din kavgalarıyla geçmiş XVII. yüzyıldan *önce* geldiği bahanesiyle ilk olarak dilini güçlükle anladıkları XVI. yüzyıl metinlerini kendi-

lerinin o anki durumlarıyla hiçbir ilgi kurmadan incelemek zorunda kalan mutsuz üniversite öğrencileriyle karşılaşmayacağız. İkinci ilke: Metnin yerine yazarı, okulu ve akımı koymak. Bizim üniversitelerimizde metin, açıklama nesnesi olarak görülür; ancak metnin açıklanması da her zaman bir edebiyat tarihine bağlanmıştır, metni kutsal bir nesne (bir filoloji nesnesi) olarak değil de, her şeyden önce bir dil alanı, bir tür sonsuz olası konu dışına sapmaların geçiş yeri olarak ele almak ve böylece de belli sayıda metinden yola çıkarak onlarda bulunan belli sayıdaki bilgi kodunun parlamasını sağlamak gerekir. Son olarak da üçüncü ilke: Her defasında ve her an metnin çoğul anlamlı okumasını geliştirmek, çokanlamlılığın haklarını sonunda tanımak, bir tür çokanlamlı eleştiriyi uygulamada kurmak, metni sembolizme açmak. Bunun edebiyatımızın öğretiminde şimdiden çok büyük bir rahatlama yaratacağını düşünüyorum – yeniden söylüyorum: Burada sözünü ettiğim rahatlama tabii ki edebiyat öğretiminin uygulanması için değildir, onda olabilecek değişiklikler tamamen hocalara bağlıdır; ben edebiyat öğretiminin düzenlenmesinde yaşanabilecek bir rahatmaladan söz ediyorum.

Cerisy-la-Salle'ın Uluslararası Kültür Merkezi'nde
1969'da düzenlenmiş *L'Enseignement de la litterature*
başlıklı kolokyumda yapılan konuşma,
aynı başlık altında De Boek-Duculot Yayınları
arasında çıkmış "Actes"tan alınmıştır.

çeviren: A. E.

Sözcükleri Yazma Özgürlüğünü Tanıyalım

Flaubert'in son romanında yazım kurallarıyla ilgili bir bölüm eksiktir. Böyle bir bölüm olsaydı Bouvard ile Pécuchet'yi Dumouchel'den yazım kılavuzlarıyla dolu küçük bir kütüphane isterken, kitaplar geldiğinde öncelikle onlara bayılırken, sonra da uyulması istenen kuralların korkutucu ve çelişkili karakteri karşısında şaşkınlığa kapılırken, birbirlerini kızdırıp sonu gelmemecesine şu soruyu tartışırken görürdük: Neden *tam olarak* bu yazı? Aynı sesi çıkaran şu sözcükler neden farklı yazılıyordu: *Caen, Paon, Lampe, Vent, Rang.* İlk harfleri aynı sesi çıkaran *Quatre* ile *Caille* neden farklı yazılıyordu? Bu soruların üzerine Pécuchet başını eğerek şu sonuca varmaktan kaçınmayacaktır: "Yazım kuralları, bir şaka olabilir!"

Bu şakanın masum bir şaka olmadığını biliyoruz. Bir dil tarihçisine göre kuşkusuz Fransız yazım kurallarının aksaklıkları açıklanabilir. Her bir aksaklığın temelinde örneksemeye, etimolojiye ya da işleve dayanan nedenler vardır; ancak bu nedenler bir araya geldiğinde çok saçma görünürler, bu saçmalık eğitim yoluyla bütün bir halka zorla kabul ettirildiğinde ise suçlu olur. Yazım kurallarımızın nedensiz doğası değil de, bu nedensizliğin yasal olması rahatsız edicidir. Académie'nin belirlediği resmi yazım kuralları 1835'ten beri Devlet'in gözünde bile yasa değerindedir; genç Fransızlar okula başlar başlamaz "yazım hatası" yapmanın cezalandırıldığını öğrenirler: Birkaç yazım hatası yüzünden başarısızlığa mahkûm edilmiş kaç hayat vardır!

Yazım kurallarının ilk etkisi ayrımcılıkta görülür; ancak onların ikincil önemde, psikolojik etkileri de vardır. Yazım serbestliği olsaydı –öznenin isteğine göre yazım kuralları sadeleştirilebilse ya da karmaşıklaştırılabilseydi–, yazım çok olumlu bir ifade uygulaması oluşturabilirdi; sözcüğün yazılı görünümü, tekbiçimli ve indirgemeci bir kuraldan değil de yazı yazan kişinin hayal gücünden kaynaklanması koşuluyla tamamen yazınsal olan bir değer kazanabilirdi. Bu görünüm, bir esriklik hali, barok bir neşe olarak ortaya çıkabilir, eski elyazmalarının "sapkınlıkları"nın, çocukların yazdığı metinlerin ve yabancıların mektuplarının arasından parlayabilir: Öznenin özgürlüğünü bu çiçeklenmelerde aradığı söylenemez mi? Özne, sözcükleri yazma, hayal kurma, anımsama, duyma özgürlüğünü arıyor olabilir mi?

Bunun tam tersi yapılıp yazım kuralları Devlet eliyle tekbiçimli olarak yasallaştırılıp onaylanınca tüm karmaşıklığı ve mantıksızlığıyla saplantılı bir ruh hastalığı doğar: Yazım hatası Hata olur. Hayatımı değiştirebilecek bir iş ilanına mektup yazdığımı düşünelim. Bu sözcüğün çoğul haline "s" ekledim mi? *Appeler* sözcüğünü iki "p" ve tek "l" ile mi yazdım? Bu sorularla kuşkuya ve sıkıntıya kapılıyorum, evinin gaz ve su vanalarını kapatıp kapatmadığını, bir yangın ya da sel felaketiyle karşılaşıp karşılaşmayacağını düşünerek endişe içinde tatile çıkmış birinden farkım yok. Böyle bir endişe bu kişinin tatilini güzel geçirmesini nasıl engellerse, yasal yazım kuralları da aynı biçimde yazı yazan kişinin, sıradan iletişim niyetinden *biraz daha fazlası*nı bir sözcüğün harflerine yerleştirmeye izin veren, mutluluk veren bir hareket olan yazı yazmaktan zevk almasını engeller.

Yazım kurallarını yeniden oluşturmak mı? Bunu yapmayı sık sık istediler, hâlâ da düzenli aralıklarla istiyorlar. Ama iyileştirilmiş de olsa amaç yeni kodu baskıyla kabul ettirmek, yasal bir konuma getirmek, onu epeyce nedensiz olan bir seçim aracı yapmak olduğu sürece yeni bir kod yaratmak ne işe yarar? Yazım kurallarının değiştirilmesi gerekmez, bu kuralların ayrıntılarını zorunlu kılan yasayı değiştirmek gerekir. Tek istenebilecek şey şudur: Kurumun belli bir "hoşgörü" yaratması. "Doğru", yani "uygun" bir biçimde yazmak istiyorsam bunda özgürüm, günü-

müzde okuma hazzını Racine'i ya da Gide'i okuyarak tatmakta özgür olduğum gibi: Yasal yazım kurallarının da belli bir büyüsü var, çünkü onlarda da sapkınlıklar var; yapılması gereken artık "cahilliklerin" ve "şaşkınlıkların" cezalandırılmasına son vermektir; bunlar yanılgı ya da aptallık olarak görülmemelidir, toplum yazıyı, parçası olduğu Devlet organından koparmaya sonunda (ya da yeniden) razı olmalıdır; kısaca söylemek gerekirse, yazım kuralları nedeniyle bazı kişileri reddetmekten vazgeçmek gerekir.

1976, *Le Monde de l'éducation.*

çeviren: A. E.

2
YAPITTAN METNE

Yazarın Ölümü

Balzac *Sarrasine* adlı öyküsünde, kadın kılığında bir kastrato olan opera şarkıcısından söz ederken şu tümceyi kullanır: "Ani korkuları, hiç yoktan kaprisleri, içgüdüsel huzursuzluğu, yersiz pervasızlığı, farfaralığı ve duygularındaki o hoş incelikle tam bir kadındı işte."* Bunu söyleyen kimdir? Öykünün, karşısındakinin kadın kılığına girmiş bir kastrato olduğunu görmemeye eğilimli kahramanı mı? Kadınlarla ilgili kişisel deneyimlerine dayanan felsefi görüşlerini açıklayan bir birey olarak Balzac'ın kendisi mi? Kadınlıkla ilgili "yazınsal" düşünceler geliştiren yazar Balzac mı? Evrensel bilgelik midir bunu söyleyen? Yoksa romantik psikoloji mi? Bu soruya hiçbir zaman yanıt verilemeyecek; çünkü yazı, her sesin ve her kökenin yıkılmasını içerir. Yazı, öznenin sürekli elimizden kaçtığı, tarafsız, karmaşık ve belirsiz bir alandır; yazı yazan bedenin kendisinden başlamak üzere her tür kimliğin yok olduğu bir bütündür.

Kuşkusuz her zaman şu olgu yaşanmıştır: Bir olay, gerçek üzerinde doğrudan varlık göstermek için değil, belli bir nesnesi olmayan amaçlara yönelik olarak, simgenin kendisinin uygulanması dışında hiçbir işlev taşımadan *anlatıldığı* an, bulunduğu yerden kopma eylemi gerçekleşir, ses kökenini kaybeder, yazar

* *Sarrasine*, çev. Aysel Bora, *Honore de Balzac Romancının Evreninden Sahneler*, haz. Mehmet Rifat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 229.

kendi ölümüyle karşılaşır, yazı başlar. Ancak bu olgu farklı biçimlerde yaşanmıştır: İlkel toplumlarda anlatıyı sunma işini hiçbir zaman tek bir kişi üstlenmez, her zaman büyücü ya da anlatıcı kimliğinde bir aracı olur, bu aracının "performansı" (bir başka deyişle, anlatının kodunu ustalıkla sergileme becerisi) kimi zaman beğenilir, ama "dehası" hiçbir zaman değerlendirme konusu olmaz. *Yazar*, kuşkusuz toplumumuzun ürettiği modern bir kişidir; Ortaçağ'ın sona ermesiyle birlikte İngiliz deneyimciliği, Fransız akılcılığı ile Reform Dönemi'nde egemen olan kişisel inanç anlayışının etkisi altında kalan toplumumuz, bireyin ya da daha saygın bir ifade kullanırsak "birey olarak insan"ın önemini keşfetmiştir. Edebiyat söz konusu olduğunda "kişi" olarak yazara en çok önem veren akımın, kapitalist ideolojinin özeti ve sonucu olan pozitivizm olması bu durumda son derece mantıklıdır. *Yazar*, edebiyat tarihi kitaplarında, yazar biyografilerinde, dergi röportajlarında ve güncelerden yola çıkarak yazarın kişi özelliklerini yapıtlarıyla birleştirmeyi amaçlayan edebiyat araştırmacılarının zihinlerinde hâlâ varlığını koruyor; günümüz kültüründe edebiyat, baskıcı bir bakış açısıyla tamamen yazara, onun kişi olarak özelliklerine, geçmişine, zevklerine ve tutkularına odaklanmış görünüyor. Edebiyat eleştirisi çoğunlukla şu açıklamalarda bulunuyor: Baudelaire'in yapıtı, Baudelaire'in kişi olarak yıkımından oluşur; Van Gogh'un yapıtı ise deliliğinden kaynaklanır; Çaykovski'nin yapıtının temelinde ahlaksız eğilimleri bulunur. Yapıtın *açıklanması* için hep onu üretmiş kişinin çevresinde dolaşılır; sanki kurmacayı belli bir ölçüde saydam gören alegoriden en sonunda tek bir ses duyulur; bu ses de "sırlarını anlatan" *yazar*ın sesidir.

Yazar'ın imparatorluğu hâlâ çok güçlüdür (yeni eleştiri de aslında onu sağlamlaştırmaktan kaçınmamıştır); ancak kimi yazarların geçmişte bu imparatorluğu temelinden sarsmak için çaba gösterdikleri açıktır. Fransa'da bunu ilk yapan kuşkusuz Mallarmé'dir. Çok uzun bir süredir dilin tek sahibi olarak görülen kişinin yerine dilin kendisini koyma gerekliliğini tüm boyutlarıyla fark

eden ve öngören Mallarmé, bizim gibi yazarın değil, dilin konuştuğunu düşünür: Yazmak, önceden kazanılan bir kişisizlik realist romancının iğdiş edilmiş nesnelliğiyle karıştırmamamız gereken bir kişisizlik– aracılığıyla gerçekleşir; yazma eyleminden ancak "ben"in değil, yalnızca dilin hareket ettiği, "sahneye çıktığı" noktaya ulaşıldığında söz edilebilir. Mallarmé'nin edebiyat anlayışı, yazı'nın (daha sonra göreceğimiz gibi bu noktada yazı'nın yerini okur alacaktır) varlığını göstermek için yazarı ortadan kaldırmaya odaklanır. Ben'in yol açtığı psikoloji nedeniyle acı çeken Valéry, Mallarmé'nin görüşlerini benimsemeyi dener; ancak klasisizme olan sevgisi nedeniyle retorik derslerine başvurunca Yazar'ı kuşku duyulan ve alay edilen bir figür olarak ele almaya başlar, yazma eyleminin dilsel ve "tehlikeli" doğasını vurgular, düzyazı kitaplarında edebiyatın temelinde dilin bulunduğunu ileri süren açıklamalar yapar. Edebiyatın dilsel bir etkinlik olduğunu savunan Valéry için yazarın iç dünyasını incelemek, artık eski ve gereksiz bir alışkanlık olur. Proust bile *analizler*inin görünürdeki psikolojik niteliklerine rağmen, yazar ile kahramanları arasındaki ilişkiyi uç noktadaki bir indirgemeyle acımasızca karmaşıklaştırma görevini vermiş gibidir kendisine. Bu görevi yerine getirirken, anlatıcıyı gören ya da hisseden kişi olarak değil, yazı yazan kişi olarak da değil, daha da ileriye giderek *yazı yazacak* kişi (romandaki genç adam –peki o adam kaç yaşında, tam olarak *kim*?– yazmak istiyor, ama bunu yapamıyor ve roman da yazı'nın mümkün olduğu anda sona eriyor) olarak sunmuştur. İşte bu anlatıcıyla Proust modern yazı'yı en yüksek noktasına çıkarmıştır. Fazlasıyla sık duyduğumuz, hayatını roman biçiminde yansıtma eylemini gerçekleştirmek yerine, köktenci bir değişiklik yapıp hayatını, temsilci örneği yazdığı kitap olan bir yapıta dönüştürdü. Bunu öyle bir başarıyla yaptı ki bizi Charlus'nün Montesquiou'yu taklit etmediğine, Montesquiou'nun anekdotlarla desteklenen tarihsel gerçekliği içinde Charlus'den türemiş ikincil bir kopya olduğuna inandırdı. Sonunda gerçeküstücülük de modernizmin ilk dönemlerinden daha ileri gitmeyip dile egemen bir konum vermedi, ne de olsa dil bir dizgeydi ve bu akım da romantik bir biçimde kodların doğrudan yıkılmasını amaçlıyordu –şunu da söylemek gerekir

ki bu gerçekleşmesi mümkün olmayan bir amaçtı; çünkü bir kod yıkılmaz, onunla sadece "oyun oynanabilir"–; ancak gerçeküstücülük, beklenen anlamlar konusunda sürekli ani hayal kırıklıkları yaşatmayı (bu gerçeküstücülerin "sarsıntı" adını verdikleri o ünlü eylemleriydi) öne çıkararak, elden beynin bile izleyemeyeceği bir hızda yazı yazmasını isteyerek (bunun adı otomatik yazıydı), birkaç kişinin birlikte yazı yazma ilkesini kabul edip bu deneyimi onaylayarak Yazar imgesinin kutsallığını yitirmesine yardımcı olmuştur. Sonra da edebiyattan başka bir alan (doğrusunu söylemek gerekirse alanlar arasındaki bu ayrımların da geçerliliği kalmadı artık) önemli bir işe imza attı: Dilbilim, Yazar'ın yıkımı için çok değerli, analitik bir araç sundu. Dilbilim bize sözcelemenin aslında her aşamasında boşluklarla dolu bir süreç olduğunu, içinde kişi olarak konuşmacıların bulunması gereği olmadan da mükemmel bir biçimde işlediğini gösterdi. Dilbilimsel açıdan Yazar, yazı yazan kişiden daha fazla bir şey değildir hiçbir zaman, tıpkı *ben*'in *ben* diyen kişiden ibaret olması gibi. Dil, "özne"yi tanır, "kişi"yi değil ve kendisini tanımlayan sözcelemenin dışında bir boşluktan ibaret olan bu özne, dilin "tutunması", bir başka deyişle tüketilmesi için yeterlidir.

Yazar'ın metinden çekilmesi (bu noktada Brecht'ten yola çıkarak gerçek bir "uzaklaşma"dan söz edebiliriz; Yazar, edebiyat sahnesinin en uzak köşesindeki küçük bir heykel gibi yavaş yavaş görünmez olur) yalnızca tarihsel bir olgu ya da yazı'nın bir eylemi değildir. Yazarın çekilmesi, modern metni bir bütün olarak dönüştürür (ya da –aslında bu açıklama da aynı anlama gelir– metin artık öyle bir biçimde üretilir ve okunur ki bu üretme ve okuma eylemlerinin hiçbir düzeyinde yazar yer almaz). Her şeyden önce bu eylemlerin zamanları birbirinden farklıdır. Yazar, varlığına inanıldığında, her zaman kendi kitabının geçmişi olarak algılanır; kitap ile yazar kendiliklerinden aynı çizgiye yerleşirler, ancak biri bu çizginin önce, öteki de *sonra* noktalarında bulunur. Yazar'dan *kitabı* beslemesi beklenir; bir başka deyişle yazar kitaptan önce var olur, kitap için düşünür, acı çe-

ker ve yaşar; yapıtıyla kurduğu zaman çizgisinde önce gelmeye dayanan ilişkinin, bir babanın oğluyla kurduğu ilişkiden farkı yoktur. Modern çağda yazı yazan kişi ise tam tersine metniyle aynı anda doğar, yazdığı yazı'nın öncesinde var olan ya da onun sınırlarının dışına çıkan bir varlıkla ilişki kurmaz hiçbir zaman; sözcelemenin zamanından başka bir zaman yoktur ve her metin sonsuza dek *burada* ve şimdi yazılmıştır. Bu durumda (ya da bir sonraki adımda) *yazmak* artık bir kaydetme, açığa çıkarma, temsil etme, (Klasiklerin dediği gibi) "resmetme" eylemine işaret etmez; dilbilimcilerin Oxford Felsefesi'nin ışığında bir edim, sözcelemenin söylenmesini sağlayan eylem dışında herhangi bir içeriğinin (başka bir sözcesinin) olmadığı, (yalnızca birinci tekil kişi ve şimdiki zaman için kullanılan) özel bir dilsel biçim olarak adlandırdıkları eyleme işaret eder. Bu, kralların *Buyuruyorum* ya da çok eski şairlerin *Söylüyorum* sözcelemeleri gibi bir eylemdir. Yazar'ı gömmüş olan, modern çağda yazı yazan kişi artık kendisinden önceki yazarların acıklı görüşlerine saplanıp, elinin düşüncelerinin ya da tutkusunun hızına yetişmediğine ve bu yüzden de söz konusu gecikmeyi vurgulamak için hiç durmadan metninin biçimini "çalıştırması" gerektiğine inanmaz. O tam tersine, her tür sesten kopmuş ve tam anlamıyla (ifade etme değil) yazı yazma hareketine kapılmış elinin, kökeni olmayan bir alan çizdiğini düşünür -ya da bu alanın en azından dilin kendisinden başka bir kökeni yoktur; böyle bir köken ise sürekli olası tüm kökenlerden kuşkulanma çağrısında bulunur.

Metnin, (Yazar-Tanrı'nın "iletisi" olarak görüldüğü için) bir biçimde teolojik olan o tek anlamı açığa çıkaran bir dizi sözcükten oluşmadığını artık biliyoruz; metin, içinde hiçbiri özgün olmayan çeşitli yazıların birbiriyle hem uyum içinde olduğu hem de kavga ettiği, farklı boyutları olan bir alandır. Metin, kültürün binlerce kaynağından çıkarılmış alıntılardan oluşan bir bütündür. Hem yüce bir amaç için çalışıyormuş gibi görünüp saygı uyandıran, hem de komik olan, yaptıkları işin gülünçlüğü *tam olarak* yazı'nın gerçeğini gösteren kopyacılar Bouvard ile Pécuchet gibi yazar da

hep daha önce yapılmış olan, hiçbir zaman özgün olma niteliğini taşımayan bir hareketi taklit etmekten başka bir şey yapamaz. Tek yapabildiği, yazıları sürekli birbirine karıştırmak, onları birbirleriyle kavga ettirmektir; bunu hiçbir zaman onlardan birine yaslanmamak için yapar. Kendisini *ifade etmek* istediğinde, en azından "çevirmek" istediği iç dünyasındaki o "şey"in, sözcüklerin hiç durmadan başka sözcüklerle açıklandığı, çoktan hazırlanmış bir sözlük olduğunu bilmelidir. Yaşayacağı serüven, genç Thomas de Quincey'nin Yunancaya yaptığı çevirilerde yaşadığı serüvenin aynısıdır: Baudelaire bize Yunanca bilgisi üst düzeyde olan yazarın son derece modern düşünceleri ve imgeleri bu ölü dile çevirirken "kendisi için, yalnızca yazınsal temaların kaba ve daimi varlığıyla oluşturulmuş sözlüklerden çok daha karmaşık ve kapsamlı olan bir sözlük hazırladığını" söyler (*Yapay Cennetler*). Yazar'dan sonra ortaya çıkan yazı yazan kişinin içinde artık tutkular, ruhsal durumlar, duygular, izlenimler değil, içinden hiçbir durma noktası olmayan yazıyı çıkardığı o muazzam sözlük vardır. Hayat, kitabı taklit etmekten başka hiçbir şey yapmaz ve bu kitap da bir göstergeler bütününden, kaybolmuş ve sonsuza dek geçmişe giden bir taklitten başka bir şey değildir.

Yazar bir kez metinden uzaklaştırıldığında artık metnin "kodlarını çözme" adındaki o cüretkâr eylemin de ne kadar gereksiz olduğu anlaşılır. Bir metni bir Yazar'la ele almak, o metinde zoraki bir durma noktası belirlemek, ona kesin ve son bir gösterilen vermek, yazı'yı kapatmak anlamına gelir. Eleştirmen, bunu yapmaktan memnuniyet duyar, çünkü böylece kendisine yapıtın altındaki Yazar'ı (ya da kendi kutsal birliklerini: toplum, tarih, ruhsal durum, özgürlük) keşfetmek gibi önemli bir görev vermiş olur. Yazar bulunduğu an, metin "açıklanmış" olur, eleştirmen de yenen taraf olarak başarıya ulaşır. Bu durumda tarih boyunca Yazar'ın egemenliğinin aynı zamanda Eleştirmen'in egemenliği anlamına gelmesi hiç şaşırtıcı değildir; (yeni eleştiriye bağlı olsa da) eleştirmenin konumunun günümüzde Yazar'ınkiyle birlikte sarsılması da şaşırtıcı olmaz. Aslında çoğul yazı'daki her şey

kodlarının çözülmesi" için değil "ayrışıp açığa çıkmak" için vardır; yapının izi sürülebilir, her yeniden ele almada ve her düzeyde bu yapı (kaçan ince çorap gibi) hızla farklı bir yöne ilerleyebilir, ancak ulaşılması gereken bir dip yoktur; yazı'nın alanı üzerinde delik açmak için değil, gezinmek için araştırma yapılır; yazı sürekli anlamlar üretir, ancak bunu anlamların üretilir üretilmez buharlaşıp yok olmaları için yapar. Yazı, anlamdan sürekli olarak dizgesel bir uzaklaşma içindedir. Bu noktadan yola çıkarak da edebiyat (artık bu sözcüğün yerine *yazı*'yı koymak gerekecek), metne (ve bir metin olarak dünyaya) bir "sır", başka bir deyişle kesin ve son bir anlam yüklemeyi reddederek anti-teolojik diyebileceğimiz, tamamen devrimci bir etkinliğin gerçekleşmesini mümkün kılar; bu etkinlik devrimcidir, çünkü anlamı durdurmayı reddetmek beraberinde Tanrı'yı, onun kutsal birliklerini, mantığı, bilimi ve yasaları da reddetmeyi getirir.

Balzac'ın cümlesine geri dönelim. Bu cümleyi kimse (yani hiç "kimse") söylemez. Bu cümlenin kaynağı ve sesi, yazı'nın gerçek alanında değil, okuma'nın alanında yer alır. Bunu anlamak için çok daha açık bir örnekten yardım alabiliriz: Son zamanda yapılan araştırmalar (J.-P. Vernant) Yunan tragedyasının düzenli bir biçimde belirsiz olan doğasını ortaya koydu; bu tragedya metinleri, her kahramanın tek yanlı anladıkları çift anlamlı sözcüklerle doludur (bu hiç sona ermeyen yanlış anlama süreci, "trajik" dediğimiz durumu oluşturur); ancak yine de her sözcüğü ikili anlamıyla kavrayan, bununla da kalmayıp, şu şekilde ifade edebilirsek, karşısında konuşan kişilerin sağırlığını da duyan biri vardır. İşte o kişi kesinlikle okurun (ya da bu bağlamda izleyicinin) kendisidir. Yazı'nın tüm varlığı da bu şekilde kendisini gösterir: Metin, farklı kültürlerden gelen, birbirleriyle diyalog kuran, kavga eden, birbirlerinin parodisini yapan çok sayıda yazıdan oluşur; ancak bu çokluğun bir araya gelip toplandığı bir nokta vardır ve bu nokta, şimdiye kadar söylendiği gibi yazarın kendisi değildir, okurun kendisidir. Okur, bir yazı'yı oluşturan tüm alıntıların hiçbiri kaybolmadan kaydedildiği yerdir; bir metnin

bütünlüğü kökeninde değil, ulaştığı yerde bulunur, ancak ulaştığı yer artık belli bir kişinin özelliklerini taşıyan bir yer değildir: Okur, tarihi, biyografisi ve psikolojisi olmayan bir insandır; yazı'yı oluşturan tüm izleri aynı alanda tutan *biri*dir yalnızca. Bu yüzden de kendisini ikiyüzlü bir biçimde okurun haklarının savunucusu olarak gören hümanizmanın yeni yazı'yı suçlaması son derece ironiktir. Klasik eleştiri okurla hiç ilgilenmemiştir, ona göre edebiyatta metni yazan kişiden başka birine yer yoktur. Toplumun üst sınıflarının, dışladığı, tanımadığı, boğduğu ya da yıktığı şeylerle ilgili sert eleştirilerde bulunmasına aracılık eden, bu tür söyler gibi göründüğünün tam tersini söyleyen ifadelere kanmamayı öğreniyoruz artık. Yazı'nın geleceğinin olması için miti tersine çevirmemiz gerektiğini biliyoruz: Okurun doğumunun bedeli yazarın ölümü olacaktır.

1968, *Manteia.*

çeviren: A. E.

Yapıttan Metne

Birkaç yıl önce dille ilgili ve bunun sonucu olarak da bu dil'e en azından olgusal varlığını borçlu olan (yazınsal) yapıtla ilgili düşüncemizde bir değişikliğin gerçekleştiğini (ya da bir süredir gerçekleşmekte olduğunu) biliyoruz. Bu değişiklik kuşkusuz (başka bilim dalları arasında öne çıkan) dilbilim, antropoloji, marksizm, psikanaliz alanlarındaki güncel gelişmelerle bağlantılıdır (buradaki "bağlantı" sözcüğü, özellikle tarafsız bir bağlamda kullanılmıştır; çoğul ve diyalektik de olsa kesin bir belirlemeden söz etmiyoruz). Yapıt kavramını etkileyen yeniliğin, bu bilim dallarının her birinin kendi içindeki yenilenmeden kaynaklanması bir zorunluluk değildir; söz konusu yenilik, bu bilim dallarının geleneksel anlamda hiçbirine ait olmayan bir nesneyle karşılaşmalarıyla ortaya çıkar. Günümüzde araştırmaların en değerli özelliği olarak kabul edilen *bilimlerarasılık*'ı gerçekte oluşturmanın tek yolunun, özel bilgi alanlarını birbirleriyle basit bir biçimde karşı karşıya getirmek olduğu söylenebilir; ancak bilimlerarasılık bir durma noktası değildir kesinlikle, bu özellik, (gerçekleşmesi mümkün olmayan bir isteğin dile getirilmesiyle değil de) eski bilim dallarının arasındaki dayanışma ruhu belki de moda eğilimin yarattığı sert sarsıntılarla bozulduğu an *tam olarak* ortaya çıkar, bu bozulmaya ise herhangi bir çatışmaya yer vermeden karşı karşıya getirmeyi amaçladığımız bilim dallarının hiçbirinin alanına girmeyen yeni bir nesne ve yeni bir dil neden olur. İşte bu sınıflandırma güçlüğü, belli bir değişimin yaşandığına işaret eder. Yapıt düşüncesini etkileyen bu değişi-

mi gereğinden fazla abartmamak gerekir; söz konusu değişim gerçek bir kopuştan çok, epistemolojik bir kaymanın parçasıdır; bu değişim, sık sık söylendiği gibi bu yüzyılın başında marksist öğretilerin ve Freud'un bakış açısının egemen olduğu psikanalitik öğretilerin etkisiyle yaşanmıştır; o dönemden beri de yeni bir kopuş yaşanmadığına göre bu açıdan bakıldığında yüz yıldır bir tekrarın içindeyiz. Tarih, bizim Tarih'imiz bugün yalnızca kaymaya, değişiklik göstermeye, aşmaya, reddetmeye izin veriyor. Einstein'ın izinden giden bilimin incelediği her nesneye *eksenlerin göreliliği* açısından bakması gibi, marksizm, Freud'un geliştirdiği psikanaliz ve yapısalcılıktan oluşan birleşim de edebiyatta yazı yazan kişinin, okurun ve gözlemcinin (eleştirmenin) kurduğu tüm ilişkilerin görecelileştirmesini zorunlu kılıyor. *Yapıt*'ın –uzun bir zamandır, hatta günümüzde de Newton'un izinden giden bir bakış açısıyla ele alındığını söyleyebileceğimiz bu geleneksel kavramın– karşısında yeni bir nesnenin, önceki kategorilerin kaydırılması ya da ters yüz edilmesiyle oluştuğu açıktır. Bu nesne *Metin*'dir. Bu sözcüğün moda bir sözcük olduğunun farkındayım (onu sık sık kullanma eğiliminde olduğumu da biliyorum), moda olduğu için de kimilerinin ona kuşkuyla yaklaştığı da ortada; işte ben de tam bu yüzden bana göre Metnin bulunduğu o kesişme noktasını, ana önermelerin kesiştiği o noktayı kendime bir biçimde anımsatmak istiyorum; "önerme" sözcüğünü bu bağlamda mantıksal değil de dilbilgisel anlamıyla kullanıyorum: Kanıtlamalar değil, sözcelemeler, bir başka deyişle "dokunuşlar", metaforik kalmayı kabul eden yaklaşımlar içeriyor bu sözcük. İşte sözünü ettiğim önermelerin içindekiler: yöntem, türler, gösterge, çoğulluk, eklenme, okuma, haz.

1. Metin, üzerinde bölünme işlemleri yapılabilecek bir nesne olarak görülmemelidir. Yapıtları metinlerden maddesel olarak ayırmaya çalışmak, sonuç vermeyecek bir çaba olacaktır. Özellikle de şunu söylemekten kaçınmak gerekir: Yapıt klasiktir, metin öncüdür. Modernizm adına kaba bir ödül kazanmış kitaplar listesi hazırlayıp kimi yazınsal ürünleri kronolojik nedenlerle *içeride*

kimilerini de *dışarıda* tutmaktan söz etmiyoruz bu noktada. Çok eski bir yapıtta da "metin" bulunabilir, çağdaş edebiyatın birçok ürününde de metne hiç rastlanmayabilir. Yapıt ile metin arasındaki fark şudur: Yapıt, bir töz parçasıdır, kitapların bulunduğu bir uzamda (örneğin, bir kütüphanede) bir yer işgal eder; metin ise yöntembilimsel bir alandır. Yapıt ile metin arasındaki bu karşıtlık Lacan'ın önerdiği ayırımı anımsatabilir (ancak bu ayırımı kesinlikle kavramı kavramına yeniden üretmez): "gerçeklik" kendini gösterir, "gerçek" ise kendini kanıtlar; yapıt da (kitapçılarda, kütüphanelerdeki fişlerde, sınav programlarında) kendini gösterir, metin ise kendini kanıtlar, belli kurallara uyarak (ya da belli kurallara karşı gelerek) kendini konuşturur; yapıt elde tutulur, metin dilde tutunur: Bir söylemin içinde bulunmadığı sürece var olamaz (ya da daha doğrusu bu özelliğinin farkında olduğu için Metin olur); Metin yapıtın parçalara ayrıştırılması değildir; yapıt, metnin hayali kuyruğunu oluşturur. Ya da bir başka ifadeyle: *Metin kendisini yalnızca bir çalışmada, bir üretimde sınar.* Bu nedenle de Metin (örneğin, bir kütüphanenin rafında) duramaz; metnin oluşturucu özelliği, onun *içinden geçme* özelliğidir (metin özellikle yapıtın, aslında çok sayıda yapıtın içinden geçmeyi becerir).

2. Metin aynı biçimde (iyi) edebiyatta durmaz, ne bir hiyerarşinin ne de basit bir tür ayırımının parçası olabilir. Bunların tersine (ya da tam olarak) Metni oluşturan öğe, eski sınıflandırmaları yıkma gücüdür. Georges Bataille'ı nasıl sınıflandırabiliriz? Bu yazar, romancı mıdır, şair midir, denemeci midir, ekonomist midir, felsefeci midir yoksa gizemci midir? Bu soruyu yanıtlamak o kadar güçtür ki edebiyat kılavuz kitapları genellikle Bataille'ı unutmayı yeğler; Bataille gerçekte metinler yazmıştır ya da belki de her zaman o tek ve aynı metni yazmıştır. Metnin sınıflandırmada bir soruna yol açmasının (aslında bu metnin "toplumsal" işlevlerinden biridir) nedeni, her zaman (Philippe Sollers'in ifadesini kullanırsak) belli bir sınırı zorlama deneyimini içermesidir. Thibaudet (bugün gerçekten bir "metin" olduğunu düşündüğümüz

Chateaubriand'ın *Vie de Rancé*'si gibi) sınırdaki yapıtlardan (çok kısıtlı bir anlamda) söz etmişti. Metin, sözcelemenin kurallarının (mantıksallık, okunurluk) sınırlarına doğru ilerleyen bir varlıktır. Bu, retorik bir düşünce değildir, "kahramanlık" yapmak için başvurduğumuz bir düşünce de değildir. Metin, tam olarak *doksa*'nın sınırının *arkasına* yerleşmeyi dener (kitle iletişim araçlarından önemli yardımlar alarak demokratik toplumlarımızı oluşturan günümüzün düşüncesi de kendisini, sınırlarıyla, dışarıda bırakma gücüyle, uyguladığı *sansür*le tanımlamıyor mu?); sözcüğü düzanlamıyla düşünerek Metnin her zaman *paradoksal* olduğunu söyleyebiliriz.

3. Metin, göstergeyle ilişki kurarak yaklaşır, kendisini sınar. Yapıt kendisini bir gösterilenin üzerinde kapatır. Bu gösterilenin iki tür anlamlandırması olur: Ya gösterilenin açık olduğu ileri sürülür ve böylece yapıt harfin bilimi olan filolojinin nesnesi olur ya da bu gösterilenin gizli ve son bir gösterilen olduğu düşünülür ve onu aramak gerektiğine karar verilir, bu durumda da yapıt bir hermenötik, (marksist, psikanalitik, tematik, vb.) yorum gerektirir; sonuç olarak yapıtın kendisi genel bir gösterge gibi işler ve bu durumda yapıtın Gösterge'nin uygarlığında kurumsal bir kategori olarak var olması son derece normal olur. Metin ise, tam tersine, gösterilenin sonsuz geri çekilme hareketini yapar, Metin geciktiricidir; onun alanı gösterenin alanıdır; gösteren, "anlamın ilk bölümü", anlamın maddesel girişi olarak düşünülmemelidir, tam tersine anlamın *sonrası* olarak düşünülmelidir; aynı biçimde gösterenin *sonsuzluğu* da sözle anlatılamaz bir düşünceye (adlandırılamaz bir gösterilene) götürmez bizi, bir *oyun* düşüncesine götürür; Metnin alanındaki (ya da daha doğrusu Metnin alanı oluşturduğu yerdeki) sürekli gösterilen üretimi (aynı adlı bir takvimin sürekli çıkarılmasını andıran bir üretim), organik bir olgunlaşma ya da hermenötik bir derinleşme yoluyla değil, sökme, üst üste koyma ve değiştirmeden oluşan bir hareket dizisiyle yapılır; Metni yöneten mantık, anlama ("ne demek istediğini" belirlemeye) değil, metonimiye dayanır; çağrışımlar, bitişiklikler

ve ertelemelerin birlikte yaptığı iş, sembolik enerjinin (bu enerji olmadığında insan ölür) açığa çıkmasıyla örtüşür. Yapıt (en iyi koşulda) *yetersiz düzeyde* sembolik olabilir (sembolikliği kısa gelir, bir başka deyişle bir noktada durur); Metin ise üst düzeyde semboliktir: *Tamamen sembolik bir doğası olduğunu düşündüğümüz, böyle algıladığımız ve kabul ettiğimiz bir yapıt, metin olur.* Metin kökeni olan dile bir biçimde geri verilmiştir; Metin de dil gibi yapılardan oluşur, ancak bir merkezi yoktur, hiçbir zaman sona ermez (yapısalcılıkla ilgili, o "moda" olan ve kimi zaman açıkça ifade edilen küçümseyici eleştiriye yanıt vermek için günümüzde dil'e verilen epistemolojik ayrıcalığın temelinde, dilin kendisinde bulduğumuz paradoksal bir yapı düşüncesinin var olduğunu da söyleyelim bu noktada, bu öyle bir yapı düşüncesidir ki ne sonu ne de merkezi olan bir sistemi açığa çıkarır).

4. Metin çoğuldur. Bu, yalnızca onun çok sayıda anlamı olduğunu göstermez, aynı zamanda anlamın kendisinin çoğulluğunu gerçekleştirdiğini gösterir: (yalnızca kabul edilebilir değil) *indirgenemez* bir çoğulluk. Metin, anlamların birlikte var olması değil, bir geçiş, bir aşma'dır; özgürlükçü de olsa bir yorumu değil, bir patlamayı, bir yayılmayı gerektirir. Metnin çoğulluğu, aslında içeriğinin belirsizliğinden değil, metni dokuyan ("metin" sözcüğünün kökeninde "kumaş" sözcüğü vardır)* gösterenlerin, *stereografik çoğulluk* olarak adlandırabileceğimiz niteliğinden kaynaklanır. Metnin okurunu, aylak bir özneye (hayal dünyasını başıboş bırakmış birine) benzetebiliriz; yeterince boş olan bu özne gezmeye çıkar (bu satırların yazarı da bunu yapmıştır ve işte bu gezinti sırasında Metin'le ilgili canlı bir düşünce aklına gelmiştir), bu özne ortasında bir derenin aktığı (bu dere belli bir yön değişikliği yapmak için özellikle kullanılmıştır) bir vadinin yamacında gezmeye çıkar; gezintisi sırasında ayrışık ve sökülmüş olan madde ve planlardan yola çıkarak algıladıkları, "çok sayıda" ve "indirgemez"dir. Algıladıkları arasında şunlar vardır: ışıklar, renkler, bitkiler, sıcaklık, hava, incecik seslerden oluşan

* Fransızca *"texte"* (metin) sözcüğünün etimolojisinden söz etmektedir. (ç.n.)

küçücük patlamalar, kuşların yumuşak sesleri, vadinin öteki yamacından gelen çocuk sesleri, geçişler, hareketler, çok yakındaki ya da çok uzaktaki insanların giysileri. Tüm bu olaylar yarı yarıya tanımlanabilir: Bilinen kodlarla üretilmişlerdir, ancak bu kodların birleşimi tek ve biriciktir; işte bu birleşim, gezintiyi yalnızca ayrılık olarak kendini yineleyebilecek bir ayrılığın üzerine kurar. Bu, Metin için de geçerlidir: Yalnızca ayrılığıyla (bireyselliği anlamına gelmemelidir bu) kendisi olabilir; metnin okunması bir daha yinelenemeyecek anlık bir süreçtir (bu da metinlerin tümevarım-tümdengelime dayalı olan tüm bilimlerini yanıltıcı kılar: artık metnin "grameri" yoktur), bu süreç aynı zamanda alıntılar, göndermeler ve yankılarla dokunmuştur, metnin bütününü geniş bir stereo iletimiyle geçen eski ya da çağdaş kültür dilleridir bunlar (her dil bir kültür dili değil midir?). Her metnin kendisi de başka bir metnin ara-metni olduğuna göre içinde kesinlikle bulunduğu metinlerarasılık, metnin herhangi bir kökeniyle karıştırılmamalıdır. Bir yapıtın "kaynaklarını", "etkilerini" araştırmak, eklenme mitini besleyecek bir davranışta bulunmak anlamına gelir; bir metni oluşturan alıntılar ise anonimdir, ilk çıkış noktaları bulunamadığı halde *daha önceden okunmuşlardır*: Bunlar tırnak işareti kullanılmadan var olan alıntılardır. Yapıt, hiçbir monist felsefeyi (bu felsefeye karşı gelenlerin olduğunu biliyoruz) tedirgin etmez; monist felsefede çoğul Kötü'dür. Yapıtın karşısında Metin, şeytanın tuzağına düşmüş insanın sözlerini benimseyebilir (Mark, 5, 9): "Benim adım lejyon, zira pek çoğuz." Metinle yapıt arasında karşıtlık oluşturan çoğul ya da şeytanımsı bu doku, monolojinin Yasa gibi kabul edildiği bir okuma sürecinde derin değişiklikler yaratabilir: Geleneksel olarak teolojik (tarihsel ya da ruhsal) monizmin elinde bulunan Kutsal Yazı'nın kimi "metinleri", belki de anlamların kırılmasını içeren bir okumaya (en sonunda materyalist bir okumaya) kendilerini teslim edebilirler, yapıtın günümüze kadar azimle hep monist kalmış marksist yorumu ise kendi içinde çoğalarak varlığını daha da fazla göstermeyi başarabilir (tabii marksist "kurumlar" buna izin verdiği ölçüde).

5. Yapıt bir eklenme sürecinin içinde bulunur. Yapıtın üzerinde çalışırken onun için bir dünya (bir soy, sonra bir Tarih) *saptanır*, yapıtların kendi aralarında *birbirlerini izlemesi* üzerine düşünülür ve yapıtın yazarına *ait olma durumu* incelenir. Yazar, yapıtının babası ve sahibi olarak görülür; edebiyat bilimi bu durumda yazarın yayın için hazırladığı kitabına ve açıkladığı niyetlerine *saygı göstermeyi* öğrenir ve toplum da yazarın yapıtıyla ilişkisinin yasal boyutunu belirler ("yazarın yayın hakkı" söz konusudur bu noktada; doğruyu söylemek gerekirse bu gelişme o kadar da eski değildir, çünkü ne de olsa "yazarın hakkı" konusu Devrim dönemine kadar yasalaştırılmamıştı). Metin ise Baba'nın gözetimi olmadan okunur. Bu aşamada Metin metaforu yapıt metaforundan bir parça daha ayrılır; yapıt metaforu, yaşamsal bir önem taşıyan yayılmayla, "gelişme"yle (bu sözcüğün hem biyoloji hem de retorik bağlamında anlamlı bir belirsizliği vardır...) büyüyen bir *organizma* görüntüsü verir; Metin metaforu ise bir *ağ* görüntüsündedir; Metin genişlediğinde bu hareket, bir düzenlemenin, bir sistematiğin (bu sözcük de günümüzde biyolojinin canlılar üzerine geliştirdiği görüşlere yakın bir görüntü çizer) etkisiyle gerçekleşir; bu durumda Metne yaşamsal önem taşıyan "saygı"yı gösterme zorunluluğu ortadan kalkar: Metin *kırılabilir* (bu işlem, Ortaçağ'da son derece mutlak ve buyurucu olan iki metne uygulanıyordu: Kutsal Metin ve Aristoteles'in metni); metin babasının koruyuculuğu olmadan da okunabilir; metinlerarası olma durumunun yeniden geçerlilik kazanması tuhaf bir biçimde gelenek mirasını ortadan kaldırır. Yazarın Metne, kendi metnine "geri dönme" hamlesi yok olmaz; şöyle ifade edebilirsek, yazar metne ancak davetli konumunda geri dönebilir; roman yazarıysa romanının kahramanlarından biriymiş gibi yapıp halının üzerine kendi resmini çizerek metnine girebilir; metinde bu biçimde varoluşu artık ayrıcalıklı, babaya özgü, mantıksal bir önermeye dayalı değil, oyuna dayalı bir varoluştur: Yazar, şöyle ifade edebilirsek, kâğıttan bir yazar olmuştur artık; anlattığı öykülerin kökeninde yaşamı yoktur, yaşamının kendisi yapıtına rakip olan bir öykü olmuştur; yapıt yaşama aktarılır (bunun tersi geçerli değildir artık); Proust ile Genet'nin yapıtları onların yaşamlarını bir metin gibi okumamızı sağlar: "yaşam-öyküsü" sözcüğü

güçlü bir etimolojik anlam kazanır ve aynı anda yazınsal ahlakın gerçek "kutsal sembolü" olan sözcelemenin samimiyeti, anlamsız bir soruna dönüşür: Metni yazan *ben*'in kendisi de artık kâğıttan bir *ben*'den başka bir şey değildir.

6. Yapıt bilindiği gibi bir tüketim nesnesidir; tüketim kültürü adındaki kültüre gönderme yaptığımda hiçbir demagojinin içinde olmadığımı söylemek isterim, ancak günümüzde kitaplar arasında fark yaratabilen öğenin, okuma eyleminin kendisi değil, yapıtın "yetkinliği" (bu da sonuç olarak bir "beğeninin" etkinleştirilmesini varsayar) olduğunu görmek gerekir: "Kültürlü" okuma yapısal olarak tren okumasından (trenlerde yapılan okumadan) farklı değildir. Metin (sık sık görülen "okunamazlığı"nı kullanarak) yapıtı (izin verirse) tüketiminden ayırmak için başka bir kaba aktarır ve yapıtı kabın dibinde bir oyun, çalışma, üretim ve uygulamaya dönüşmüş olarak yeniden ele geçirir. Bu işlem şu anlama gelir: Metin, yazı ile okuma arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmayı (ya da en azından azaltmayı) denememizi ister, bu da kesinlikle okurun yapıta yansıtılmasını yoğunlaştırarak değil, okur ile yaptı aynı anlam üreten uygulamada birbirine bağlayarak gerçekleşir. Yazıyı okumadan ayıran mesafe tarihsel bir mesafedir. Toplumsal sınıfların birbirinden daha kesin ve sert çizgilerle ayrıldığı dönemlerde (demokratik kültürlerin kurulmasından önce) okumak ve yazmak eylemlerinin her ikisi de belli sınıflara özgü ayrıcalıklardı: o dönemlerin büyük yazınsal kodu olan retorik, yazı yazmayı öğretiyordu (o dönemlerde üretilenler genellikle metin değil söylev olsa da); demokrasinin egemenliğinin toplumsal kuralları değiştirmiş olması önemlidir: (Orta öğretimdeki) okullar, artık yazı yazmayı değil *okumayı* (iyi) öğretmekle övünüyorlar (bu durumdan kaynaklanan yetersizlik duygusu günümüzde yeniden gündeme geldi: Lise öğretmenlerinden öğrencilere "kendilerini ifade etmeyi" öğretmeleri bekleniyor, bu da bir eksikliği bir saçmalıkla gidermeye benziyor).
Aslında tüketmek anlamında *okumak*, metinle *oyun oynamak* anlamına gelmez. "Oyun oynamak" bu noktada sözcüğün tüm

çokanlamlılığıyla düşünülmelidir: Metnin kendisi oyun oynar (açılıp kapanan bir kapı gibi, içinde "oyun" olan bir alet gibi); okur da hem bir müzik aleti çalar hem de oyun oynar*: Metni bir müzik aleti olarak çalar (eğlenceli bir oyun oynar gibi), metni yeniden-yaratacak bir uygulamayı arar; ancak bu uygulamanın edilgen ve içsel bir *mimesis*'e indirgenmemesi için (Metin bu indirgenmeye tam olarak karşı çıkan bir varlıktır) *Metinle oynar*; "jouer" [oyun oynamak ve bir müzik aleti çalmak] sözcüğünün bir müzik terimi de olduğunu unutmamak gerekir; müziğin ("sanat" olarak değil de uygulama olarak) tarihi Metnin tarihini andırır zaten; müzikte aktif olan amatörlerin sayıca fazla olduğu (en azından belli bir toplumsal sınıf içinde) bir dönem yaşandı, işte o dönemde "çalmak" ile "dinlemek" eylem olarak birbirlerinden pek de farklı değillerdi; sonra birbirinin ardı sıra iki rol çıktı ortaya: önce burjuvazinin (kendisinin de çalmayı biraz bilmesine rağmen: bu tam olarak piyanonun tarihidir) müzik aleti çalma eylemini üstlenmekle yetkili kıldığı *yorumcu* rolü; sonra da bir müzik aleti çalmayı bilmeden müzik dinleyen (edilgen) amatör rolü (piyanonun yerini kısa bir zaman sonra plaklar aldı); günümüzdeki post-dizisel müziğin "yorumcu"nun rolünü kökünden değiştirdiğini biliyoruz, artık yorumcudan çaldığı partisyonu "ifade etme"si değil onun ortak-yazarı olması bekleniyor. Metin de bu yeni türün bir partisyonu olarak görülebilir: Metin okurdan uygulamaya dayanan bir işbirliği ister. Bu, büyük bir yeniliktir; çünkü şu soruyu aklımıza getirir: Metni kim yapıyor? (Mallarmé kendisini bu soruyu sormuştu bile: O, kitapla karşı karşıya kalan kitlenin kitabı üretmesini ister.) Ancak günümüzde yapıtı eleştirmen yapıyor (sözcük oyununu kabul ediyorum)**. Okumanın tüketime indirgenmesi, çok sayıda kişinin (okunamaz) modern metin, avangart film ya da resim karşısında kapıldığı "sıkıntı"dan doğal olarak sorumludur: Sıkılmak, metni üretemediğimizi, onunla oynayamadığımızı, onu bozamadığımızı, onu özgür bırakamadığımızı gösterir.

* Yazarın burada kullandığı "jouer" sözcüğü Fransızcada hem "oyun oynamak" hem de "bir müzik aleti çalmak" anlamına gelir. (ç.n.)

** Yazarın burada kullandığı "executer" sözcüğü Fransızcada hem "yapmak" hem de "idam etmek" anlamına gelir. (ç.n.)

7. Geldiğimiz bu nokta Metin'le ilgili son bir yaklaşımı sergilemeyi (önermeyi) gerekli kılıyor. Hedonist estetik diye bir akımın var olup olmadığını bilmiyorum (ödemonist felsefeler bile sayıca çok azdır). Ancak yapıtın (kimi yapıtların) verdiği haz diye bir şey kesinlikle vardır; Proust'u, Flaubert'i, Balzac'ı ve belki de neden olmasın Alexandre Dumas'yı okuyarak ve yeniden okuyarak büyük bir haz yaşayabilirim; ancak ne kadar derin olursa olsun bu haz, her tür önyargıdan arındırılmış olmasına rağmen, (sıra dışı bir eleştirel çabanın dışında) kısmen bir tüketim hazzı olarak var olur: Çünkü bu yazarları okuyabilsem de onları *yeniden-yazma*nın olanaksız olduğunu (günümüzde "öyle" yazılamayacağını) bilirim; oldukça hüzünlü olan bu bilgi, tam da yapıtların uzaklığının benim modernliğimi inşa ettiği anda (modern olmak, yeniden başlanamayacak şeylerin ayırdına varmak demek değil midir?) beni bu yapıtların üretiminden ayırır. Metin ise zevke, bir başka deyişle ayrılığın olmadığı bir hazza bağlıdır. Bir gösteren olarak metin, toplumsal bir ütopyaya kendi tarzıyla katılır; (Tarih'in barbarlığı benimsemediği düşünülerek) Tarih öncesinde Metin toplumsal ilişkilerin saydamlığını olmasa da dillerin ilişkilerinin saydamlığını göstermeyi başarır: Metin, hiçbir dilin bir başka dil üzerinde egemenlik kurmadığı, tüm dillerin dolaşım (sözcüğün dairesel hareketini vurgulayarak) içinde olduğu bir alandır.

Yukarıdaki bölümde sunduğumuz birkaç önerinin, bir Metin Kuramı'nın temel dayanaklarını oluşturması gerekmiyor. Bu durum, yalnızca önerileri sunan kişinin (bu kişi aslında birçok noktada çevresinde kendisini araştıranları yeniden ele almaktan başka bir şey yapmamıştır) yetersizliğinden kaynaklanmaz. Bu durumun temelinde bir metin Kuramı'nın üst-dilbilimsel bir incelemeyle yetinmemesi vardır: Üst-dil'in yıkımı ya da en azından bu üst-dil'in sorgulanması (çünkü ona geçici olarak başvurmak gerekli olabilir), kuramın kendisinin bir parçasını oluşturur: Me-

tin üzerine söylemin kendisi de bir metin, bir araştırma, bir metin çalışması olmak zorundadır; çünkü Metin, hiçbir dili kendi dışında, korunaklı bir yerde tutmayan, hiçbir sözceleme öznesini yargıç, uzman, analizci, günah çıkarılan papaz, şifre çözücü konumunu benimsemeye zorlamayan *toplumsal* bir alandır: Metin kuramının yolu yalnızca bir yazı uygulamasıyla kesişebilir.

1971, *Revue d'esthetique.*

çeviren: A. E.

Günümüzde Mitoloji

Çağdaş bir mit düşüncesinin oluşturulmasının üzerinden on beş yıl geçti[1]. Doğruyu söylemek gerekirse başlangıçta pek geliştirilmemişti mit düşüncesi ("mit" sözcüğünün açık bir biçimde metaforik olan bir değeri vardı), ancak yine de bu düşünce kimi kuramsal saptamalar içeriyordu. 1. Durkheim'ın izinden giden sosyolojinin "kolektif temsil" adını verdiği kavrama yakın olan mit, basında, reklamlarda ve kitlesel tüketim nesnelerindeki anonim sözcelerde rahatlıkla görülür; toplumsal açıdan belirlenmiş bir şeydir, bir "yansıma"dır. 2. Ancak bu yansıma, Marx'ın ünlü bir imgesiyle uyum içinde *tersine çevrilmiştir*: Mit, kültürü doğaya ya da en azından toplumsal olanı, kültürel olanı, ideolojik olanı, tarihsel olanı "doğal olan"a çevirmekten oluşur: Gerçekte sınıf ayırımının ve bu ayırım nedeniyle yaşanan ahlaki, kültürel, estetik sorunların ürünü olan şey, "kendiliğinden var olan" şey (sözce) olarak sunulur; sözcenin olağan tüm temelleri, mitlere özgü ters çevirme işleminin sonucunda Sağduyu'ya, Adalet'e, Norm'a, Genel Kanı'ya, tek bir sözcükle söylemek gerekirse Endoksa'ya (Köken'in laik biçimi) dönüşür. 3. Çağdaş mit kesintilidir: Oluşturulmuş büyük anlatılarda kendisini göstermez artık, onu yalnızca "söylem" içindeyken görürüz; olsa olsa bir *cümle kuruluşu*dur, cümlelerden (kalıplaşmış ifadelerden) oluşan bir bütüncedir; mit kaybolur, ama ondan geriye tuzağa

1 *Çağdaş Söylenler*'deki metinler 1954 ile 1956 arasında yazıldı; kitap ilk kez 1957'de yayımlandı, 1970'te ise Seuil Yayınevi'nin "Points Essais" dizisinde cep kitabı olarak yeniden yayımlandı.

düşürücülüğü artmış bir *mite özgü olan* kalır. 4. Çağdaş mit, söz (ne de olsa *muthos*'un anlamı budur) olarak bir göstergebilime bağlıdır: Bu göstergebilim, mite özgü olan tersine çevirme işlemini "düzeltmeyi" sağlar, bunu da iletiyi çözümleyip iki anlambilimsel sistemde inceleyerek yapar: gösterilenin ideolojik (ve sonuç olarak da "düz", "tersine çevrilmemiş" ya da daha açık ifade etmek için ahlaki bir dil konuşmak pahasına *sinik*) olduğu bir yananlam sistemi ve işlevi sınıf önermesini ona doğadaki en "masum" güvenceyi: dil güvencesini (kadim dil, anadil, eğitim dili, vb.) vererek doğallaştırmak olan düzanlam sistemi (imajın, nesnenin, cümlenin görünürdeki birebirliği).

Günümüzde mit düşüncesi, böyle görünüyor, en azından bana böyle görünüyor. Bir şey değişmiş olabilir mi? En azından bu noktada Fransız toplumunun değiştiği söylenemez, çünkü mitlerin tarihi siyasi tarihten farklı bir uzunluktadır; mitler de değişmedi, üstelik onları inceleme yöntemleri de; mite özgü olandan toplumumuzda her zaman çok fazla miktarda var: Anonim, kurnaz, parçalı, geveze niteliklerini eskisi gibi taşıyan bu mite özgü olan, hem ideolojik bir eleştirinin hem de göstergebilimsel bir sökülmenin nesnesi oluyor. On beş yıllık süre boyunca değişen tek şey *okumanın bilimi*dir; bu bilimin geliştirdiği bakış açısıyla, uzun zaman önce yakalanmış ve gözlem sürecine alınmış bir hayvanı andıran mit, birden *yeni bir nesne* oldu.

Bir gösteren bilimi (hâlâ kendisini oluşturmaya çalışıyor olsa da) aslında bu çağda yapılan işler arasında yerini aldı; bu bilimin amacı, göstergenin incelenmesinden çok onun parçalanmasına yöneliktir Mit söz konusu olduğunda, onunla ilgili yapılması gereken çalışma henüz tamamlanmamış olsa da, yeni göstergebilim –ya da yeni mitoloji– göstereni gösterilenden, ideolojik olanı cümleye özgü olandan ayırmayı artık beceremez ya da bunu yapmayı ileride eskisi kadar kolay beceremeyecektir. Bunun nedeni söz konusu ayırımın yanlış ya da etkisiz olması değil, ancak zaman içinde mite özgü bir şeye dönüşmesidir: Bir üniversite öğrencisinin bir biçimin (bir yaşam, düşünce, tüketim biçiminin) burjuva ya da küçük burjuva niteliğini açığa çıkarması söz konusu değil artık; bir başka deyişle, mitolojik bir *endoksa* yaratıldı: Açığa çıkarmanın, gizemi yok etmenin (ya da miti bozmanın)

kendisi bir söylem, cümlelerden oluşan bir bütünce, kateşistik bir sözce olmuştur, gösteren bilimi bu söylemin karşısında yer değiştirmekten ve biraz daha uzakta (geçici olarak) durmaktan başka bir şey yapamaz: Gösterge (analitik olarak) parçalandığında değil, sallanmaya başladığı anda durur: Artık mitlerin maskesini indirmekle yükümlü değiliz (bunu *endoksa* yapıyor zaten), bizim göstergenin kendisini sarsmamız gerekiyor: Bir sözcenin, bir ifadenin, bir anlatının (gizli) anlamını bulmak değil, anlamın kendisinin temsilini delmek gerekiyor; simgeleri değiştirmek ya da arılaştırmak değil, simgeselin kendisini reddetmek gerekiyor. (Mitolojik) göstergebilim, psikanalizin yaşadığına benzer bir durumla karşı karşıya: Psikanaliz gerekli olduğu gibi işe simge listeleri oluşturarak başladı (sallanıp kopan diş iğdiş edilmiş özneye işaret eder, vb.), ancak günümüzde bu psikanaliz sözlüğü yanlış olmamakla birlikte kimsenin ilgi alanına girmiyor (ama kaba psikanaliz amatörleri bu sözlüğe ısrarla yoğun ilgi göstermeye devam ediyorlar), psikanaliz gösterenin diyalektiğini sorgulamaya çoktan başladı; aynı süreci göstergebilim de yaşadı: İşe mitolojik sözlüğünü oluşturarak başladı, ama bugün yapması gereken daha çok sözdizimsel bir çalışmadır (yüksek tüketim toplumunun mite özgü dokusu hangi parçalardan, hangi yer değiştirmelerden oluşmuştur?); ilk olarak (ideolojik) gösterilenin yok edilmesi amaçlanmıştı; ikinci olarak ise göstergenin yok edilmesi amaçlanıyor: "Mit-kırıcılığı"nın hemen arkasından ondan farklı bir düzeye taşınmış ve daha geniş olan bir "anlamkırıcılık" geliyor. Bu değişimle birlikte tarihsel alan da genişledi: Artık (küçük) Fransız toplumundan söz etmiyoruz, onun hem tarihsel hem de coğrafi olarak ötesine geçtik, aynı teoloji çatısının (öz, tektanrıcılık) altında toplanmış, Platon'dan *France-Dimanche*'a uyguladığı anlam yönetimiyle kimlik edinmiş tüm (eski yunan-yahudi-müslüman-hıristiyan) Batı uygarlığı inceleme konumuz artık.

Gösteren bilimi, çağdaş mitolojiye ikinci bir düzeltme (ya da ikinci bir genişleme) daha getiriyor. Dilin çarptığı dünya, kendi içinde yazılıyor; temellerini sürekli geriye çeken, gösterilenlerini yeni gösterenlere dönüştüren, her şeyi sonsuza dek alıntılayan göstergeler hiçbir noktada durmuyorlar: Yazı genelleştirildi ar-

tık. Toplumun yabancılaşması, dillerin (özellikle de mitlerin dilinin) gizemini yok etmeyi zorunlu kılsa da bu mücadelenin yolu eleştirel şifre çözmeden değil *değerlendirme*den geçiyor. Dünyanın tüm yazılarının, birbirinin içine geçmiş (didaktik, estetik, bilgilendirici, siyasi, vb.) farklı söylemlerin karşısında yapılması gereken, şeyleştirme düzeylerini ve cümle kuruluşu açısından gözlemlenen yoğunluk derecelerini takdir etmektir. Böylece çok önemli bulduğum bir kavramı belirlemeyi başarabilir miyiz? Bir dilin *sıkılığı* kavramından söz ediyorum. Diller az ya da çok *koyu*durlar; en toplumsal olanları, en mite özgü olanları sarsılmaz bir türdeşlik içindedir (anlamın gücü vardır, anlamların savaşı vardır): Alışkanlıklarla, yinelemelerle, zorlama kalıplaşmış dize sonlarıyla ve anahtar sözcüklerle dokunmuş bu dillerin her biri *bireysel bir kullanım* (yirmi yıldır yazı adını verdiğim kavram) oluşturur; bugün artık mitleri değil bireysel kullanımları ayırt etmek, betimlemek gerekir; mitolojinin ardından artık daha biçimsel ve bu yüzden de daha kavrayışlı olduğunu düşündüğüm bireysel kullanım bilimi gelecek; bu yeni bilimin işlemsel kavramları gösterge, gösteren, gösterilen ve yananlam değil, alıntılar, göndermeler ve kalıplar olacak. Böylece (mite özgü söylem gibi) koyu olan diller, bir geçiş-yazısı dizisinin içine alınabilecekler; bu yazıda mitin panzehiri olan (hâlâ yazınsal sıfatının eşlik ettiği) metin, kutupta bulunacak ya da daha doğrusu yazı'nın bireysel kullanımla kendi hızı içinde mücadele ederek kanatlarını açtığı, uzaklarda ayrı tutulmuş, merkezi olmayan, açık, havadar, hafif, asil ve özgür bir bölgede bulunacak. Mit aslında genel bir dil, yazı ve gösteren kuramının içine alınmalı ve etnoloji, psikanaliz, göstergebilim ve ideolojik incelemenin verilerine dayanarak oluşturulmuş bu kuram, nesnesini *cümle*ye ya da daha doğrusunu yaparak *cümlelere* (cümlenin çoğuluna) uzanacak biçimde genişletmelidir; bu noktada demek istediğim şu: Mite özgü olan, *cümleler kurduğumuz* (atıp tuttuğumuz) her yerde, *hikâye anlattığımız* her yerde (her iki ifadenin de tüm anlamlarını birlikte kullanıyorum) vardır: Mite özgü olan, iç konuşmadan karşılıklı konuşmaya, gazete makalesinden siyasi demece, (günümüzde hâlâ varsa) romandan reklam imgesine Lacan'ın Düşsel kavramının kapsayabileceği her tür sözde bulunur.

Sözünü ettiğim bu yeni bilim, bir plan aslında, belki de yalnızca bir "istek". Son zamanlarda özellikle yazınsal metinle ilgilenen yeni göstergebilim, toplumsal söz'e göstergebilimsel ilk yaklaşımı geliştirdiğim *Çağdaş Söylenler*'in son metni yayımlandığından beri günümüzün mitlerine uygulanmamış olsa da, en azından görevinin bilincindedir: Görevi, mitlerdeki iletiyi çevirmek (ya da *yeniden oluşturmak*), onu alıp düzanlam altta ve yananlam üstte, doğa yüzeyde ve sınıfsal çıkar derinde olmak üzere yerine koymak değil, nesnenin kendisini değiştirmek, yeni bir bilimin kalkış noktasını oluşturacak yeni bir nesne üretmek, her türlü ilişkiyi koruyarak (bunu becerilebileceğinden kuşkuluyuz) yol almak, Althusser'in tasarısını bir kez daha anımsarsak, Feuerbach'tan Marx'a, genç Marx'tan büyük Marx'a uzanmaktır.

1971, *Esprit*.

çeviren: A. E.

Sapmalar

1. *Biçimcilik*

Biçimcilik sözcüğünden hemen vazgeçmemiz gerektiğinden emin değilim; bu sözcüğün düşmanları bizim de düşmanlarımız aslında: bilim insanları, nedenselliği savunanlar, ruhçular, işlevciler, kendiliğindenciler. Biçimciliğe yapılan saldırılar hep içerik, konu, Neden (ironik bir biçimde belirsizdir bu sözcüğün anlamı, çünkü her ikisi de aynı şeymiş gibi hem inanca hem de determinizme gönderme yapar) adına, bir başka deyişle gösterilen adına, İsim adına yapılmıştır. Biçimcilikle aramıza mesafe koymamız değil, onunla rahat (arzunun sınıfından olan rahatlık, yasaklamanın sınıfından olan mesafeden daha yıkıcıdır) bir ilişki kurmamız gerekiyor. Benim zihnimdeki biçimcilik, içeriği ("insan"ı) "unutmak", "ihmal etmek", "indirgemek"ten oluşmuyor, içeriğin (bu sözcüğü geçici olarak kullanmaya devam edelim) eşiğinde *durmamayı* kapsıyor yalnızca; içerik, biçimciliğin ilgilendiği şeyin *ta* kendisidir, çünkü biçimciliğin hiç bıkmadan yerine getirdiği görev, her fırsatta içeriği (köken kavramı önemini yitirene dek) geriye götürmekten, birbirini izleyen biçimlerden oluşan bir oyun içinde sürekli içeriğin yerini değiştirmekten oluşur. Newton'dan beri maddeyi "ruh"un yararına değil "rastlantısal"ın yararına geriye götürme işlemini tamamlayamamış olan fizik de aynı olayı yaşamamış mıdır? (Verne'in Poe'dan yaptığı alıntıyı anımsayalım: "Bir rastlantı her zaman doğru yapılmış kesin bir hesabın ürünü olmalıdır.") Materyalist olan maddenin kendisi değil, geri çekilme ve güvenlik

kilitlerinin sökülmesidir; biçimci olan ise "biçim" değil, içeriklerin görece ve geciktirici *zamanı*, işaretlerin güvenilmezliğidir.

"Yazınsal" alanda çalışan bizler, matematiğinki gibi egemen bir biçimciliği kullanmıyoruz; bu durumda Gösteren'in (yani Durma Noktası'nın) tüm felsefelerinden (ya da teolojilerinden) oluşan paketten kurtulmak için olabilecek en çok sayıda metafora başvurmamız gerekir, çünkü metafor gösterilene ulaşma yoludur; algoritmanın olmadığı yerde göstereni göndermeyi yalnızca metafor başarır, özellikle de onu kökensizleştirmeyi başarırsak[1]. Bugün ben şunu gözlemliyorum: Dünyanın sahnesinde (bir sahne olarak dünyada) "dekorlar"dan (metinlerden) oluşan bir oyun gösteriliyor: Dekorlardan (ya da metinlerden) birini kaldırın, hemen arkasında bir başkasının belirdiğini görüyorsunuz ve bu böyle sonsuza kadar devam ediyor. Daha incelikli anlatmak için iki oyunu birbiriyle karşılaştıralım: Pirandello'nun *Altı Kişi*'sinde oyun "çıplak" sahnede oynanır: dekor yoktur, yalnızca sahnenin arkasındaki duvarlar, bobinler ve halatlar görünür; kahraman (özne) a) indirgenmiş, b) içsel, c) nedensel kişiliğinin belirlediği bir "gerçek" tarafından yavaş yavaş oluşturulur; bir düzenek vardır, özne bir kukladır; ayrıca modernist olmasına (dekorsuz, sahneye temas ederek oynanmasına) karşın bu oyun ruhsaldır: Nedenlerin, sırların, alanın "gerçekliği"ne, tuvallerin, resimlerin, giysilerin "yanılsaması"na karşı çıkar. Marx Kardeşlerin *Operada Bir Gece*'sinde aynı sorun ele alınır (doğal olarak burlesk bir tarzda: gerçeğin bütünleyici tanığı): (Göz kamaştırıcı) finalde yaşlı *Trouvère* büyücüsü, kendi kendisinin parodisini yaparken sırtını sürekli değişen dekora dönüp sakin bir tavırla şarkısını hiç susmayacakmışçasına söyler; dekorda birileri yukarı çıkar, başkaları çabucak aşağı iner; yaşlı büyücü birbiri ardı sıra farklı, tuhaf, tedirgin edici bağlamlara (repertuarın zihinde yer tutan tüm yapıtları kaçak alanlar oluşturur) sırtını dayar; bu bağlamların nasıl değiştiğini kendisi bile bilmez: Söylediği her cümle bir mantıksızlık içerir.

1 İçinde ilk kavram, temel kavram belirlemekten kaçındığımız bir yerine koyma dizisine ben kökensiz metafor adını veriyorum. Dilin kendisi de kimi zaman kökensiz olmasa da en azından tersine çevrilmiş benzerlikler üretir: *Kav[amadou]*, kolayca alev alan bir maddedir. (Provence dilindeki) bu sözcük, kalbi alev alev yanan âşıktan [*amant*] gelir: Bu durumda "duygusal" olan "maddesel" olanı adlandırmıştır.

Bu anlamsız yüksek sesler bütünü, simgelerle dolup taşar: Sahnenin arkası bomboştur, bu boşluğu sürekli değişen dekorların çoğulluğu, (opera repertuarından alınmış) bağlamların belli bir kod çerçevesinde sıralanması ve gülünçleşmesi, baş döndüren çokanlamlılık ve son olarak da öteki (izleyici) kendisine baksın diye düş dünyasını şarkıyla ifade eden ve bunu sırtı dünyaya (dekora) dönük yaptığını sanan öznenin yanılsaması almıştır; özneyi alaya alan, onu *ayrıştıran* bir çoğulluğun sahnesidir bu gördüğümüz.

2. *Boşluk*

Merkezi değiştirme düşüncesi kesinlikle *boşluk* düşüncesinden çok daha önemlidir. Boşluk düşüncesi belirsizdir: Kimi dinsel deneyimler *boş bir merkez*'e çok iyi uyum sağlarlar (bu belirsizliği Tokyo için kullanmıştım, kentin merkezinde imparatorun sarayının bulunduğunu anımsatarak). Bu noktada da hiç usanmadan metaforlarımızı yeniden oluşturmaya başlamalıyız. Her şeyden önce *dolu*'dan yalnızca taşıdığı son bir madde, ayrıştırılamaz bir sıkılık imajından dolayı nefret etmeyiz; aynı zamanda ve özellikle (en azından bana göre) içerdiği *kötü biçim*den dolayı nefret ederiz: Dolu, öznel olarak anı (geçmiş, Baba), sinirsel olarak yineleme, toplumsal olarak da basmakalıptır (kitle kültürü adı verilen, Aristoteles'in "endoksa" sözcüğüyle tanımlanan kültürümüzün içinde büyür). Buna karşıt olarak *boşluk*, bir yokluk (bedenin, şeylerin, duyguların sözcüklerin yokluğu: hiçlik) biçiminde artık algılanılmamalı ("yokluk" imgesiyle birleştirilmemelidir) – bu noktada eski fiziğin kurbanı oluyoruz; boşlukla ilgili bir parça kimyasal olan bir düşünce geliştiriyoruz. Boşluk daha çok yeni'dir, yeni'nin dönüşüdür (bu da yinelemenin zıt anlamlısıdır). Bilimsel bir ansiklopedide (benim bilgi alanım bu ansiklopedilerden öteye gitmiyor) kısa bir zaman önce bir fizik kuramının (sanıyorum en yeni olanın) açıklamasını okudum; bu açıklama zihnimdeki ünlü boşlukla ilgili bir düşünce geliştirmemi sağladı (bilimin metaforik değerine her geçen gün biraz daha fazla inanıyorum): Bu, Chew ile Mandelstran'ın (1961) *bootstrap* (*boot-strap* botun giyilirken çekilen dilidir ve bu anlamıyla

"kendi olanaklarıyla ayağa kalkmak" anlamına gelen Fransızca deyimde kullanılmıştır) kuramıdır; ansiklopediden alıntılıyorum: "Evrendeki parçacıklar, ötekilerden daha basit olan kimi parçacıklardan doğmamıştır [soykütüğü ve belirleyicilik hayaletinden kurtuluruz böylece]; bu parçacıklar belli bir anda güçlü olan etkileşimlerin sonucunu temsil ederler [dünya: her zaman geçici olan bir farklılıklar sistemi]. Bir başka deyişle, parçacıklar bütünü, kendi kendini doğurur (*kendini-oluşturma*)[2]." Sözünü ettiğimiz boşluk, sonuç olarak dünyanın *kendini oluşturması*'dır.

3. Okunabilir

Anlam ortadan kalktıktan sonra dil devam ettiğine göre yapacak çok şey var ("yapacak çok şey var" ifadesi doğal olarak "iş" sözcüğüne gönderme yapıyor). Bana göre (belki de bunu daha önce yeteri kadar sık söyledim bile) haiku'yu değerli kılan, çelişkili bir biçimde *okunabilir* olmasıdır. Bizden –en azından bu *dolu* dünyada– göstergenin iyi özelliklerini alan, gösterge-olmayan değil, anlam-olmayan'dır (günlük dilde *okunamayan*'dır), çünkü bu anlam-olmayan hemen anlam tarafından toparlanır (anlam-olmayan'ın anlamı olarak); dili, örneğin, sözdizimini bozarak yıkmak mümkün değildir: Bu, aslında çok zayıf bir yıkımdır; üstelik de masum olmaktan da çok uzaktır, çünkü hep söylendiği gibi "küçük yıkımlar büyük uyumları oluşturur". Anlama ön cepheden basit bir biçimde karşıtının iddiasıyla saldırılamaz; hile yapmak, gizlenmek, soymak ("soymak" sözcüğünün iki anlamıyla: çalmak ve içindeki güzelliği görmek için kabuklarını çıkarmak) gerekir, yani zorunluluk belirdiğinde anlamın parodisini daha da iyisi simülasyonunu yapmak gerekir. Haiku, nazım biçiminden oluşan bir teknik sayesinde göstereni buharlaştırmayı başarmıştır; ortada belli belirsiz bir gösterilen bulutundan başka bir şey kalmamıştır; işte tam bu anda haiku son bir bükülme hareketiyle okunabilir'in ve suretin maskesini takar, ancak onları her türlü *göndermeden*, (yazınsal) "başarılı ileti"nin özelliklerinden (açıklık, yalınlık, zarafet, incelikten) yoksun bırakır. Bugün zihnimizdeki

2 *Bordas Ansiklopedisi*, "Doğanın Kanunları"

yazı işi, iletişimi ne iyileştirmekten ne de yok etmekten oluşuyor; onun işi bugün iletişimi *tel tel ince parçalara ayırmak*tan oluşuyor: Bu, aslında klasik yazı'nın genel olarak (tutumlu bir biçimde) yaptığı eylemdir ve klasik yazı nasıl olursa olsun tam da bu yüzden bir yazı'dır; ancak yirminci yüzyılda her yerde başlatılan yeni bir aşama hız kazandı, bu aşamada tek bir kodun içinde ("iyi yazma" kodunun içinde) çoğul olarak (özgürce) ifade edilen bir anlam söz konusu değil, artık bir bütün olarak (kodların, mantık çizgilerinin "değişken hiyerarşisi" olarak) dilin kendisine ulaşmak, onun üzerinde çalışmak amaçlanıyor; ama bu, hâlâ iletişim görüntüsünde yapılmak zorunda, çünkü dilin özgürleşmesinin (gösterilenler ve söylemin *mülkiyeti* bağlamında) toplumsal, tarihsel koşulları henüz hiçbir yerde tam olarak oluşmadı. Bu noktada da bir sözcükteki bir harf yerine bir başkasını kullanma, kaynak belirtmeden alıntı yapma, metinlerarasılık oluşturma ve sahte okunabilirlik yaratma eylemlerinin kuramsal (yönetici) kavramlarının günümüzde kazandığı önem bir kez daha açığa çıkıyor.

4. Dil

"*Dil bir üstyapı değildir*" diyorsunuz. Bu konuda iki sınırlayıcı uyarıda bulunmak istiyorum. Öncelikle, "üstyapı" kavramı yeterince aydınlatılmadığı sürece bu saptama kesinlik kazanamaz ve günümüzde de sürekli bir değişim içinde var olur (en azından ben böyle olmasını istiyorum). Sonra şunu söylemeliyim: "Anıtsal" bir tarih düşüncesine inanıyorsak dili, dilleri yapısal bir bütün içinde ele almak kesinlikle mümkündür: Hint-Avrupa dillerinin, bu uygarlığın kapsadığı alandaki kurumlarla ilişkisi olan, (örneğin doğu dillerinden farklılık gösteren) bir "yapı"sı vardır: Herkes büyük ayrılığın Hindistan ile Çin, Hint-Avrupa dilleri ile Asya dilleri, budist dinsellik ile Taoculuk ya da zen (zen de görünüşte budisttir, ancak Budizm taraftarı değildir; sözünü ettiğim ayırım dinlerin tarihindeki ayırım değildir; ben tam olarak dilin, dillerin ayırımından söz ediyorum) arasında olduğunu bilir.

Dil bir üstyapı olmasa da, dille kurulan ilişki her durumda siyasidir. Fransa gibi tarihsel ve kültürel olarak fazlasıyla "yük-

lü" bir ülkede bu durum pek göze çarpmaz: Dil burada siyasi bir konu değildir; ancak dilin siyasi olmasının yarattığı sorunun ne kadar açık, yoğun ve keskin olduğunu (Fransızlar dilleri söz konusu olduğunda yüzyıllara yayılan klasik otoritenin burunlarına dayadığı kloroformla derin bir *uykuya dalmışlardır*) görüp şaşkınlığa kapılmak için öncelikle sorunu (herhangi bir araştırma yöntemiyle: angaje bir toplum-dilbilim oluşturarak ya da bir dergide özel sayı yayımlayarak) açığa çıkarmak yeterli olacaktır. Daha az olanağa sahip ülkelerde dille olan ilişki çok ateşlidir; geçmişte sömürge olmuş Arap ülkelerinde dil, siyasetin tüm enerjisini harcadığı bir Devlet sorunu olarak görülür. Bu sorunu çözmek için yeterli hazırlığı yaptığımızdan tam olarak emin de değilim: Siyasi bir dil kuramımız yok henüz, dilin *elde etme* süreçlerini ortaya çıkaracak ve sözceleme araçlarının "mülkiyet"ini inceleyecek bir yöntembilimimiz, dil biliminin *Kapital*'i gibi bir kitabımız yok (ben bu tür bir kuramın göstergebilimin günümüzdeki mırıldanmalarından yola çıkarak geliştirileceğini düşünüyorum, bu mırıldanmalar aslında göstergebilimin tarihsel boyutunu oluşturuyorlar); bu (siyasi) kuram özellikle dilin bir yerde durup durmadığını, duruyorsa tam olarak *nerede durduğu*nu belirlemelidir; eski sömürgeci dilin (Fransızca) rahatsız edici varlığını hâlâ sürdürdüğü kimi ülkelerde "edebiyat"ın dilinin günlük dilden ayrıldığını, edebiyatın dilini (yabancı dil olarak) okullarda okutup ("burjuva" sıfatı verilen) günlük dili reddetmenin mümkün olduğunu ileri süren gerici düşünce egemenliğini korumaktadır; ancak ne yazık ki dilde eşik diye bir şey yoktur, dili durdurmak söz konusu bile değildir; gerekirse dilbilgisini kapatıp yalnız bırakabiliriz (dilbilgisinin kuralcı eğitimini okullarda verebiliriz), ama sözcük bilgisine bunu yapmayız, çağrışım ve yananlam alanlarına hiç yapamayız; Fransızca öğrenen bir yabancı, bir Fransızın anadiliyle ilgili yaşadığı ideolojik sorunların tümüyle karşılaşır ya da en azından iyi bir eğitim almışsa karşılaşmak zorundadır; edebiyat yalnızca dilin derinleştirilmesi, genişletilmesi değildir, bu nedenle edebiyat başlangıçta sözünü ettiğim yapısal sorunun yaşandığı, en geniş ideolojik alandır (tüm bunları Fas'ta yaşadığım deneyimlerden yola çıkarak söyledim).

Dil uçsuz bucaksızdır (sonu yoktur) ve bundan kimi sonuçlar çıkarmak gerekir. Dil, dilden önce başlar; Japonya'yla ilgili söylemek istediğim tam olarak buydu, orada yaşadığım iletişimi övgüyle anlatırken bunu söylemek istemiştim; çevremdeki insanların konuştuğu, ama benim bilmediğim bir dilin dışında kalarak yaşamıştım bu iletişim deneyimini, bilmediğim bu dilin çalışma sesinde, duygusal nefes alıp verişinde yaşamıştım. Dilini bilmediğimiz bir ülkede yaşamak, turistik bölgelerin dışına çıkıp gerçekten o ülkeye özgü olan yerlerde yaşamak en tehlikeli serüvendir ("serüven" sözcüğünü gençlik romanlarında yüklendiği naif anlamıyla kullanıyorum); bu, vahşi ormanlara girmekten (özne için) daha tehlikelidir, çünkü dili *aşmak*, dilin ek olarak bulunan kenarında, yani dilin derinliği olmayan sonsuzluğunda yaşamak gerekir. Yeni bir Robinson hayal etmem gerekseydi, onu ıssız bir adaya değil, ne konuştuklarını ne de yazdıklarını anladığı on iki milyon insanın yaşadığı bir kente yerleştirirdim: Mitin modern biçiminin orada var olduğunu düşünüyorum.

5. *Cinsellik*

Cinsel oyunun zarafeti dendiğinde benim zihnimde Batı'ya ait (ilgilenmemizi sağlayan ana güdü bunun Batı'da olmasıdır) çok önemli ancak bir o kadar da bilinmeyen bir düşünce canlanıyor. Bunun nedeni basittir. Batı'da cinsellik az da olsa yalnızca bir yasa çiğneme dilinde konuşuluyor; cinselliği bir yasa çiğneme alanı olarak görmek, onu bir ikiliğin (*için/karşı*), bir paradigmanın, bir anlamın içine hapsetmek demektir. Cinselliği kara bir kıta olarak düşünmek onu anlamın egemenliğine (*siyah/beyaz*) almak demektir. Cinselliğin köleleştirilmesi, anlamın köleleştirilmesine, anlam tarafından köleleştirilmeye ayrılmaz bir biçimde bağlanmıştır. Cinselliği az ya da çok anarşist bir tasarıyla özgürleştirmek değildir asıl zor olan, zor olan onu anlamdan, anlam olarak yasa çiğnemeden kurtarmaktır. Arap ülkelerini biliyorsunuz. Oralarda eşcinselliğin rahatça uygulanmasıyla (ancak ona kesinlikle bir *isim* vermemek şartıyla: Bu noktada da başka bir sorun ortaya çıkar, "utanç" uygarlıklarında cinsel olanı dile getirme sorunu

dediğimiz o büyük sorun belirir; ancak –itiraflarda, pornografik temsillerde– aynı dile getirme eylemi "suçluluk" uygarlıklarında çok sevilen bir eylemdir), "uygun" cinselliğin kimi kuralları kolayca çiğnenir; ancak bu yasa çiğneme, çok katı bir yönetime hiç taviz vermeden boyun eğmek zorundadır: Yasa çiğneyici bir eylem olan eşcinsellik kendisinde hemen (savunma içgüdüsüyle yaptığının üzerini kapama hareketiyle, korku içinde bir reflekse kapılarak) düşünülebilecek en saf paradigmayı yeniden üretir; bu, aktif/pasif, sahip olan/sahip olunan, beceren/becerilen, tokmaklayan/tokmaklanan (Bunlar Kuzey Afrika'daki Fransızların günümüzde kullandığı sözcükler: Burada da dilin ideolojik değeriyle karşılaşıyoruz) paradigmasıdır. Oysa asıl paradigma, anlam paradigmasıdır; bu ülkelerde ikili seçeneği aşan, onu karmaşıklaştıran ya da yalnızca geciktiren (oradaki kimi kişilerin hor görerek *sevişmek* dediği) her tür eylem, tek bir hareketle *yasaklanmış* ve *anlaşılmaz* olur. Cinsel "zarafet" bu eylemlerin yoksunluklarına yasa çiğneme bağlamında değil, anlam bağlamında karşıtlık oluşturur; cinsel zarafeti, sözceleme yolları olarak "kibarlık" kurallarını, şehvet tekniklerini ya da erotik "zaman"ı seçmiş bir *anlam karışıklığı* olarak tanımlayabiliriz. Bu düşünceyi başka bir biçimde de ifade edebiliriz: Cinsel yasak, (kitle kültürünün yaşandığı toplumun utangaç fantezilerini tatmin etmek için çok doğru bir kavram olan) mite özgü bir "özgürlük" yararına değil, kendiliğinden söylenen yalanın cinselliğini dışarıda bırakan boş kodlar yararına tamamen kaldırılır. Sade bunu görmüştür: Anlattığı eylemler sert bir kombinasyonun egemenliğindedir; ama yine de bu eylemler tamamen Batılı olan, mite özgü bir öğenin izini taşırlar: Bu, bir tür aşırı uyarılma, trans ya da *sıcak* cinsellik dediğiniz şeydir ve bu durumda da cinsellik hedonizmin değil de, (Tanrı onu hareketlendirir, canlandırır) *kendinden geçme*nin nesnesi olduğu için yine kutsallaştırılmış olur.

6. Gösteren

Gösteren: Bu sözcüğü uzun bir süre daha taciz etmeye devam etmemiz gerektiğine karar vermeliyiz (onu tanımlamak zorun-

da olmadığımızı bir kez daha kesin bir dille anımsatalım; onu kullanmamız, bir başka deyişle, metafor haline getirmemiz, ona karşı çıkmamız gerekiyor – özellikle de göstergebilimin kuruluşunda bağlılaşımın tek öğesi olduğunu düşündüğümüz, ancak bugün bağlılaşımın rakibi olduğunu anladığımız gösterilene de karşı çıkmamız gerekiyor). Günümüzde ikili bir görevimiz var. Bir yandan, *gösterenin derinliğinin ve hafifliğinin* (*hafif*'in Nietzsche'ye özgü bir sözcük olabileceğini unutmayalım) birbirine karşıt biçimde nasıl ifade edilebileceği üzerine çalışmamız gerekiyor (burada sözünü ettiğim çalışma analitik olmaktan çok metaforik bir işlemi içeriyor); gösteren bir açıdan bakıldığında "derin" değildir, bir içsellik ve sır planı çerçevesinde oluşmaz; başka bir açıdan bakıldığında ise bu ünlü gösterenle onun içine dalmaktan, gösterenden uzakta bir noktanın, maddenin, metnin içine girmekten başka ne yapılabilir ki? Hafif olanın içinde nasıl gizlenilir? Şişmeden, eşelenip durmadan nasıl onun içinde uzanılır? Gösteren hangi madde ile karşılaştırılır? Okyanus suyu da olsa suyla karşılaştırılamaz kuşkusuz, çünkü denizin dibi vardır; onu daha çok gökyüzüyle, kozmik alanla karşılaştırabiliriz, tam olarak *akla gelmeyen* özelliklerinin bulunduğu yerlerle karşılaştırabiliriz. Öte yandan, bu metaforik araştırma, *iş* sözcüğü (bu sözcük aslında *gösterilen*den çok *gösteren*in gerçek bağlılaşığıdır) üzerine yürütülmelidir; bu da bir *numen*-sözcüktür (bir söylem oluşturabilen sözcük); bu sözcüğü şöyle inceliyorum: Metin sorunuyla ilgili olduğunda bu sözcük Julia Kristeva'nın verdiği anlamda, *iş ön-anlam* olarak anlaşılır: anlamın, alışverişin, hesaplamaların dışında, kullanmanın ve oyunun içinde bir iş; bu yönde araştırma yapmak gerektiğini düşünüyorum; birkaç yananlama karşı da hemen önlem almak gerekir: *İş-güçlük* düşüncesini tamamen yok etmek ve belki de her tür işe proleter bir teminat veren metonimiden (kesin bir biçimde, en azından başlangıçta) vazgeçmek gerekir -bu doğal olarak gösterenin "iş"ini sosyalist kampta (orada farklı biçimlerde kabul görmüştür zaten) yürütmeyi sağlar; bu konuyu daha yavaş, sabırlı ve diyalektik açıdan ele almak da gerekebilir. Bu büyük "iş" sorunu sonuç olarak bizim kültürümüzün bir çukurunda, bir boşluğundadır; bu boşluğun Marx ile Nietzsche ilişkisini geçmişten günümüze koparmış

olan boşluğun aynısı olduğunu eksiltili bir biçimde de olsa söyleyeceğim: Bu aslında çok sağlam bir ilişkidir ve bu nedenle de incelenmesi gerekir. Bunu kim yapacak?

7. Silahlar

Göstergeler ile *silahlar* arasında dikkat çekici bir karşıtlık kuruyorsunuz; ancak bunu yerine koymalar içeren bir işlemle yapıyorsunuz, bunu başka türlü de yapamazsınız zaten, ne de olsa göstergeler ve silahlar aynı şeydir; her tür mücadele anlam boyutunda gerçekleşir, her anlam bir savaşçıdır; gösteren savaşın fiziksel gücüdür, savaş anlamın kendisinin yapısıdır; günümüzde anlamın savaşını (anlamı yok etmek için yapılan bir savaşı) değil, anlamların savaşını yaşıyoruz: (Askeri, ekonomik, ideolojik, hatta sinirsel) her tür silahla donanmış gösterilenler birbirileriyle çarpışıyorlar; dünyada gösterilenin sürgün olduğu hiçbir kurumsal yer yoktur (günümüzde gösterileni, kimi zaman gerici görünmesine neden olacak çelişkiler barındıran, sürekli değişen yerlerde bulunan, kaçak olarak birileri tarafından işgal edilmiş, aslında içinde yaşanamaz durumdaki kurumlarla kandırarak yok etmekten başka yol yoktur). En iyisini düşünmeyi deneyerek (yani yeğlenen bir siyasi konumun ötesine geçerek) kendimi yerleştirmeye çalıştığım paradigma, *emperyalizm/sosyalizm* paradigması değil, *emperyalizm/başka bir şey* paradigmasıdır: Paradigmanın sonuca ulaşacağı anda işaretin bu kalkışı, kısaltma tarafından topal bırakılmış bu karşıtlık, ek ya da *tarafsızın* sapması, ütopyanın bu açıklığı, benim bulunabileceğim tek yerdir, işte buna alışmam gerek. Emperyalizm, *dolu* olandır; onun karşısında imzasız olan *kalan* vardır: başlığı olmayan bir metin.

Guy Scarpetta'nın hazırladığı bir soruşturmaya
verilen yanıtlardan oluşturulmuştur. 1971, *Promesses.*

çeviren: A. E.

Dilin Çalışma Sesi

Söz, geri döndürülemez, bu onun yazgısıdır. Söylenmiş bir şeye, yeniden başlanamaz, bu ancak *çoğaltma pahasına* yapılabilir: Düzeltmek, bu bağlamda tuhaf bir biçimde eklemek anlamına gelir. Konuşurken söylediklerimin üstünü çizemem, onları silemem, ortadan kaldıramam; tek yapabildiğim, "geri alıyorum, siliyorum, düzeltiyorum" demek, kısaca yine konuşmaktır. Eklemelerle yapılan bu benzersiz ortadan kaldırma eylemine ben "mırıldanma" adını veriyorum. Mırıldanma, iki kez başarısız olan bir iletidir: Bir yandan, onu tam olarak anlayamayız; öte yandan da çaba gösterirsek onu anlayabiliriz yine de; ne dilin içinde, ne de dışındadır: Bir motorun takıldığını belli eden bir ses dizisine benzeyen, dilden çıkan bir gürültüdür; *başarısızlığın* anlamı tam da budur, nesnenin işleyişinde ortaya çıkan takılmanın sesli göstergesi. (Motorun ya da öznenin) mırıldanması, aslında bir korkudur: Hareketin durmasından korkarım.

Makinenin ölümü: Bu, insana acı verebilir, insan bunu bir hayvanın ölümü gibi betimlerse tabii (Zola'nın romanına bakın). Sonuç olarak, makine ne kadar hoş bir şey olmasa da (robot figürü, tehditlerin en büyüğünü savurur: *bedenin kaybı*) yine de onda mutluluk vaat eden bir temanın bulunma olasılığı vardır: *iyi işleme*; tek başına işlediğinde makineden korkuyoruz, ancak iyi işlediğinde onu seviyoruz. Oysa dilin takılmalarının bir biçim-

de sesli bir göstergede birleşmesi gibi: mırıldanma da bir makinenin iyi işleyişinin müzikal bir varlıkta: kendini göstermesidir *çalışma sesinde.*

Çalışma sesi, iyi işleyen bir şeyin çıkardığı gürültüdür. Bu noktada şu çelişkili düşünce ortaya çıkıyor: Çalışma sesi, aşırı bir gürültüye, imkânsız bir gürültüye işaret eder; oysa mükemmel bir biçimde çalışan bir şey gürültü çıkarmaz; gürültü yapmak, gürültünün kendisinin buharlaşmasını duyurmaktır: Kırılmış, bozulmuş, titremeye kapılmış olma, sesli bir ortadan kalkmanın işaretleri olarak görülür.

Demek ki çalışma sesi çıkaranlar, mutlu makinelerdir. Aşka açık bölgelerin birbirlerine özenle eklemlendiği bedenle ilgili sonsuz düşüncelerin yaratıcısı Sade'ın bin kez zihninde kurup betimlediği erotik makine, parçalarının kasılmalı hareketleriyle işlemeye başladığında titrer ve hafif bir ses çıkarır: Kısaca, çalışıyordur ve aslında *iyi çalışıyordur.* Başka bir yerde, Japonya'da ise günümüzde (*Pachinko* adı verilen) toplu makine oyununun oynandığı büyük salonlar, kendinden geçen Japonlarla dolup taştığında inanılmaz yükseklikte bir top sesiyle kaplanır ve bu gürültü işte bir şeyin, toplu yapılan bir şeyin, çalıştığını gösterir: oyun oynamanın ve bedenle tam bir uyum içinde hareket etmenin verdiği (başka nedenlerle gizemli olan) haz. Çünkü çalışma sesi (hem Sade'ın hem de Japonların örneğinde gördüğümüz gibi) bedenin parçalarının ortak hareketine işaret eder: "Çalışan" bir hazdan kaynaklanan gürültüde hiçbir ses yükselmez, rehberlik yapmaz ya da uzaklaşmaz, hiçbir ses kendi kendini oluşturmaz; çalışma sesi, çoğul zevkin kendisinin sesidir – ancak kesinlikle kitlesel değildir (kitlenin, tam tersine tek bir sesi vardır ve bu ses de rahatsız edici derecede yüksektir).

Peki dil, dil gürültü çıkarabilir mi? Söz, mırıldanmaya mahkûm görünüyor; yazı ise sessizliğe ve göstergelerin ayırt edilmesine:

Her durumda, dilin kendi varlığına uygun bir keyif yaratabilmesi için ortada çok fazla anlam bulunuyor. Ancak imkânsız olan, tasarlanamaz değildir: Dilin çalışma sesi, bir ütopya oluşturur. Nasıl bir ütopya? Anlamın müziğinin ütopyası; böyle bir ütopyada dilin genişleyeceğini, genişlemekle kalmayıp anlam üretme aracının ortaya çıkamayacağı kocaman, sesli bir doku oluşuncaya dek *doğasının değişeceğini* düşünüyorum; sessel, ölçülü, çınlamalı gösteren, içinden tek bir gösterge bile çıkmadan (çıkıp bu saf keyif örtüsünü *sıradanlaştırmadan*), ama yanı zamanda –zor olan da budur– anlam kaba bir hareketle kovulmadan, dogmatik bir tutumla dışarı atılmadan, kısaca iğdiş edilmeden tüm görkemiyle kendisini sergileyecektir. Gürültü çıkaran, kendisini sessiz bir hareketle gösterene emanet eden, mantıklı konuşmalarımızda yer almayan dil, yine de anlam ufkundan vazgeçmeyecektir: Ortak bir biçimde sahip olduğumuz, içine giremediğimiz ve adlandıramadığımız anlam, uzakta bir yerde bir serap gibi duracaktır, sessel uygulamayı ikili bir manzaraya dönüştürecek, bir "dip" bölgeye sahip olacaktır; (Şiirimizde olduğu gibi) sesbirimlerin müziğinin iletilerimizin "dip" bölgesini oluşturması yerine, anlam burada keyfin kaçış noktası olacaktır. Makinelerin çalışma sesinin, gürültünün yokluğunun gürültüsü olması düşüncesini dile taşıdığımızda, duyulan ses, bu anlamın sesi, anlamdan bağışıklığın sesi olacaktır ya da –aslında aynı şeydir– "insanlığın hüzünlü ve vahşi tarihinde" oluşmuş göstergelerin Pandora'nın kutusu olarak belirdiği tüm saldırılardan kurtulmuş bir anlamı uzaklarda duyuran bu karşı-anlamın sesi olacaktır.

Kuşkusuz bu bir ütopyadır; ancak avangardın araştırmalarını çoğu zaman yönlendiren de ütopyanın kendisidir. Farklı yerlerde kimi zamanlarda çalışma sesi deneyimleri olarak adlandırabileceğimiz uygulamalar yapılmıştır: örneğin; post-dizisel müziğin kimi parçaları (bu müziğin sese büyük bir önem vermesi de anlamlıdır: sesin gücünü değil, sesteki anlamın doğasını değiştirmeyi amaçlayarak ses üzerinde çalışır), kimi radyofoni araştırmaları ve Pierre Guyotat ya da Philippe Sollers'in son metinleri.

Çalışma sesiyle ilgili bu araştırmayı, kendimiz de yapabiliriz; hayatımızda, hayatın sunduğu serüvenlerde, hayatın bizi hiç hazırlamadan, birden karşımıza çıkardıklarında bu tür bir araştırma yapabiliriz. Geçen akşam Antonioni'nin Çin'le ilgili filmini izlerken bir sahnede birden dilin çalışma sesinin varlığını hissettim: Bir köydeki bir sokakta duvara yaslanmış çocuklar yüksek sesle kitap okuyorlar, ama her birinin elinde farklı bir kitap var; iyi çalışan bir makineninki gibi güzel bir gürültü çıkıyordu bu sahnede; anlam benim için iki kez girilmezdi, hem Çinceyi bilmiyordum, hem de aynı anda yapılan yüksek sesle okumalar birbirine karışıyordu; ama yine de sahnenin tüm inceliğiyle oluşan, halüsinasyonlara özgü bir algı içinde müziği, solukları, gerilimi, özeni, kısaca bir amaç gibi bir şeyi duyuyordum. Peki bu ne demek oluyordu? Dilin yukarıda açıkladığımız gibi çok ender oluşan, keyif dolu bir gürültü çıkarmasını sağlamak için hep bir arada konuşmamız yeterli olur mu? Tabii ki olmaz; sesli sahnede (sözcüğün en geniş anlamıyla) erotizm, hamle ya da keşif ya da bir coşkunun sıradan eşliği olması da gerekir; Çinli çocukların suratlarındaki ifade tam da bunları eklemişti o sahneye.

Bugün kendimi Hegel'in betimlediği yaşlı Yunan gibi hissediyorum biraz: Hegel, bu adamın yaprakların, nehirlerin ve rüzgârların çıkardığı sesleri, kısaca Doğa'nın tüm titremelerini planlı bir zekânın izlerini görebilmek için hiç yorulmadan, tutkuyla incelediğini söylüyordu. Ben de dilin çalışma sesini dinlerken anlamın titremesini inceliyorum – modern insan olarak benim Doğam kuşkusuz dil oluyor.

Vers une esthétique sans entraves'da
(Mélanges Mikel Dufrenne) © U.G.E 1975.

çeviren: A. E.

Ek

Genç Araştırmacılar

Communications'un bu sayısı, özel bir sayı: Bir konuyu araştırmak ya da bir temayı açıklamak için hazırlanmadı; bu sayıyı farklı, en azından özgün kılan konusu değil bir araya getirdiği yazarlardır: Bu yazarların tümü kısa bir zaman önce araştırma yapmaya başlamış üniversite öğrencileridir; genç araştırmacıların ilk çalışmaları onların isteğiyle bu sayıda yer almıştır, araştırmacılar çalışma konularını kendileri özgürce belirlemiş, ancak konularını bir kuruma, doktora tezi hazırlama birimine sunmuşlardır. Biz de temel olarak araştırmanın kendisini sorguluyoruz ya da geleneksel sanat ve edebiyat alanında yapılan belli bir tür araştırmayı inceliyoruz. İşte bu yazıda da yalnızca bu tür bir araştırmayı ele alıyoruz.

Üniversite öğrencisi, çalışmasına başladığı an bir dizi sınıflandırmanın içinde bulur kendisini. Genç bir öğrenci olarak, üretkenlikten uzak olduğu için belli bir ekonomik sınıfta yer alır: Ne bir şeye sahiptir, ne de bir şey üretir; değiş tokuşun dışındadır ve bu sözcüğü kullanabilirsek sömürünün de dışındadır: Toplumsal açıdan bakıldığında belli bir görevle ilgili her türlü adlandırmanın dışında bırakılmıştır. Entelektüel olarak işin hiyerarşisine sürüklenmiştir; kullanma becerisinden, bir başka deyişle iletişim olanağından yoksun olduğu tartışmalı bir gösterişin içinde yer alması beklenir. Araştırmacı olarak, kendisini söylemle-

rin ayrılığına adaması gerekir: bir yanda bilimselliğin söylemi (Yasa'nın söylemi), öte yanda arzunun ya da yazı'nın söylemi.

İş (araştırma işi) arzu tarafından ele geçirilmelidir. Bu ele geçirme olayının gerçekleşmediği durumlarda ortaya çıkan iş, iç karartıcı, işlevsel ve dengesiz olur; sonuç olarak yalnızca bir sınavı geçme, bir diploma alma ya da bir mesleki ilerleme kaydetme gereksinimiyle yapılmıştır. Arzunun işimin içine işleyebilmesi için bu işin, benim bir çalışma yaptığımdan (emek harcadığımdan) ve bana verdiği yardımları doğru yönde kullanıp kuruma geri döndürdüğümden emin olmak isteyen bir topluluk tarafından değil, (Yasa'nın denetiminin tersine) Öteki'nin arzusunun hissedildiği canlı bir okur grubu tarafından *verilmesi* gerekir. Oysa bizim toplumumuzda ve kurumlarımızda üniversite öğrencisinin ya da entelektüel işçinin bir arzuya sahip olması hiçbir zaman beklenmez: Ondan yazı yazması değil, ya konuşma yapması (çok sayıda rapor okuması) ya da (düzenli denetimlerin yapılması için) çalışmalarını "anlatması" istenir.

Biz ise araştırma işinin *en başından beri* güçlü bir isteğin nesnesi olmasını, kurumun dışında oluşturulmasını ve yalnızca yazı'nın isteğiyle gerçekleşmesini istiyoruz. Dergide dile getirdiğimiz bu görüş, kuşkusuz ütopyamızın çok küçük bir bölümüdür; çünkü toplumun kurumlarının genel olarak tüm üniversite öğrencilerine ve özel olarak da "edebiyat" öğrencilerine bu mutluluğu vermeye hazır olmadığının farkındayız. Öğrenciye bir türlü verilmeyen mutluluk şudur: Ona gereksinim duyuyoruz; onun becerilerine ya da gelecekte üstleneceği görevlere değil, şu anki tutkusuna gereksinimimiz var.

Gerçekle ilgisi olmayan bir savı köklerinden sarsmanın zamanı belki de gelmiştir: araştırmanın anlatılmasını, ama kesinlikle yazılmamasını isteyen sav. Buna göre araştırmacı temelde malzemeleri toplayan biri olacaktır ve yaşadığı sorunlar da bu

malzeme toplama süreciyle sınırlı olacaktır; "sonuçları" açıklama zamanı geldiğinde her türlü sorun çözülmüş olacaktır; "biçime sokmak" en son yapılan, önemsiz bir işlemdir, sonuç olarak lisede öğrenilen ve türün kodlarına uyma ("açıklık", imgelerin kaldırılması, akıl yürütme kurallarını benimseme) endişesinden başka bir endişe içermeyen birkaç "ifade etme" tekniğiyle hızla yapılan bir işlemdir bu. Ancak basit "ifade etme" eylemlerinde bile sosyal bilimler öğrencisi yeteri kadar donanımlı değildir. Araştırmanın nesnesi Metin (bu sözcüğü tekrar inceleyeceğiz) olduğunda araştırmacı tehlikeli bir ikilemin pençesine düşer: Ya Metin'den yazıcılığın geleneksel koduyla söz edecek, bir başka deyişle bilim adamının "hayal dünyası"nın tutsağı olacak –bilim adamı kendisini çalışma konusunun dışında tutmak ister ya da daha da kötüsü zaten böyle olduğunu sanır, tüm masumiyeti ve kendine güveniyle kullandığı dilin araştırmasının dışında konumlandığına inanır– ya da gösterenlerin oyununa, sözcelemenin sonsuzluğuna, tek bir sözcükle söylemek gerekirse "yazı yazma"ya ("iyi yazı yazma" anlamına gelmez) kendisi de girecek, olduğunu sandığı "ben"i (hem koruyan hem de yanıltan) hayali kozasından, bilimsel kodun sınırlarından çıkaracak, kısaca özneyi yazı kâğıdının beyazlığına onu "ifade etmek" için değil ("özneye ilişkin anlatılar"la hiç ilgisi yok) onu yaymak için atacak: Bu da araştırmanın alışıldık söylemini aşmak anlamına gelecektir. Derginin bu sayısında hafif de olsa bu aşma eyleminin sahneye çıkmasına izin veriyoruz: Yazarlara göre değişiklik gösteren bir aşma eylemi bu: Yazılardan birini seçip özellikle onu öne çıkarmaya çalışmadık; önemli olan araştırmacının çalışmasının herhangi bir aşamasında (bilgi, yöntem, sözceleme) bilimsel söylemin Yasası tarafından yanıltılmaktan özenle kaçınması (bilimsel söylem, bilimin kendisi olmak zorunda değildir: Bilim adamının söylemine karşı gelen yazı, bilimsel çalışmanın kurallarından hiçbir biçimde muaf değildir).

Araştırma, yayımlanmak için yapılır; ancak çok ender yayımlanır, özellikle de başlangıç aşamasındayken, başlangıcın sondan

daha az önemli olması bir zorunluluk da değildir üstelik: Bir araştırmanın –özellikle de bir metin araştırmasının– başarısı yanıltıcı bir kavram olan "sonucuna" değil, sözcelemesinin *dönüşlü* doğasına bağlıdır; bir araştırma kat ettiği yol boyunca dili kendi üstüne döndürebilir ve böylece de bilim adamının kötü niyetini denetim altına alabilir: Kısaca söylemek gerekirse, yazarın ve okurun yerlerini değiştirebilir. Ancak tabii biz üniversite öğrencilerinin çalışmalarının pek yayımlanmadığını biliyoruz: Doktora tezlerinde aslında baskıcı bir söylem egemendir. Araştırmaların ilk aşamalarından parçalar yayımlayarak bu baskıyla mücadele etmeyi istiyoruz ve yalnızca yazarın kendisini değil, okurunu da özgürleştirmeyi planlıyoruz, çünkü okur (bu bağlamda derginin okuru) da uzmanlık dilleri sınıflandırmasında hapsolmuştur. Araştırmanın artık araştırmacının "bilincinde" oynanan sınırlı ve dar bir oyun (monologun acı dolu, otistik bir türü) olmaktan çıkması, araştırmanın tek okurunu onun "yöneticisi" yapan o zavallı git gel eyleminden kurtulması gerekiyor. Araştırmanın dil'in anonim dağılımına, Metnin yayılmasına katılması gerekiyor.

Bu çalışmalar, (eski metinlerin) okunma biçimlerini yenilemek isteyen çalışmalardır. Okunma biçimlerini yenilemek: Yorumun eski sınırlamalarının yerine yeni bilimsel kurallar koymak anlamına gelmez bu, "yazınsal çalışmalar"da en sonunda özgür okumanın geçerli norm olduğunu hayal etmek anlamına gelir. Buradaki özgürlük doğal olarak herhangi bir özgürlük değildir (özgürlük, "herhangi biri" ifadesiyle zıtlık oluşturur): Masum bir özgürlük isteği beraberinde tektip kalıplardan oluşan, öğrenilmiş kültürü de getirecektir (kendiliğinden olan, *daha önce söylenmiş*'in *ani* alanıdır): Bu durumda da gösterilenin dönüşü kaçınılmaz olacaktır. Derginin bu sayısında sergilenen özgürlük, gösterenin özgürlüğüdür: sözcüklerin, sözcük oyunlarının, özel adların, alıntıların, etimolojilerin, söylemin dönüşlülüklerinin, biçimlendirmelerin, boşlukların, birleşimlerin, dili reddedişlerin dönüşü. Bu özgürlüğün büyük bir beceriye *gereksinimi* vardır: Bu

beceri, ne kadar eski olursa olsun çalışmayı başlatan metinde her tür yazı'nın motto'sunu okumaktır: *bu dağılıyor.*

Son zamanlarda sürekli konuşulan bilimlerarasılık, daha önce oluşturulmuş bilim dallarını (aslında hiçbiri de *ortadan kalkmaya* yanaşmaz) karşı karşıya getirmek değildir. Bilimlerarasılık için bir "konu" (bir tema) alıp onu iki ya da üç bilimin kapısına götürmek yeterli değildir. Bilimlerarasılık, kimseye ait olmayan yeni bir nesne yaratmayı içerir. Ben Metnin bu nesnelerden biri olduğunu düşünüyorum.

Fransa'da on beş yıldır yapılan göstergebilim çalışmaları yapıt kavramının yerine kullanılması gereken yeni bir kavramı aslında öne çıkarmayı başardı: Bu, Metin'dir. Metin –geleneksel "Edebiyat" alanına yerleştirebiliriz onu– kimi öncü yazılarda kuramsal bağlamda oluşturuldu: Metin önce kuramsallaştırılarak var oldu. Bu sayıda bir araya getirilen çalışmalar (şu sözcüğü de kullanabiliriz onlar için: tanıklıklar), kuramın özel araştırmaların isteğiyle parçalanmak zorunda kaldığı an'a denk düşmüştür. Burada özellikle kuramdan araştırmaya geçiş öne çıkarılmıştır: Kültür tarihinin bir parçası olan, topluma ait, belli bir metin üzerine yazılmış makalelerin hiçbiri, bu ilk kuramdan ya da bu kuramı hazırlayan inceleme yöntemlerinden yararlanarak oluşturulmuş makalelerin de hiçbiri özellikle öne çıkarılmamıştır.

"Edebiyat" söz konusu olduğunda araştırma üzerine düşünme bizi Metne götürür (ya da en azından bu düşünme eyleminin bugün bunu yapma özgürlüğü olduğunu kabul edelim): Öyleyse bu sayının inceleme nesnesi, araştırma olduğu kadar Metin'dir de.

Metin: Tekil kullanım ve büyük harfle yazım bizi yanıltmasın; *Metin* diyerek onu kutsallaştırmıyoruz, yeni bir gizemin tan-

rısı yapmıyoruz; onu sayılarla ilgili değil de, bütünün bir parçasını gösteren bir ifadeyi düşündüren bir yığına, bir alana işaret etmek için kullanıyoruz: Bir yapıtla ilgili söyleyebileceğimiz tek şey, onda bir *Metin* olduğudur. Bir başka deyişle, metinden Metne geçerken sınıflandırma biçimini de değiştirmek gerekir: Bir yandan Metin üzerinde bölümlemeler yapılabilecek bir nesne değildir, sözce ile sözcelemenin, yorumlanan ile yorumlayanın "Newtoncu"dan fazla "Einsteincı" olan bir hareketle birbirini izlediği yöntembilimsel bir alandır; öte yandan Metnin tamamen modern olma zorunluluğu yoktur; eski yapıtlarda da *Metin* bulunabilir ve işte tam olarak bu rakamla belirlenemez tohumun varlığı, Edebiyat Tarihi'nin eski bölümlemelerini sarsmayı ve aşmayı gerekli kılıyor; genç araştırmanın en acil, en açık görevlerinden biri bu *yazı okumalarını* değiştirmek, Diderot, Chateaubriand, Flaubert ile Gide'de Metin olarak bulunan parçaları ortaya çıkarmak: Bu sayıda bir araya getirilmiş birçok yazar bunu yapıyorlar işte; birçok arkadaşı adına konuştuğunu ima eden yazarlardan biri bunu açıkça ifade ediyor: "Baba'nın güvencesi altındaki bir söze hapsedilmiş yazı parçalarını kurtarmak olarak da görülebilir belki bizim çalışmalarımız." Eski yapıtlarda Edebiyat olan ile Metin olanın tanımı ancak bu kadar güzel verilebilir. Yanıt aranan soruyu şöyle de sorabiliriz: Bu geçmiş dönemde yazılmış metin nasıl oluyor da *hâlâ* okunuyor? Bu araştırmacıları özellikle şu nedenle önemseyeceğiz: Çalışmalarını eleştirel bir düzeye taşıdılar: geçmişteki bir kültürün günümüzde değerlendirilmesi.

Tüm bu çalışmalar aynı yerde dolaşıyorlar: Yavaş yavaş çizilmiş ve renklendirilmiş olan Metnin alanında. O ortak elin hareketlerini bir makaleden ötekine geçerek izleyelim; o el Metnin tanımını yapmıyor (böyle bir tanım zaten yoktur: Metin bir terim değildir), yazı yazma uygulamasını *betimliyor* (bozuyor-yazıyor).

Burada bir araya getirilmiş makaleler yelpazesini anlamak ve kabul etmek için öncelikle şunu görmek gereklidir: Metin her türlü kültürel sınıflandırmayı bozar: Bir yapıtın *sınırsız* olma niteliğini göstermek, ondan bir metin yapmaktır; Metin üzerine

düşünme edebiyatta (yani kurum tarafından oluşturulmuş bir nesnede) başlasa da, Metin o noktada durmak zorunda değildir; birleştirme, dönüştürme ve yer değiştirme kurallarıyla bir anlamlandırma etkinliğinin sahnelendiği her yerde Metin vardır: tabii ki öncelikle yazılı üretimlerde, ama aynı zamanda görüntü, gösterge, nesne oyunlarında da: filmlerde, çizgi romanlarda, belli törenlerde kullanılan nesnelerde.

Bir de şunu görmeliyiz: Gösterenin sergilendiği yer olarak metin, kendisine dönmek isteyen gösterilenle sık sık ateşli bir kavga içine girer: Bu dönüşe boyun eğerse, gösterilen zafer kazanırsa, işte o zaman metin, Metin olmaktan çıkar, onun içinde tektip kalıp, ikinci bir birleşimin oyuna özgü bir nesnesi olmak yerine, "gerçek" olur. Bu durumda Metnin, işleticisi olan kişiyi bir yazı dramı adını verebileceğimiz bir oyuna sokması (bunun nasıl olduğunu Flaubert'le ilgili makaleyi okurken göreceğiz) ya da okurunu önceden var olan bir eleştirel değerlendirmeye sürüklemesi (burada incelenmeden önce değerlendirilmiş olan Hukuk söyleminde bu yaşanır) mantıklıdır.

Ancak Metin'le ilgili ana ya da kapsayıcı da denebilecek yaklaşım, Metnin içinde açıkça görülen tüm gösterenleri incelemeyi içerir: Söylem dilbiliminin ulaşabildiği kadarıyla yapı olarak adlandırılan tüm oluşumlar, sessel biçimler (söz oyunları, özel adlar), sayfa ve harf düzenlemeleri, çokanlamlılıklar, reddetmeler, ilan etmeler, çağrışımlar, boşluklar, kolajlar, kitabın maddesel oluşumuyla ilgili sorular sorduran, Flaubert'den Claude Simon'a uzanan farklı yazarların isteğiyle önerilmiş olan her şey bu incelemede kendisine yer bulur.

Son olarak da Metin her şeyden önce (ya da her şeyden sonra) bir yazarın (sözceleyen bir öznenin) kendi sözünün *onarılamazlığını* keşfettiği (ya da okura keşfettirdiği) ve *ben konuşuyorum*'un yerini *konuşuyor*'un almasını sağladığı uzun işlemdir İfadenin hayal dünyasını tanımak, onun içini boşaltmak anlamına gelir, çünkü hayal dünyası bilinmeyen yerdir: Birçok çalışma, bu sayıdaki çalışmalar bile yazarın (Chateaubriand, Gide, Michel Leiris'in yazılarının) hayal dünyasını ya da araştırmacının kendisinin hayal dünyasını (sinematografik merakta bırakma üzerine olan bir araştırmada) değerlendirmeyi deniyor.

Bu farklı "kazıların" Metni *sınırlandırmaya* yardımcı olduğunu düşünmemek gerekir: Bu sayıdaki tüm araştırmalar tam tersine Metni genişletmeye çalışıyorlar. Bu nedenle yazı'nın çok farklı olduğu (bu sayının sunuş yazısını yazmayı kabul ettikten sonra bir pişmanlık yaşadım, çünkü bunu yapmayı kabul ederek bu sayıya katkıda bulunanların kendilerini içinde görmeyecekleri bir birlik yaratma ve her birine tam olarak kendisinin olmayan bir ses verme tehlikesini göze almış oldum: Her sunuş yazısı, sentez yapma niyeti taşıdığı için geçmişin söylemine verilen bir ödündür) bu çalışmaları, düzenleme, belli bir program içine yerleştirme isteğine karşı koymak gerekir. Burada olması gereken şudur: Bu sayının herhangi bir noktasında, önceki ya da sonraki yazılardan bağımsız olarak araştırmanın, burada kendisini ifade eden genç araştırmanın, hem (bir incelemenin basit dilinde açıklanmış olsalar da) belli sözceleme yapılarının hem de eleştirmenin kendisinin (eleştirmenin eleştirisinin) açığa çıkması olarak görülmesi gerekir: Araştırma, nesnesini söylemiyle ilişkilendirmeyi ve bildiğimizi düşündüğümüz, bu yüzden de inceleneceğini sanmadığımız nesnelere tuttuğu ışığıyla bilgi dağarcığımızı sarsmayı başardığı an, işte tam o anda gerçek bir diyalog, başkaları için bir çalışma, kısaca: toplumsal bir üretim olur.

1972, *Communications.*

3
DİLLER VE BİÇEM ÜSTÜNE

Kültürel Barış

Bir burjuva kültürü vardır demek yanlıştır, çünkü kültürümüzün tümü burjuvadır (ve kültürümüzün burjuva olduğunu söylemek de, bütün üniversitelerde dolaşan, yorucu, herkesin bildiği gerçektir). Kültürün doğayla karşıtlaştığını söylemek tartışmalara yol açar çünkü bunların sınırlarının nerede olduğu pek iyi bilinmez: İnsanın doğası nerededir? Kendine insan diyebilmesi için kişinin bir dili olması, bir başka deyişle kültürün kendisinin olması gerekir. Biyolojik bakımdan mı? Bugün canlı organizmada, konuşan öznenin içindekilerle aynı yapılarla karşılaşılır: Yaşamın kendisi bir dil gibi oluşturulmuştur. Kısacası giysiden kitaba, besinden imgeye her şey kültürdür ve kültür de toplumsal basamakların bir ucundan ötekine varıncaya dek her yerdedir. Bu kültür, hiç kuşku yok ki oldukça çelişkili bir konudur: çerçevesiz, karşıt öğesi olmayan, *kalıntısız*.

Belki şunu da ekleyebiliriz: tarihsiz – ya da en azından kesintisiz, bıkmak bilmeyen bir yinelemeye boyun eğen. İşte televizyonda bir Amerikan casusluk dizisi: yatta bir kokteyl verilmekte ve katılanlar bir tür sosyete yapmacıklığı içindeler (şıklık, iki anlama çekilen konuşmalar, çıkar oyunları); *ama bu daha önce de görüldü ya da söylendi*: yalnızca binlerce popüler film ve romanda değil, bir *başka* kültür gibi görülebilecek şeyin bir parçasını oluşturan eski yapıtlarda da, söz gelimi Balzac'ta: Prenses Cadigan'ın yalnızca *yer değiştirdiği*, bir Yunanlı armatörün yatına binmek üzere Faubourg Saint-Germain'i terk ettiğine inanılabilir. Böylece, kültür yalnızca geri gelen şey değil, aynı zamanda

ve özellikle, çürümeyen bir ceset gibi ortada kalan şeydir: bu, *Tarih'in hiçbir zaman kırmadığı* ayrıksı bir oyuncaktır.

Hiçbir şeyle karşıtlaşmadığına göre tek nesne, çünkü hiçbir zaman kırılmadığına göre sonsuz nesne, kısacası içinde bütün dünyanın görünürde sürtüşme olmaksızın bir araya geldiği dingin nesne: öyleyse kültürün kendi üzerinde çalışması nerede, çelişkileri nerede, mutsuzluğu nerede?

Bunu yanıtlamak için, nesnenin epistemolojik çelişkisine rağmen en belirsizi bile olsa kuşkusuz bir tanım oluşturmayı göze almak gerekir: kültür bir *dağılım alanı*dır. Neyin dağılım alanı? Dillerin.

Bizim kültürümüzde, kültürel barışta, boyun eğdiğimiz *Pax culturalis*'te dillerin bitmez tükenmez bir savaşı vardır: dillerimiz birbirlerini dışlar; (toplumsal sınıfça, paraca, toplumsal kökence) bölünmüş bir toplumda, dilin kendisi de bölünür. Ben, aydın olarak Nouvelles Galeries'nin bir satıcısıyla hangi dil parçasını paylaşabilirim? Hiç kuşku yok ki, ikimiz de Fransız olduğumuza göre iletişim dilini; ama bu parça çok küçüktür: haberleri ve sıradan gerçekleri paylaşabiliriz; peki gerisi, daha açık bir söyleyişle dev parça, dilin bütün düzeneği? Dil dışında dil gibi konu olmadığına göre, konuyu bir yandan ötekine bu oluşturur, dillerin ayrılığı kalıcı bir yastır; ve bu yas yalnızca (herkesin aynı dili konuştuğu) "çevremizden" çıktığımızda ortaya çıkmaz; bu, bizi parçalayan başka çevrelerden, başka mesleklerden kaynaklanan öteki insanlarla maddi ilişki değildir; bu, tam olarak iyi demokraside hepimizin ortak bir biçimde sahip olduğumuz varsayılan "kültür"dür: görünürde teknik belirlenimlerin etkisiyle kültürün birleştiği izlenimi ("kitle kültürü" deyiminin aptalca yinelediği) uyandırdığı andır, dillerin kültürel bölünmesi bu durumda doruğa çıkar. Televizyon karşısında sade bir gece geçirin (kültürün en bilinen biçimlerine yönelmek için); burada yapımcıların giriştiği genel alkış çabalarına karşın, yalnızca arzunuza (bu sözcüğü baskın anlamda kullanıyorum) değil, düşünsel birikiminize de yanıt vermesi olanaksız farklı birçok dille karşılaşırsınız; kültür içinde her zaman ötekinin (dolayısıyla benim) anlamadığı bir dil parçası vardır; komşum, Brahms'ın bir konçertosunu sıkıcı olarak değerlendirebilir ve ben de şu varyete

skecini bayağı, şu duygusal diziyi aptal bulabilirim: Sıkıcılık, bayağılık, aptallık dillerin bölünmesine verilen çeşitli adlardır. Bunun sonucu, bu bölünme insanları aralarında bölmekle kalmaz, her insan, her birey de kendi içinde bölünür; içimde, her gün iletişim kurmaksızın birçok yalıtılmış dil birikir: parçalanır, kesilir, sağa sola saçılırım (kaldı ki bu, "delilik"in tanımı için de geçerli olurdu). Ve, bütün gün aynı dili konuşmakta başarılı olsam bile kaç farklı dille karşılaşmak zorunda kalırım! Meslektaşlarımın, postacımın, öğrencilerimin, radyoda spor yorumcusunun, gece okuduğum klasik yazarın dili: konuşulan ve dinlenen dili aynı dilmiş gibi eşit görmek bir yanılsamadır; burada, Jakobson'un etkin dilbilgisi ve edilgen dilbilgisi arasındaki temel ayrımını yeniden ele almak gerekir: ilki tekdüzedir, ikincisi türdeş değildir, işte kültür dilinin gerçeği; bölünmüş bir toplumda, dilini birleştirmeyi başarsa da, her insan *dinlemenin patlaması*na karşı çaba gösterir: kendisine kurumsal olarak önerilen bu toptan kültür örtüsü altında, kendisine öznenin şizofrenik bölünmesi dayatılır; kültür, bir bakıma içinde çağdaş insanın (hem toplumsal hem de zihinsel anlamda uygun sözcük) *yabancılaşması*nın yer aldığı benzersiz patolojik alandır.

Böylece, öyle görünüyor ki, her toplumsal sınıfın aradığı şey kültüre egemen olmak değildir (gerek onu korumak gerekse de elde etmek istensin), çünkü kültür orada, her yerdedir ve herkese açıktır; bu, dillerin birliği, sözün ve dinlemenin çakışmasıdır. Öyleyse, günümüzde dillere bölünmüş ve kültürü içinde birliğe kavuşmuş Batılı toplumumuzda, Marksizm ve sosyolojinin tanımayı öğrettiği toplumsal sınıflar Öteki'nin diline nasıl *bakıyorlar*? Tarihsel olarak içinde tutuldukları (ne yazık ki oldukça düşkırıklığı yaratan) *karşılıklı konuşma düzeneği* nedir?

Burjuvalar, ilkece bütün kültürü ellerinde tutarlar, ama şimdiden, uzun bir süreden bu yana (Fransa için konuşuyorum) kendine özgü bir kültürel sesleri yoktur. Ne zamandan beri? Aydınları, yazarları onları bıraktığından bu yana; Dreyfus davası, Fransa'da bu kopuşa neden olan temel sarsıntı olduğu izlenimini uyandırır; kaldı ki "aydın" sözcüğü de bu dönemde ortaya çıkmıştır: Aydın, içinden çıktığı sınıfın (bir yazarın işçi sınıfından çıkmış olması sorunu değiştirmez) değilse de en azından tüke-

tim sınıfının vicdanından kopmayı deneyen din adamıdır. Burada, günümüzde, *hiçbir şey bulunmaz*: burjuva aydın (mülkiyet sahibi, patron, yönetici, yüksek memur) yazınsal, sanatsal dile ulaşamaz, çünkü bu dil onu yadsır; kitle kültürü adına istifa eder; çocukları artık Proust'u okumaz, Chopin'i dinlemez, olsa olsa Boris Vian'ı okur, pop müzik dinler. Bununla birlikte, onu tehdit eden aydın bunu yaptığı için başarılı olmuş sayılmaz, kendini emekçi sınıfın temsilcisi, vekili, sosyalist davanın destekçisi gibi gösterse de burjuva kültürüne yönelttiği eleştiri, üniversite eğitiminden devraldığı modası geçmiş burjuva dilini kullanmaktan öte gidemez; *yadsıma* düşüncesinin kendisi de bir burjuva düşünceye dönüşür; aydın yazar okurları yerini değiştirebilmiştir (bunları okuyanlar emekçi sınıf olmasa da), ama dil yerli yerinde durur; kuşkusuz "intelligentsia" yeni diller keşfetme peşindedir, ama bu diller *kapalı* kalır: toplumsal dilde değişen hiçbir şey yoktur.

Emekçilerin (üreticiler) kendilerine özgü hiçbir kültürü yoktur; gelişmiş denilen ülkelerde emekçinin dili küçük burjuvanın dilidir çünkü kitle iletişim araçlarıyla (büyük basın, radyo, televizyon) ona bu dil sunulur: kitle kültürü küçük burjuvadır. Tipik üç sınıf arasında bu, günümüzde ara sınıf olmuştur çünkü belki bu çağ, *kendi* kültürüne sahip olmak için onun en çok özgün bir kültür aradığı ilerleme çağıdır: kitle kültürü (bir başka deyişle küçük burjuva kültürü) denilen kültür düzeyinde önemli bir çalışmanın yapıldığı tartışma götürmez – bu nedenle surat asmak gülünç kaçardı. Peki hangi yollardan? Küçük burjuvaların *daha önceden bildiği* yollardan: küçük burjuva kültürü, burjuva dilin örneklerini (*pattern*'leri) alıp (öykülerini, düşünce biçimlerini, psikolojik değerlerini) yozlaştırarak oluşur ve yerleşir. *Yozlaşma* düşüncesi ahlaki, geçmiş kültürün kusursuzluğuna özlem duyan bir burjuva kesimden kaynaklanıyormuş gibi gelebilir; ben, tam tersine ona nesnel, yapısal bir içerik yüklüyorum: buluş olmadığı için yozlaşma var; örnekler oldukları yerde *yinelenmekte*, küçük burjuva kültürünün (Devletin sansürlediği), aydının burjuva kültürüne getirebileceği yadsımaya varıncaya dek dışlaması bakımından *düzleştirilmekte*dir: yozlaşmayı tanımlayan devinimsizlik, basmakalıba (iletilerin basmakalıba dönüşmesi)

boyun eğmedir. Küçük burjuva kültüründe, kitle kültürü içinde Tarih sahnesine yeniden, *ama bir fars gibi* (Marx'ın bu imgesi bilinmektedir) çıkanın burjuva kültürü olduğu bilinmektedir.

Böylelikle, kültür savaşını bir tür yüzük oyunu yönlendirir: diller, yan yana oturan oyuna katılanlar gibi birbirlerinden iyice ayrılmıştır; ama geçen, kaçan hep aynı halka, aynı kültürdür: kültürün trajik devinimsizliği, dillerin birbirlerinden dramatik biçimde birbirlerinden ayrılması toplumumuzun ikili yabancılaşması böyledir. Hem bu çelişkiyi çözmek hem de kültürü akıcılaştırmak, çoğullaştırmak ve diller dışında anlam savaşlarına bir son vermek için sosyalizme güvenilebilir mi? Güvenmek gerekir yoksa kime umut bağlanır? Bununla birlikte *bütün* modern toplumları tehdit eden yeni bir düşman karşısında kör gibi davranmadan. Aslında, öyle görünüyor ki (Marx ve Lenin'in ortaya çıkarmalarından bu yana) marksist çözümlemeyi (geçersizleştirmeden) karmaşıklaştıran yeni bir tarihsel varlık ortaya çıkmış, yerleşmiş ve aşırı boyutlarda gelişmiştir: bu yeni varlık Devlet'tir (ayrıca bu, marksist bilimin gizemli noktasıdır): devlet düzeni devrimlerden daha katıdır – ve kitle kültürü denilen kültür bu devletçiliğin dolaysız anlatımıdır: günümüzde, söz gelimi Fransa'da Devlet üniversiteyi gerçekten kendi haline bırakmak, ilgilenmemek, onu komünistlere ve muhaliflere bırakmayı amaçlamaktadır, çünkü egemen kültürün orada oluşmadığını yeterince bilmektedir; ama Televizyon ve Radyoyu kesinlikle bırakmayacaktır; bu kültür araçlarını elinde tutarak gerçek kültürü yönetecektir ve onu yöneterek *kendi* kültürünü: düşünsel bakımdan çöken sınıfın (burjuvazi), ayrıcalıklı sınıfın (küçük küçük burjuvazi) ve sessiz sınıfın (proletarya) bir araya gelmek zorunda kaldıkları kültürü oluşturur. Ayrıca, öte yandan Devlet sorunu henüz çözümlenmese de, Çin Halk Cumhuriyeti'nin, ortaya çıkardığı toplumun kökten dönüşümünü tam olarak "kültür devrimi" diye adlandırması anlaşılabilir.

1971, *Times Litterary Supplement*,
Fransızcada yayınlanmadı.

çeviren: Necmettin Kâmil Sevil

Dillerin Bölünmesi

Kültürümüz bölünmüş müdür? Kesinlikle değil; Fransa'da herkes bir televizyon yayınını, *France-Soir*'ın bir makalesini, bir tören yemeği faturasını *anlayabilir*; üstelik küçük bir aydın topluluğu dışında herkesin bu kültür ürünlerini tükettiği söylenebilir: nesnel katılım toptandır; ve bir toplumun kültürü burada gerçekleşen simgeler aracılığıyla tanımlansaydı, kültürümüz küçük bir etnografik topluluğunki kadar türdeş ve sağlam görünürdü; farklılık, kültürümüz içinde *üretim*in değil ancak *tüketim*in genel olmasına dayanır: ortak bir biçimde dinlediğimiz her şeyi anlarız ama tüm bunları dinlediğimiz gibi konuşmayız; "beğeniler" bölünmüştür, hatta bazen giderilemeyecek denli birbirleriyle karşıtlaşırlar: komşumun katlanamadığı şu klasik müzik yayınını severken, onun hayranlıkla izlediği bulvar güldürülerine ben katlanamam; birimiz televizyonumuzu açarken bir başkası kapatır. Bir başka deyişle, zamanımızın o denli genel, huzurlu, toplumcu gibi görünen bu kültürü dilin iki etkinliğe bölünmesi üzerine dayanır: bir yanda ulusal dinleme ya da anlayış eylemleri diyelim; öte yanda, söz değilse de, en azından yaratıcı katılım veya daha da kesin olmak gerekirse, bölünmüş kalan *arzunun dili*: bir yanda dinlerim, öte yanda severim (ya da sevmem): *anlarım ve sıkılırım*: kitle kültürünün birliğine, toplumumuz içinde yalnızca dillerin bölünmesi değil, dilin kendisinin de bölünmesi denk düşer. Kimi dilbilimciler –konumları gereği yine de söylemle değil de dille ilgilenen– bu durumu sezinlediler: iki dilbilgisinin ayırt edildiğini açıkça –şu ana değin uygulanmasa da– akla getirdiler:

konuşulan, yayınlanan, üretilen dil olarak bir *etken* dilbilgisi ya da dil dilbilgisi ve yalnızca dinlemenin dilbilgisi olan *edilgen* dilbilgisi. Dilbilim ötesi bir değişim aracılığıyla söylem düzlemine aktarılan bu bölümlenme, dinleme kodu (tüketim) bakımından birleştirici üretim, arzu dizgeleri bakımından parçalanmış kültürümüzün çelişkisini yeterince dile getiriyordu: "kültürel barış" (kültür düzeyinde, görünürde hiçbir sürtüşme yoktur) dillerin (toplumsal) bölünmesine gönderir.

Bilimsel bakımdan, bu bölünme buraya değin pek az sansürlendi. Kuşkusuz, dilbilimciler ulusal bir dilin (örneğin Fransızca) belli sayıda tür içerdiğini bilirler; ama inceledikleri özellik toplumsal değil coğrafi (lehçeler, ağızlar, taşra ağızları) özelliktir; kuşkusuz toplumsal özellik varsayılır, ama en az düzeye indirilerek dile getirme "biçimleri"ne (argolar, jargonlar, sabirler) indirgeyerek; ve her durumda, dilsel durumun, kendi diline, söze ilişkin *bireysel dil* (idiolecte) denilen bireysel bir değişmeze sahip olan konuşucu düzleminde oluşur; dil *türleri* ancak ara, dalgalanan, "eğlenceli" durumlar olabilir (bir tür toplumsal folklordan kaynaklanan). Kökeni XIX. yüzyıla uzanan bu yapı, bir yana toplumu (toplumsal dil, dil) ve öte yana bireyi (bireysel dil, biçem) koyan belli bir ideolojiye –Saussure'ün de bağlandığı– denk düşer; bu iki uç nokta arasında, gerilimler ancak "psikolojik" olabilir: dilini kabul ettirmek için –ya da ötekilerin dili altında tümüyle boğulmamak için– bireyin çaba göstermek zorunda olduğu varsayılır. Bu dönemin toplumbilimi de dil düzeyi sürtüşmesini çözemedi: Saussure'ün sosyolojisi, Durkheim'ın dilbilimciliğinden daha ileriydi. Dillerin bölünmesini (psikolojik kalan) sosyolojiden çok yazın öngörmüştür (buna şaşırmamak gerekir: bilimsel olmayan bir durumda yazın bütün bilgileri barındırır: bu bir *Mathèsis*'tir).

Gerçekçi olur olmaz roman kaçınılmaz bir biçimde yolu üzerinde toplu dillerin kopyasıyla karşılaşmıştır; ama genel olarak küme dillerinin öykünülmesi (toplumsal-mesleki diller) romanlarımızca ikincil kişilere, figüranlara, toplumsal gerçekçiliği "saptamakla" yükümlü kişilere devredilmiştir; buna karşın kahraman "saydamlığı"nın ve yansızlığının insan ruhunun evrenselliğiyle uyum içinde olduğu varsayılan zamandışı bir dil

kullanmayı sürdürür. Örneğin Balzac, toplumsal diller konusunda keskin bir bilince sahiptir; ama bunları ürettiğinde, bir bakıma kahramanlık parçaları, tumturaklı bir biçimde aktarılmış parçalar olarak *çerçeveler*; bunları göze hoş gelen, folklorik bir göstergeyle vurgular; bunlar dilsel karikatürlerdir, söz gelimi sesletimin titizlikle yansıtıldığı M. de Nucingen'in jargonu ya da Cousin Pons'un kapıcısı Mme Cibot'nun kapıcı-dili için de aynı durum söz konusudur; bununla birlikte Balzac'ta, öncelikle daha saf, ayrıca toplumsaldan çok kültürel olduğu için bir başka dil *mimesis*i vardır: bu, Balzac'ın anlattığı öyküyü yeri geldiğinde kendisi yorumladığında sık sık başvurduğu *yaygın görüş kodları* öykünmesidir: örneğin Balzac, Brantôme'un siluetini anlattığında (*Sur Catherine de Médicis*'te), Brantôme kadınlardan, ortak görüşün (*doxa*) Brantôme'dan beklediği gibi: kadın öyküleri konusundaki kültürel "uzman rolü"nü yücelterek konuşacaktır – ne yazık ki Balzac'ın kendi yönteminin bilincinde olup olmadığı konusunda kesin bir şey söylenemez: çünkü Brantôme'un dilini yinelediğini sanır; buna karşın ancak bu dilin (kültürel) kopyasını kopyalar. Bu saflık (kimileri bayağılık diyecektir) kuşkusu Flaubert'e yüklenemez; O, kendini basit tikler (sesbilimsel, sözcüksel, sözdizimsel) üretmeye kaptırmaz; daha ince ve daha yaygın dil değerlerine öykünmeyi ve *söylem figürleri* olarak adlandırılabilecek şeyi kavramayı dener; ve özellikle Flaubert'in daha "derin" yapıtı *Bouvard et Pecuchet*'ye göndermede bulunulursa *mimesis* temelsiz, dayanaksızdır: kültürel diller –bilim, teknik, aynı zamanda sınıf dilleri: burjuvazi)– *alıntılanır* (Flaubert bunlara güvenmez), ama çok incelikli ve ancak günümüzde ayrıştırılmaya başlayan bir düzenek aracılığıyla, (Balzac'ın tersine) kopyalayan yazar bir bakıma tanınmaz kalır; Flaubert "ödünç aldığı" söylemin *kesinlikle dışında kalırsa*, kesin bir okumaya olanak tanımaz: Flaubert'in "burjuvalar"ına yönelik Sartre'cı ya da Marksist çözümlemeyi biraz yanıltıcı kılan karışık bir durum; çünkü burjuva Flaubert burjuvaların dilini konuşsa da bu sözcelemin nereden başlayarak gerçekleştiği hiçbir zaman bilinmez: burası belirleyici bir yer mi? Mesafeli mi? "Yapışkan"mı? Aslında, Flaubert'in dili *ütopik*tir ve modernliğini da bu yaratır: *Dilin dışarsı olmayan bir yer* olduğunu kesin-

likle öğrenmek üzere değil miyiz (dilbilimden, psikanalizden)? Balzac'tan ve Flaubert'ten sonra –bakışımızı büyüklerle sınırlı tutmak için– dillerin bu bölünmesi sorunuyla baş etmek konusunda Proust'un adı anılabilir, çünkü yapıtlarında gerçek bir dil ansiklopedisiyle karşılaşılır; Proust'ta genel gösterge sorununa geri dönmeksizin –G. Deleuze'ün önemli bir inceleme gerçekleştirdiği– ve eklemli dil çerçevesinde kalarak, bu yazarda sözlü *mimesis*in bütün durumlarıyla karşılaşılır, bir başka deyişle kişilerin bireysel dillerinin (okul disertasyonuna öykünen Gisèle'in mektubu, Goncourtlar'ın Gazetesi), *Kayıp Zamanın İzinde*'nin her kahramanının hem kendine özgü hem de toplumsal dili (Ortaçağ derebeyi Charlus, züppe Legrandin), klan dilleri (Guermante'ların dili), bir sınıf dili (Françoise ve burada özellikle geçmişe yönelik işlevi nedeniyle yinlenen gerçek "halk" ağzı), bir dilsel *kuraldışılıklar* derlemesi (Büyük Balbec Oteli'nin müdürünün bozucu, "göçmen" dili), kültürsüzleşme olgularının özenli dökümü (kızının "modern" dilinin bulaştığı Françoise) ve dil sürgünleri (Guermantes'ların dili "oğul verir"), bir sözcük kökenleri ve gösteren olarak adın temellendirici gücünün kuramı; söylem türlerine ilişkin bu özenli ve eksiksiz sunumda kimi dillerin (bilinçli) yokluğuna bile yer verilir: anlatıcının, yakınlarının, Albertine'in kendilerine özgü bir dili yoktur. Bölünmüş dillerin betimlenmesinde yazın ne denli ilerde olursa olsun, yine de yazınsal *mimesis*in sınırları görülmektedir: bir yanda aktarılan dil sıra dışı dillere ilişkin folklorcu (sömürgeci denilebilir) bir bakıştan kurtulmayı başaramaz; *öteki*nin dili çerçeve içine alınmıştır, yazar (belki Flaubert'in durumu dışında) alan dışı konumda konuşur; dillerin bölünmesi, genellikle toplumdilbilimin "öznel" yazarlara imrenebileceği bir açık görüşlülükle kabul edilir, ama bu, betimleyicinin dışında kalır: bir başka deyişle, modern görececi bilimin kazanımlarının tersine, gözlemci, gözlem içindeki yerini söylemez; dillerin bölünmesi, bu bölünmeyi betimleyende *durur* (eğer bunu açık etmezse); ve, öte yandan yazının yeniden ürettiği toplumsal dil *tekbiçimli* kalır (her zaman, başta ortaya konan dilbilgicilerin bölünmesi): Tek konuşan Françoise'dır; bunu anlıyoruz, ama kitapta hiç kimse ona yanıt vermez; gözlemlenen dil tek yönlüdür, hiçbir zaman bir diyalektik içinde tutulmaz (sözün

gerçek anlamında); sonuçta, dil parçaları aslında *bireysel diller* olarak işlem görür – dil üretiminin toptan ve karmaşık dizgesi olarak değil.

Dolayısıyla sorunun "bilimsel" incelemesine dönelim: bilim (sosyolojisi) dillerin bölünmesini nasıl görmektedir?

Sınıflar ile diller arasındaki bölünmede bir bağın varsayılması kuşkusuz bugüne dayanmamaktadır: iş bölümü sözcüklerin bölünmesine yol açar; bir sözlüğün tam olarak belli bir çalışmanın gerçekleşmesiyle anlamsal yığına dayatılan kesitleme olduğu söylenebilir (Greimas): ilgili bir çalışma olmaksızın sözlük de olmaz ("çalışma dışı" sözlükten başka bir şey olmayan, genel ve "evrensel" sözlüğü dışarıda tutmanın gereği yoktur); toplumdilbilimsel soruşturmayı, sorunun çok karmaşık olduğu tarihsel ve gelişmiş toplumlarımızdan çok etnografik toplumlar içinde gerçekleştirmek daha kolay olurdu; aslında, bizde dillerin toplumsal bölünmesi hem ulusal dilin ağırlığı, birleştirici gücü hem de kitle kültürü olarak sunulan kültürün türdeşliği nedeniyle birbirine karışmış gibi görünmektedir; bununla birlikte, dilsel ayrımların geçerliğini saptamak için basit bir görüngübilimsel gözlem yeterlidir: bir anlığına kendi çevresinin dışına çıkmak ve görev olarak, bir ya da iki saatliğine de olsa kendimizin dışındaki dilleri yalnızca dinlemek değil, her zaman sıkıntıyla, bazen de üzülerek Fransız dili içinde dillerin son derece geçirimsiz niteliğini algılamak için aynı zamanda konuşmaya da etkin bir biçimde katılmak yeterlidir. Eğer bu diller arasında bir iletişimsizlik varsa ("havadan sudan" konular dışında), bu, herkesin anladığı dil düzeyinde değil, söylem düzeyindedir (dilbilimin alanına girmeye başlayan konu); bir başka söyleyişle, iletişimsizlik sözcüğün gerçek anlamında bilgi aktarım boyutunda değil, konuşucular düzlemindedir: bir dilden ötekine meraksızlık, ilgisizlik söz konusudur: toplumumuzda *aynı*nın dili bize yeter, yaşamak için *öteki*nin diline gereksinim duymam: *herkese kendi dili yeter*. Toplumsal, mesleki kantonumuzun dilinde kendimizi tutarız ve bu tutulmanın nevrotik bir yanı vardır: toplumun parçalanmasına iyi kötü uyum sağlamamıza olanak tanır.

Kuşkusuz, toplumsallığın tarihsel durumları içinde iş bölümü doğrudan, basit bir yansı olarak sözcüklerin dağılımı ve dillerin ayrımına yansımaz: *sözlüksel karmaşıklaşma (complexisation)*,

aşırı betimlenme ya da zıtlık söz konusudur. Ve hatta gelişme bakımından görece eşit ülkelerde, tarihten kaynaklanan farklılıklar direnç gösterebilir; daha "demokratik" olmayan öteki ülkelerle karşılaştırıldığında, Fransa'nın son derece bölünmüş olduğuna inanıyorum: Fransa'da, belki de en eski bir gelenek aracılığıyla, dil *kimlikleri* ve *iyeliklerine* ilişkin çok canlı bir bilinç vardır; ötekinin dili, yabancılığının en keskin çizgilerine göre algılanır: "jargon"a sıklıkla yapılan suçlamalar ve *öteki*lerin dilinden başka bir şey olmayan kapalı diller konusundaki eskilere uzanan alaya alma geleneği (Rabelais, Molière, Proust) buradan kaynaklanır.

Dillerin bölünmesi karşısında bilimsel bir betimleme girişimimiz var mı? Evet ve kuşkusuz bu toplumdilbilimdir. Burada bu bilim dalına ilişkin kuralına uygun bir yargılamaya girişmeksizin, yine de belli bir düşkırıklığını vurgulamak gerekir: toplumdilbilim, *toplumsal dil* (bölünmüş olarak) sorununu hiçbir zaman incelememiştir; bir yanda "toplum olgusu", "dil yetisi" ya da "dil" olgusuyla ilintilendirildiğinden makro-sosyoloji ve makrodilbilim arasında (doğrusunu söylemek gerekirse parça parça ve dolaylı) yaklaşımlar olmuştur; öte yandan, ve denilebilirse basamağın öteki ucunda, *dil adacıklarının* (*speech communitieses*) kimi sosyolojik betimleme girişimleri yer alır: hapishanelerin, manastırların dili, nezaket sözcükleri, *baby talks*; toplumdilbilim (bu noktada düşkırıklığı duygusu yaşanabilir), *iktidar için verdikleri mücadele olarak* toplumsal kümelerin ayrışmasına gönderme yapar; dillerin bölünmesi toptan, ekonomik düzenin, kültürün, uygarlığın, hatta tarihin kökenlerini tehlikeye atan bir olgu biçiminde değil, yalnızca yarı toplumsal, yarı psikolojik bir eğilimin görgül (kesinlikle simgesel değil) bir nitelik olarak düşünülür: *ilerleme* arzusu – beklentimize yanıt vermeyen en azından dar görüş.

Dilbilim (ve artık sosyolojisi değil) daha iyisini mi yaptı? Dilleri ve toplumsal kümeleri pek ender ilişkilendirdi, ama sözcük dağarcıkları toplumsal ya da kurumsal belli bir özerklik (belli bir biçim) içeren sözcük dizelgeleri üzerinde tarihsel soruşturular gerçekleştirdi. Meillet ve Hint-Avrupa dinsel sözcük dağarcığı, Hint-Avrupa dilsel yapılar, üzerine son yapıtının hayranlık uyandırdığı Benveniste bu durumu örneklendirir; yakla-

şık yirmi yıl önce sözcük dağarcığına ilişkin gerçek bir tarihsel sosyolojinin (ya da leksikolojinin) temellerini atmayı deneyen Matoré de bunu örneklendirir; daha yakınlarda Komün döneminin sözcük dağarcığını betimleyen Jean Dubois için de aynı durum geçerlidir. Toplumsal-tarihsel dilbilimin önemini ve sınırlarını gösteren en iyi örnek, Ferdinand Brunot'nun çabasıdır; anıtsal yapıtı *Histoire de la langue française dès origines à 1900*'ın[1] X. ve XI. ciltlerinde, Brunot, Fransız Devrimi'nin dilini titizlikle incelemiştir. Bu çalışmanın önemi şuradan kaynaklanır: sözcüğün gerçek anlamında siyaset dili incelenmiştir (bugün yapıldığı gibi); dili dışarıdan "siyasallaştırma"ya yönelik dil tikleri bütünü değil, siyasal bir *praksis* hareketi içinde gelişen bir dil incelenmiştir; bu dilin temsilden çok üretken niteliği buradan kaynaklanır: ister içleri boşaltılmış isterse önem kazandırılmış sözcükler olsun, sözcükler neredeyse büyülü bir biçimde gerçek bir etkinliğe kavuşturulmuştur; sözcük ortadan kaldırıldığında göndergenin de yok olduğu sanılır; "soyluluk" sözcüğünü yasaklayarak soyluluğun yasaklandığı sanılır; bu siyaset dilinin incelenmesi, kendi siyasal (ya da *siyasallaşmış*?) söylemimiz için iyi bir çerçeve oluşturabilirdi: duygusal yük kazandırılmış, bir tabu ya da karşı-tabunun damgasını vurduğu sözcükler, sevilen sözcükler (*Ulus, Yasa, Vatan, Anayasa*), nefret edilen sözcükler (*Zorbalık, Aristokrasi, Komplo*), "bilgiçce" olmakla birlikte, kimi sözcüklerin aşırı gücü (*Anayasa, Federalizm*), terimbilimsel "çeviriler", birbirlerinin yerine konacak yaratımlar (*clergé* ["rahipler"] → *pretraille* ["din adamları"], *religion* ["din"] → *fanatizme* ["fanatizm"], *objet religieux* ["dinsel nesne"] → *hochets du fanatisme* ["fanatizm oyuncakları"], *soldats ennemis* ["düşman askerler"] → *vils satellites des despotes* ["düşmanların aşağılık uyduları"], *impôts* ["vergiler"] → *contribution* ["katkı"], *domestique* ["hizmetçi"] → *homme de confiance* ["güvenilir adam"], *mouchards* ["casuslar"] → *agents de police* ["polisler"], *comédiens* ["oyuncular"] → *artistes* ["sanatçılar"], vb.), sınırsız yananlamlar (*révolutionnaire* ["devrimci"] sonuçta *expéditif, accéléré* ["alelacele"] anlamını edindi: *classer révolutionnairement des livres* ["kitapları alelacele sınıflandırmak"] denir). Sınıra gelince, şöyledir: çözümleme ancak sözlükte

1 Paris, Armand Colin, 1937.

gerçekleşir; Fransızcanın sözdiziminin Devrim çalkantısından pek az etkilendiği gerçektir (Devrim, sözdizimini gözetmeye ve klasik doğru kullanımı korumaya çalışır); ama, belki de dilbilimin son derece gevşek dilbilgisel "yapı" ile son derece kısıtlı ve kuşkusuz kalıplaşmış dizimlere denk düşen sözcük dağarcığı arasındaki ince söylem yapısını çözümleyecek olanakları henüz yoktur (sözgelimi: "devrimci kitlelerin baskısı"); bu durumda dilbilimci toplumsal diller arasındaki ayrılığı sözlük –hatta moda– olgularına indirgemek zorunda kalır.

Böylece, en çarpıcı durum, bir başka deyişle toplumsal bağıntının saydamsızlığı geleneksel bilimsel çözümlemeden kaçtığı izlenimi uyandırır. Bana öyle geliyor ki bunun temel nedeni epistemolojik türdendir: söylem karşısında dilbilimci, deyiş yerindeyse Newtoncu bir evrede kalır: henüz Einstein devrimini gerçekleştirmemiştir: gözlem alanı içinde dilbilimci yerini (gözlemci işaret noktası) kuramlaştırmamıştır. Öncelikle bu göreceleştirmeyi hedeflemek gerekir.

Dil kütlesi içinden çıkarılıp alınan ve önce varoluşcu gibi duyumsamış olsak da geçirimsizliğinin, bütün aracılarla sınıfların bölünmesi ve karşıtlığını açıkça gösteren ayırtı ve karmaşaları izlediği bu toplumsal dillere bir ad vermenin zamanı geldi; bu küme dillerini *topluluk dili* (*sociolectes*) olarak adlandıralım (bireysel dil ya da tek bireyin diliyle açık karşıtlığı içinde). Toplumsal dil alanının temel özelliği hiçbir dilin onun dışında kalmamasıdır: Her söz kaçınılmaz olarak belli bir toplumsal dilce içerilir. Bu kısıtlamanın çözümlemeci için önemli bir sonucu vardır: o da toplumsal diller düzeneği içinde kapalı kalır. Başka durumlarda, bu durumun bilimsel gözleme kesinlikle engel oluşturmadığı söylenecektir: Ulusal bir dil betimleyen dilbilimci için de aynı durum geçerlidir, bir başka deyişle hiçbir dilin (kendisininki de dahil olmak üzere) kaçamadığı bir alan söz konusudur; daha kesin bir biçimde belirtmek gerekirse: Dil, birleşmiş bir alandır (tek bir Fransız dili vardır), bu dili konuşan kişi kendini konumlandırmak zorunda değildir. Buna karşın, toplumsal dil alanı

bölünmesiyle, kaçınılmaz ayrımlarıyla tanımlanır ve çözümleme de bu bölünme içinde yerini almalıdır. Buradan, toplumsal dil incelemesinin (henüz var olmayan) başlatıcı, temellendirici, *değerlendirme*ye (bu sözcüğü Nietzsche'nin vermeyi başardığı eleştirel anlamla kullanmak amaçlanmıştır) dayalı bir eylem olmaksızın başlayamaz. Bu, ne olursa olsun, hangi siyasal bağlamda yer alırsa alsın bütün toplumsal dillerin (bütün toplumsal ağızlar) yansızlığı, *eşitliği* nesnellik, bilimsellik güvencesi olabilecek bulanık bir bütünce içinde toplayamayacağımız anlamına gelmektedir; burada, geleneksel bilimin *adiaphora*'sını* yadsımak gerekir, çözümlemeyi yönlendirenin toplumsal dil türleri olması gerektiğini, tersinin geçerli olmadığını –birçok kişinin gözünde çelişkili bir düzen– kabul etmemiz gerekir: *tiplendirme, tanımdan önce gelir.* Ayrıca, değerlendirmenin, *değer verme*ye indirgenemeyeceğini de belirtelim: çok nesnel bilim adamları, betimledikleri olgulara *değer vermek* hakkını (yasal) kendilerinde gördüler (F. Brunot'nun Fransız Devrimi'yle yaptığı da tam olarak budur); *değerlendirmek*, bir şeyden kaynaklanan değil, temellendirici eylemdir; "liberal" değil, tersine şiddete dayalı bir davranıştır; toplumsal dilin değerlendirilmesi, daha baştan kümelerin ve dillerin sürtüşmesine tanıklık eder; toplumsal dil kavramını ortaya atarak çözümlemeci, bilgin öznenin hem toplumsal çelişkisine hem de kopukluğuna *hemen* açıklık getirmelidir (burada, Lacan'ın "bildiği varsayılan özne"sine gönderimde bulunuyorum).

Dolayısıyla, temellendirici bir siyasal değerlendirme olmaksızın toplumsal dillerinin (toplumsal dillerin) bilimsel betimlemesi söz konusu olamaz. Aristoteles'in *Tekhne Rhetorike*'sinde ("Konuşma Sanatı") iki grup kanıt –*techne içinde kanıtlar* (*entechnoi*) ve *techne dışında kanıtlar* (*atechnoï*)– ayırt etmesi gibi, ben de daha kökenden iki toplumsal dil kümesi ayırt etmeyi öneriyorum: *iktidar içinde* söylemler (iktidarın gölgesinde) ve *iktidar dışında söylemler* (ya da iktidarsız, veya iktidar-olmayanın ışığında); bilgiç yeni sözcüklere başvurarak (nasıl başka türlü yapabiliriz ki?), birincileri *encratique* söylemler ve ikincileri de *acratique* söylemler olarak adlandıralım.

Kuşkusuz, söylem ile iktidar (ya da iktidar-dışı) arasındaki ilişki pek seyrek olarak doğrudan, dolaysızdır; kuşkusuz yasa

* Yunanca: "farksızlık", "ilgisiz şeyler") sözcüğünden (ç.n.).

yasaklar, ama söylemi daha şimdiden, neredeyse herkesin kabul ettiği bir *ratio* aracılığıyla bütün bir adli kültürün aracılığı içindedir; ve ancak efsanevi Zorba kişiliği, iktidarına anında yapışan bir söz üretebilirdi ("*Kral ... buyurdu*"). Aslında, iktidarın dili her zaman aracı, kiracı, dönüşüm, tersyüz etme yapılarıyla donatılmıştır (söz gelimi Marx'ın burjuva iktidarına oranla *tersyüz* edilmiş niteliğine dikkat çektiği ideoloji söylemi). Yine *acratique* söylem her zaman iktidara *karşı* olarak dile getirilmez; özel ve güncel bir örnek almak gerekirse, psikanalitik söylem iktidarın bir eleştirisine doğrudan bağlı değildir (en azından Fransa'da) ve yine de bu, *acratique* toplumsal diller içine katılabilir. Neden? Çünkü, iktidar ile dil arasındaki aracılık siyasal türden değil, kültürel türdendir: Aristoteles'in eski bir kavramı olan *doxa*'yı (yaygın, genel "olası" ama "doğru", "bilimsel" olmayan) alarak, kültürel (ya da iktidar olmayanın) konuştuğu kültürel (ya da söylemsel) aracılığın *doxa* olduğu söylenebilir: *encratique* söylem *doxa*'ya uygun, kendileri de ideolojisinin yapılaştırıcı çizgileri olan, kodlara boyun eğen bir söylemdir; *acratique* söylem ise her zaman *doxa*'ya karşı farklı derecelerde dile getirilir (ne olursa olsun bu bir *para-doxal* söylemdir). Bu karşıtlık, her tür içinde ayırtıları dışarlamaz; ama, yapısal bakımdan iktidar ve iktidar-olmayan yerlerinde kaldıkları sürece yalınlığı geçerliğini korur; ancak erkin (erkin yerlerinin) dönüştüğü seyrek durumlarda (geçici olarak) karışabilir; devrimci dönemde siyaset dilinde olduğu gibi: devrimci dil önceki *acratique* dilden gelir; iktidara geçerek, Devrim içinde etkin çatışma sürdükçe *acratique* niteliğini korur; ama Devrim oluştukça, Devlet yerine oturur oturmaz eski devrimci dilin kendisi de *doxa*'ya, *encratique* söyleme dönüşür.

Encratique söylem –tanımını *doxa*'nın aracılığına bağladığımıza göre– yalnızca iktidar sınıfının söylemi değildir; iktidar dışındaki ya da reformcu veya ilerlemeci yollarla iktidarı elde etmeyi deneyen sınıflar onu ödünç alabilirler – ya da kendileri isteyerek alabilirler. Devlet'in desteklediği *encratique* dil her yerdedir: yaygın, yayılmış ve bir bakıma da alışverişlerin, toplumsal kuralların, eğlencelerin, toplumsal-simgesel alanın *içine işlediği* bir söylemdir (kuşkusuz, özellikle de kitle iletişimlerinin olduğu toplumlarda). *Encratique* söylemin hiçbir zaman dizgeli olma-

ması bir yana, bu söylem her zaman *düzene karşıt* olarak oluşur: doğanın, evrenselliğin, sağduyunun, açıklığın bahaneleri, karşı-aydın direnişler *encratique* dizgenin sessiz betilerine dönüşür. Üstelik, bu *dolu* bir söylemdir: içinde ötekine *yer yoktur* (bu söyleme katılmayanda yol açacağı boğulma, zehirlenme duygusu buradan kaynaklanır). Son olarak, marksçı çizelgeye bakılacak olursa ("İdeoloji, gerçeğin *tersyüz edilmiş* bir imgesidir"), *encratique* söylem –ideolojik bakımdan dolu olarak– gerçeği, ideolojinin yıkılması olarak sunar. Sonuçta bu, *belirtili olmayan*, sessiz bir baskının üreticisi dildir, öyle ki ona biçimbilimsel *özellikler* yüklemek güçtür – *sessizin betilerini* titizlikle ve kesin olarak yeniden oluşturmayı başaramadıkça (bu, bir bakıma kavramlar arasında bir çelişkidir). *Encratique* toplumsal diller arasında bir türlendirme yapmayı güçleştiren *doxa*'nın (dağınık, dolu, "doğal") doğasıdır; iktidar söylemleri türlendirilemmez: bu cins, türler tanımaz.

Acratique topluluk dillerinin incelenmesi kuşkusuz daha kolay ve daha ilginçtir: bunlar *doxa* dışında gelişen dillerdir ve daha baştan *doxa*'ca yadsınırlar (olağan durumlarda *jargon* olarak adlandırılırlar). *Encratique* söylemi çözümleyerek, ne bulunacağı aşağı yukarı önceden bilinir (bu nedenle, *günümüzde*, kitle kültürü çözümlemesi göz batacak biçimde yerinde saymaktadır); ama, *acratique* söylem sonuçta bizimdir (araştırmacının, aydının, yazarın); onu çözümlemek, konuşanlar olarak kendi kendimizi çözümlemektir: her zaman sakıncalar içeren bir işlem ve bu nedenle de yapılması gerekir: marksçılık ya da freudcülük veya yapısalcılık veya bilim (insan bilimleri denilen bilimler) ne düşünür –küme dillerinden her birinin *acratique* (*para-doxal*) bir topluluk dili oluşturması nedeniyle– , kendi söylemleri üzerinde ne düşünürler? İktidar söyleminin hiçbir zaman üstlenmediği bu soru, kuşkusuz kendisini konusuna açmama savında olan her türlü çözümlemeyi temellendiren eylemidir.

Bir topluluk dilinin başlıca verimliliği (bir dile sahip olmanın, ya da elde edilmesi hedeflenen her türlü iktidar sağladığı avantajlar dışında) kuşkusuz sunduğu güvenceden kaynaklanır: her türlü kapalılık gibi dilin kapalılığı da *içinde*ki bireyleri heyecanlandırır, güvence verir ve *dışında*kileri de ürkütür. Peki bir topluluk dili dışarıda nasıl işler? Bilindiği gibi bugün artık bir

inandırma sanatı, bir retorik (utanç verici olmayan) yoktur; bu konuda, çoğunluğun görüşü üzerine dayalı Aristotelesçi retoriğin geçerli bir retorik olduğu ve açıklıkla, bilinçli olarak *endoxal*, dolayısıyla *encratique* bir retorik olduğuna dikkat çekilecektir (bu nedenle, ancak görünürdeki bir çelişki nedeniyle Aristotelesçilik kitle iletişim alanında sosyolojiye çok iyi kavramlar sağlayabilir); değişen, modern demokrasilerde "inandırma" ve *technè*'sinin, dizgeli olanın sansürlü olması ve gerçekten modern bir mitin etkisiyle dilin "doğal" ve "araç" olarak tanınması nedeniyle artık kuramlaştırılmadığıdır. Toplumumuzun retoriği bir kerede yadsıdığı ve kitle kültürünü kuramlaştırmayı "unuttuğu" (Marx'tan sonra ortaya çıkmış olan marksist kuramda apaçık olan unutma) söylenebilir.

Aslında, toplumsal diller bir inandırma *technè*'sine bağlanmazlar, ama *tümü* de baskı betileri içerirler (*acratique* söylem daha kabaca terörist görünmekle birlikte): toplumsal bölünmenin ürünü, anlam savaşının tanığı her topluluk dili (*encratique* ya da *acratique*) ötekini konuşmaktan alıkoymayı hedefler (bu, aynı zamanda liberal toplumsal dilin de yazgısıdır). Ayrıca, iki büyük topluluk dili türünün bölünmesi tehdit türlerini ya da daha doğrusu baskı türlerini karşıtlaştırmaktan başka bir işe yaramaz: *encratique* topluluk dili *baskı* yoluyla işler (Flaubert'in *Bêtise* diye adlandıracağı aşırı-dolu *endoxal*); *acratique* topluluk dili (iktidar dışında olduğundan şiddet uygular) *boyun* eğme yoluyla işler, söylemin saldırgan, ötekini kuşatmaktan çok *zorlamaya* yönelik betilerini cepheye sürer; ve bu iki baskıyı karşıtlaştıran, yine dizgeye yüklenen görevdir: düşünülen bir dizgeye açıkça başvurmak *acratique* şiddeti tanımlar; dizgenin karışması, düşüncenin "yaşanmış"a (ve düşünülmeyene) dönüşmesi *encratique* baskıyı tanımlar: iki söylem dizgesi arasında tersine çevrilmiş bir bağıntı vardır: *gizil/gizli* bağıntısı.

Bir topluluk dili, kültürel, toplumsal durumları nedeniyle yalnızca dışlanmış olanlar için baskıcı nitelik taşımaz: onu paylaşanlar (ya da pay olarak alanlar) için de aynı derecede zorlayıcıdır. Bu, yapısal bakımdan topluluk dilinin söylem düzleminde gerçek dil olmasından kaynaklanır; Boas'ın ardından Jakobson, bir dilin söylemeye *olanak sağladığı* şey aracılığıyla değil de söy-

lemeye *zorladığı* şey aracılığıyla tanımlandığına yeterince dikkat çeker; aynı biçimde her topluluk dili "zorunlu başlıklar", dışında topluluk dili kullanıcılarının konuşamayacağı (düşünemeyeceği) büyük basmakalıplaşmış biçimler barındırır. Bir başka deyişle, her dil gibi topluluk dili de, Chomsky'nin de *edim* olarak adlandırdığı, içinde edinç değişkenliklerinin yapısal olarak anlamsızlaştığı şeyi barındırır: *encratique* topluluk dili, konuşucuları arasında yerleşen *kabalık* farklılıklarıyla başlamaz; ve, karşısında, herkes marksist topluluk dilinin aptallarca konuşulabileceğini bilir: topluluk dili bireysel yanlışlarla bozulmaz, ancak tarih içinde bir *söylemsellik değişimi* ortaya çıkarsa bozulur (Marx ve Freud de bu değişenler arasında yer alırlar ama onlardan bu yana yerleştirdikleri söylemsellik yinelenmekten başka bir şey yapmamaktadır).

Deneme ve araştırma programı arasında ortada bir yerde karışık bir biçimde yer alan bu birkaç gözlemi sonuçlandırmak gerekirse, yazarın gözünde topluluk dillerinin bölünmesinin, daha doğrusu topluluk dilleri biliminin görünürde, bugüne değin pek az sosyolojik olan, yazın kuramcılarına ayrılmış bir izleğe bağlı olduğunu anımsatalım: bu izlek, bugün *yazı* olarak adlandırılan şeydir. Bölünmüş dilli toplumumuzda, yazı aralıksız bir tartışma ve kuramsal tartışma yerleştirebilecek bir değere dönüşür; çünkü bir *bölünmemiş dil üretimi* oluşturur. Her türlü yanılsamayı yitirdiğimizden, biz bugün yazar için Michelet'nin özlemini duyduğu gibi "halk-dil"i konuşmanın söz konusu olmadığını biliyoruz; yazıyı çoğunluğun dili üstüne yerleştirmek söz konusu değildir, çünkü yabancılaşmış bir toplumda çoğunluk evrensel değildir ve bu dili konuşmak da (çoğunluk dinleyicinin ya da televizyon izleyicisinin istatistik bakımdan peşinde olunan kitle kültürü içinde böyle yapılır), özel bir dil –çoğunluk olsa da– konuşmaktır. Dilin basit bir iletişime indirgenemeyeceğini yeterince biliyoruz, insan tüm benliğiyle dile katılır ve onun aracılığıyla kendini var eder. Modernliğin *ilerici* girişimlerinde, yazı kullanıcıları bakımından değil de (çok az sayıda olan), uygulaması ba-

kımından önde gelen bir yer tutar: bu nedenle birey (her zaman toplumsal olan birey: başka türlüsü var mıdır?) ve dil ilişkilerini, simgesel alanın eski dağılımını ve yazının dillerin *karşı-bölünme* uygulaması olarak göründüğü gösterge sürecini hedef alır: eski masum dil düşüyle, ilk coşumcuların *lingua adamica*'sıyla birleştiğinden kuşkusuz ütopik, her durumda mitsel bir imge. Ama Vico'nun başarılı eğretilemesine göre tarih, sarmal bir biçimde işlemez mi? Yeni içerikler kazandırmak için eski imgeleri yeniden ele almak (bu, yinelemek demek değildir) zorunda değil miyiz?

Une civilisation nouvelle?
Hommage à Georges Friedmann,
© 1973, Gallimard.

çeviren: N. K. S.

Dillerin Savaşı

Fransa'nın güney batısında yer alan, dar gelirli emeklilerin dingin ülkesi olan memleketimde, bir gün dolaşırken, yüzlerce metre uzaktan, üç villanın kapısı üzerindeki üç farklı pankartı okuyabildim: *Köpek var. Dikkat köpek ısırır. Bekçi köpeği.* Görüldüğü gibi bu yörede iyelik duygusu oldukça yüksek. Ama konu bu değil; sorun şurada yatıyor: bu üç deyiş de tek ve aynı iletiyi içeriyor: *Girmeyin* (yoksa ısırılırsınız). Bir başka deyişle, yalnızca iletilerle ilgilenen dilbilim bu konuda ancak çok yalın ve çok sıradan şeyler söyleyebilir; bu deyişlerin anlamını tüketmekten çok uzaktır, çünkü *bu anlam, farklılıklarında yatar*: "*Köpek var*" görünürde nesnellik içerir; "*Dikkat köpek ısırır*" insanları gözetir niteliktedir; "*Bekçi köpeği*" yansız gibi görünmektedir. Yine başka bir deyişle, aynı ileti aracılığıyla üç seçim, üç sözleşme, üç anlayış ya da daha doğrusu üç hayali durum, üç iyelik gerekçesi okumaktayız; astığı tabelanın dili aracılığıyla –üç durumda da dil aynı kaldığına göre bunu *söylem* olarak adlandıracağım– villa sahibi kendini korumaya alır ve belli bir tasarımın hatta belli bir iyelik düzeni gerisinde kendini güvence altına alır: bir yanda vahşi (kötü olan köpek, daha açık bir deyişle sahibidir), öte yanda koruyucu (köpek tehlikelidir, villa koruma altındadır) ve son olarak da yasal (köpek mülkiyeti korumaktadır, bu yasal bir haktır). Böylece, en basit ileti düzleminde (*Girmeyin*), dil (söylem) patlar, parçalanır, uzaklaşır: hiçbir basit iletişim biliminin üstlenemeyeceği bir diller *bölünmesi* söz konusudur; dili bir savaş uzamı gibi oluşturan toplum, toplumsal-ekonomik ve nevrotik yapılarıyla devreye girer.

Kuşkusuz, bu, aynı şeyi birçok biçimde söylemek olasılığı, dile bölünme olanağı tanıyan eşanlamlılıktır; ve eşanlamlılık, dilin konumsal, yapısal ve bir bakıma doğal verisidir; ama dil savaşının kendisi "doğal" değildir: toplumun farklılığı sürtüşmeye dönüştürdüğü yerde ortaya çıkar; toplumsal sınıflar, simgesel ayrımlaşma, dillerin bölünmesi ve nevrotik bölünme arasında kökende bir yöneşme vardı.

Çünkü, vermiş olduğum örneği bilerek *a minimo*, tek ve aynı sınıfın, söyleminde sahiplenme *ayırtılarını* karşıtlaştıran küçük iyelik sahiplerinin dilinden aldım. *Toplumsal* diyeceğim toplum düzleminde dil büyük kitlelerce haydi haydi bölünmüş görünür. Bununla birlikte, basit olmayan üç konuda emin olmak gerekir: 1. birincisi, dilin bölünmesi sınıfların bölünmesiyle bire bir örtüşmez: bir sınıftan ötekine, kaymalar, aktarımlar, perdeler, ara evreler vardır; 2. ikincisi şu ki dil savaşları bireylerin savaşı değildir: birbirleriyle sürtüşen bireyler değil, dil dizgeleri; *bireysel diller* değil, *topluluk dilleri*dir; 3. üçüncü konu da dillerin bölünmesi görünürde bir iletişim zemini: ulusal dil üzerinde gerçekleşir: ulusal dil üzerinde daha kesin olmak gerekirse, ulus düzleminde birbirimizi anladığımızı, iletişim kurmadığımızı söyleyeceğim: en iyi durumda, dili *liberal* bir biçimde kullanırız.

Güncel toplumlarda, dillerin en basit bölünmesi İktidarla [Güçle] ilişkilerine dayanır. Kullanılan, gelişen, İktidarın ışığında (ya da gölgesinde) birçok devlet, kurum, ideoloji aygıtıyla kendini gösteren diller vardır; bunları *encratique* diller ya da söylemler olarak adlandıracağım. Ve karşısında, gelişen, kendini arayan İktidar dışında ve/ya da ona karşı silahlanan diller vardır; bunları *acratique* diller ya da söylemler olarak adlandıracağım.

Bu iki büyük söylem biçimi aynı özelikler içermez. *Encratique* dil bulanık, dağınık, görünürde "doğal"dır ve dolayısıyla pek fazla göze batmaz: bu, kitle kültürünün dilidir (büyük basın, radyo, televizyon) ve bu aynı zamanda, bir bakıma, konuşmanın, yaygın kanının (*doxa*) dilidir; tüm bu *encratique* dil hem (gücünü oluşturan) *yasa dışı* (tanımak kolay değildir) hem de *başarılıdır* (ondan kaçılamaz): *yapışkan* olduğunu söyleyeceğim.

Acratique dil, *doxa*'dan kopuk, kesici, ayrıdır (dolayısıyla *paradoksal*dır); kopuş gücü *dizgesel* olmasından kaynaklanır, bir

ideoloji üstünde değil, bir düşünce üstünde oluşturulmuştur. Bu *acratique* dilin en dolaysız örnekleri bugün şunlar olabilirdi: marksist söylem, psikanalitik söylem ve bunlara, izninizle, daha düşük düzeyde ama konumsal olarak dikkati çeken yapısalcı söylemi de ekleyeceğim.

Ama en ilginç olanı, *acratique* sarmal içinde bile yeniden bölünmeler, bölgesellikler ve dil karşıtlıkları ortaya çıkar: eleştirel söylem ağızlara, duvarlara, dizgelere bölünür. Bu söylem dizgelerini kolaylıkla *Kurgular* (bu, Nietzsche'nin sözcüğüdür) olarak adlandıracağım; ve aydınları yine Nietzsche'ye göre din adamları sınıfını oluşturanları, sanatçılar arasında bu dil Kurgularını oluşturmakla yükümlü kast olarak göreceğim (rahipler sınıfı uzun bir süre formüllerin, bir başka deyişle dilin sahibi ve teknisyeni olmadı mı?)

Söylemler arasındaki güç dengesi de buradan kaynaklanır. Güçlü bir dizge nedir? Bütün durumlar içinde işleyen ve konuşanlar ne denli sıradan olursa olsunlar gücünü sürdüren bir dil dizgesidir: kimi marksistlerin, kimi psikanalistlerin ya da kimi hıristiyanların aptallığı dizgelerin, bunlara denk gelen söylemlerin gücünü hiçbir bakımdan yok etmez.

Bir söylem dizgesinin, bir Kurgunun savaşım gücü, egemenlik gücü nereden kaynaklanır? Bizim dil dünyamıza kesinlikle yabancı eski Retorikten bu yana, dil savaşının silahlarına henüz hiçbir *uygulamalı* çözümleme gerçekleştirilmedi: ne fiziği ne diyalektiği ne de bizim *logosphère* olarak adlandıracağımız şeyi yeterince tanıyoruz – dilin baskılarına her birimizin boyun eğmediğimiz tek bir gün geçmese de. Bana öyle geliyor ki en azından üç tür dil silahı vardır.

1. Her güçlü söylem dizgesi bir *temsil* (tiyatroda kullanılan anlamda: bir *show*), kanıtların, saldırıların, karşılıkların, formüllerin sahnelenmesi, bireyin histerik hazzını içine katabileceği bir mimodramdır.

2. Kuşkusuz *dizge betileri* (eskiden denildiği gibi retorik değişmeceleri), topluluk diline mutlak bir istikrar kazandırmak, dizgeyi kapatmak, onu korumak ve rakibi geri dönülmez bir biçimde dizgeden dışlamak için eklenmiş parçasal söylem biçimleri vardır: örneğin, psikanaliz: "Psikanalizin yadsınması, yine

psikanalizden kaynaklanan bir direniştir" dediğinde, bu bir dizge betisidir. Genel olarak dizge betileri ötekini, güçlü dil konuşan bireylerin topluluğundan daha iyi dışlamak için söyleme basit bir nesne gibi katar.

3. Son olarak, daha ileri giderek, neredeyse kapalı bir sözdizimsel yapı olarak tümcenin kendisinin bir silah, bir baskı işlemcisi olup olmadığı sorulabilir: tamamlanmış her tümcenin, önesürümlü yapısı nedeniyle, buyurucu, tehdit edici bir yanı vardır. Öznenin dağınıklığı, dilin efendilerine korkulu boyun eğmesi her zaman eksik tümceler, kararsız çevre, oluşumla dile gelir. Gerçekten de, gündelik ve görünürde özgür bir yaşam içinde tümcelerle konuşmayız. Ve, tersine, iktidara çok yakın bir tümceye egemen olma durumu vardır: güçlü olmak, öncelikle tümcelerini tamamlamaktır. Dilbilgisinin kendisi de tümceyi güç, hiyerarşi öğeleriyle –*özne*, *yan tümce*, *tümleç*, *yönetme*, vb.– betimlemez mi?

Dil savaşları genel olduğuna göre ne yapmalıyız? Biz derken aydınları, yazarları, söylem uzmanlarını kastediyorum. Bundan kaçamayacağımız kesin: kültür yoluyla, siyasal seçim yoluyla dünyamızın, tarihimizin bizi zorladığı özel dillerden birine bağlanmalıyız, katılmalıyız. Bununla birlikte, ütopik de olsa yerinden oynamış, özgürleşmiş bir dilden alınacak hazzı geri çeviremeyiz. Öyleyse bağlanma ve hazzı tek elden yönetmeli, dillere ilişkin çoğul bir felsefe üstlenmeliyiz. Oysa, *içerisi* diyebileceğim geri kalan bu *başka yer*in bir adı vardır: Bu, *Metin*dir. Metin artık *yapıt* değil, yazının bir üretimidir, toplumsal tüketimi de kuşkusuz yansız değil (Metin pek az okunur), ama üretimi, dilin Bütününe (Yasa) uymaması ölçüsünde (yine Nietzsche'den) mutlak bir biçimde özgürdür.

Aslında, yalnızca yazı en ciddi, hatta en şiddetli ağızların *kurgusal* niteliğini üstlenebilir, onları tiyatrosal mesafesi içine yerleştirebilir; örneğin, psikanalitik ağzı zenginliği ve kapsamı içinde ödünç alabilirim, ama bunu bir roman dili gibi *in petto** kullanabilirim.

Öte yandan, yalnızca yazı, ağızları *karıştırabilir* (örneğin psikanalitik, marksist, yapısalcı), bilginin *hétérologie*'si diye adlandırılan şeyi oluşturabilir, dile bir karnaval havası verebilir.

* Latince "içinden" (ç.n.)

Son olarak, yalnızca yazı *köken yeri olmaksızın* gelişebilir; yalnız o her türlü retorik kuralını, herbir tür yasasını, dizge küstahlığını çiğneyebilir: yazı *atopik*'tir [*yersizdir*]; kaldırmadığı ama *yer değiştirdiği* dillerin savaşına oranla, içinde egemen olmanın değil, arzunun dolaştığı bir okuma ve yazma uygulaması durumunu önceler.

1973, *Le Conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*

çeviren: N. K. S.

Retorik Çözümleme

Yazın karşımıza bir *kurum* ve *yapıt* olarak çıkar. Kurum olarak, belli bir toplum içinde yazılı şeyin çevrimini düzenleyen bütün kullanım ve bütün uygulamaları bir araya getirir: yazarın toplumsal ve ideolojik konumunu, dağıtım biçimlerini, tüketim koşullarını, eleştirinin yaptırımlarını. Yapıt olarak yazın, temelde sözlü, yazılı, belli türden bir iletiden oluşur. Henüz pek az gün ışığına çıkarılmış (sözcük çok eskilere dayansa da) bir alanla, *retorik* alanıyla ilgilenmeyi önererek nesne-yapıt üzerinde durmayı amaçlıyorum.

Yazınsal yapıt, yazına özgü olmayan öğeleri kapsar; ben en azından birini aktaracağım, çünkü kitle iletişimin gelişmesi bugün bu öğeyle filmlerde, çizgi filmlerde ve belki de günlük olay haberlerinde, daha açık bir söyleyişle romanın dışında tartışmasız bir biçimde karşılaşmamıza olanak sağlıyor: bu öykü, tarih, kanıt, Souriau'nun film için söylediği şeydir, öyküdür. Farklı sanatların ortak bir öykü biçimi vardır, bugün bu biçim Propp'dan esinlenen yeni yöntemlere göre çözümlenmeye başlamıştır. Bununla birlikte, öteki yaratıklarla paylaştığı öyküleme öğesi karşısında, yazının kendisini özgül bir biçimde tanımlayan bir öğesi vardır: dili; bu özgül öğeyi Rus Biçimcileri, *Literaturnost*, yani "yazınsallık" adı altında yalıtmaya ve incelemeye çalışmıştı; Jakobson onu yazınbilim [*poetique*] olarak adlandırır; yazınbilim şu soruya yanıt vermeyi sağlayan çözümlemedir: Sözlü bir iletiyi bir sanat yapıtına dönüştüren nedir? Ben, kendi adıma, yazınbilimi şiirle kısıtlamaktan ka-

çınacak ve bütün türlere, düzyazıya olduğu kadar dizelere de ortak genel bir dil düzeyinin söz konusu olduğunu yeterince vurgulayacak biçimde bu özgül öğeyi *retorik* olarak adlandıracağım. Toplumla retoriğin karşılaştırılmasının yapılıp yapılamayacağını ve bunun hangi koşullarda gerçekleşebileceğini sorgulamak isterdim.

Yüzyıllar boyunca, Antik dönemden XIX. yüzyıla dek, retorik hem işlevsel hem de teknik bir tanım edindi: bu bir sanat, bir başka deyişle hem inandırmaya, hem de daha sonraları anlatacaklarımızı daha iyi dile getirmeye olanak tanıyan bir zorundalıklar bütünüdür. Bu dile aktarılmış ereklilik, retoriği kuşkusuz toplumsal bir kuruma dönüştürür, ve çelişkili olarak dil biçimlerini toplumlara bağlayan bağ gerçek ideolojik bağdan çok daha dolaysızdır; Antik Yunanistan'da retorik, tam olarak V. yüzyıl Sicilya'sında Tiranların zimmet olaylarını izleyen iyelik davalarından doğmuştur; burjuva toplumda, kimi kurallara göre konuşma sanatı hem toplumsal güç göstergesi hem de bu gücün bir aracıdır; genç burjuvanın orta öğretimini taçlandıran sınıfın retorik sınıfı adını taşıması anlamsız değildir. Bununla birlikte, bu dolaysız (ve hemen yok olan) bağıntı üzerinde duracak değiliz, çünkü her ne kadar toplumsal gereksinim kimi işlevler ortaya çıkarsa da, bu işlevler ortaya çıktığında, ya da söylendiği gibi *belirlendiğinde* beklenmedik bir yetke edindiklerini ve yeni anlamlara açıldıklarını biliyoruz. Retoriğin işlevsel tanımının yerine, bugün ben dolaysız, yapısal ya da daha kesin olmak gerekirse: *bilgisel* bir tanım getireceğim.

Bilindiği gibi her ileti (yazınsal yapıt da bunlardan birisidir) en azından bir anlatım düzlemi ya da gösterenler düzlemi ile bir içerik düzlemi ya da gösterilenler düzlemi içerir; bu iki düzlemin birleşmesi göstergeyi (ya da göstergeler bütününü) oluşturur. Bununla birlikte, bu temel düzene göre oluşturulan bir ileti, bir azaltma ya da büyütme işlemiyle, bir bakıma kendisinin yayılımı olan ikinci bir iletinin basit bir anlatım düzlemine dönüşebilir; sonuçta, ilk iletinin göstergesi ikincinin göstereni olur. Bu durumda, düzenli bir biçimde birbirlerine karışmış iki göstergebilimsel dizge karşısında bulunuruz; Hjelmslev, böylece oluşmuş ikinci dizgeye *yananlam göstergebilimi* adını verdi

(ilk iletinin göstergesinin ikincinin göstereni değil, gösterileni olduğu üst dille karşıtlık içinde). Oysa, bir dil olarak yazın da açıkça bir yananlam göstergebilimidir; bir yazınsal metinde, dil olan (örneğin Fransızca) ilk anlamlama dizgesi, gösterileni dilin gösterilenlerinden farklı olan ikinci bir iletiye yalnızca gösteren görevi yapar; *Faites avancer les commodités de la conversation* tümcesini okuduğumda, düzanlamı koltukları getirmek emri olan bir ileti algılıyorsam, aynı zamanda gösterileni "préciosité[1]" olan bir iletiyi de yananlam olarak algılıyorum. Bilgi bakımından, yazın demek ki düzanlamlı-yananlamlı ikili dizge olarak tanımlanacak; bu ikili dizge içinde, ikinci düzlemin gösterenlerinin düzlemi olan görünen ve özgül düzlem Retoriği oluşturacak; retoriğe ilişkin gösterenler yananlam öğeleri olacak.

Bilgi bakımından tanımlandığında, yazınsal ileti dizgeli bir araştırmaya uygulanabilir ve uygulanmalıdır; bu araştırma olmaksızın, onu kendisini üreten Tarih ile karşılaştırmak hiçbir zaman olanak kazanamayacaktır, çünkü bu iletinin tarihsel varlığı yalnızca söylediği şey değil, ama aynı zamanda üretilme biçimidir. Kuşkusuz, eski biçembilimle karıştırılmaması gereken yananlam dilbilimi (çünkü biçembilim anlatım yollarını inceleyerek söz düzleminde kalıyordu, oysa yananlam dilbilimi kodları inceleyerek dil düzlemine yerleşir), bu dilbilim henüz oluşmamıştır; ama çağdaş dilbilimcilerin kimi bilgileri, retoriğe ilişkin çözümlemeye en azından iki yön önermektedir.

Birincisini, her iletide altı etmen ayırt eden Jakobson[2] tasarlamıştır: bir verici, bir alıcı, bir bağlam ya da gönderge, bir ilişki [kanal], bir kod ve son olarak iletinin kendisi; bu etmenlerin her birine bir dil işlevi denk düşer; her söylem bu işlevlerin çoğunu birbirine karıştırır, ama şu ya da bu işlevin ötekiler karşısındaki üstünlük belirtisini de içerir: örneğin, eğer vurgu verici üstünde yoğunlaşmışsa, anlatımsal işlev ya da coşku işlevi egemendir; eğer alıcı üstünde yoğunlaşmışsa bu yananlam işlevidir (çağrı ya da dilek); vurguyu gönderge almışsa, söylem düzanlamlıdır (yaygın durum budur); eğer ilişki (verici ve alı-

1 *Essais de linguistique generale*, Paris, Ed de Minuit, 1963, XI. bölüm.
2 *A.g.y.*, s. 213.

cı arasında) vurgulanmışsa, ilişki işlevi konuşucular arasında iletişimi sürdürmeye yönelik bütün göstergeleri söyleme katar; üstdil ya da aydınlatma işlevi koda gönderimi vurgular; son olarak, iletinin kendisi, genel görünümü, göstergelerinin dokunulabilir yanı vurgulanmışsa, söylem, sözcüğün genel anlamında yazınsaldır: kuşkusuz yazın böyledir; yazının (yapıt ya da metin) özellikle vurguyu kendi üstüne yapan ileti olduğu söylenebilir. Bu tanım, iletişim işlevinin nasıl olup da yazınsal yapıtı tüketmediğini, ama yazınsal yapıtın da salt işlevsel tanımlara direniş göstererek (iletinin dünya-içi işlevleri kalıcı bir biçimde yapısal işlevine boyun eğdiğine göre) her zaman bir biçimde bir [totoloji] gibi ortaya çıktığını daha iyi anlamaya olanak tanımaktadır. Bununla birlikte, yazınsal işlevin tutarlılığı ve bildirimi de Tarih ile birlikte değişkenlik gösterebilir; ve, öte yandan, eşanlı olarak bu aynı işlev öteki işlevlerce "yutulabilir"; bu olay bir bakıma yazınsal yapıtın özgüllük oranını azaltır. Demek ki Jakobson'un tanımı sosyolojik bir bakış açısı içerir; çünkü hem yazınsal dilin geleceğini hem de yazınsal olmayan dillere oranla konumunu değerlendirmeye olanak tanır.

Bir de yazınsal iletinin dağılımsalcı türde araştırısı olanaklıdır. Bugün dilbilimin tüm bir bölümünün, sözcükleri anlamlarından çok içlerinde yer alabilecekleri dizimsel çağrışımlarla tanımlamakla ilgilendiği bilinmektedir; kabaca konuşmak gerekirse, sözcükler, aralarında belli bir olasılık basamağına göre birleşmektedir: *köpek* kendiliğinden *havlamak* ile birleşir, ama, sözdizimsel bakımdan bir eylemin bir özneyle birleşmesini hiçbir şey engellememekle birlikte, *miyavlamak* ile kolaylıkla birleşmez; bazen göstergenin bu sözdizimsel "dolduruluşu"na *kataliz* adı verilir. Oysa, *katalizin* yazınsal dilin özelliğiyle sıkı bir ilişkisi vardır; özellikle incelenmesi gereken kimi sınırlar içinde kataliz ne denli şaşırtıcı olursa yazın da o denli ortadadır. Doğal olarak, yazınsal birimlere bakılacak olursa, yazın kesinlikle olağan bir katalizle uyumsuzluk içinde değildir; *le ciel est bleu comme une orange*'da ("gökyüzü portakal gibi mavi") hiçbir düz çağrışım sapkın olarak görülmez; ama, tam olarak yananlamların düzlemi olan birimlerin üst düzeyine gidilecek olunursa, hiç zorlanmadan katalitik karmaşayla karşılaşılır, çünkü mavi-

yi portakal rengiyle bağdaştırmak istatistik bakımdan sıradışıdır. Demek ki yazınsal ileti göstergelerin çağrışım sapması olarak tanımlanabilir (P. Guiraud); sözgelimi işlemsel bakımdan otomatik çevirinin kuralcı çabaları karşısında, yazın makineye sunulan çözümsüz durumlar bütünü olarak tanımlanabilir. Bir başka biçimde, yazının temelde *pahalı bir bilgi dizgesi* olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, her ne kadar yazının lüks niteliği değişmezse de, dönemlere ve toplumlara göre değişebilen birçok lüks düzeni vardır; klasik yazında, en azından *préciosité* karşıtı kuşağa ilişkin yazında dizimsel çağrışımlar düzanlam düzeyinde olağan sınırlar içinde kalır, ve bilginin yüksek bedelini açık bir biçimde destekleyen retoriktir; tersine, gerçeküstücü şiirde (iki uç noktayı almak için) çağrışımlar sıradışıdır ve temel öğelerde bile bilgi pahalıdır. Burada da yazınsal iletinin dağılımcı tanımının her toplumla bu toplumun yazınına yüklediği bilgi düzeni arasında kimi bağıntılar ortaya koymasını beklemek akla ters düşmeyecektir.

Böylece, yazınsal iletinin biçimi bile Tarih ve toplumla belli bir bağıntı içindedir, ama bu bağıntı özeldir ve ille de içeriklerin tarihi ve sosyolojinini kapsamak durumunda değildir. Yananlamlayıcılar, bir kodun öğelerini oluşturur, ve bu kodun geçerliği az çok uzun olabilir; klasik kod (geniş anlamda) Batı'da yüzyıllar boyu sürmüştür, çünkü Cieceron'un söylemini ya da Bossuet'nin bir vaazını aynı retorik devindirmektedir; ama, bugün bile geleneksel yazılar bu sözbilime göre oluşturulsa da, bu kodun, XIX. yüzyılın ikinci yarısında köklü bir değişim geçirmiş olması olasıdır. Bu değişim kuşkusuz burjuva bilincin bunalımıyla bağıntı içindedir; bununla birlikte sorun birinin örneksemeli olarak ötekini yansıtmasından değil, belli bir olay düzeni karşısında, Tarih'in bir bakıma ancak bunların artsüreminin dizemini değiştirmek için devreye girmesinden kaynaklanmaktadır: aslında, biçimlerle iş yapmak söz konusu olur olmaz (kuşkusuz retoriğe ilişkin kodda bu durum geçerlidir), değişim süreçleri ötelemedeıı çok evrimleşme niteliği taşır: bir bakıma olası değişimlerin ardışık tüketimi söz konusudur ve Tarih'e de bu biçimlerin kendilerini değil değişimlerin dizemini değiştirmek için başvurulur; yazınsal iletinin yapısının,

moda değişimlerini düzenleyeninkine benzeyen belli bir iç dönüşümü vardır.

Retorik ve toplum bağıntısını değerlendirmenin bir başka biçimi daha vardır: bunun, retoriğe ilişkin kodun "içtenlik" derecesini değerlendirmek olduğu söylenebilir. Klasik çağın yazınsal iletisinin yananlamını kararlı bir biçimde ortaya koyduğu açıktır; çünkü, betiler eğitim yoluyla aktarılabilen bir kod oluşturuyorlardı (bu çağdaki sayısız inceleme de buradan kaynaklanmaktadır) ve bilinen bir ileti oluşturmak ancak bu koddan yararlanarak olanaklıydı. Bugün, bu retoriğin dağıldığı bilinmektedir; ama kalıntıları, yerine geçen şeyler ya da boşlukları titizlikle incelendiğinde, kuşkusuz yazıların çoğulluğunun ayrımına varılabilir ve bunların her birinin toplumumuz için taşıdığı anlam bulunabilir. Böylece, toplumsal önemi özellikle kitle toplumu içinde önemli olan *iyi yazın*la öteki yazınlar arasındaki ayrım sorunu keskin bir biçimde ele alınabilir. Ama, burada da bir kullanıcı kümesiyle onun retoriği arasında örneksemeli bir bağıntı beklememek gerekir; burada yapılması gereken, daha çok genel bir alt-kodlar dizgesi oluşturmaktır ve bu alt-kodların her biri de belli bir toplum durumu içinde farklılıkları, mesafeleri ve komşuları karşısında kimlikleri aracılığıyla tanımlanır: seçkinler yazını ve kitle kültürü, öncü ve gelenek biçimsel bakımdan aynı ana yerleşen farklı, Merleau-Ponty'nin deyişiyle "birlikte varoluş çeşitlemeli" kodlar oluşturur: incelenmesi gereken, Jakobson'un çoğulluğunu kabul ettiği eşanlı kodlar bütünüdür; ve bir kod da, kapalı bir göstergeler derlemesini belli bir biçimde dağıtmaktan başka bir şey olmadığından, retoriğe ilişkin çözümlemenin, sözcüğün gerçek anlamında sosyolojiye değil, Durkheim ve Mauss'un öngördükleri toplum-bilimsele ya da sınıflandırma biçimleri toplumbilimine dolaysız bir biçimde bağlanması gerekirdi.

Hızlı ve soyut bir sunuşla retoriğe ilişkin çözümlemenin genel bakış açıları bunlardır. Bu, tasarısı yeni olmayan bir çözümlemedir ancak yapısal dilbilimin ve bilgi kuramının son gelişmeleri yeni bulgulara ulaşma olanağı sağlamaktadır; ama, özellikle bizden belki yeni olan bir yöntembilimsel tutum beklemektedir: çünkü incelemeyi amaçladığı konunun (yazınsal

ileti) biçimsel doğası, retoriğe ilişkin kodu (ya da kodları), bu kod ya da kodları, kendilerini üreten ve tüketen toplum ve Tarihle ilişkiye geçirmeden önce içkin ve tümü kapsayıcı biçimde betimleyi zorunlu kılar.

Goldmann Kolokyumu, 1966.
Littérature et Société'den alıntı.
© l'Université libre de Bruxelles
Sosyolojisi Enstitüsü Yay., 1967.

çeviren: N. K. S.

Biçem ve İmgesi

Kişisel bir gözlemden yola çıkmak için izninizi istiyorum: yaklaşık yirmi yıldan bu yana, araştırmalarımı, kendimi ne eleştirmen ne de dilbilimci rolü içinde görmeksizin yazınsal dil üstüne sürdürüyorum. Hem eğretilemeli bir biçim hem de kuramsal bir kavram olan karışık bir durumu incelemek için bu karmaşık konumu üstlenme hakkını kendimde görüyorum. Bu kavram bir *imge*dir. Aslında, bilimsel çalışmanın nesnesine ilişkin belli bir imge olmaksızın ilerleyebileceğine inanmıyorum (bilindiği gibi, matematikçilerin ya da coğrafyacıların dilinden daha kesin bir biçimde eğretilemeli olan hiçbir şey yoktur); ve, eski Pythagoras'çı evrendoğumlardan [kosmogoni] devralınan, uzamsal, ezgisel ve soyut olan düşünsel imgenin de, kendisini, soyutlukta uç noktalara sürüklemeden sıradanlıktan kurtaracak kuramsal bir değerden yoksun olduğunu sanmıyorum. Dolayısıyla bu sorgulamak istediğim bir *imge*, ya da daha doğrusu bir *görüş*: biçemi nasıl *görüyoruz*? Beni rahatsız eden, arzuladığım biçem imgesi hangisidir?

Çok basitleştirerek (bu, görüşün hakkıdır), bana öyle geliyor ki biçem (sözcüğün yaygın anlamını koruyarak) her zaman ikili dizge içinde, ya da daha doğrusu iki öğeli mitolojik bir dizi içinde tutulmuştur; bu öğeler, kuşkusuz, çağlara ve okullara göre ad ve hatta içerik değiştirmiştir. Bu karşıtlıklardan ikisini alalım.

İlki, en eski olanı (yazın eğitiminde, en azından sıklıkla bugün de sürmektedir), *Öz* ve *Biçim*dir; bilindiği gibi klasik retoriğin *Res* ve *Verba*'yı karşıtlaştıran ilk sınıflandırmalarının birisin-

den kaynaklanır: *Inventio*, ya da bir konu (*quaestio*) üstüne söylenebilecek şey *Res*'den (ya da söylemin tanıtlayıcı gereci) kaynaklanmaktaydı; *Elocutio* (ya da bu gerecin dil biçimine dönüşmesi) *Verba*'dan kaynaklanmaktaydı, *Elocutio* da burada kabaca bizim biçemimiz oluyordu. Öz ve *Biçim* bağıntısı, görüngübilimsel bir bağıntıydı: *Biçim*, görünüş veya Öz'ün giysisi olarak biliniyordu; Öz de Biçimin gerçeği ya da bedeniydi; Biçime (biçemdeki) bağlanan eğretilemeler bezeme türündendi: *figürler, renkler, ayırtılar*; ya da bu *Biçim* ve Öz bağıntısı, anlatısal ya da aletik olarak yaşanıyordu: yazıncı (ya da yorumcu) için öz (gerçek) ve biçim (görünüş), ileti (içerik olarak) ve *aracısı* (biçem) arasında *doğru* bir bağıntı kurmak söz konusuydu ve bu iki eşmerkezli (birbirlerinin *içinde* olan) öğe arasında bir karşılıklı güvence oluşmuştur. Bu güvence, tarihsel bir sorunun konusu olmuştur: *Biçim*, Öz'ün *biçimini değiştirebilir mi*, yoksa [artık kodlanmış bir biçim olmaktan çıkacak derecede]? ona boyun eğmesi mi gerekir Aristoteles (ardından Cizvit) retoriğini Platon retoriğiyle (ardından Pascal'cı) yüzyıllar boyu karşı karşıya getiren bu tartışmadır. Bu görüş, terimbilimsel değişime karşın metni bir *gösterilen* ve bir *gösteren*in üst üste konması gibi gördüğümüzde varlığını sürdürür; gösterilen de bu durumda kaçınılmaz olarak (burada az çok üslenilmiş bir görüşten söz ediyorum) gösterenin gerisinde saklanan bir sır gibi yaşanır.

Çok daha yeni olan, bilimsel bir hava taşıyan ve büyük bölümüyle Saussure'ün *Dil/Söz* (ya da *Kod/İleti*) dizisine bağlı ikinci karşıtlık, *Ölçüt* ve *Sapma* karşıtlığıdır. Bu durumda biçem bir kuralın (yine de kodlanmış) istisnasıdır; bazen sözlü (ölçüt, sözlü dile göre tanımlanırsa), bazen düzyazısal (Şiir, "başka şey"le karşıtlaştırılırsa) olarak hedeflenen yaygın bir kullanımdan sapma (bireysel ama yine de kurumsal) olarak görülür. *Öz/Biçim* karşıtlığının görüngübilimsel bir görüş içermesi gibi, *Ölçüt/Sapma* karşıtlığı da sonuçta ahlaki bir görüş içerir (bir *endoxa* mantığı örtüsü altında): dizgeli olanın toplumsal olana (kod, en yüksek sayıda kullanıcı aracılığıyla istatistik bakımdan güvence altına alınan şeydir) ve toplumsal olanın, bir tür toplumsal doğa yeri olan olağana indirgenmesi söz konusudur; biçemin uzamı olan yazın, –özellikle bu uzam–, Lévi-Strauss'un *Introduction à l'œuvre*

de M. Mauss başlıklı yapıtında yeterince betimlediği bir şamansı işlevi edinir: toplumun saptadığı, kabul ettiği ve yazarlarını onurlandırarak üstlendiği (dilsel) kuraldışılığın yeridir; aynen, büyücüyü toplu bir iletişim davası içinde yeniden ele geçirebilmesi için doğadışılıkla (bir hastalığın ilerlemesini durduran tespit apsesi gibi) suçlayan bir etnolojik küme gibi.

Yıkmak için değil ama karmaşıklaştırmak için bu iki görüşten yola çıkmayı amaçlıyorum.

Öncelikle Öz ve ve Biçim, Gösterilen ve Gösteren karşıtlığını alalım. Gerçeğin, indirgenemez belli bir parçasını içerdiğine hiç kuşku yok. Kazanımları ve hedefleriyle öykünün yapısal çözümlemesi tümüyle belli bir metnin daha çizgesel bir çevrime dönüşebileceği kanısına (ve pratik kanıta) dayanır; bu çizgesel çevrimin üstdili, artık, anlatısal kimliği değişmese de, ilk metnin eksiksiz dili değildir: işlevler saymak, yeniden kesitler oluşturmak ya da eyleyenler dağıtmak, sonuçta artık metni taşıyan dilin dilbilgisi olmayan bir dilbilgisi oluşturmak için, biçemsel (ya da daha genel olarak anlatış, sözcelem) katmanını, biçemsel özelliklerin belirginliklerini yitirdikler ikinci bir anlam katmanını (anlatısal) üzerinden *sıyırmak* gerekir: bunlar, yapı bozulmadan değiştirilir. Balzac, kaygılı bir ihtiyarın "morarmış dudaklarında donmuş ve gitmeyen bir gülüş, bir kurukafada olduğu gibi acımasız ve alaycı bir gülüş taşıdığını" söylerken, bizim bu tümceyi dönüştürüp ihtiyarın ölümü andıran ve düşsel (işlevsel bakımdan öykünün devamı için gerekli olduğundan bu anlambirimcik kaldırılamaz) bir havası vardı derken yüklediğimiz aynı anlatısal (ya da, daha doğrusu anlambilimsel) işlevle karşılaşılır.

Bununla birlikte yanılgı –ve burada Öz ve Biçim görüşümüzü değiştirmemiz gerekir– bir bakıma biçemin çıkarılışını vaktinden önce durdurmaktan kaynaklanır; bu çıkartmanın (biraz önce söylendiği gibi olası) açığa çıkardığı şey, bir öz, bir gösterilen değil, bir başka biçim, bir başka gösteren, ya da daha doğrusu daha yansız bir sözcük, *hiçbir zaman son olmayan* bir başka düzeydir (çünkü metin her zaman tükenmeyen kodlar üzerinde

eklemlenir); Hjelmslev'den bu yana, daha da belirgin olarak psikanalistlerin, antropologların, felsefecilerin yeni varsayımlarından bu yana gösterilenlerin biçim olduğunu biliyoruz. Son dönemde Balzac'ın bir öyküsünü çözümleyerek, ilgi duymadığım biçimbilimsel düzlemin dışında ve gösterilenin sınırları içinde kalarak beş farklı kod düzeneğini gün ışığına çıkardığımı düşünüyorum: eylemsel, yorumbilimsel, göstergebilimsel, kültürel ve simgesel; yazarın (daha doğrusu metni gerçekleştirenin) bu kodlardan çıkardığı "alıntılar" aynı sözcelem birimi içinde (örneğin tek bir tümce ya da daha genel olarak bir "sözlüksel birim" veya bir okuma birimi), bir doku, bir kumaş, veya bir metin (etimolojik bakımdan) oluşturacak biçimde bitiştirilmiş, karıştırılmış, üst üste konmuştur. İşte bir örnek: heykeltıraş Sarrasine hadım olduğunu bilmediği bir *prima donna*'ya âşık olur; onu kaçırır ve sözde şarkıcı kadın kendini savunur: "İtalyan kadının elinde bir hançer vardı. Eğer yaklaşırsan dedi, bu hançeri kalbine saplamak zorunda kalacağım." Sözcenin *gerisinde* bir gösterilen var mı? Kesinlikle yok: tümce, birçok koddan oluşan örgü gibi: dilbilimsel (Fransız dilinin kodu), retoriğe ilişkin (adsayma [antonomaz], *inquit* aratümcesi, seslenim), bir eylem kodu (kurbanın silahlı savunması *Kaçırma* kesitinin bir öğesidir), yorumbilimsel bir kod (hadım, kadınlık erdemini koruyormuş gibi yaparak cinsiyetini değiştirir) ve simgesel bir kod (bıçak, hadım edici bir simgedir).

Dolayısıyla artık metni öz ve biçimin ikili düzenlenimi olarak *göremeyiz*; metin ikili değil, çoğuldur; metinde, yalnızca biçimler vardır ya da daha doğrusu metin ancak çoğul biçimler –özsüz– bütünüdür. Eğretileme yaparak, yazınsal metnin bir stereografi olduğu söylenecektir: ne ezgisel ne de harmoniktir (ya da en azından aracısız), kararlı bir biçimde kontrpuan yapısındadır; sesleri ikili bile olsa bir çizgi uyarınca değil bir hacim içinde birbirine karıştırır. Kuşkusuz, bu sesler arasında (bu kodlar, bu dizgeler, bu biçimler) kimileri sözün tözüne, dilsel *düzeneğe* (dilbilim, retorik) daha özel bir biçimde bağlanırlar, ama burada, ancak Gösterilenin yazını (genel olarak incelediğimiz yazın) için bir değer taşıyan tarihsel bir ayrım vardır; çünkü gösterilen (anlatısal, mantıksal, simgesel, psikolojik) daha da çok kaçtığından biçim dizgeleriyle içerik dizgelerini karşıtlaştırma

olanağının (ayırtılandırarak bile) artık kalmadığını görmek için birkaç modern metni düşünmek yeterlidir: biçem, ancak tarihsel yapıtlar için belirginlik taşıyan tarihsel (evrensel olmayan) bir kavramdır. Biçemin bu yazın içinde tanımlanmış bir işlevi var mıdır? Öyle olduğunu sanıyorum. Herhangi bir dizgeden farklı olmayan biçembilimsel dizgenin doğallaştırma ya da yakınlaştırma veya evcilleştirme işlevi vardır: içerik kodlarının birimleri, aslında kaba bir kesintililiğe boyun eğerler (eylemler ayrılmıştır, karaktere ilişkin ve simgesel saptamalar dağıtılmıştır, gerçeğin ilerlemesi parçalı, gecikmelidir); tümcenin, sıralamanın, paragrafın temel türleri altında dil söylem ölçeğinde temellenen bu anlambilimsel kesintilinin üstüne bir sürekli görünümü yerleştirir; çünkü, dilin kendisi kesintili olmakla birlikte, yapısı her insanın deneyimi içinde o denli eskidir ki onu gerçek bir doğa gibi görür: "söz akışı"ndan söz edilmez mi? Okunan bir tümceden daha bildik, daha kesin, daha doğal ne vardır? Biçem, içeriğin anlamsal eklemlenmelerini "örter"; eğretileme yoluyla, anlatılan öyküyü doğallaştırır, onu masumlaştırır.

Şimdi, ikinci karşıtlığa, biçem (ya da yazınsal etki) kodu "şaşırtan" tuhaf bir ileti olarak yaşandığından aslında Kod ve İleti karşıtlığı olan Ölçüt ve Sapma karşıtlığına dönelim. Burada da, bu karşıtlığı yıkmaktansa bundan yola çıkarak görüşümüzü inceltmemiz gerekir.

Biçem özellikleri yadsınamaz bir biçimde bir koddan, ya da en azından dizgeli bir uzamdan alınır (eğer çoklu kod ya da uzamı kuralla bağlanmış ama yine de sonsuz bir gösterenin, tüketilemez bir dizinin olasılığı kabul edilecekse bu ayrım gerekli görülür): biçem bir mesafe, bir farklılıktır; ama, neye göre? Başvuru noktası genellikle, örtük ya da açıkça konuşulan dildir ("gündelik", "olağan" denilen). Bu önerme bana hem aşırı hem de yetersiz görünür: aşırıdır çünkü biçemin başvuru (ya da farklılık) kodları çok sayıdadır, ve de konuşma dili bu kodlardan ancak birisidir (kaldı ki onu *princeps* dile, temel düzgünün somutlaşmasına, mutlak kaynağa dönüştürerek ayrıcalıklı duruma

getirmenin bir gerekçesi yoktur); yetersizdir çünkü sözlü ve yazılı karşıtlığı buraya gönderildiğinde bütün derinliği içinde işletilemez. Bu son nokta üzerine son birkaç söz.

Dilbilimin konusunun, hem yapılacak işi hem de sınırları belirleyen konunun *tümce* olduğu (bunu tanımlamak ne denli güç olursa olsun) bilinmektedir: tümcenin ötesi dilbilimin son noktasıdır, çünkü o zaman başlayan söylem ve tümcelerin birleşim kuralları anlambirimlerinkinden farklıdır; ama dilbilim bunun berisinde de yoktur, çünkü o zaman da biçimi olmayan, eksik, yetersiz dizimlerle karşılaşıldığı sanılır: yalnızca tümcenin bir örgütlenme, yapı, birlik güvencesi sağladığı sanılır. Oysa unutmayalım ki yine içsel dil[3] olan sözlü dil, özünde *tümce altı* dildir; kuşkusuz bitmiş tümceler içerebilir, ama bu tamamlanış iletişimin başarısı ya da verimliliğince, bir başka deyişle türün koduncа dayatılmaz: sürekli bitmemiş tümcelerle konuşuruz. Bir karşılıklı konuşmayı dinleyin: yapısı eksik ya da anlaşılmaz ne kadar çok tümce vardır, ana tümcesi olmayan ya da bağlantısı bulanık ne kadar çok yan tümce vardır, eylemi olmayan ad, bağlaşığı olmayan karşıtlık öğesi, vd. ne kadar çoktur? O kadar ki, eksik ya da iyi oluşturulmamış olarak göstermek için bile "tümceler"den söz etmek saçma olacaktır; daha yansız bir biçimde sınıflarının betimlenmesi gerektiği dizimlerden söz etmek daha iyi olacaktır. Tersine, bir kitabı açın: işlemcilerin hem yapısal, dizemsel ve noktalama türünden işlemciler aracılığıyla *bitmemiş* bir tek tümce bulamazsınız.

Bu nedenle haklı olarak iki özerk dilbilim vardır: bir sözdizim ve tümce dilbilimi, sesli bir söz dilbilimi ve bir yazılı iz dilbilimi. Bu ayrımı derinlemesine yerleştirerek, bugün söz ve yazıya farklı varlıkbilimsel konumlar veren felsefenin önerilerine uymuş oluyoruz; dilin temel biçiminin söz olduğunu, yazının bunun ancak "aktarım"ı olabileceğini öne sürerek, felsefe dilbilimin ancak yazıyı (tümce dilini) incelemesinin çelişkili bir abartı olduğunu söyler.

Bilindiği gibi, yalnızca tümce dilbilgimiz olması ölçüsünde sözlü dilin dilbilgisine henüz sahip değiliz (peki böyle bir dilbilgisi olanaklı mı: iletişimin böyle bölünmesi dilbilgisi kavramını

3 Burada metni yeniden düzenlememiz gerekti. (Yayıncının notu).

yok edebilir mi?). Bu eksiklik dillerin yeni bir dağılımını ortaya çıkarır: tümce dilleri ve öteki diller vardır. Birincilerin tümüne kısıtlayıcı bir nitelik, zorunlu bir kategori damgasını vurur: tümcenin tamamlanması. Biçem kuşkusuz bu yazılı dillerden birisidir ve türsel özelliği (onu yazılı türe bağlayan, ama şimdilik benzerlerinden ayırmayan şey), tümceleri kapatmaya zorlamasıdır: Bitmişliği, *"temizliği"* aracılığıyla, yazınsal durumuna yönelen tümce kendini yazılı olarak ilan eder: tümce daha bu evrede kendi içinde biçemsel bir nesnedir: tamamlanmışlığı bakımından kusursuzluk, bir anlamda ilk biçem ölçütüdür; gerçek anlamda biçembilimsel iki değer aracılığıyla şu açıkça görülür: *yalınlık* ve *çarpıcılık*: her ikisi de *temizlik*'in sonuçlarıdır: birisi arıksayış, öteki tumturak niteliklidir: Eğer Claudel'in şu tümcesi ("Gece o denli dingin ki bana tuzluymuş gibi geliyor") hem yalın hem de çarpıcıysa, bunun nedeni tümceyi gerekli ve yeterli bütünlüğü içinde gerçekleştirmesidir. Bu durum birçok tarihsel olguyla ilintilendirilebilir: önce, yazılı dilin bir tür ders verici kalıtı (kehanet tümceleri, tamamen tümceye özgü kapalılığının çokanlamlılığı sağladığı dinsel kalıp sözleri); daha sonra, hem kapalı hem de üretici, organik bir örneğin yayılımı canlı tümcenin hümanist miti (*Du Sublime* incelemesinde dile getirilen mit); son olarak, doğrusunu söylemek gerekirse, yazının, yıkıcı olsa bile tümceye bağlı kaldığı sürece hâlâ pek etkin olmayan, tümcenin kapalılığını kırmak için sürdürülen çabalar (Mallarmé'nin *Coup de dès*'si, Proust tümcelerinin aşırı üretkenliği, modern şiirde tipografik tümcenin yok oluşu).

Tümce, kapalılığı ve temizliği içinde bana yazının temel belirlenimi olursa görünür. Bundan yola çıkarak, birçok yazılı kod (doğrusunu söylemek gerekirse iyi saptanamayan) olanaklıdır: bilimsel yazı, üniversite yazısı, yönetimsel yazı, gazete yazısı, vd., bunlardan her biri alıcı kitlesine, sözcük dağarcığına ve sözdizimsel protokollerine (devriklemeler, söz sanatları, son dizeler, varlıkları ya da sansürlenmeleri yoluyla ortak bir yazının kimliğini belirleyen bütün özellikler). Tüm bu yazılar arasında, ve biçemden, bu sözcüğe olağan durumlarda yüklediğimiz bireysel anlamdan söz etmeden önce, *yazınsal* dil vardır; bu, dizgeli özelliklerinin dökümünü yapmanın gerektiği gerçek ortak yazıdır

(şimdiye dek yapılageldiği üzere yalnızca tarihsel özellikler değil): örneğin, yazınsal bir metinde yer alabilen ama bir üniversite makalesinde hoş görülmeyen şey nedir: devriklemeler, son dizeler, tümleçlerin sırası, sözdizimsel serbestlikler, eski kullanımlar, söz sanatları, sözcük dağarcığı mı? Öncelikle kavranması gereken, bir yazarın bireysel dili değil, bir kurumun dilidir (yazın).

Hepsi bu değil. Yazınsal yazı yalnızca en yakın komşularına göre değil, aynı zamanda örneklerine göre konumlandırılmalıdır. *Örnek*ten, sözcüğün filolojik anlamında kaynakları değil (yeri gelmişken kaynak sorununun neredeyse yalnızca içerik düzleminde ortaya konduğuna dikkat çekelim), sözdizimel *pattern*'leri, tipik tümce parçalarını, kökenleri belirlenemeyen ama ortak bir yazın belleğinin bir parçası olan anlatımları anlıyorum. Bu durumda yazmak bu örneklerin kişinin kendisine ulaşmasına olanak tanımak ve onları *dönüştürmek*tir (bu sözcüğün dilbilimde edindiği anlamda).

Bu konuda, yeni bir deneyimden alınan üç olguya değineceğim. Birincisi bir tanıklık: Balzac'ın bir uzun anlatısı üzerinde oldukça uzun bir süre çalıştığımdan, Balzac metninden kendiliklerinden kaynaklanan tümce parçalarını, kalıp anlatımları yaşam koşullarına aktardığıma şimdi sık sık tanık oluyorum; beni ilgilendiren, bunları anımsamam (olağan) değil; bu, yaşamı (kafamda), önceki bir yazıdan alınan tümcelerle *yazdığım* gerçeğidir; ya da daha doğrusu yaşam, yazınsal bir yazı gibi *daha önceden* oluşmuş durumda gelen şeydir: dolayısıyla *doğmakta* olan yazı *geçmiş* yazıdır. İkinci olgu bir dış dönüşüm örneğidir: Balzac: "Herkesi, hatta en gürültülü şölenler ortasında en sıradan kişileri bile saran şu derin düşlerden birine dalmıştım" diye yazdığında, kişisel belirtiler (*"dalmıştım"*) bir yana bırakılırsa bu: *A fêtes tumultueuses, rêveries profondes** atasözünün dönüşümünden başka bir şey değildir; bir başka deyişle yazınsal sözcelem, dönüştürüm yoluyla sözdizimsel bir yapıya gönderme yapar: tümcenin *birinci* içeriği başka bir biçimdir (burada, özdeyiş biçimi) ve biçem, düşüncelerimiz üzerinde değil, biçimler üzerinde işleyen bir dönüştürüm çalışması içine yerleşir; kuşkusuz geriye yazınsal dilin bulgulandığı ve ürediği (atasözü gibi) basmakalıp anla-

* Sözcüğü sözcüğüne çevirisi: "Gürültülü şölenlere, derin uykular" (ç.n.)

tımları saptamak kalır. Üçüncü olgu bir iç dönüşüm olgusudur (yazarın kendi kalıbından yola çıkarak ürettiği): Balbec'te kaldığı sırada, Proust anlatıcısı Grand Hôtel'in genç asansör görevlisiyle konuşmak ister, ama o karşılık vermez, der Proust, "sözlerimden duyduğu şaşkınlık, dikkatini yaptığı göreve vermesi, işitme güçlüğü, konumuna saygı, tehlike korkusu, düşünsel tembellik ya da müdürün yönergesi nedeniyle"; aynı sözdizimsel kalbın yinelenmesi (bir ad ve nesnesi) kuşkusuz bir oyundur, bu durumda biçem: 1. gücül bir yan tümceyi ad dizimine dönüştürmeye (*çünkü iyi duymuyordu, işitme güçlüğü*ne dönüşür); 2. bu dönüşüm yöntemini farklı içerikler aracılığıyla olabildiğince uzun süre yinelemeye dayanır.

Bu üç geçici ve doğaçlama gibi görünen gözlemden yalnızca bir çalışma varsayımı çıkarmayı amaçlıyorum: biçemsel özellikleri, gerek ortak kullanımlardan (kökeni bilinemeyen, bazen yazınsal bazen yazın öncesi), gerekse eğretileme yoluyla bireysel dil biçimlerinden türemiş *dönüşümler* olarak görmek; her iki durumda biçembilimsel çalışmaya egemen olması gereken şey, örneklerin, *pattern*lerin: tümce yapılarının, dizimsel kalıpların, tümce baş ve sonlarının araştırısıdır; ve bunu canlandırması gereken şey, biçemin temelde alıntıya dayalı bir yöntem, bir izler bütünü, bir bellek (sözcüğün hemen hemen sibernetik anlamında), anlatımsallığa değil de kültüre dayalı bir kalıt olmasıdır. Bu, anımsattığımız *dönüşüm*ü (ve dolayısıyla arzulanan dönüşümsel biçembilimi) konumlandırmaya olanak tanır: kuşkusuz bunun dönüşümsel dilbilgisiyle kimi ortak yanları vardır, ama temel bir noktada (dilbilimin, kaçınılmaz olarak bir dil *görüşü* içererek yeniden ideolojik olduğu noktası) ondan ayrılır: biçembilimsel "örnekler" "derin yapılar"la, psikolojik bir mantıktan kaynaklanan evrensel biçimlerle özdeşleştirilemez; bu örnekler ancak kültür depolarıdır (çok eski gibi görünseler bile); bunlar temel değil, yinelemelerdir; anlatımlar değil alıntılardır; ilkörnekler değil basmakalıp deyişlerdir.

Başlangıçta sözünü ettiğim biçem görüşüne geri dönmek gerekirse, bence bugün biçemi metnin çoğulluğu içinde görmeye da-

yanması gerektiğini söyleyeceğim: dokusunun metni biçimlendirdiği anlambilimsel düzeylerin (kodlar) çoğulluğu ve "biçem" diye adlandırdığımız ve en azından ilk inceleme konusu olarak *yazınsal dil* diye adlandırmayı yeğlediğim kodlardan birinin içinde toplanan alıntıların çoğulluğu. Biçem sorunu, ancak, yine söylemin *katmanı* biçiminde adlandıracağım şeye göre incelenebilir; ve, besleyici eğretilemeleri sürdürmek için şu birkaç önermeyi özetleyeceğim; her ne kadar şimdiye değin metin, etli kısmının biçim ve çekirdeğinin öz olduğu çekirdekli bir meyve (örneğin kayısı) gibi görülmüşse de, bugün sonsuz kabuklarından –yüzeylerinin bütünü dışında hiçbir şey örtmeyen– başka hiçbir iç, hiçbir çekirdek, hiçbir giz, indirgenemez hiçbir ilke içermeyen bir soğan gibi görmek daha yerinde olacaktır diyeceğim.

Bellagio Kolokyumu, 1969.
İngilizce yayın.
Literary Style: a Symposium.
Seymour Chatman Yay.
© Oxford University Pres, 1971.
Fransızca yayınlanmadı.

çeviren: N. K. S.

4
TARİHTEN GERÇEĞE

Tarihin Söylemi

Tümceden daha büyük sözcük bütünlerinin (kolaylık olsun diye *söylem* olarak adlandırılacak) biçimsel betimlemesi yeni değildir: Gorgias'dan XIX. yüzyıla dek eski retoriğin asıl konusu bu oldu. Bununla birlikte, dil bilimindeki yeni gelişmeler buna yeniden güncellik ve yeni olanaklar sağladı: Belki de artık bir söylem dilbilimi olanaklıdır; yazınsal çözümleme üzerine etkileri nedeniyle (eğitimdeki önemi bilinmektedir) göstergebilimin de ilk görevlerinden birisini oluşturur.

Bu ikinci dilbilim, birleşim birimleri ve genel kuralları biçimi altında söylem tümellerini (varsa eğer) ararken, yapısal çözümlemenin eski söylem tiplendirmesini koruyup korumayacağına, şiirse söylemi her zaman roman söylemiyle, kurgusal öyküyü tarihsel öyküyle karşıtlaştırmanın doğru olup olmayacağına karar vermesi gerekir. Burada, bu son nokta üzerinde birkaç düşünce önerilebilir: geçmiş olayların anlatılması, kültürümüz içinde Yunanlılar'dan bu yana, "gerçek"in buyurgan güvencesi altına yerleşmiş olan "bilim"in yaptırımına boyun eğer, "rasyonel" sergileme ilkelerince doğrulanır; bu anlatı, destanda, romanda, dramda karşılaşılabileceği biçimiyle, birkaç özgül özellik, sarsılmaz bir belirginlik aracılığıyla düşsel anlatıdan gerçekten ayrılabilir mi? Ve, eğer bu özellik –ya da bu belirginlik– varsa, onu söylemsel dizgenin neresine, sözcelemin hangi düzeyine yerleştirmek gerekir? Bu soruya bir yanıt önerisinde bulunmak gerekirse, burada serbest, kesinlikle tümü kapsayıcı olmayan bir biçimde Herodotes, Machiavelli, Bossuet ve Michelet gibi birkaç büyük tarihçinin söyleminin gözlemlenmesi gerekecektir.

Ve her şeyden önce, söylemi içinde klasik tarihçi hangi koşullar altında bu söylemi dile getirdiği edimi kendisinin belirtmesine yönlendirilir – ya da buna izin velir? Bir başka deyişle –dil düzeyinde değil de– söylem düzeyinde sözceden sözceleme geçmeye (ya da tersi) olanak tanıyan *shifter*'lar (Jakobson'un bu sözcüğe yüklediği anlamda[1]) hangileridir?

Öyle görünüyor ki tarihsel söylem iki düzenli söylemsel öğe içermektedir. Birinci tür, *dinleme* söylemsel öğeleri olarak adlandırılabilecek şeyi kapsar. Bu kategori, dil düzeyinde Jakobson'ca tanıklık öğeleri adı altında ve C^eCa^1/Ca^2 formülü altında saptandı: aktarılan olaydan (Ca^e) başka, söylem hem bilgilendirme eylemini (Ca^1) hem de buna gönderimde bulunan sözceleyenin sözünü (Ca^2) anımsatır. Demek ki bu *shifter*, kaynakların, tanıklıkların her kaynağını, söyleminin *başka yer*ini alıp söyleyerek tarihçinin *dinleme*sine ilişkin her gönderimi belirtir. Açık dinleme bir seçimdir, çünkü ona gönderimde bulunmama olanağı vardır; bilgi kaynağını anımsattığında tarihçiyi etnoloğa yaklaştırır; dolayısıyla bu *shifter* ile Herodotos gibi tarihçi-etnologlarda sıklıkla karşılaşılır. Bunların biçimleri değişir: *duyduğuma göre, bildiğim kadarıyla* gibi, sözceleyenin işe karışmasına tanıklık eden tarihçinin şimdiki zamanından, aratümcelerden tarihçinin kişisel deneyimi anımsatan tümcelere değin uzanan tümcelere değin giderler; Fransa Tarihi'ni (1830 Temmuz Devrimi) öznel bir aydınlanmadan yola çıkarak "dinleyen" ve söylemine konu eden Michelet bu durumu örneklendirir. Dinleme *shifter*'ı kuşkusuz tarihsel söylemde belirgin değildir: sıklıkla karşılıklı konuşmada ve romanın sunuşunda kimi yöntemlerde karşılaşılır (anılan kimi kurgusal bilgi aktarıcılarında karşılaşılan öyküler).

İkinci *shifter* türü, sözceleyenin, burada tarihçinin kendi söylemini düzenlediği, yeniden ele aldığı, arada değiştirdiği, kısaca oraya kendi açık gösterge noktalarını yerleştirdiği bütün söylenmiş göstergeleri kapsar. Bu, önemli bir *shifter*'dır, ve söylem

1 R. Jakobson, *Essais de linguistique generale*, a.g.y., IX Bölüm..

"örgütleyicileri" değişik anlatımlar edinebilir; bununla birlikte tümü söylemin gerecine ya da daha doğrusu bu gereç boyunca bir devinimin, biraz *işte/şu* gibi zamansal ya da yerel gösterici biçiminde gösterilmesine yönlendirebilir; öyleyse sözcelemin akışına oranla: devinimsizlik (*yukarıda da değindiğimiz gibi*), yükseliş (*altius repetere, replicare da più alto luogo*), yeniden iniş (*ma ritornando all' ordine nostro, dico come...*), durma (*onunla ilgili olarak, daha fazla konuşmayacağız*), haber (*işte krallığı sırasında yaptığı anılmaya değer öteki eylemler*). Örgütlenim *shifter*'ı, burada ancak belirtilebilecek önemli bir sorun getirmektedir: birlikte varoluştan, ya da daha doğrusu iki zamanın sürtüşmesinden doğan: sözcelem zamanı ve sözcelenen gereç zamanı. Bu sürtüşme önemli söylem olgularına yol açar; üçünü aktaracağız. Birincisi bütün tarihi hızlandıran olgulara götürür: eşit sayıda "sayfa" (eğer kabaca sözcelem zamanı ölçüsü buysa) değişik zaman dilimlerini kapsar (sözcelenen gereç zamanı): Machiavelli'nin *Istorie fiorentine*'sinde, aynı ölçü (bir bölüm) bir yerde birkaç yüzyılı bir başka yerde yirmi kadar yılı kapsayabilir; tarihçinin zamanına ne denli çok yaklaşılırsa sözcelem baskısı da o kadar güçlü olur, tarih de o kadar yavaşlar; eşsürem yoktur – bu, söylemin çizgiselliğine örtük bir biçimde saldırmaktır ve tarihsel sözün olası bir "paragramatizm"ini ortaya çıkartır.[2] İkinci olgu da kendi biçiminde, özdeksel bakımdan çizgisel olmakla birlikte, tarihsel zamanla karşılaştırılan söylemin, görünürde bu zamanı derinleştirme görevini üstlendiğini anımsatır: zikzaklı ya da testere dişli biçiminde adlandırılabilecek tarih söz konusudur: söz gelimi, Herodotos *Historiai*'sinde ortaya çıkan her yeni kişinin atalarına değin gider, daha sonra biraz ileride sürdürmek –ve yeniden ele almak– üzere başlangıç noktasına geri döner. Son olarak üçüncü ve önemli bir söylem olgusu *shifter*'ın, tarihin zamandizinsel zamanına göre yıkıcı görevini ortaya koyar: tarihsel söylemin başlangıçları, sözcelenen gerecin başlangıcıyla sözcelem girişinin birle-

2 J. Kristeva'yı izleyerek ("Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, nº 239, Nisan 1967, s. 438-465), *paragramatizm* (Saussure'ün Anagrammes'ından türeyen) adını, metnin başka metinlerle söyleşisini kapsayan ve yeni bir mantık gerektiren ikili yazıları belirtmede kullanacağız.

şiği yerler söz konusudur[3]. Tarihin söylemi genelde iki açılış biçimi kabul eder: öncelikle edimsel açılış olarak kabul edilecek şey, çünkü söz burada gerçekten törensi bir temellendirme edimidir; örneği şiirseldir, ozanların *şarkı söylüyorum*'udur; söz gelimi Joinville öyküsüne dini bir çağrıyla başlar (*"Kadiri Mutlak Tanrı adına ben, Joinville sir'i Jehan, Aziz kral Louis'mizin yaşamını yazdırıyorum"*), ve sosyalist Louis Blanc'nın kendisi de arıtıcı *introit*'i* horgörmez, çünkü sözün başlangıcı her zaman güç bir yan oluşturur – kutsal sözün diyelim; daha sonra çok daha yaygın bir birim, Önsöz, sözcelemin damgasını vurduğu bölüm gerek gelecek söylemi haber vermesi bakımından ileriye yönelik, gerekse bunu yargıladığı için geriye yöneliktir (bunu, *Histoire de France*'ını** bitirip yayınladığında Michelet'nin yazdığı büyük Önsöz örneklendirir). Bu birkaç birimin anımsatılması, örgütleyici *shifters* aracılığıyla sözcelemin tarihsel sözceye katılmasının amacı, tarihçiye yaygın olarak söylendiği gibi "öznellik"ten çok, tarihin zamandizinsel zamanını, söylemin zamanı olan ve kestirmeden kâğıt-zaman olarak adlandırılabilecek başka bir zamanla karşıtlaştırarak "karmaşıklaştırmak"tır; sonuçta, tarihsel anlatı içinde açık sözcelem göstergelerinin varlığı, tarihsel "akış"ı "zamandizinden çıkarma"yı ve karmaşık bir zamanı yeniden oluşturmayı hedefleyebilir; bu karmaşık zamanın derin uzamı, bulanık anımsama ya da eskiye özlem olarak, eski evrendoğumların, yine özü gereği ozanın ya da kahinin sözüne bağlı olan mitsel zamanını anımsatabilir; örgütleme *shifter*'ları gerçekten de –görünüşte rasyonel kimi dolambaçlı yolla olmakla birlikte– tarihçinin öngörü işlevini ortaya koyar; henüz neyin anlatılmadığını *bilmesi* ölçüsünde tarihçi, mitin gerçekleştiricisi gibi, sözünün gerçek zamanına yaptığı göndermeler aracılığıyla olayların kronik boşaltımını ikilemeye gereksinim duyar.

Sözünü ettiğimiz göstergeler (*shifters*) yalnızca sözcelem sürecinin kendisini ilgilendirir. Bundan başka, sözcelem edimini

3 (Her söylemin) girişi, sessizlik kesintilerinin kodlanması ve sözyitimine karşı savaşımın söz konusu olması ölçüsünde retoriğin en ilginç sorunlarından birini gündeme getirir.

* Ayine başlarken papazın okuduğu dua. (ç.n.)

"Fransa Tarihi" (ç.n.)

değil de, Jakobson'un terimcesine göre katılımcılarını (T^s), alıcıyı ya da sözceleyeni anımsatan göstergeler de vardır. Yazınsal söylemin "okur"un göstergelerini çok ender olarak kapsaması dikkate değer ve şimdilik gizemli bir olgudur; yazınsal söylemi nitelendirenin, gerçekte bu söylemin tüm yapısının bir okuma "özne"si içermesine karşın *sen*'siz –görünürde– bir söylem olmasıdır. Tarihsel söylemde, hedef göstergeleri çoğunlukla yoktur: ancak, Tarih'in bir ders olarak kendini sunması durumunda bunlarla karşılaşılabilir; bu, Bossuet'nin *Histoire universelle*'deki eğitmenin öğrencisi prense ismen yönlendirdiği söylevinin durumudur; yine bu şema, bir bakıma ancak Bossuet'nin söyleminin, türdeş bir biçimde Tanrı'nın Tarih biçimi altında insanlara yönelttiği söylemi yinelemesi ölçüsünde olanaklıdır; bunun nedeni insanların Tarih'inin Tanrı'nın Yazı'sı olması, bu yazının aracısı Bossuet'nin genç prensle kendisi arasında bir hedef bağlantısı ortaya koyabilmesidir.

Sözceleyenin (ya da gönderici) göstergeleri kuşkusuz çok daha sıktır; bütün söylem parçalarını, sözcelemde yer almayan tarihçiye, kendisini yavaş yavaş psikolojik bakımdan dolduran ya da bir *sığa* (bu sözcük özentici bir imgeyle donanmıştır) kazandıran bir *kişi* olarak oluşturan yüklemler edinir. Burada, yazınsal eleştiriye daha dolaysız bir biçimde bağlanan bu "dolduruş"un özel bir biçimine dikkat çekilecek. Sözceleyenin söyleminde "yer almamayı" amaçladığı, dolayısıyla tarihsel iletinin gönderenini gösteren her türlü gösterenin dizgeli bir biçimde eksik kaldığı bir durum söz konusudur: tarih kendi kendini anlatıyor gibidir. Gerçekten de "nesnel" denilen (tarihçinin hiçbir biçimde içinde yer almadığı) tarihsel söyleme denk düştüğüne göre bu rastlantının önemli bir yeri vardır. Gerçekten de bu durumda, sözceleyen tutkulu kişiliğini ortadan kaldırır, yerine bir başka kişilik, "nesnel" kişilik koyar; özne, tamlığı içinde varlığını sürdürür, ama nesnel özne olarak; bu, Fustel de Coulange'ın anlamlı biçimde (ve oldukça safça) "Tarih'in iffeti" olarak adlandırdığı şeydir. Söylem düzleminde, nesnellik –ya da sözceleyenin göstergelerinin yetersizliği– böylece düşgücünün özel bir bölümü, tarihçi burada göstergeyi tek başına konuşmaya bıraktığını söylediğine göre göndergesel yanılsama biçiminde adlandırılabilecek şeyin ürünü gibi görünür. Bu yanıl-

sama tarihsel söyleme özgü değildir: Söylemde *ben*'in göstergelerini ortadan kaldırdıkları için kendilerini "nesnel" sanan ne çok romancı –gerçekçi çağda– vardır! Dilbilimin ve psikanalizin ortaklaşa çabası bugün bizlere yoksunlaştırıcı sözcelem bakımından çok daha açık bir görüş kazandırmıştır: göstergelerin yetersizliğinin de bir anlam taşıdığını biliyoruz.

Sözcelem konusunu kapatmak için, sözceleyenin aynı zamanda sözcelenen sürece katılan olduğu özel durumu –dil düzleminde, *shifters* çizelgesinde Jakobson'un öngördüğü durumu– anımsatmak gerekir; bu durumda, sözcenin baş kişisi sözcelemin baş kişisiyle aynıdır (T^{s}/T^{a}), olaya katılan tarihçi, bu olayın anlatıcısı olur: Onbinlerin geri çekilmesine katılan, daha sonra da onun tarihçiliğini yapan Ksenophon buna örnektir. Sözcelenen *ben* ve sözceleyen *ben*'in birleşmesine ilişkin en ünlü örnek kuşkusuz Sezar'ın *o*'sudur. Bu ünlü *o*, sözcenin bir parçasıdır; Sezar açık sözceleyen olduğunda *biz*'e geçer (*ut supra demonstravimus*). Sezar'ın *o*'su ilk bakışta sözce sürecine katılanlar arasında bastırılmış görüntüsü sunar ve bu bakımdan nesnelliğin en üst göstergesi gibi görünür; bununla birlikte, öyle görünüyor ki biçimsel bakımdan ayrıştırılabilir niteliklidir; nasıl? Yüklemlerinin aralıksız biçimde seçilmiş olmasına dikkat edilerek: Sezar'ın *o*'su ancak bir önderin dizimleri olarak adlandırılabilecek (*emirler vermek, toplantılar düzenlemek, ziyaret etmek, yaptırmak, tebrik etmek, açıklamak, düşünmek*) aslında, içlerinde sözün eylemle karıştığı kimi gerçekleştirici sözcelere son derece yakın dizimlere olanak tanır. Bu geçmişin oyuncusu şimdinin anlatıcısı olan *o*'nun (özelikle Clausewitz'de) başka örnekleri de vardır; kişisiz adılın seçiminin retoriğe ilişkin bir aldatmacadan başka bir şey olmadığını ve sözceleyenin gerçek durumunun, geçmişteki eylemleriyle donatıldığı dizimlerinin seçimiyle ortaya çıktığını gösterirler.

2. *Sözce*

Tarihsel sözce, daha sonraları sınıflandırılabilecek içerik biçimlerini üretmeye yönelik bir kesitlemeye olanak tanımalıdır. Bu içerik biçimleri tarihin sözünü ettiği şeyi sunarlar; gösterilen

olarak ne saf gönderge ne de eksiksiz söylemdirler: bütünleri, kesilmiş, adlandırılmış, daha şimdiden anlaşılabilen ama henüz bir sözdizime uygulanmamış göndergeden oluşur. Burada bu birim sınıflarının derinleştirilmesine girişilmeyecek, bu çalışma için henüz erken; birkaç ön gözlemle yetinilecek.

Tarihsel sözce, tümce boyutundaki her sözce gibi "var oluşlar" ve "çakışan durumlar", varlıklar, kendilikler ve yüklemlerini içerir. Oysa, yapılacak bir ilk inceleme bunların her birinin (ayrı ayrı) görece olarak kapalı, dolayısıyla egemen olunabilecek dizelgeler, kısacası birimlerinin, değişkenlikleri açık birleşimler aracılığıyla sonunda yinelenecekleri *derlemeler* oluşturabilirler; böylece, Heredotos'ta yaşayanlar hanedanlara, prenslere, generallere, askerlere, halklara ve yerlere ve olup bitenler de yıkmak, boyun eğdirmek, antlaşma yapmak, sefere çıkmak, hüküm sürmek, strateji uygulamak, biliciye danışmak, vd.'e indirgenir. Bu derlemeler (göreceli olarak) kapalı olduklarından kimi ikame ve dönüştürüm kurallarına uymak zorundadır ve bunları yapılaştırmak olanaklıdır – kuşkusuz bu, tarihçiye göre az çok kolay bir çabadır; örneğin Hereodotosçu birimler kabaca tek bir sözcük dağarcığı, savaş sözlüğüne bağlanır; modern tarihçilerin farklı sözlüklerden oluşan daha karmaşık sözcük dağarcığıyla karşılaşıp karşılaşmayacakları ve bu durumda da tarihsel söylemin, sonuçta güçlü derlemeler üzerinde temellenip temellenmeyeceği yanıtlanması gereken bir sorudur (*sözcük dağarcıkları*ndan çok *derlemeler*den söz etmek yerinde olacaktır, çünkü burada yalnızca içerik düzleminde bulunmaktayız). Machiavelli, bu yapıyı sezmiş gibi görünmektedir: *Istorie fiorentine*'sinin başında "dermesi"ni, daha açık bir deyişle daha sonra anlatısı içinde etkinleşecek ve bir araya gelecek olan tüzel, siyasal, etnolojik nesnelerin dizelgesini sunar.

Daha akıcı derlemeler söz konusu olduğunda (Herodotos'tan daha eski tarihçilerde), içerik birimleri yine de sözcük dağarcığının değil, ama yazarın kişisel izlek dağarcığında güçlü bir yapılaşmaya gidebilir; bu izleksel (yinelenen) nesneler Michelet gibi coşumcu bir tarihçide çok sayıdadır; ama aydın olarak ün kazanmış yazarlarda da bunlarla kaşılaşılabilir: Tacitus'ta *fama* kişisel bir birimdir ve Machiavelli tarihini izleksel bir karşıtlık,

mantenere (hükmedenin temel gücüne gönderme yapan eylem) ve *ruinare* (tersine, şeylerin çöküş mantığını içeren eylem) karşıtlığı üstüne oturtur[4]. Çoğunlukla bir sözcüğün tutsağı olan bu izleksel birimler aracılığıyla söylem birimlerine (ve yalnızca içerik değil) ulaşılması doğaldır; böylece tarihsel nesnelerin adlandırılması sorununa ulaşılır: sözcük bir durumu ya da bir dizi eylemi kullanmaktan kurtarabilir; içeriğe yansıtıldığında kendisi de küçük bir yapı olması ölçüsünde, sözcük yapılaştırmayı kolaylaştırır; böylece, Machiavelli, bir hükümetin açıkça ilan edilen bütün düşmanlıklardan zaferle çıktığında varlığını koruyan tek savaşım olasılığını gösteren karmaşık bir verinin açıklanmasından kurtulmak için *komplo*yu kullanır. Adlandırma, söylemde güçlü bir eklemlemeye olanak tanıyarak yapısını güçlendirir; güçlü yapı içeren tarihler ad durumuna dayalı tarihlerdir: İnsanların tarihini Tanrı'nın düzenlediğini düşünen Bossuet, birbirlerini izleyen ada dayalı kısa anlatımları sıklıkla kullanır[5].

Bu gözlemler, olaylar kadar canlıları da kapsamaktadır. Tarihsel davalar da (terimbilimsel gelişmeleri ne olursa olsun) –başkaların yanı sıra– ilginç bir sorunu: konumları sorununu gündeme getirmektedir. Bir davanın durumu önesürümlü, olumsuz, sorgulayıcı olabilir. Oysa, tarihsel söylemin durumu, her zaman önesürümlü, betimleyicidir; tarihsel olgu, dilsel bakımdan varoluşsal bir ayrıcalığa bağlıdır: var olmayan ya da varlığı kuşkulu olan değil var olmuş olan anlatılır. Kısacası, tarihsel söylem olumsuzlama barındırmaz (ya da son derece seyrek, ayrıksın bir biçimde barındırır). Bu olgu ilginç –ama anlamlı– bir biçimde, psikotik, bir sözceye olumsuz bir dönüşüm uygulama yetisinden yoksun olan tarihçiden oldukça farklı bir sözceleyende bulunan bir eğilimle birleştirilebilir[6]; "nesnel" söylemin, bir anlamda şizofren söylemiyle (pozitivist tarihin durumunda) birleştiği

4 Bkz. E. Raimondi, *Opere di Niccolo Machiavelli*, Milano, Ugo Mursia editore, 1966.

5 Örnek: "Genç Joseph'in masumluğu ve bilgeliği...; gizemli düşleri...; kıskanç kardeşleri...; bu büyük adamın satılışı...; efendisine bağlılığı...; hayran olunası namusluluğu; üstüne çektiği işkenceler; hapishanesi ve direnci... her şeyden önce görülüyor" (Bossuet, *Discours sur l'Histoire universelle*, *Œuvres*'de, Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pleiade", 1961, s. 674).

6 L. Irigaray, "Negation et transformation negative dans le langage de schizophrenes", *Langages*, nº 5, Mart 1967, s. 84-98.

söylenebilir; her iki durumda da, sözcelemin köklü bir biçimde sansürlenmesi (sansür duygusu tek başına olumsuz dönüşüme olanak tanır), söylemin sözceye ve hatta (tarihçinin durumunda) göndergeye yoğun bir çekilmesi söz konusudur: ortada sözceyi üslenecek kimse yoktur.

Tarihsel sözcenin temel bir başka yanını alırsak, içerik birimlerinin sınıfları ve bunların birbirlerini izlemesi konusunda bir şeyler söylemek gerekir. İlk araştırının gösterdiğine göre bu sınıflar kurgu öyküsünde bulunabilecek sınıfların aynısıdır.[7] İlk sınıf, eğretilemeli bir süreç uyarınca örtük bir gösterilene gönderme yapan bütün söylem parçalarını kapsar; örneğin Michelet, XV. yüzyılın başında, bitmekte olan Ortaçağın ahlaki bölünüşü anlamına gelen giysilerin alaca bulaca renklerini, armaların değişimlerini ve mimari biçemlerin karışmasını tek bir gösterilenin gösterenleri olarak betimler; dolayısıyla bu sınıf belirtilerin, daha doğrusu göstergelerin sınıfıdır (klasik romanlarda bu sınıf çok yaygındır). İkinci birim sınıfı, uslamlayıcı, tasımsal, daha doğrusu örtük tasım türünden söylem parçalarından oluşur; çünkü neredeyse her zaman eksik, yaklaşımsal tasımlar söz konusudur.[8] Örtük tasımlar tarihsel söyleme özgü değildir; bunlarla, olayda çatallanmaların okurun gözünde genellikle tasım türünden sözde-akıl yürütmeler aracılığıyla doğrulandığı romanda sıklıkla karşılaşılır. Örtük tasım, tarihsel söylemde simgesel olmayan bir anlaşılabilirliğe sahiptir, ve bu bakımdan ilginçtir: Söyleminin klasik, Aristotelesçi örnekten kopmaya çalıştığı yakın tarihlerde mi varlığını sürdürür? Son olarak, bir üçüncü –ve en küçük olmayan– birimler sınıfı, Propp'tan bu yana öykünün "işlevler"i ya da temel noktalar olarak adlandırılan şeyi barındırır, olay da bu nedenle farklı bir akış kazanabilir; bu işlevler, dizimsel bakımdan kapalı, mantıksal bakımdan doygunluğa ulaşmış diziler ya da kesitler biçiminde gruplanır; örneğin Herodotos'ta birçok yerde üç öğeden oluşmuş bir *Bilici* kesitiyle karşılaşılır; bunların

7 Bkz. "Introduction à l'analyse structurale du recit", *Communications*, n° 8 Kasım 1966. ["Points Essais" dizisinde yeniden basıldı, Ed. Du Seuil, 1981.]

8 İşte Michelet'den alınan bir tasım çizgesi (*Histoire du Moyen Age*, III. cilt, VI. Kitap, II. Bölüm): 1. Baş kaldırmasını engellemek için halkı oyalamak gerekir. 2. Öyleyse, en iyi yol üzerlerine bir adam salmaktır. 3. Bunun üzerine prensler yaşlı Aubriot'yu seçtiler, vd.

her biri seçenek oluşturur (danışılır ya da danışılmaz, yanıt verilir ya da verilmez, izlenir ya da izlenmez) ve kesite yabancı başka birimlerce birbirlerinden ayrılabilir: bu birimler başka bir kesitin öğeleridir ve çizem, bu durumda biniştirme ya da daha küçük yayılımlar (bilgiler, belirtiler) çizemidir ya da çizem çekirdek aralıklarını dolduran bir kataliz çizemidir.

Sözce yapısı üstüne bu birkaç gözlemi genelleştirerek – belki de aşırıya kaçarak– tarihsel söylemin, belirti ve işlevlerinin karşılıklı yoğunluğuna göre iki uç arasında gidip geldiği öne sürülebilir. Bir tarihçide belirti birimleri ağır basıyorsa (her an örtük bir gösterilene gönderme yaparak), Tarih eğretilemeli bir biçime doğru sürüklenir ve lirikle simgesele dokunur: Söz gelimi Michelet bu durumu örneklendirir. Tersine, işlevsel birimler ağır bastığında Tarih eğretilemeli bir biçime bürünür, destanla yakınlaşır: bu tarihe ilişkin en katışıksız örnek olarak Augustin Thierry'nin anlatısal tarihi verilebilir. Doğrusunu söylemek gerekirse bir üçüncü Tarih de vardır: söylem yapısı gereği, anlatılan olayın taraflarının yaşadığı seçimlerin yapısını yeniden üretmeyi deneyen Tarih; bu tarihte us yürütmeler egemendir; stratejik tarih olarak da adlandırılabilecek yansımalı bir tarihtir ve en yetkin örnek olarak Machiavelli gösterilebilir.

3. Anlamlama

Tarihin anlam taşımaması için söylemin, yapıdan yoksun bir dizi nota indirgenmiş olması gerekir: kronolojiler ve yıllıklar (sözcüğün katışıksız anlamında) bu durumu örneklendirir. Oluşturulmuş ("dokunmuş" da denilebilir) tarihsel söylemde, anlatılan olaylar, karşı konulmaz bir biçimde gerek belirtiler olarak gerekse dizisinin kendisinin belirti değeri taşıdığı çekirdekler olarak işlev görürler; ve, olaylar anarşik bir biçimde sunulduğunda bile, en azından anarşiyi gösterir ve insanlık tarihinin belli bir olumsuz düşüncesine gönderirlerdi.

Tarihsel söylemin gösterilenleri, en azından iki farklı düzeyde yer alır. Öncelikle sözcelenen araca içkin bir düşünce vardır; bu düzey, tarihçinin aktardığı olaylara bilerek kattığı bütün an-

lamları elinde tutar (Michelet için XV. yüzyıl giysilerinin alacalı bulacalı olması, Thukydides için kimi sürtüşmelerin önemi, vb.); anlatıcının kimi bölümlerden çıkardığı (Machiavelli'de, Bossuet'de) gerek ahlaki gerekse siyasal "dersler" bu biçimde olabilir. Eğer "ders" sürekliyse ikinci bir düzeye, her türlü tarihsel söyleme aşkın, tarihçinin izlek dağarcığıyla aktarılan, böylece gösterilenin biçiminden tanınabilen bir gösterilenin düzeyine ulaşılır; örneğin Herodotos'ta anlatı yapısının kusursuz olması bile (kapantısız kimi olgular *dizi*sinden doğan) sonuçta, ilahların yasası altındaki insanların dünyasının elverişliliğiyle özdeşleşen belli bir Tarih felsefesine gönderme yapar; sözgelimi yine Michelet'de özel gösterilenlerin son derece güçlü, karşıtlıklar içinde eklemlenen yapılaşmasının (gösteren düzleminde karşısavlar) en son amacı yaşam ve ölüme ilişkin manikeist bir felsefedir. Uygarlığımızın tarihsel söylemi içinde anlamlama süreci her zaman Tarih'in anlamını "doldurma"yı hedefler: tarihçi olgulardan çok gösterenleri derleyen ve anlatan kişidir, daha açık bir söyleyişle bunları olumlu bir anlam oluşturmak ve katışıksız dizinin boşluğunu doldurmak amacıyla düzenler.

Görüldüğü gibi, imgelemin bir söylemin sözceleyicisinin (salt dilsel kendilik) sözcelem öznesini (psikolojik ya da ideolojik kendilik) "dolduran" dil olduğu doğruysa, tarihsel söylem, yapısı gereği ve içeriğin tözüne başvurma gereği bile olmayan temelde ideolojik ya da daha kesin olmak gerekirse düşsel bir oluşturumdur. Durum böyle olunca da tarihsel "olgu"nun genellikle, şurada burada belli bir çekinceye yol açması anlaşılır olur. Nietzsche daha o zamanlar şunu söylüyordu: "Kendi başına olgu yoktur. Her zaman, bir olgu olabilmesi için bir anlamı işe katmakla başlamak gerekir." Dilin işe karıştığı andan başlayarak (ne zaman karışmaz ki?) olgu ancak eşsöz biçiminde tanımlanabilir: anılan, anılabilecek olandan kaynaklanır, ama anılabilir olan –sözcüğün mitsel anlamını yitirdiği Herodotos'tan başlayarak– ancak anımsanmaya değer olandır, daha açık bir söyleyişle belirtilmeyi hak edendir. Böylece, tarihsel söylemin (öteki söylem türlerilere oranla) tüm belirginliğini düzenleyen şu çelişkiye gelinir: olgunun ancak dilsel bir varlığı bulunur (bir söylem öğesi olarak) ve bununla birlikte her şey sanki bu var oluş, dış yapısal bir alanda, "gerçekte" konumlanmış

başka bir varlığın saf ve yalın bir "kopya"sından başka bir şey değilmiş gibi olup biter. Bu söylem, kuşkusuz göndergenin söylemin dışında olarak hedeflendiği, bununla birlikte ona söylem dışında ulaşma olanağı bulunmayan tek söylemdir. Dolayısıyla, söylem yapısı içinde "gerçek"in yerinin ne olduğunu daha kesin bir biçimde sorgulamak gerekir.

Tarihsel söylemin çok oynak ikili işlem varsaydığı söylenebilir. İlk olarak (bu ayrıştırma hiç kuşkusuz eğretilemeli bir ayrıştırmadan başka bir şey değildir), gönderge söylemden kopuktur, dışında kalır, temellendiricidir, onu ayarladığı varsayılır: bu *res gestae*'lerin zamanıdır ve söylem yalnızca *historia rerum gestatum* olarak ortaya çıkar: ama, ikinci aşamada, gönderge içinde karıştırılan gösterilen dışlanır; gönderge, gösterenle dolaysız bağıntı içine girer ve yalnızca gerçeği *söylemek*le yükümlü söylem, gösterilen olan düşsel yapıların temel öğesinden kaçınabileceğini sanır. "Gerçekçi" olma savındaki her söylem gibi, tarihin söylemi de böylelikle gönderge ve gösterilenden oluşan iki öğeli anlamsal şemadan başkasını tanımadığını sanır; gönderge ve gösterilenin (yanıltıcı) karışıklığı, bilindiği gibi, gerçekleştirici söylem gibi *özgöndergeli* söylemleri tanımlar; tarihsel söylemin, içinde görünürdeki gözlemleyicinin (betimleyici) aslında, yetke edimi olarak söz ediminden başka bir şey olmadığı hileli bir edim söylemi olduğu söylenebilir.[9]

Bir başka deyişle, "nesnel" tarih içinde, "gerçek", göndergenin görünürdeki mutlak gücünün gerisinde barınan biçimlendirilmemiş gösterilenden başka bir şey değildir. Bu durum *gerçek etkisi* olarak adlandırılabilecek şeyi tanımlar. Gösterilenin "gerçek" ve anlatımıyla görünüşte yüzleşerek "nesnel" söylemin dışına itilmesi, burada da, bir kez daha bir dizge içindeki her öğe yetersizliğinin kendi başına bir anlam taşıdığı doğruysa yeni bir söylem oluşturmaktan geri kalmaz. Bu yeni anlam –her türlü tarihsel söyleme yayılmış olan ve son olarak onun belirginliğini

9 Thiers, bu göndergesel yanılsamayı ya da gönderge ve gösterilen arasındaki karışıklığı, tarihçinin idealini şöyle saptayarak son derece arılık ve saflık içinde dile getirmiştir: "Yalnızca gerçek olmak, şeylerin kendilerinin oldukları gibi olmak, onlardan fazla bir şey olmamak, ancak onlar aracılığıyla, onlar gibi, onlar kadar var olmak." (alıntılayan C. Julian, *Historiens français du XIX^e siecle*, Paris, Hachette, tarih belirtilmemiş, s. LXIII.)

tanımlayan– bu sinsice utanç verici gösterilene dönüşmüş olan gerçeğin kendisidir: tarihsel söylem gerçeği izlemez, *bu olduyu*, bu öne sürmenin, bütün tarihsel anlatımın gösterileninin tersinden başka bir şey olmaksızın, hiç durmadan yineler.

Bu oldunun saygınlığı gerçekten tarihsel bir önem ve genişlik taşır. Bütün uygarlığımızın, gerçekçi roman, günlük, belge yazını, gündelik olaylar gibi özel türler, tarih müzesi, eski nesnelerin sergilenmesi ve özellikle tek belirleyici özelliğinin (resme göre) tam olarak yansıtılan olayın *gerçekten* olup bittiğini göstermek olduğu[10] fotoğrafın yoğun bir biçimde yayılması aracılığıyla ortaya çıkan gerçek izlenimine duyduğu bir beğeni vardır. Laikleşen kutsal kalıtın, ancak var olmuş bulunup artık var olmayan yine de ölü bir şeyin varlığını sürdüren göstergesi olarak okunma olanağını tanıdığı bu kutsalın kendisi dışında kutsal bir yanı kalmamıştır. Tersine, kutsal kalıtların kutsallıklarından arındırılması, gerçeğin ancak tarihin gerektirdiği zaman anımsatılacak ve uygarlığın temellerinin gerçek bir yıkılışını gerektirdiği bir anlamdan başka bir şey olmadığı sezgisinden yola çıkarak bu gerçeğin yıkılışıdır[11].

Gerçeği gösterilen olarak üstlenmeyi (ya da göndergeyi basit önesürümden koparmayı) yadsıyarak, tarihin bir tür olarak oluşmayı denediği ayrıcalıklı ana ulaştığı, bir başka deyişle XIX. yüzyılda olguların "saf ve yalın" bağıntısı içinde bu olguların en iyi kanıtını görmeyi ve anlatıyı gerçeğin ayrıcalıklı göstereni olarak atama evresine ulaştığı anlaşılır. Augustin Thierry, "gerçeğin" anlatısının özeninden, eklemlerinin çatısından ve yayılımlarının bolluğundan (burada "somut ayrıntılar" olarak adlandıran) alan bu anlatısal tarihin kuramcısı durumuna gelir[12]. Böylece çeliş-

10 Bkz. "La rhetorique de l'image", *Communications*, nº 4, Kasın 1964. [*l'Obvie et L'Obus*'de yeniden yayınlandı, 1982. Ayrıca bkz. *La Chambre claire*, 1980 (Yayıncının notu)].

11 Her türlü gerçek dinsel yıkışın ötesinde, Konfiçyüs'ün doğduğu yerdeki tapınağa saygısızlık eden Gardes Rouges'un bu davranışına (Ocak 1967) kuşkusuz bu anlamı yüklemek gerekir; "Kültür devrimi" deyişinin "uygarlığın temellerinin yıkılması"nı çok yetersiz bir biçimde aktardığını anımsatalım.

12 "Tarihçinin amacının kanıtlamak değil anlatmak olduğu söylendi; bilmiyorum, ama tarihte en iyi, en çarpıcı ve herkesi inandıracak kanıt türünün en az güvensizlik duygusu ve en az kuşku uyandıran olduğuna eminim, bu eksiksiz anlatıdır..." (A. Thierry, *Recits des temps merovingiens*, II. cilt, Paris, Furne, 1851, s. 227).

kili döngü kapanmış olur: (mitler ve ilk destanlar aracılığıyla) kurguların potasında geliştirilmiş olan anlatısal yapı, gerçeğin hem kanıtı hem de göstergesi olur. Ayrıca, zamandizinlerden çok yapılardan söz etmeyi hedefleyen bugünkü tarih bilimi içinde anlatının (yok olması değilse de) silinmesinin, basit bir okul değiştirmekten daha fazlasını içermesi de anlaşılır: gerçek bir ideolojik dönüşüm; Tarih'in göstergesi artık anlaşılabilenden daha az gerçek olduğundan tarihsel anlatı ölür.

1967, Information sur les sciences sociales.

çeviren: N. K. S.

Gerçek Etkisi

Félicité'nin sahibesi Mme Aubain'in bulunduğu salonu betimlerken, Flaubert bize "duvara asılı barometrenin altında eski bir piyanonun üstüne kutu ve kartonlardan oluşan bir piramit yığını bulduğunu[1]" söylediğinde; Michelet, Charlotte Corday'nin ölümünü anlatırken ve hücresinde celladın gelmesini beklerken resmini yapan bir ressamın ziyaretine geldiğini aktarırken "bir buçuk saat sonra, arkasında bulunan küçük bir kapının yavaşça çalındığını[2]" belirttiğinde bu yazarlar (birçokları gibi) öykünün büyük eklemlenme noktalarını ortaya çıkarmak ve dizgeleştirmekle uğraşan yapısal çözümlemenin, gerek bütün "önemsiz" (yapıya göre) ayrıntıların (sözü edilemediği için) dökümden çıkarıldığı gerekse yine bu ayrıntıların, birbirlerine eklenerek herhangi bir karakter ya da atmosfer belirtisi oluşturdukları ve böylelikle de sonunda yapının geri alabildiği dolaylı bir işlevsel değerle donanmış "tıkıştırmalar" (katalizler) olarak görüldüğü (bu satırların yazarının da denemiş olduğu[3]) için terk ettiği notları ele alırlar.

Bununla birlikte, öyle görünüyor ki, eğer çözümleme yapı içinde bir yer vermek için mutlak ayrıntı, bölünemez birim, kaçamak geçişe ulaşmaya çalışarak tümü kapsayıcı olmayı amaçlıyorsa (konusunun bütünlüğünü, daha açık bir söyleyişle bu durumda anlatı dokusunun tüm yüzeyini anlatmayan bir yön-

1 G. Flaubert, "Un cœur simple", *Trois Contes*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, s. 4.

2 J. Michelet, *Histoire de France. La Revolution*, cilt V, Lausanne, Ed. Rencontre, 1967, s. 292.

3 "Introduction à l'analyse structurale du recit", *Communications*, n° 8, 1966, s. 1-27. ("Points-Essais", dizisinde yeniden basıldı. Seuil, 1981.)

temin değeri ne olabilir ki?), kaçınılmaz bir biçimde hiçbir işlevin (ne denli dolaylı olursa olsun) doğrulamaya olanak tanımadığı notlarla karşılaşır: bu notlar (yapı bakımından) sarsıcıdır ya da daha da kaygı verici olanı, "yararsız" ayrıntılar saçacak ve böylelikle yer yer anlatısal bilginin masrafını yükseltecek derecede savurgan bir tür anlatı *lüks*üne uygunluk gösterirler. Çünkü, her ne denli Flaubert'in betiminde, piyano notunda, bir bakıma sahibinin burjuva sınıfından olduğunun belirtisini ve kutular notunda bir düzensizlik ve mirasçısız kalma göstergesini Aubain'in evinin havasını yananlam olarak görmek olanaklıysa da, ne gereksiz ne de anlamlı olup, dolayısıyla ilk bakışta *not edilebilir* türünden bir şey olmayan barometreye yapılan gönderimi haklı çıkaracak hiçbir ereklilik yoktur; ve, Michelet'nin tümcesinde, yapısal bakımdan bütün ayrıntıları açıklamada aynı güçlükle karşılaşılır; celladın ressamın yerine geçmesi yalnızca öykü için gereklidir; durağın sürdüğü zaman dilimi, kapının boyutu ve durumu gereksizdir (ama kapı izleğinin ve yıkıp geçen ölümün yumuşaklığının tartışmasız simgesel değeri vardır). Çok fazla olmasa da, "gereksiz ayrıntılar" kaçınılmaz gibi görünmektedir: her öykü, en azından bilinen türden her batılı öykü bunlardan birkaçını barındırır.

Önemli olmayan notlar[4] (bu sözcüğü baskın anlamında alıyoruz: görünüşte öykünün göstergebilimsel yapısından çıkarılmış) nesne tek bir sözcükle belirtilmiş olsa bile bu betimlemeyle yakınlaşır (aslında, saf sözcük yoktur: Flaubert'in barometresi tek başına anılmamıştır; hem göndergesel hem de sözdizimsel bir dizim içinde konumlandırılmış, yerleştirilmiştir); bu yolla, hakkında bir iki söz etmenin gerektirdiği, her betimlemenin bilmecemsi niteliği vurgulanmıştır. Öykünün genel yapısı, en azından şu ana değin şurada burada çözümlenmiş olan yapı, temelde *öngörüsel* bir görünüm sunar; aşırı şemalaştırarak ve öykünün kurumsal olarak bu şemaya dayattığı sayısız dolambaçları, gecikmeleri, dönüşleri ve düşkırıklarını göz önünde bu-

4 Bu kısa incelemede "anlamsız" not örneklerine değinilmeyecektir, çünkü anlamsız, ancak çok geniş bir yapı düzleminde kendini ele verebilir: alıntılandığında, bir not ne anlamlı ne de anlamsızdır; daha önceden çözümlenmiş bir bağlamı gerektirir.

lundurmaksızın, anlatısal dizimin her eklemlenişinde birisinin kahramana (ya da okura, önemli değil) şunu söyleyebilir: eğer böyle davranırsanız, seçeneğin şu parçasını seçerseniz işte bunu elde edersiniz (bu öngörülerin *aktarılmış* yapısı, pratik niteliğini bozmaz). Betimleme bambaşkadır: hiçbir öngörü belirtisi yoktur; "örneksemeli" olan yapısı arı bir özettir ve anlatıya göndergesel (yalnızca söylemsel olmayan) bir zamansallıkla donanmış geniş bir *dispatching* tasarısı katan bu seçim ve seçenek yolunu barındırmaz. Burada, antropolojik bakımdan önem taşıyan bir karşıtlık vardır: von Frisch'in çalışmalarının etkisiyle, arıların dili olabileceği düşüncesi yerleşmişti, bu hayvanların (besinlerini toplamak için) önceden haber vermeye yarayan bir dans dizgesi varsa da bunun kesinlikle *betimleme*ye benzemediği gözlendi[5]. Böylece, betimleme, görünürde çelişkili bir biçimde hiçbir eylem ya da iletişim ereğince doğrulanmaması ölçüsünde üst denilen dillerin "iyeliği" gibi görünür. Betimin (ya da gereksiz ayrıntının) anlatı dokusu içindeki tekilliği, yalnızlığı, öykülerin yapısal çözümlemesi için son derece önemli bir soruyu gösterir. Bu soru şudur: Öyküdeki her şey anlamlı mıdır? Yoksa eğer anlatısal dizide anlamsız birkaç sayfa yer alırsa, sonuçta bu anlamsızlığın deyiş yerindeyse anlamı nedir?

Öncelikle Batı kültürünün, temel akımlarından birisi içinde, betimlemeyi hiçbir biçimde anlamın dışında bırakmadığını ve onu yazınsal kurum aracılığıyla kusursuzca tanınan bir ereklilikle donattığını anımsamak gerekir. Bu akım sözbilimdir ve bu ereklilik "güzel"in erekliliğidir: betimlemenin uzun bir süre estetik işlevi olmuştur. Antik çağ, iki kesin işlevsel tür olan tüzel ve siyasal türe üçüncü bir türü, dinleyicide hayranlık uyandırmaya (inandırmaya değil) yönelik gösteriş söylemi olan, dilin estetik erekliliği düşüncesini oluşum aşamasında barındıran –kullanımının törensi kuralları ne olursa olsun: ister bir kahramana övgü ya da ölüm yazısı– epidiktik türü katar; yeni İskenderiye retoriğinde (İ. S. II. yüzyılın), *ekphrasis* denilen, parlak, ayrılabilir (dolayısıyla kendine özgü ereği olan, her türlü bütün işlevinden bağımsız), amacı yerleri, zamanları, kişileri ya da sanat yapıtlarını betimlemeyi konu edinen, Ortaçağ'da varlığını sürdüren

5 F. Bresson, "La signification", *Problemes de psycho-linguistique*, Paris, PUF, 1963.

gelenek tıkanıklık yaşadı. Bu dönemde (Curtius yeterince vurguladı[6]) betimleme hiçbir gerçekçiliğe boyun eğmez; gerçekliğinin (hatta gerçeğe benzerliğinin) pek önemi yoktur; aslanları ya da zeytin ağaçlarını bir kuzey ülkesine yerleştirmekten rahatsızlık duyulmaz; yalnızca betimsel türün kısıtlanması söz konusudur; gerçeğe benzerlik burada göndergesel değil, açıkça söylemseldir: yasayı oluşturanlar, söylemin türsel kurallarıdır.

Flaubert'e doğru bir sıçrama yapılırsa, betimlemenin estetik amacının hâlâ çok canlı olduğu görülür. *Madame Bovary*'de Rouen'ın betimi (kusursuz gerçek gönderge), estetik gerçeğe benzerlik biçiminde adlandırılması gereken zorbaca kısıtlamalara boyun eğer; bu parçanın art arda altı yazımı sırasında yapılan düzeltmeler buna tanıklık eder[7]. Öncelikle, hiçbir biçimde örneğin hızlandırılmış bir gözleminden kaynaklanmayan düzeltmeler görülür: Flaubert'in bakışıyla Rouen hep aynı kalır, ya da daha doğrusu bir çevrimden ötekine biraz değişiklik gösterirse, bunun nedeni yalnızca bir görüntüyü kucaklamanın gerekliliği ya da güzel biçemin kurallarının benimsediği bir sessel artık-bildirimden sakınmak veya çok sıradan bir deyiş mutluluğunu "yerleştirmek"tir[8]; daha sonra burada, ilk bakışta *Rouen* nesnesine büyük bir önem verdiği (boyutu, ayrıntıya gösterdiği özen aracılığıyla) izlenimi uyandıran betimsel dokunun aslında, kimi ender eğretilemelerin mücevherlerini almaya yönelik bir tür temelden değerli simgesel tözü saran yansız, kaba bir tür zeminden başka bir şey olmadığı görülür; sanki Rouen'da yalnızca kentin görüntüsünün kendini verdiği retorik değişmeceleri önemliymiş, sanki Rouen ancak yerine konan öğelerle (*iğne ormanını andıran yelkenliler, duran büyük kara balıklara benzeyen adalar, sessizce bir yalıyarda dağılan gök dalgalarını andıran bulutlar*) anılabilirmiş gibi; son olarak burada bütün betimlemenin Rouen'ı bir resme

6 E. R. Curtius, *La Litterature europeenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1956, X. Bölüm.

7 Bu betimlemenin ardışık altı betimi A. Albalat tarafından verilmiştir, *Le Travail du style*, Paris, Armand Colin, 1903, s. 72 ve dvm.

8 Valery'nin, Baudelaire'in bir dizesini yorumlarken *Litterature*'de yeterince yinelediği düzenek: "Koca yürekli hizmetçi..." ("Bu dize Baudelaire'e *gelmiştir*... Ve Baudelaire devamını getimiştir. Aşçı kadını, geleneğe aykırı olarak, ama uyak gereği bir çimene gömer, vd.")

yaklaştırmak amacıyla *oluşturulduğu* görülür: bu, dilin üstlendiği bir resim sahnesidir ("Böylece, tepeden görüldüğünde; bütün manzaranın bir resim gibi devinimsiz bir havası vardı"); yazar burada, bir özün simülasyonu olan şeye öyküdüğünden üçüncü dereceden bir yapımcı olan sanatçıya Platon'un verdiği tanımı yerine getirir[9]. Öyle ki, Rouen betimlemesi *Madame Bovary*'nin anlatı yapısına "uygunluktan" kesinlikle uzak olsa da (bu, hiçbir işlevsel kesite bağlanamadığı gibi hiçbir karakter, ortam ya da bilgelik gösterilenine de bağlanamaz), kesinlikle sarsıcı değildir, yapıtın mantığına değilse de en azından yazın yasalarınca doğrulanır: "anlam"ı vardır, örneğe değil, tasarımın kültürel kurallarına bağlıdır.

Bununla birlikte, Flaubert betimlemesinin estetik ereği, sanki başka her türlü işlevin üstünde ya da duyarsız olan göndergenin kesinliğinin, görünüşte onu betimlemeyi tek başına yönlendiriyor ya da doğruluyormuş, veya –bir sözcüğe indirgenmiş betimlemeler durumunda– onu gösteriyormuş gibi "gerçekçi" buyruklarla karışmıştır: burada estetik kısıtlamalara –en azından bahane olarak– göndergeler karışır: Eğer Rouen'a at arabasıyla gelinirse, kente inen yamaçtan görünen görüntünün, Flaubert'in betimlediği manzaradan "nesnel bakımdan" farklı olmayacağı olasıdır. Zıtlıkların bu karışımı –bu karşılıklı yer değiştirme– ikili üstünlük kurar: bir yanda, estetik işlev "parça"ya bir anlam yükleyerek not alma sarhoşluğu olarak adlandırılabilecek şeyi durdurur; çünkü, söylemin artık ayrıntının yapısal dayatmalarınca (işlevler ve belirtiler) yönlendirilip sınırlandırılamadığı andan başlayarak artık hiçbir şey betimlemenin ayrıntılarının şurada değil de burada durdurulacağını göstermez; eğer estetik ya da retorik bir seçime boyun eğmemişse, her "görüş" sözce tarafından tüketilmez olacaktır: her zaman aktarılacak bir köşe, bir ayrıntı, bir uzam ya da renk değişimi olacaktır; ve, öte yandan, göndergeyi gerçek yerine koyarak, onu bir köle gibi izliyormuş yaparak gerçekçi betimleme kendini düşsel bir etkinliğe kaptırmaktan sakınır (bağıntının "nesnelliği" için gerekli olduğu sanılan önlem); klasik retorik bir bakıma fantazmayı özel bir söz sanatı, kesinlikle yansız, gözlemci bir biçimde değil, arzunun

9 Platon, *hė Politeia hė peri dės dikės* ("Cumhuriyet"), X, 599.

bütün parlaklığını tasarıma bırakarak "şeyleri dinleyicinin gözü önünde sermekle" yükümlü canlandırma adı altında kurumsallaştırmıştı (bu canlı bir parlaklık, renkli halklar: *illustris oratio* içeren söylemin bir parçasıydı); retoriğe özgü kodun kısıtlamalarını açıkça yadsıyarak, gerçekçilik yeni bir betimleme gerekçesi aramalıdır.

İşlevsel çözümlemenin ortadan kaldırılamayan kalıntılarının ortak noktası, yaygın bir biçimde "somut gerçek" (küçük devinimler, geçici tutumlar, önemsiz nesneler, artık bildirim sözleri) olarak adlandırılan şeyi göstermeleridir. "Gerçek"in saf ve yalın "tasarımı", "var olanın" (ya da olmuş olanın) çıplak bağıntısı, böylece anlama direnç gibi görünür; bu direnç, yaşanmışın (canlının) ve anlaşılır olanın büyük karşıtlığını doğrular; zamanımızın ideolojisi içinde, "somut" olana takınaklı gönderimi anımsatmanın retorik bakımından insan bilimlerinden, yazından, davranışlardan istenen şey içinde), her zaman sanki bir hak dışlaması aracılığıyla canlı olmayan anlam taşıyamazmış gibi –ve karşılıklı olarak– anlama karşı bir savaş makinesiymiş gibi silahlı olduğunu anımsamak yeterlidir. "Gerçek"in (kuşkusuz yazılı biçimi altında) yapıya direnişi, ana çizgileriyle anlaşılırın kısıtlamaları dışında başka kısıtlamaları olmayan bir örnek üzerinden, tanımı gereği bir örnek üzerinden oluşturulmuş kurgusal öyküde çok sınırlıdır; ama, bu aynı "gerçek", "gerçekten olup biteni aktardığı" varsayılan tarihsel öyküde temel gönderime dönüşür: bu durumda "gerçekleşmiş olanı" aktardığı anda, bir ayrıntının işlevsizleşmesi önemini yitirir; "somut gerçek", söylemenin yeterli doğrulamasına dönüşür. Tarih (tarih söylemi: *historia rerum gestarum*) aslında, işlevleri arasındaki boşlukları yapısal bakımdan yüzeysel notlarla doldurmayı kabul eden bu öykü örneğidir ve yazınsal gerçekçiliğin, otuz kırk yıl arayla "nesnel" tarihin egemenliğinin çağdaşı olmasının mantıklı olduğunu eklemek gerekir, buna "gerçek"i resmileştirmek üzere aralıksız gereksinime dayalı teknik, yapıt ve kurumların güncel gelişimini eklemek gerekir: fotoğraf ("orada olan"ın ham tanığı), röportaj, eski nesnelerin sergileri (Tutankamon *şov*u bunu yeterince göstermektedir), tarihsel anıt ve yerler turizmi. Tüm bunlar "gerçek"in kendine yeter olarak tanımlandığını, her "işlev"

düşüncesini yalanlamayacak denli güçlü olduğunu, sözcelemin hiçbir biçimde bir yapıyla bütünleşme gereksinimi duymadığı ve de şeylerin *orada olmuş olmaları*nın söz için yeterli bir ilke olduğunu söylemektedir.

Antik çağdan başlayarak, "gerçek", Tarih'in yanındaydı; ama bunun nedeni gerçeğe benzerle, bir başka deyişle öykünün (öykünme ya da "şiir"in) düzeniyle daha iyi karşıtlaşabilmekti. Bütün klasik kültür yüzyıllar boyunca, gerçeğin hiçbir biçimde gerçeğe benzere bulaşamayacağı düşüncesi üzerinde varlığını sürdürmüştür; bunun nedeni, öncelikle gerçeğe benzer, üzerine bir görüş bildirilecek olandan başka bir şey değildir: tümüyle (kitlenin) görünüşüne boyun eğer; Nicole şöyle söylüyordu: "Şeyleri kendileri bakımından görmemek gerekir ne de konuşan ya da yazanın bildiği gibi; yalnızca okuyanlar ya da okumayanların bildiklerine bakmalıdır[10]"; daha sonra da Tarih'in özel değil genel olduğu düşünülür (klasik metinlerde bütün ayrıntılara işlev kazandırmaya, güçlü yapılar üretmeye ve görünürde, "gerçek"in güvencesi altında hiçbir notu atlamamaya yönelik eğilim buradan kaynaklanır); son olarak, gerçeğe benzer içinde karşıt hiçbir zaman olanaksız değildir; çünkü not, burada mutlak değil ama çoğunluğun görüşüne dayanır. Her türlü klasik söylem (eski gerçeğe benzere boyun eğen) eşiğinde örtülü bir biçimde yer verilen büyük sözcük *Esto*'dur (*Olsun, Diyelim...*). Ve burada değindiğimiz "gerçek", parçalı, aralara sokulan notlamanın bu örtük girişi yadsıdığı ve yapısal doku içinde ancak her türlü varsayımsal art düşünceden kurtulduğunda yer aldığı söylenebilir. Buradan da, eski gerçeğe benzer ve modern gerçekçilik arasında kopukluk ortaya çıkar; ama gerçekçiliğin tam kendisi olan yeni bir gerçeğe benzerlik de doğar (bununla, tek göndergenin geçerlik kazandırdığı sözcelemleri kabul eden her söylemi belirtiyoruz).

Göstergebilimsel bakımdan "somut ayrıntı", bir gönderge ve bir gösterenin *doğrudan* çarpışmasıyla oluşur; gösterilen ve onunla birlikte, kuşkusuz bir *gösterilen biçimi* geliştirme olasılığı da, bir başka deyişle, aslında anlatısal yapının kendisi göstergenin dışına atılır (gerçekçi yazın, kuşkusuz anlatısaldır, ama bunun nedeni yazın içinde gerçekçiliğin ancak parçalı sürekli

10 Alıntılayan, R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1963, s. 208.

yer değiştiren "ayrıntılar"a gönderilmiş olmasıdır ve de düşünülebilecek en gerçekçi öykünün gerçekdışı yollara göre gelişmesidir). *Göndergesel yanılsama*[11] olarak adlandırılabilecek şey buradan kaynaklanır. Bu yanılsamanın gerçeği şudur: düzanlam gösterileni niteliğiyle gerçekçi sözcelemden kaldırılan "gerçek", buraya yananlam gösterileni niteliğiyle geri döner; çünkü, gerçeği doğrudan gösterdikleri kabul edildiği andan başlayarak, onu dile getirmeksizin göstermekten başka bir şey yapmazlar; Flaubert'in barometresi, Michelet'nin küçük kapısı, sonuçta şundan başka bir şey söylemez: *Biz gerçeğiz*; bu durumda gösterilen, "gerçek"in kategorisidir (olumsal içerikleri değil); bir başka deyişle, yalnızca gönderge adına gösterilenin eksikliği, gerçekçiliğin kendisinin gösterenine dönüşür: modernliğin bütün yaygın yapıtlarının estetiğini biçimlendiren bu itiraf edilmemiş gerçeğe-benzerin temeli olan bir gerçek etkisi ortaya çıkar.

Bu yeni gerçeğe benzer, eskisinden çok farklıdır, çünkü ne "türlerin yasası"na saygıdır ne de onların maskesidir, notu bir nesne ve anlatımının saf bir buluşmasına dönüştürmek için göstergenin üç parçalı doğasını değiştirmek üzere işler. Göstergenin ayrışması –modernliğin büyük meselesi görünümünü sunan– kuşkusuz gerçekçi girişim içinde kendini gösterir, ama, göndegesel bir bütünlük adına gerçekleştiğinden bir bakıma gerileyen bir biçimde kendini gösterir; buna karşın, bugün tersine göstergeyi boşaltmak ve nesnesini, "tasarım"ın çok eskilere uzanan estetiğini kökten bir biçimde söz konusu edene değin geriletmek söz konusudur.

1968, *Communications*.

çeviren: N. K. S.

11 Thiers'in tarihçiye verdiği izlencenin yeterince örneklendirdiği yanılsama "Yalnızca gerçek olmak, şeylerin oldukları olmak, bundan başka bir şey olmamak, ancak bunlar aracılığıyla, onlar gibi, onlar kadar var olmak" (alıntılayan J. Julian, *Historien français du XIX^e siecle*, Paris, Hachette, s. LXIII'de)

Ek

Olayın Yazısı

Olayı betimlemek, olayın yazılmış olmasını içerir. Olay nasıl yazılmış olabilir? "Olayın yazısı" ne anlama gelebilir?

68 Mayısı olayı, çokyazımlı [poligrafik] birleşiminin belki de tarihsel özgünlüğünü oluşturduğu üç biçimde, üç yazıyla yazılmış olduğu izlenimi uyandırır.

1. Söz

Her ulusal sarsıntı, yazılı yorumların (basın ve kitaplar) ani patlamasını üretir. Burada, bundan söz edilmeyecek. 68 Mayısı'nın sözünün, vurgulanması gereken özgün görünümleri oldu.

1. Radyoda kullanılan söz (dış istasyonlarınki), soluk soluğa, dramatik biçimde gerçekleşmesi ölçüsünde, güncel olayların bilinmesinin yazılı olanın değil sözün işi olduğu düşüncesini dayatarak olayı birebir yansıtır. "Sıcak", gerçekleşmek üzere olan tarih, işitsel bir tarihtir[1], duyma, Ortaçağ'daki durumuna geri döner: yalnızca birinci anlamı değil (dokunma ve görüşten önce), ama bilgiyi temellendiren anlamı da (Luther'in Hıristiyanın inancını temellendirmesi gibi). Hepsi bu değil. (Röportajcının) bilgi veren sözü olayla, hatta şimdinin saydamsızlığıyla

1 Hareketsiz, gözü hiçbir şey görmeyen, hiçbir şeye bakmayan, gözleri yere dikilmiş, ama kulakları yüz hizasında kaldırdığı transistorlu radyoya yapışmış, böylece yeni bir insan anatomisi biçimlendiren insanlarla dolu sokakları anımsamak gerekir.

o denli iç içe girmiştir ki (kimi barikat gecelerini düşünmek yeter), onun dolaysız ve aynı tözden anlamı, anlık bir anlaşılır olana girme biçimiydi; bu, hiçbir şeyin anlamdan yoksun olarak algılanamayacağı Batı kültürü bakımından olayın kendisi olduğu anlamına gelir. Eylem ve söylem, olay ve tanıklık arasındaki bin yıllık mesafe küçüldü; artık doğrudan söylemine bağlı olan tarihin yeni bir boyutu ortaya çıktı; buna karşın tüm "tarihsel" bilim tersine denetleme amacıyla çaba olarak bu mesafeyi tanımayı üstlenecekti. Radyoda yayınlanan söz, katılımcıları, eylemlerinin uzantıları üzerinde (onlardan birkaç metre ötede) transistörün bedenin bir uzantısı, işitme cihazı, kimi göstericilerin bilim-kurgu türü yeni organı olacak biçimde aydınlatmakla kalmıyor, zamanının baskısı, eylemin hemen ses getirmesi aracılığıyla olayı saptırıyor, değiştiriyor, kısacası yazıyordu: göstergenin ve işitiminin kaynaşması, yazının ve başka yerde aranan okumanın, modernliğin tamamlamaya çalıştığı yazının devrimi aracılığıyla tersine çevrilebilirliği.

2. Krizdeki farklı grup ve partiler arasındaki güç dengesi temelde *konuşuldu*, şöyle ki, Mayıs günleri boyunca bu dengenin taktik ya da diyalektik olarak yer değiştirmesi, bildiri, basın toplantısı, basın açıklaması, söylem *aracılığıyla ve bunlarca* (dile damgasını vuran yol ve neden arasındaki karşıtlık) gerçekleşti. Kriz kendi dilini yaratmakla kalmadı, krizin kendisi dil oldu (biraz da André Glucksmann'ın kullanmış olduğu savaş dili anlamında): tarihi eken, onu bir izler ağı, işlemsel, yerinden oynatan yazı olarak var eden sözdür (sözü yanılsamalı, şamatacı ve boş bir etkinlik olarak görüp onu eylemlerle karşıtlaştırmaya iten, bayat bir önyargıdan başka bir şey değildir); bunalımın "konuşulan" doğası, doğrusunu söylemek gerekirse hiçbir ölümcül, onarılamaz etkisinin olmaması ölçüsünde daha da görünür nitelik kazanır (aslında söz "yinelenebilen"dir; onu tanımlayacak kesinlikteki tam karşıtanlamlı sözcük, ancak ölüm olabilir)[2].

2 *Ne olursa olsun, sonra*nın artık *önce* gibi olamamasının sağda solda vurgulanması, kuşkusuz yadsımalı bir biçimde, *sonra*nın tam olarak yeniden *önce* olması korkusunu (ya da beklentisini) dile getirir: olay söz olduğundan, mitsel bakımdan kendinin ortadan kaldırabilir.

3. Öğrenci sözü, her yerden fışkırarak, her yere gidip yazılarak o denli taştı ki, üniversite başkaldırısını yüzeysel olarak – onu belki de aynı zamanda özde– bir *Sözün Ele Geçirilmesi Olarak* (aynen: *Bastille'in Ele Geçirilmesi* denildiği gibi) tanımlama hakkı doğdu. Geçmişe yönelik olarak öğrencinin bir söz mağduru olduğu ortaya çıkar; mağdur ama yoksun değil: Sınıf kökeni yoluyla, kültürel pratik dalgası aracılığıyla öğrenci dile sahip olur; dil onun yabancısı değildir, ondan (artık) korkmaz; sorun, bunun erkini, etkin kullanımını ele almaya dayanıyordu. Ayrıca, ancak görünür bir çelişki aracılığıyla, öğrenci sözünün yalnızca içerikleri üstlendiği sırada, aslında temelinde oyunsu olan bir görünüş içeriyordu; öğrenci, sözü görünüşe karşın basit bir araç olarak değil de bir etkinlik, serbest çalışma olarak kullanmaya başladı. Bu etkinlik, belki de bunalım sırasında öğrenci hareketinin evrelerine denk düşen farklı biçimlere büründü.

a. "Buluş"a dayanan, dolayısıyla, doğal olarak biçimin "buluntu"larıyla, retoriğe ilişkin kısaltmalarla, anlatım coşkularıyla, kısacası *anlatım mutluluğu*yla (*"Yasaklamak yasaktır"*, vd.) karşılaşan "vahşi" söz; yazıya son derece yakın olan bu söz (kanıyı oldukça güçlü biçimde etkileyen) mantıksal olarak *kayıt* biçimine büründü; doğal boyutu duvar, ortak yazının temel yeri oldu.

b. Salt araç olarak tasarlanan, siyasal kültür stereotiplerini "başka yer"e (fabrika kapılarına, plajlara, sokağa, vd.) taşımaya yönelik "misyoner" söz.

c. Reform tasarıları taşıyan, Üniversite'ye toplumsal, sağda solda siyasal, ekonomik işlevler yükleyen ve böylece önceki teknokrasi parolalarıyla ("eğitimin, toplumun gereksinmelerine uyarlanması", "araştırmanın ortaklaşması", "sonuç"un önceliği, "disiplinlerarasılık"ın saygınlığı, "özerklik", "katılım", vd.) birleşen "işlevsel" bir söz.

"Vahşi" söz hemen safdışı bırakıldı, (gerçeküstücü) "yazın"ın savunmasız katmanları ve "içtenlik"in yanılsamaları arasında mumyalandı; yazı olarak, ele geçirilmiş ya da üstlenilmiş her türlü yetke biçimi için (katlanılmaz oluncaya dek) hiçbir işe yaramıyordu; öteki iki söz sık sık birbirine karıştırılır: bu karışım, tarihsel ve toplumsal konumu nedeniyle kendisi de bir "toplumsal-teknokrasi" düşü tarafından tehdit edilen öğrenci hareketinin karışıklığını yeterince yineler.

2. *Simge*

Simgelerin bu krizde eksik olmadığına sık sık dikkat çektik; büyük bir güçle üretilip tüketildiler; ve özellikle çarpıcı olan, genel, paylaşılan bir hoşnutlukla *korundular.* Üç bayrağın (kırmızı, siyah, üçrenk*) paradigması öğelerin belirgin çağrışımıyla (kırmızı ve siyah, üçrenge karşı; kırmızı ve üçrenk, siyaha karşı) herkesçe, ya da hemen hemen herkesçe "konuşuldu" (dikilmiş, sallanan, kaldırılmış, çağrıştırılan, vd. bayraklar): simgeler üstünde değilse de, en azından simgesel dizgenin kendisi üzerindeki güzel uyum (bu *biçimiyle* bir Batılı devrimin son hedefi olmalıydı). Barikat için de aynı simgesel değişim: daha ilk barikat kurulmadan önce kendiliğinden, devrimci Paris'in simgesidir ve tüm bir başka simgeler ağının yatırım yeridir. Eksiksiz amblem olan barikat, öteki simgeleri uyarmaya ve maskelerini çıkarmaya olanak tanıdı; söz gelimi iyelik simgesini, artık Fransızlar için, göründüğü kadarıyla evden çok daha fazla otomobile yerleşmiştir. Öteki simgeler de hareketlendi: anıt (Borsa, Odéon), gösteri, işgal, giysi ve kuşkusuz en fazla kodlanmış görünümleri içinde (daha açık bir deyişle simgesel, kurallara bağlanmış[3]) dil. Bu simge dökümünün yapılması gerekiyordu; bunun nedeni çok akıcı bir liste (özgürleşmelerini yönlendiren "içtenlik"e rağmen ya da ondan dolayı bu pek olası değildir), altında bir başka olayın işlev gördüğü simgesel düzenin, bu olayın, hem anlatımı hem de sarsıntısı olduğu toplumla bütünleşme derecesine sıkı sıkıya bağlıdır: simgesel bir alan yalnızca simgelerin araya gelmeleri (ya da karşıtlık) değildir; aynı zamanda kuralların türdeş düzeneği aracılığıyla, bu kurallara ortak bir boyun eğmişlikle oluşur. Aynı simgesel söyleme neredeyse oybirliğiyle[4] bir tür katılım, sonuçta karşı duruşun oyuncuları ve rakiplerini belirlediği izlenimi uyandırır: bunların neredeyse tümü aynı simgesel oyunu oynamıştır.

3 Örnek: devrimci çalışma sözcük dağarcığı ("komiteler", "komisyonlar", "önergeler", vd.), iletişim kuralı (senli benli konuşma, küçük adlar, vd.)

4 Bu dökümde en önemli şey, temelde her kümenin simgesel oyunu oynadığı ya da oynamadığı biçim olabilir: bayrağın (kırmızı ya da siyah) yadsınması, barikatın yadsınması, vd.

* Mavi, beyaz ve kırmızı renklerden oluşan Fransız bayrağını simgelemek için kullanılan sözcük (ç.n.)

3. Şiddet

Çağdaş mitolojide sanki kendiliğinmiş gibi doğallığa ve gerçekliğe bağlanan şiddet, burada somut olarak daha sonra dilsel düzlemde "sokak"ca simgelenen şiddet, zincirinden boşanmış sözün, özgür temasın yeri, karşı kurumsal, parlamento karşıtı ve aydın karşıtı uzamı, her aracılığın olası kurnazlığına dolaysızın karşıtlığı şiddet bir yazıdır: bu (Derrida'nın bu izleği bilinmektedir) en derin devinimi içindeki izdir. Yazının kendisi (artık kaçınılmaz olarak biçemle karıştırılmaması isteniyorsa) şiddet içerir. Bu, yazıyı sözden ayıran yazı içinde olan şiddettir, kendi içinde kayıt gücünü, tersine çevrilemez bir izin ağırlığını ortaya koyar. Bu şiddet yazısında (her şeyden önce ortak olan yazı) bir kod bile bulunur; onu hangi biçimde açıklamaya karar verilirse verilsin, ister taktik isterse psikanalitik açıklama yapılsın, şiddet bir şiddet dili içerir, daha açık bir söyleyişle, betilerle (eylemler ya da karmaşalar) birleşmiş yinelenen göstergeler (işlemler ya da itkiler), kısacası bir dizge içerir. Bir kodun varlığının (ya da varsayılmasının) olaya aydın bir boyut kazandırmadığını (karşı-aydın söylenbilimin durmaksızın yinelediğinin tersine) söyleyelim: anlaşılır olmak aydın olmak değildir.

Olayı oluşturan izlerin betiminin alabileceği yönelimler ilk bakışta bunlardır. Bununla birlikte, eğer bu betimleme türü daha baştan hâlâ polemik erimli iki varsayıma bağlanmazsa devinimsiz kalma sakıncası içerir.

Birincisi, Derrida'nın önerisine göre söz ve yazı kavramlarını titizlikle ayırmaya dayanır. Söz, yalnızca gerçekten konuşulan şey değil, aynı zamanda sözlü anlatımdan çevriyazıya aktarılan (daha doğrusu dönüştürülen) şeydir ve basılması (ya da çoğaltılması) olanaklıdır; bedene, kişiye, kavramak-istemek'e bağlı olan söz, her türlü üstlenişin sesidir, ama ille de devrimin sesi olması gerekmez. Yazı, bütünüyle "bulunacak şey"dir, eski simgesel dizgeden başdöndürücü bir kopuş, bütün bir dil parçasının değişimidir. Bu, bir yandan yazının (burada yüklenen anlamda güzel biçem ya da yazınsal biçemle hiçbir ilgisi yoktur) kesinlikle bir burjuva olgusu olmadığını (bu sınıfın geliştirdiği şey,

daha çok basılı sözdür), ve öte yandan güncel olayın, ille de yazılı olması gerekmediğini gördüğümüz kimi sıra dışı yazı parçalarından başka bir şey vermediğini söylemektir; yazının her türlü dışlanması, sözün dizgeli önceliği kuşkuyla karşılanır, çünkü, devrimci kaçamak ne olursa olsun, her ikisi de eski simgesel düzeni *koruma* eğilimi gösterir ve devrimini toplumun devrimine bağlamayı yadsır.

İkinci varsayım, yazılı betimlemeden bir "şifre çözümü" olması beklentisine girilmemesine dayanır. Olayı, içerebileceği simgesel değişim şansları açısından gözlemlemek, kendini olabildiğince devrimci olmayı amaçlıyorsa sarsmak görevini üstlenmesi gerektiği anlamda dizgeden kopması demektir (bu kolay değildir, birkaç yıldan beri süren, başlamış bir çalışmayı gerektirdiğini anımsamak gerekir). Eski düzenin eleştiri yanı *yorum*dur, bir başka deyişle, karışık hatta çelişkili görünümdeki bir düzen tek bir yapı, derin bir anlam, "gerçek" bir açıklama yükleyen işlemdir. Yorumun yerine, demek ki yavaş yavaş yeni bir söylem getirmeli; bu söylemin amacı tek ve "gerçek" bir yapının ortaya çıkarılması değil, çoklu yapılar düzeninin yerleştirilmesidir: kendisi de *yazılı* olan, bir başka deyişle sözün gerçeğinden ayrılmış bir yerleştirme; daha da kesin olarak bunlar, eşanlı, henüz bilinmeyen kurallara boyun eğen yapıları birbirine bağlayan bu bağıntılar, yani bir kuramın inceleme konusunu oluşturur.

1968, *Communications*.

çeviren: N. K. S.

5
GÖSTERGE MERAKLISI

Göz Kamaşması

Berliner Ensemble Fransa'ya ilk kez 1954'te geldi. Onu o zaman gören kimi kişiler, tüm tiyatromuzu acımasızca gözden düşüren yeni bir düzeni keşfettiler. Bu yeniliğin kışkırtıcı hiçbir yanı yoktu ve öncü kavramının bildik yaklaşımını benimsemiyordu. Bu, ince devrim diye adlandırılabilecek şeydi.

Bu devrim, dramaturgun (burada Brecht'in kendisi söz konusudur), tiyatromuzun her zaman bir araya getirmekten tiksindiği değerleri kusursuz bir biçimde uyuşturduğunu savunuyordu. Brecht tiyatrosu, bilindiği gibi bir *düşünce* tiyatrosu, hem materyalist hem de anlambilimsel açık bir kuramdan yola çıkılarak geliştirilmiş bir uygulamaydı. Marksizmin aydınlattığı bir siyasal tiyatro ve göstergelerini özenle gözeten bir sanat arzulandığında, *Berliner*'in çalışması nasıl göz kamaştırmaz? Üstelik, yeni bir çelişki, bu siyasal çalışma güzelliği yansıtmıyordu; küçücük bir mavi, en az göze çarpan gereç, bir kemer tokası, gri bir çaput parçası her fırsatta resmi kesinlikle kopya etmeyen bir tablo oluşturuyordu, ama bununla birlikte çok ince bir beğeni taşımaksızın olanak kazanamadı: güdümlü olmayı amaçlayan bu tiyatro *seçkin* (Brecht'teki "uzaklaşma" anlamına yakın bir anlam adına sıradanlığından kurtarılması gereken sözcük) olmaktan korkmuyordu. Bu iki değer bir arada, Batı'da pek bilinmeyen (ve belki de Brecht'in tam da Doğu'dan aldığı) bir olgu gibi görülebilecek şeyi üretiyordu: *histerisiz tiyatro.*

Nihayet, son kurtarıcı olarak bu aydın, siyasal ve kuşkucu bir görkemle donanmış tiyatro, aynı zamanda Brecht'in bir öğ-

retisi uyarınca eğlenceli bir tiyatrodur. Hiçbir zaman bir tiyatro, hiçbir zaman bir vaaz hatta hiçbir zaman her siyasal sanat içinde iyi emekçilerle kötü kentsoyluyu karşıtlaştıran şu manikeizm değil ama her zaman beklenmedik bir kanıt, basmakalıpların dışına götüren ve bazen inceliğin en gizli düzeneğini, hazzı devinime geçiren bir toplumsal eleştiri. Hem devrimci hem de anlamlı ve şehvetli bir tiyatro; bundan iyisi can sağlığı?

Bu şaşırtıcı birleşimin yine de büyülü bir yanı yoktu; tiyatromuzda eksik olan –ve eksikliği süren– özdeksel bir veri olmaksızın olanak kazanamazdı. Uzun bir süre, Copeau'nun başarılı bir biçimde simgeleştirdiği tinselci bir gelenekten devralınan, parasız da çok güzel tiyatro yapılabilir inancı bize uzun bir süre egemen oldu: Bu durumda olanakların yetersizliği yüce bir değere dönüşüyor, oyuncuları din adamlarına dönüştürüyordu. Oysa, Brecht tiyatrosu sahnelemede eşine rastlanmayan özen, kostümlerin hazırlanması –düşünsel incelemesinin, gösterişli oyunların yüksek lüksüne oranla karşılaştırılamayacak denli pahalı olduğu–, provaların çok sayıda olması, oyuncuların sanatları için son derece gerekli meslek sigortası nedeniyle masraflı bir tiyatrodur. Hem popüler hem de seçkin bir tiyatro olan bu tiyatro, ne para kazandıran burjuva izleyici kitlesince ne de kalabalık olan küçük burjuva kitlece desteklenebilecek bir özel ekonomi içinde olanaklıdır. *Berliner*'in başarısının ardında, herkesin kolayca gözlemleyeceği bir şey olan çalışmasının kusursuzluğunun ardında tüm bir ekonominin, tüm bir siyasetin varlığını görmek gerekirdi.

Brecht'in ölümünden bu yana, *Berliner*'e ne oldu bilmiyorum, ama 1954'teki *Berliner*'in bana –tiyatronun da ötesinde– birçok şey öğrettiğini biliyorum.

1971, *Le Monde*

çeviren: N. K. S.

Çok Güzel Bir Armağan

Jakobson, yazına çok güzel bir armağan sundu: yazına dilbilimi aktardı. Kuşkusuz Yazın, Dil olduğunu öğrenmek için Dilbilimi beklemedi: Valéry'e değin tüm klasik Retorik buna tanıklık eder; ama bir dil bilimi aranmaya başlanır başlanmaz (önce tarihsel dilbilim daha sonra dillerin karşılaştırmalı bilimi biçimi altında), tuhaf bir biçimde anlam etkilerine yönelik ilgisini yitirerek, bu pozitivist çağda (XIX. yüzyıl) ayrılmış alanların tabusuna boyun eğdi: bir yanda Bilim, Akıl, Olgu; öte yanda Sanat, Duyarlılık, Izlenim. Jakobson çocukluğundan başlayarak bu durumun yükselmesine katkıda bulundu; çünkü bu dilbilimci her zaman büyük bir şiir, resim, sinema meraklısı olarak kalmaya özen gösterdi; çünkü bilimsel araştırmasının merkezinde eğitimli insan hazzını sansürlemedi, modernliğin gerçek bilimsel kavramının bir olgu değil, bağıntı olduğunu hissetti. Tasarlamış olduğu genelleştirilmiş dilbilimin kökeninde, sınıflandırmaların, kastların, disiplinlerin kararlı bir hareketi yer alır: bu sözcükler onunla birlikte ayrımcı, cezalandırıcı, ırkçı izlerini yitirir; artık iyelikler yoktur (Yazının, Dilbilimin), bekçi köpekleri kulübelerine sokulmuştur.

Jakobson yazını üç biçimde tasarladı. Her şeyden önce, dilbilimin içinde özel bir bölüm, Yazınbilimi kurdu; bu kesimi (çalışmasında yeni olan tarihsel katkı burada yatar), yazından yola çıkarak değil (sanki yazınbilim her zaman "şiirbilim"e ya da "şiir"e bağlıymış gibi), dilin işlevlerini çözümlemesinden yola çıkarak tanımladı: iletinin biçimini vurgulayan her sözcelem

yazınsaldır; böylece, *dilbilimsel bir konumdan yola çıkarak* Yazın'ın yaşamsal (ve çoğu kez de özgürleşmiş) biçimlerine ulaşabildi: anlamların karmaşıklığı hakkı, yer değiştirmeler dizgesi, söz sanatlarına özgü kod (eğretileme ve düzdeğişmece).

Daha sonra, Saussure'den de güçlü biçimde bir tümgöstergebilim (yalnızca genel olmayan) hesabına göstergelerin genelleştirilmiş bir bilimini hedefledi; ama burada da konumu iki kat öncüdür: çünkü, bir yandan bu bilim içinde eklemli dile baskın bir yer ayırır (dilin *kenarda* değil, *heryerde* olduğunu bilir) ve, öte yandan, göstergebilimi hemen Sanat ve Yazın alanlarıyla birleştirir, böylece daha baştan göstergebilimin –yalnızca iletişimin değil (böylelikle dilbilimi her türlü hedef ya da teknokratik kullanım sakıncasından kurtarır)– anlamlama bilimi olarak varsayar.

Son olarak, dilbilimin kendisi, bugün Metin olarak düşüneceğimiz her şeyi hayranlık verici bir biçimde hazırlar: bir başka deyişle, bir göstergenin anlamı ancak bir başka göstergeye çevrilmesinden başka bir şey değildir; bu da, anlamı en son gösterilen olarak değil, *bir başka* anlam düzeyi olarak tanımlamak demektir; aynı zamanda, en gündelik dilin, insanın konuştuğu sırada dilini düşünmesi gerektiğine tanıklık eden çok sayıda üstdil sözcesi içerdiği anlamına gelir. Yazının en üst kızışma derecesine taşımaktan başka bir şey yapmadığı etkinlik.

Düşüncesinin biçemi, parlak, cömert, alaycı, yayılmacı, kozmopolit, hareketli ve *alabildiğine aydın* biçem Jakobson'u bu tarihsel açılıma, dalların iyeliğinin ortadan kaldırılmasına hazırlıyordu. Hem daha tarihsel bir kültür ve konuşan öznenin daha felsefi bir kavramı üstünde temellenen bir başka biçem hiç kuşkusuz olanaklıdır: burada, Benveniste'in unutulmaz (bununla birlikte bana biraz unutulmuş gibi gelen) yapıtını düşünüyorum; yüzyılımızın araştırma konusunu oluşturan bu *başka şey*in doğuşunda Dilbilimin belirleyici rolüne yönelik *saygı duruşu*ndan bu yapıtı ayrı tutmamak gerekir (Jakobson da böyle düşünürdü). Jakobson'un kendisi, elli yıllık yapıtının dokusunu oluşturan yeni ve tersine çevrilemez önermeler arasından bizim için tarihi bir kişiliktir; bu kişilik bir düşünsel darbeyle çok değer verdiğimiz şeyleri *geçmiş*e kalıcı bir biçimde göndermiştir: önyargıyı

dönüştürür. Jakobsun'un tüm çalışması bize, "Yazınsal işlevle duyarsız bir dilbilimcinin, tıpkı sorunlara ilgisiz ve dilbilimsel yöntemlerden habersiz bir yazın uzmanı gibi, bundan böyle artık açıktan açığa tarihe aykırı düştüğünü hepimizin kesinlikle anladığını" anımsatır.

1971, *Le Monde*

çeviren: N. K. S.

Benveniste'i Neden Severim

1

Dil sorunlarının günümüzde ağır basması, bu sorunları bugün uç bir moda gibi görenlerde tepki uyandırmaktadır. Bununla birlikte bunlar yerlerini belirlemeli: bir olasılıkla dilden söz etmeye daha yeni başlıyoruz: bugün kendisine bağlanma eğilimi gösteren bilimlerin eşliğinde, dilbilim tarihinin şafağına girmektedir: uzayı keşfetmekte olduğumuz gibi dili de keşfetmemiz gerekmektedir: belki de yüzyılımıza bu iki keşif damgasını vuracaktır.

Demek ki her genel dilbilim kitabı, kültürün zorunlu bir gereksinimine, konusu uzaktan ya da yakından dile bulaşmış bütün bilimlerce biçimlendirilmiş bir bilgi dayatmasına yanıt verir. Oysa, zorunlu bir uzmanlaşmayla gün yüzüne çıkmakta olan antropolojik bir tasarı arasındaki zorunlu bir uzmanlaşma arasında parçalanmış dilbilimi sergilemek güçtür. Ayrıca, genel dilbilim kitapları en azından Fransızcada çok fazla değildir: Martinet'nin *Èlements*'ı ve Jakobson'un *Essais*'sı vardır; yakında Hjelmslev'in *Prolegomènes*'i de çevrilmiş olacaktır. Bugün Benveniste'in de kitabı vardır.

Bu, aralarından kimilerinin daha şimdiden ün kazandığı (göstergenin saymacalığı üstüne, Freud'un buluşu içinde dilin işlevi üstüne, dilbilimsel çözümleme düzeyleri üzerine) makaleler derlemesidir (dilbilimsel araştırmanın olağan birimleri). İlk metinler güncel dilbilimin bir betimlemesini konu alır; bu-

rada Benveniste'in Saussure'e adadığı son derece güzel makaleyi önermek yerinde olur; Benveniste, Hint-Avrupa dillerindeki ünlü dizgesi üstüne yazdığı incelemenin ardından hiçbir şey yazmayan Saussure'ün kendi dilbilimini oluşturabilmek için gereksinim duyduğu geçmiş dilbilimi bir kalemde alaşağı edemeyeceğini ve "suskunluğunun" bir yazar suskunluğu ve düzeyine yaraşır nitelikte olduğunu düşünüyordu. Bunu izleyen yazılar dilbilim alanının temel noktalarını ele alır; *iletişim* ya da düşünceye, hayvan diline ve düşsel dile göre konumlandırılmış eklemli gösterge; *yapı* (dilbilimsel çözümlemeye temel oluşturan metni anımsattım: bir de, Benveniste'in Latincedeki ilgeçlerin mantık-altı dizgesini sunduğu şaşırtıcı açıklıktaki metni de belirtmek gerekir, Latince çeviriler yaptığımız sırada bu neden bizlere açıklanmadı ki: her şey yapı aracılığıyla açıklanır); *anlamlama* (çünkü Benveniste dili her zaman anlam açısından sorgular); *kişi*, bence yapıtın en önemli bölümü; burada, Benveniste temelde adılların ve zamanların örgütlenişini çözümler. Yapıt sözlük üzerine birkaç incelemeyle son bulur.

Bütün bunlar kusursuz bir bilginin dökümünü oluşturur, dile ilgi duyan herkesin sorabileceği gerçek sorulara açıklık getirir ve güçlü bir biçimde yanıtlar. Ama hepsi bu değil. Bu kitap yalnızca güncel bir kültür isteğini yerine getirmez: onun önüne geçer, biçimlendirir, yönlendirir. Kısacası, bu gerçekçi bir kitap olmakla kalmaz; aynı zamanda önemli, beklenmedik bir kitaptır: çok güzel bir kitaptır.

Uzmanı olunan bilim her türden meraklının ilgisiyle dolup taştığında, uzmanlığı kıskançlıkla savunmak karşı durulmaz bir niteliğe bürünür. Tam tersine, Benveniste kararlı bir biçimde dilbilimi çok geniş bir hareketin başlangıcına yerleştirme ve burada, kültürün temelde dil olması ölçüsünde gerçek bir kültür biliminin gelecekteki gelişimini tahmin etme gözüpekliğini gösterdi; bilim adamına kültürel olguların simgesel doğasını dayatan yeni bir nesnelliğin doğuşunu belirtmekte duraksamaz; dili sanki bir gereciymiş gibi toplumun eşiğinde bırakmak bir yana, ümit içinde "kendini dil olarak tanımlayanın toplum" olduğunu öne sürer. Oysa, tüm bir araştırma ve devrim bütünü için, Benveniste kadar titiz bir dilbilimcinin kendi bilim dalının bilincin-

de olması gerektiği ve bu dalın sahibi olmayı kabul etmeyerek bu dalın içinde insan bilimlerinin yeni bir biçimini kabul etmesi son derece önemlidir.

Bu cesaret derin bir görüşle ikiye katlanır. Benveniste dili her zaman, dil olma niteliğini yitirmeksizin, bizlerin onun dışında ya da öncesinde görmeye alıştığımız her şeyi derlediği bu son derece belirleyici düzeyinde kavrar – başarısı burada yatar. En önemli üç katkısını alalım: birincisi Hint-Avrupa dilindeki eylemlerin orta çatısı üzerine, ikinci katkı kişi adıllarının yapısı üzerine, üçüncüsü Fransızcada zaman dizgesi üzerinedir; her üçü de psikolojide temel bir kavramı: kişi kavramını ele almaktadır. Oysa Benveniste bu kavramı salt dilbilimsel bir betimleme içinde *köklendirmeyi* tartışmasız başarır. Genel olarak, özneyi (felsefi anlamda) çok çeşitli olgulardan yararlanarak bu öznenin hiçbir zaman, gerçeklik bileşeninden farklı bir "söylem bileşeni"nden ayrılamayacağını göstererek dilin büyük merkezine yerleştirmeyi başarır. Benveniste, özne ve dilin özdeşliğini dilbilimsel, bir başka deyişle bilimsel olarak temellendirir; bu bakış açısı güncel birçok araştırmanın merkezinde yer alır, felsefi olduğu kadar yazınsaldır da; böylesi çözümlemeler belki de eski, tam anlamıyla kurtulunamamış bir çatışmanın çıkış yolunu gösterir: öznel ve nesnel, birey ve toplum, bilim ve söylem çatışmasının.

Bilgi ve araştırma kitaplarının da "biçem"i vardır. Bu kitap üstün bir biçeme sahiptir. Kimi bilim adamlarının yapıtlarına, aynı zamanda büyük yazınsal yapıtların da özünde yer alan *tüketilemez açıklığı* kazandıran düşünsel deneyimle, güzellikle bu yapıtta da karşılaşılır. Benveniste'in kitabında her şey açıktır, burada her şey hemen doğru olarak kabul edilir; ve bununla birlikte bu yapıttaki her şey bir başlangıçtır.

1966, *La Quinzaine litteraire.*
Essais de linguistique générale'in
yayınlanması nedeniyle.

2

Çağımızın tüm düşünsel çabasına damgasını vuran büyük dilbilimciler arasında Benveniste –bazen gereğince değerlendirilemediğini düşünüyorum– son derece özgün bir yer tutar. Yapıtı bugün için de iki kat daha çelişkilidir: gelenek ve kolay öncü diye adlandıracağım, araştırmak yerine yineleyen gelenek bakımından bugün de iki kat çelişkilidir.

Öyleyse bizlere ne söylemektedir? Öncelikle şunu: dil, hiçbir zaman bir toplumsallığın dışında tutulamaz. İnceleme konuları görünürde genel ve aşkın dilbilim düzeneğine ilişkin olan bu katışıksız dilbilimci, aslında dili *eşanlılık*ları diye adlandıracağım şey içinde almaya ara vermez: çalışma, tarih, kültür, kurumlar kısacası insan gerçeğini oluşturan her şey. *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, eden adları, *prae-* ya da *vor-* ön-eylemleri üzerine incelemeler, dilbilim dalını yozlaştıran disiplinlerarası kesitlemenin ortadan kalktığı yıkıcı hareketi gerçekleştiren ve adsız yeni bir bilimin ortaya çıktığı metinlerdir; bu, dilbilimin gösterişçi bir *önderlik* konumunu bıraktığı ve gerçek anlamda evrensel "sosyolojisi"e dönüştüğü andır: konuşan, *konuştuğu için toplum olan* toplumun bilimi. Bu düzeyde, Benveniste'in çalışması her zaman belirleyicidir; inançları yıkar, biçimsel önyargıları *ortadan kaldırma* ve dilin toplumsal temelini sönmeyen bir ışıkla aydınlatma (çünkü titiz bir bilim adamıdır) çabasını bıkmadan sürdürür. Bu gücü Benveniste doğrudan çalışmasının konumundan –ama bugün pek sık olmayan, gereği gibi değerlendirilemeyen– alır: O, yalnızca dil dilbilimcisi değil, *diller* dilbilimcisidir.

Zincirin öteki ucunda (aradaki boşluk, ancak tarihle yapıyı karşıtlaştırmayı sürdüren yüzeysel düşünceleri şaşırtır), Benveniste, öncü çalışma içinde son derece büyük bir önem kazanan kavrama somutluk kazandırdı: sözceleme. Sözcelem (kuşkusuz) sözce değildir ve söylem içinde öznelliğin basit varlığını da (daha incelikli ve daha devrimci önerme) göstermez; konuşucunun dili sahiplenmesini (Benveniste kendisine mal etmesini der) sağlayan, yenilenen eylemdir: özne, dilden önce gelmez; konuştuğu kadarıyla özne olur; kısacası "özneler" (ve, buradan yola çıkarak

hiçbir biçimde "öznellik"), konuşucular yoktur; üstelik –ve Benveniste durmaksızın bunu anımsatır–, ancak *karşılıklı konuşucular* vardır.

Bu bakış açısından, Benveniste, Jakobson'un ustaca ortaya attığı *shifter* kavramını büyük ölçüde genişletir; kendi dışında hiçbir yerde bulunmayan (özellikle de Chomsky'de) yeni bir dilbilimi temellendirir: *karşılıklı konuşma dilbilimi*ni; dil yetisi ve buradan yola çıkarak tüm dünya şu biçim üzerinde oluşur: *ben/sen*. Bu andan başlayarak Benveniste'in, tüm yapıtı boyunca kişi adıllarını, zamansallığı, çatıyı, bileştirmeyi (sözlüğün kazanılmasının ayrıcalıklı edimi) incelenmesindeki ısrarı anlaşılır. Ayrıca, neden çok erkenden Benveniste'in dilbilim ile psikanaliz arasında bir köprü kurabildiği anlaşılmaktadır; yine neden bu eski Farsça uzmanının, zorlanmaksızın göstergebilimin yeni araştırmaları (Metz, Schefer) –en azından açıkça sansürlemeyi kendine yasakladığına– ve dil üzerine yürütülen öncü çalışmaları anlayabildiği kavranılmaktadır. Benveniste'in yeni kitabının doğrudan önemi ortadadır: bu, sözcelem kitabıdır.

Bir bilim adamının düşünsel verileri (ona verilen değil, onun bize verdikleri) bilginin ve titizliğin gücü olmayan bir güçten değil, aynı zamanda yazının ya da kökensel anlamını bugün bildiğimiz bir sözcüğün, sözcelem sözcüğünün gücünden kaynaklandığına inanıyorum. Benveniste'in benimsediği dil (sözcelem tanımı böyle olduğuna göre), *tümüyle* sıradan bilim adamlarının dili değildir; bu hafif yer değiştirme bir yazı oluşturmada yeterlidir. Benveniste'in yazısını betimlemek son derece güçtür çünkü neredeyse yansızdır: ancak bazen bir sözcük, doğru olarak, doğruluk kendi üzerinde biriktikçe parlar, bir çekim noktası gibi göz kamaştırır; ölçüsü, düzeltimi ve kesinliği (bir marangoz ustasının bütün nitelikleri) bu bilim adamının tümcesini oluştururken aldığı hazza tanıklık eden bir sözdizimce taşınır. Benveniste'in yazısı, böylelikle metni, ya da daha doğrusu müziği temellendiren bu incelikli kullanımı ve sakınımı sunar. Benveniste *sessizce*, büyük müzisyenlerin çalgılarını çaldığı gibi (müzik, düşünsel bir suskunluk sanatı değil midir?) yazar.

Onunla, (hiçbir zaman basit olmayan) metinleriyle çalıştığımızda okura kulak verdiği izlenimi uyandıran ve en özel, en belirsiz konularda bile ona dikkatini veren bir adamın cömertliğini görmekteyiz. Öteki dilbilimcileri okuruz (bu oldukça gereklidir), ama Benveniste'i severiz.

1974, *La Quinzaine litteraire.*
Essais de linguistique générale II'nün
yayınlanması dolayısıyla.

çeviren: N. K. S.

Yabancı Kadın

Yeni olmakla birlikte, göstergebilimin daha şimdiden bir geçmişi oldu. Saussure'ün tümüyle öngörüye dayalı bir tümcesinden ("Göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir") türemiş olan göstergebilim, durmaksızın kendini sınar, bölünür, yeniden kendini konumlandırır, Julia Kristeva'nın betimlediği dillerin büyük karnavalına girer. Bugünkü tarihsel rolü istenmeyen, üçüncü kişi olmak ve öyle görünüyor ki Tarih ve Devrim, Yapısalcılık ve Tepki, belirlenimcilik ve bilimden, ilericilik ve içeriklerin eleştirisinden oluşan ve bizlere güç problemler gibi sunulan örnek çiftleri rahatsız eden kişi olmaktır. Çiftler söz konusu olduğuna göre bu "gürültü patırtı"da, Julia Kristeva'nın çalışması en son düzenlemedir: etkisini artırır ve ona kuramını kazandırır.

Ona (daha baştan) birçok şey borçlu olduğumuzdan, bir kez daha ve bu kez bütünü içinde bu çalışmanın gücünü duyumsuyorum. *Güç, yer değiştirmek* anlamına gelmektedir. Julia Krsiteva şeylerin yerini değiştirir: kendimizi güvence altına aldığımızı sandığımız ve gururlandığımız *son önyargı*yı her zaman yıkar; yerini değiştirdiği şey, *daha önceden söylenmiş olan*, bir başka deyişle gösterilen üzerindeki ısrar, daha da açıkçası aptallıktır; altüst ettiği: yetke, tekmantıklı bilimin yetkesi, zincirleme ilişkinin yetkesidir. Çalışması tümüyle yeni, bilimsel katı ilkecilik nedeniyle değil, içinde bulunduğu her yeri doldurması, onu *tam olarak* doldurması nedeniyle kesindir; bunun dışına çıkan herkesi direniş ya da sansür konumunda görmeye

zorlar (bu, çok çarpıcı bir hava içinde terörizm diye adlandırılan şeydir).

Bir araştırma *yeri*nden söz edeceğime göre, bence Julia Kristeva'nın yapıtı şu uyarıyı sunar: her zaman çok ağır ilerlediğimiz, zamanımızı "inanmak"la, bir başka deyişle kendimizi yinelemek ve durumumuzla yetinmekle zaman yitirdiğimiz, yeni bir düşünce içinde yıllarımızı yitirmemek için küçük bir ek özgürlüğün bizim için yeterli olacağı uyarısı. Julia Kristeva'da bu ek kuramsaldır. Kuram nedir? Bu, ne bir soyutlama ne bir genelleme ne de bir kurgudur, bu bir yansırlık durumudur; bu, bir bakıma bir dilin kendi üzerine dönük bakışıdır (bu nedenle, sosyalist uygulamadan yoksun, bu nedenle *söylev çekme*ye yazgılı bir toplumda, kurumsal söylem geçişli olarak gereklidir). Bu anlamda, Julia Kristeva bir bakıma ilk kez göstergebilimin kuramını ortaya koyar: *"Tüm göstergebilim, ancak göstergebilimin eleştirisi olarak oluşabilir."* Böylesi bir önermenin bağnaz ve ikiyüzlü bir dilek gibi ("Bizden önce gelen göstergebilimcileri eleştirelim") değil, söylemi içinde bile göstergebilim çalışması yıkıcı dönüşler, zorlama birliktelikler, üretken bozmalar biçiminde dokunmuştur.

Diller biliminin ancak soylu, deneysel (henüz yeterince deneyselci değil), farklı olmayan, Nietzsche'nin söylediği gibi *adyaforik* [*adiaphorique*] olması gerekir; kendisi için de (çünkü dilin dilidir) *diyalojik*tir – Julia Kristeva'nın, Bahtin'den yola çıkarak gündeme getirdiği, bize bulgulattırdığı kavram. Bu diyalojizmin ilk edimi, göstergebilim için aynı anda ve çelişkili biçimde bilim ve yazı olarak kendini düşünmektir – bu da, sanıyorum, belki Sokrates öncesi materyalist bilim hariç, *burjuva bilim* (sözlü) / *emekçi bilimi* (en azından varsayımsal olarak yazılı) çıkmazdan kurtarmaya olanak tanıyan hiçbir bilim tarafından daha önce yapılmamış bir şeydir.

Kristeva'nın söyleminin değeri, bu söylemin sözceye aktardığı kuramla türdeşliğidir (ve bu türdeşlik kuramın kendisidir): bunun içinde, bilim yazıdır, gösterge diyalojiktir, temel yıkıcıdır; kimilerine "güç" geliyorsa bunun nedeni tam olarak *yazılı* olmasıdır. Bu ne demektir? Öncelikle, hem biçimleştirmesini hem de yer değiştirmesini öne sürer ve uygular, matematik, sonuçta düş çalışmasıyla oldukça yakın benzerlikler gösterir (birçok bağırtı

çatırtı buradan kaynaklanır). Daha sonra, kuramla aynı düzeyde, bilimsel denilen tanımların terminolojik kayışını üstlenir. Son olarak, yeni bir bilgi aktarım tipini yerleştirir (sorun yaratan bilgi değil, onun aktarımıdır): Kristeva'nın yazısı hem bir söylemsellik, bir "gelişim" (bu sözcüğe, retorikten çok "çevrimci" bir anlam yüklenmektedir) ve bir anlatım, bir vuruş gücü (kavrama ve kayıt izi), bir filizlenmeye sahiptir; bir düşünceyi "temsil" etmekten çok, dolaysız bir biçimde, çiziktirmenin renksiz aracılığı olmaksızın onu üretir ve yazgısını belirler. Bu, semanalizi ancak Julia Kristeva'nın yapabileceği anlamına gelir: Söylemi eğitici bir amaç taşımaz, bir "öğretim" olasılığına yer vermez: ama bu aynı zamanda, tersine bu söylemin bizi değiştirdiği, yerimizi değiştirdiği, bize sözcükler, anlamlar, çalışmamıza olanak tanıyan ve içimizde yaratıcı hareketin kendisini: değişiyi başlatan tümceler kazandığı anlamına da gelir.

Kısacası, Kristeva'nın ortaya çıkardığı şey, *iletişim*in bir eleştirisidir (sanıyorum psikanalizden sonra ilk eleştiri). Deneysel bilimlerin (dilbilim gibi), "diyalog" felsefeleri ve siyasetlerinin, "katılım" ve "takas"ın sıradan bir olgusu olduğunu gösterdiği iletişim bir *mal*dır. Bize durmaksızın "anlaşılır" bir kitabın daha iyi sattığı, iletişimci bir doğanın kolaylıkla kendine bir yer bulabildiği anımsatılmaz mı? Demek ki Julia Kristeva'nın yaptığı, iletişimi kuramsal bakımdan insan ilişkilerinin ticari boyutuna indirgemeyi denemek ve anlamda, Metin'de dalgalanan basit bir düzey, anlam dışı araç, Harcama'nın Takas, Sayılar'ın Muhasebe üzerindeki zafer ilanı gibi görmek çabası siyasal bir çalışmadır.

Bütün bunlar bir ilerleme gösterecek mi? Bu, Fransız türü kültürsüzlüğe bağlıdır: bugün bu yavaşça çalkalandığı, çevremizde yükseldiği izlenimi uyandırır. Neden? Kuşkusuz siyasal nedenlerden; ama bu gerekçeler ilginç bir biçimde kendilerine en fazla direnci gösterenler üzerinde etkili olur: Fransız aydınlar sınıfında küçük bir milliyetçilik vardır; doğal olarak bu uluslara değil (sonuç olarak Ionesco Katışıksız ve Kusursuz Küçük Fransız Burjuvası değil midir?) *öteki dil*in inatla yadsınmasına dayanır. Öteki dil, siyasal ve ideolojik bakımlardan içinde yaşanılamayan bir yerden söz eden dildir: zaman aralığı, kenar, eşarp, topallama yeri: içinden geçtiğine, her ikisi üzerinde yer aldığına toptanlaş-

tırıldığına ve saldırdığına göre *münasebetsiz* yer. Yeni, Doğu ve Uzak Doğu'dan gelmiş bir bilgiyi borçlu olduğumuz dil ve bu paragram, diyalojizm, metin, üretimsellik, metinlerarasılık sayı ve formülden oluşan bu yeni çözümleme bağlanma araçları bizlere farklılık içinde, bir başka deyişle bize yazı ve bilimi, Tarih ve biçimi, göstergeler bilimi ve göstergenin yok oluşunu birlikte geliştirmeyi yasaklayan farklılıkların üstünde çalışmayı öğretir: Jula Kristeva'nın çalışmasının *Sèméiotikè*'nin şu ilk tümcesi: "*Dili bir çalışma konusuna dönüştürmek*, toplum için bir ilişki ve anlayış aracı olanın *özdekselliği*ni işlemek, daha baştan kendini dile yabancılaştırmak değil midir?" tümcesi uyarınca genç göstergebilimimizi (tuhaftan güç olan) *yabancı* bir kalemde silip atan tüm bu güzel, rahat, uydumcu, takıntılı ve yeterli karşıtsavları Julia Kristeva'nın çalışması yıkmaktadır.

1970, *La Quinzaine litteraire.*
Semeiotike'nin yayınlanması nedeniyle.

çeviren: N. K. S.

Yazınbilimcinin Dönüşü

Yazınsal yapıtın karşısına yerleştiğinde, yazınbilimci bunun ne anlama geldiğini, nereden kaynaklandığını, neye bağlandığını sorgulamaz. Çok daha yalın bir biçimde ve daha da güç olan bir soru yöneltir: *Bu nasıl oluşmuştur?* Bu soru, tarihimiz boyunca üç kez sorulmuştur: Yazınbilimin üç patronu vardır: Aristoteles (*Poetika*'sında düzeylerin ve tragedya yapıtının bölümlerine ilişkin yapısal çözümlemeyi gerçekleştirmiştir), Valéry (yazının bir dil nesnesi gibi oluşturulmasını savunmuştur), Jakobson (kendi dilsel göstereninin vurgulayan her iletiye yazınbilim demiştir). Demek ki yazınbilim hem çok eski (uygarlığımızın retorik kültürüne bağlı) ve dil bilimlerindeki önemli yenilenmeden bugün yararlanabilmesi ölçüsünde çok yenidir.

Genette –ve bu durum, çalışmasının kişiliğini tanımlar– yazınbilimin hem geçmişine hem de bugününe egemen olur: aynı anda hem retorikçi hem de göstergebilimcidir; ona göre betiler mantıksal biçimler, alanı yalnızca küçük bir sözcükler kümesi değil, bütünü içinde metnin yapısı olan söylem biçimleridir; dolayısıyla Genette'in yapıtının *Figures* (*I, II, III*) başlığını taşıması son derece yerindedir; çünkü yalnızca yazınbilimsel değil, aynı zamanda anlatıbilimin bugünkü konusunu oluşturan öykünün biçimi de *Figure*'ün bir parçasını oluşturur. Genette'in çalışması bir bakıma geniş ve güncel bir uzam içinde yer alır: bu, hem eleştirel (yazınsal eleştirinin bir parçasını oluşturan) hem kuramsal (Fransa'da çoğunlukla gözardı edilen bir konu olan bir yazın kuramı için mücadele veren) hem pratik (belirli yapıtlara uygula-

nan) hem epistemolojik (metin sayesinde özelin ve genelin yeni eytişimini öneren) hem de pedagojik (yazın eğitimini, araçlarını da sağlayarak yenilemeye iten) bir çalışmadır.

Yazınbilimci: son zamanlara değin bu kişi, ozanın hor görülen akrabası gibiydi. Ama, tam Genette'in uyguladığı yazınbilimin konusu dilin tüm biçemidir – ya da tüm dilin biçemi. Yazınbilim alanına öyküyü (öykü çözümlemelerinin daha şimdiden epey yol aldı) katmakla kalmaz, kuşkusuz yarın deneme, aydın söylem –*yazıya aktarılabilir* olması kaydıyla– ama, aynı zamanda kendi dili üstüne dönerek, bir bakıma yazınbilim konusu olarak kendi kendini gözlemlemeye onay verir, kendini buna zorlar. Basit bir yayılımdan daha önemli olan bu dönüş, yazınbilimciyi yazara dönüştürme "yaratıcı" ve "yorumcu" arasındaki aşamalı uzaklığı yok etmeye eğilim gösterir. Bir başka deyişle, yazınbilimci gösterenin kendi söylemi üsütne dönmesini kabul eder. En azından Genette'de durum budur. Burada "biçem" (Genette'de kusursuz olan) adına yazıyı değil, ama bir yazmanın sınıflandırma ve adlandırma şeytanına kendini bıraktırarak söylemini sahnelemeyi kabul ettiği bir tür düşsel güç uyarınca yargılıyorum. Bu gücü Genette aşırı bir ölçülülük görüntüsü altında elinde bulundurur – bu gücün kendisi de *obur* (yazma ve okuma hazzının en temel özelliği) olmak için yeterince aldatıcıdır.

Genette, güçlü ve canlı bir sınıflandırma yapar (özellikle, kitabının ana konusu olduğuna göre Proust'taki öykü kişilerini): Biçimleri bölümlere ve altbölümlere ayırır ve bu, yazınbilimcinin ozana dönüştüğü ilk noktadır, çünkü bu, bir yapıtın genel görünümü içinde bir üstdile bağlanmak yerine doğrudan ikinci bir dile bağlanan (aralarında benim de yer aldığıma göre sonuncu olmayacak) bir *ikinci tablo* yaratmaktır. Genette üzerine yazdığına göre son olmayan) Genette'in, Proust öykü biçimlerine ilişkin yaptığı betimleme, Edgar Poe'nun, Maetzel satranç oyuncusunu aynı anda betimlediği, tanıtladığı ve *yarattığı* metnini düşündürdürmektedir: robotun arkasına bir adam saklanmıştır, ama *görülmez*; sorun (Poe ve dolayısıyla Genette için) ne adamı betimlemek (saklanan nesne) ne de, tam anlamıyla onu saklama biçimi (çünkü makinenin içi, görünüşe bakılırsa, her zaman görülebilir) değil, ekranların, kapıların ve kanatların son derece incelikle yer

değiştirmesidir; bu da adamın *hiçbir zaman bakılan yerde olmamasını* sağlar; aynı biçimde Genette, Proust'u bizim bakmadığımız yöne götürür; ve durum böyle olunca da orada olup olmaması pek önem taşımaz: yapıtı belirleyen anlamın içinde yer alan değil, *yeridir*; ve yine durum böyle olunca Proust tadı ister istemez geri gelir ve Genette düzeneği içinde dolaşır; alıntılar yeni bir ışık içinden geçer, yapıta ilişkin yoğun okumanın bizi alıştırdığından farklı bir *vibrato* üretirler.

Daha sonra Genette, sınıflandırmasının bulduğu şeyi *adlandırır*: basmakalıp tanımları tartışmaya açar, yeni sözcükler yaratır, eski adları yeniden canlandırır, bir terimce, daha açık bir söyleyişle incelikli ve kesin dilsel nesneler ağı oluşturur; oysa, yeni sözcük kaygısı (ya da gözüpekliliği) büyük kurgusal eleştiri olarak adlandıracağım şeyi daha doğrudan temellendirir. Çözümleme çalışmasını gelişmiş bir kurguya dönüştürmek, belki de bugün uç bir girişimdir: gerçekliğe karşı ve öznel izlenimcilik adına değil, tersine eleştirel söylemin gerçekliğinin göndergesel değil, dilsel türden olmasındandır: dilin kendisini dil olarak itiraf etmesinden başka gerçekliği yoktur; iyi eleştirmenler, yararlı bilim adamları söylemlerin rengini ilan edenler, söylemlerine gösterenin imzasını açıkça koyanlar olacaktır. Genette'in yaptığı budur ("sonsöz"ü yazı tasarısı üzeride hiçbir kuşku bırakmaz).

Genette'in tasarısı şu bakımdan bizi ilgilendirmektedir: Proust'ta öncelikli olarak (bunu kendisi vurgular) saptadığı şey, anlatısal sapmalardır (bu yolla Proust öyküsü yalın, çizgisel, "mantıksal" bir öyküden edineceğimiz düşünceyle çelişir). Oysa sapmalar (bir koda, bir dilbilgisine, bir kurala oranla) her zaman yazının belirimidir: kuralın kendi kendini çiğnediği yerde, yazı bir aşırılık olarak ortaya çıkar çünkü yazı *öngörülmemiş* bir dili üstlenir. Kısacası Proust'ta Genette'i ilgilendiren yazı, ya da daha kesin olmak gerekirse biçemi yazıdan ayıran farklılıktır. Öykünün antropolojik (yaratıcının "kendini ayıracağı") ya da anlatısal varlıkbilim (yapıtın ucube bir filizi olacağı) bir örneğin varlığından söz edildiği duyulsaydı *sapma* terimi kuşkusuz rahatsız edici olurdu: gerçekte, anlatısal "örnek", okumaya ilişkin bir "düşünce" (kurgu) bir anıdan başka bir şey değildir. Genette'in, tarihin *"kayma yerleri"*ni (bu eğretileme metnin devinimine, üre-

timselliğine saygı göstermeyi hedeflemektedir) Proust'un iyeliğine verdiğini ve sergilediğini söylemeyi yeğliyorum. Oysa bir "kayma" kuramı *özellikle günümüzde* gereklidir. Neden? Çünkü, kültürümüzün, her birimizin içimize yerleştirdiği, içinde öykünün henüz belli bir okunabilirliği, anlatının sözde mantığına belli bir uygunluğu ve dolayısıyla olası tek yenileştirmelerin tarihi, olayı yıkmaya değil, saptırmaya, koda bağlıymış gibi görünüp onu saptırmaya yönelik olduğu bu tarihsel zaman dilimi içindeyiz. Genette, öykünün hem uyumlu hem de sapkın bu son derece kırılgan durumunu Proust'un yapıtlarında bize göstermeyi başarmıştır. Çalışması hem yapısal hem de tarihseldir, çünkü anlatısal yeniliğin başarısızlığa düşmeden olanaklı olduğu koşulları kesinlemektedir.

1972, *La Quinzaine litteraire.*
Figures III'ün yayınlanması nedeniyle.

çeviren: N. K. S.

Öğrenmek ve Öğretmek

Perdenin kitabın üstünden kalkmasından önce, Metz bize kendi "öznelliği"ni, sesinde öykünülemeyen her şeyi söyler. Son yapıtının açılışını dinleyelim: "1967'de oluşturulan ve 1968'de yayınlanan (2. basım 1971) bu derlemenin I. cildi, 1964 ve 1967 arasında yayınlanan makaleleri bir araya getiriyordu. Bu II. cilt daha sonraki metinlerden (1967 ve 1971 arasında yazılıp 1968 ve 1972 arasında yayınlanan) ve 1971'de kaleme alınmış yayınlanmamış iki metinden (8 ve 9 n°lu metinler)[1] oluşmaktadır.

Bu sayısal kesinlemeler kuşkusuz bilimsel –ya da en azından bilgin– şaşmazlığın düzgüsünü gerektirir; ama, burada, sözceye damgasını vuran vurgu ve incelik karışımı içinde *fazladan* bir şeyin varlığını kim duyumsamaz? Neyin? Tam olarak öznenin sesinin. Herhangi bir ileti karşısında, Metz'in gerçeği *abarttığını* söyleyebiliriz; ama abarttığı gerçek ne tembel, ne bulanık ne anlatısal ne de ağzı kalabalıktır: bu, mat bir ek, kendini tümüyle dile getirme düşüncesinde ayak diremektir. Metz'i yazar, öğretmen ve dost kimliğiyle tanımlayanlar her zaman ancak görünüşte kalan şu çelişkiye kendilerini kaptırmışlardır: köktenci bir kesinlik ve açıklık diretmesinden özgür, düşçü hatta neredeyse uyuşturucu altındaymışçasına bir hava doğar (Baudelaire H'yi duyulmamış bir kesinlemenin kaynağı yapmamış mıydı?): orada, *dizginlerinden boşanmış* bir kesinlik hüküm sürer. Bu andan başlayarak Tüketim içine girebiliriz – yalnızca bilginin değil: Metz sayılar, başvuru kaynakları dile getirdiğinde, özetlediğin-

1 *Essai sur la signification au cinema*, II. cilt, Paris, Klincksieck, 1972.

de, sınıflandırdığında, aydınlattığında, bulguladığında, önerdiğinde (tüm bu işlemlerde gayreti etkin, bıkmaz usanmaz, etkindir), yalnızca iletmekle yetinmez, sözcüğün tam anlamıyla *verir*: gerçek bir *bağış*, bilgi, dil sözceleme gayret edilmesi bakımından öznenin bağışı söz konusudur (çalışması doğrudan dilbilimden kaynaklanan O, kendince bu bilimin yanılgısının bize iletilerin "alıp verildiği"ne inandırmak olduğunu –her zaman Alışveriş ideolojisi– buna karşın sözün *gerçek*inin tam olarak kendini vermek ya da kendini toparlamak, kısacası *istemek* olduğunu söylemez mi?). Bilginin geçerliğini altüst etmenin (Kurum içinde kaydedilen): ya da dağıtmanın veya *verme*nin iki yolu vardır. Metz, vermeyi seçer; bir dil ve/ya da sinema sorununu inceleme biçimi her zaman cömerttir: "insani" düşüncelerin anıştırılması yoluyla değil, okuru sarmaladığı "insancı" düşüncelerin çağrıştırılması yoluyla değil, temelinde bir aşk isteği olduğunu bildiği aydınlanma isteğini sabırla önceleyerek okuru sarmaladığı aralıksız bir kaygıyla.

Belki de ustalıktan kaçınmanın iki yolu vardır (günümüzde her öğretinin, her "aydın" rolün beklentisi bu değil midir?): ya delinmiş, eksilti, türeyen ve kayan bir söylem üretmek; veya tersine, bilgiye aşırı bir açıklık yüklemek. Metz bu yolu seçmiştir (yoksa bunun tadına mı varmıştır?). Christian Metz olağanüstü bir eğitmendir; onu okuduğumuzda, sanki kendi kendimize öğrenmişçesine her şeyi öğreniriz. Bu etkililiğin gizini bulmak güç değildir: Metz bir bilgiyi, bir sınıflandırmayı, bir bireşimi öğrettiğinde, yeni kavramları gün ışığına çıkardığında, her zaman sözcenin eğitici kusursuzluğu aracılığıyla başkalarına ilettiği kabul edilen şeyi *kendi kendine öğrettiği*ni ortaya koyar. Söylemi –onun özelliği, bireysel söz erdemi burada yatar– iki zamanı: özümlemenin ve sergilemenin zamanlarını birbirlerine karıştırmayı başarır. Bu durumda, nasıl olup da söylemin *saydamlığının*, indirgemeci olmadığı anlaşılır: bilginin (türdeş olmayan) tözü gözlerimizin önünde aydınlanır: geriye kalan ne bir şema ne bir tip değil, daha çok aşmamız ve içimize yerleştirmemiz

amacıyla bir anlığına gözümüze takılan bir sorun "çözüm"üdür. Metz birçok şeyi bilir ve bulgular ve bu şeyleri çok güzel söyler: egemen olma yoluyla değil (Metz bunu hiçbir zaman kimseye göstermemiştir), *yetenek* yoluyla: bu eski sözcükten, herhangi bir doğuştan eğilimi değil, bilim adamının, sanatçının oluşturmayı hedeflediği etkiye, ortaya çıkarmaya çalıştığı karşılaşmaya severek boyun eğmeyi anlamak gerekir: buna *aktarım* da denilebilir; o, bunu böylece, açıklık içinde, her türlü bilimsel düşgücünün dışında yazının ilkesi olmasını kabul eder.

Böylece, kuramsal bir yapıt, bir hareketten (bir bakıma: ruh hareketi, yürek hareketi denildiği gibi) kalkarak oluşur – yalnızca başlar; Metz bir kalıplaşmış sözü yükünden kurtarmak istemiştir: "Sinema bir dildir" Peki ya böyle olduğu görülseydi? Ya Harf'in sarsılmaz ışığı içinde –yinelene yinelene önemini yitirmiş olan– eğretileme kavransaydı? Bu yeni ve masum gibi görünen iddiadan (yazıya her dönüş böyle değil midir?) Metz, halkalarının, yeri doldurulamaz ve esnek bir tasarıya göre gerçekleştiği bir yapıt çıkarmıştır: çünkü, zamanımızda dilin duyarlığı hızlıca değiştiğinden Metz bunun kıvrımlarını ve patlamalarını izler; bir göstergebilimin (bir çizgenin) değil, bir konunun adamıdır: hareli, içinde düşünsel söylemimizin durumuna göre farklı tasarıların okunduğu film metninin. Sanırım, Metz'in tarihsel konumu budur (önemsiz tarih yoktur): Bir eğretilemeden başka bir şey olmayan (ya da böyle olma sakıncası gösteren) şeye bilimsel belirginliğin bütünlüğünü kazandırmayı başarmıştır: Bu bakımdan, genel göstergebilim ve sinema çözümlemesi içindeki eşsiz ve herkesçe kabul edilen yerinin de gösterdiği gibi bir kurucudur; bununla birlikte, temelini attıktan sonra yer değiştirir: işte şimdi de psikanalizle hesaplaşır. Belki de bu bakımdan göstergebilim ona birçok şey borçludur ve borçlu kalacaktır: seçmiş olduğu alanda değişme hakkını kazandırmış olmayı. Çalışması aracılığıyla Metz, bizlere göstergebilimin sıradan bir bilim olmadığını (bu, onun titiz olmasına engel olmaz) ve çağımızın büyük tarihsel gerçeği olan büyük *episteme*'lerin yerine geçmeyi kesin-

likle amaçlamadığını, daha çok bunların hizmetinde olduğunu anlatır: Gösterge'nin tuzaklarının tasarımı aracılığıyla yeni büyük bilgilerin kınadıklarını öne sürdüğü şeylerin: kibrin, kısacası Son Gösterilen olan şu canavarın içine düşmekten koruyan dikkatli bir hizmetçi.

1975, *Ça.*

çeviren: N. K. S.

6
OKUMALAR

Karalama

"Söylemem gerekenleri durmadan karalamak zorunda kalsaydım, yeterince zamanı hiçbir zaman bulamazdım."

Cayrol'ün her yapıtında *birisi size seslenir*, ama bunun kim olduğu hiçbir zaman bilinmez. Benzersizlikleri romandan romana yenilenen özel anlatıcılar mı söz konusudur ve Julien Sorel'in Fabrice'i gibi Gaspard daArmand'dan ayrılır mı? Sesi kitaptan kitaba yinelenen tek bir anlatıcı mı vardır? Yoksa konuşan, bir başkasının arkasına eğreti bir biçimde sığınmış olan Cayrol'ün kendisi midir? Tüm bu yapıtlarda anlatıcı kişisi teknik olarak belirsiz kalır; burada ne klasik romanın anlatısal saflığıyla ne Proust'a özgü *ben*'in karmaşıklığıyla ne de ozanın *ben*'iyle karşılaşılır; yazında yaygın olarak kişi, tanımlanmış bir düşüncedir (kendini karmaşık kılmayı başarsa da): öyküsünün derin kişisini seçmemişse hiçbir romancı yazmaya başlayamaz: yazmak, sonuçta kimin konuşacağına karar vermektir (verebilmektir). Oysa, Cayrol'de insan tam anlamıyla bir kişilik bile değildir; kesin bir adıl kullanımına bile uygun düşmez; ya kimliğin çok gerisinde kalır (ilk romanlarında) ya da oluşturulmuş gibi görünse bile, yine de anının ve öykünün sürekli düşkırıklığına uğraması aracılığıyla kişiliğini durmaksızın ayrıştırır, her zaman ve ancak bir sestir (anonim bile denemez çünkü bu, ona bir nitelik kazandırmak olur), dahası, bu ses başlangıçtaki kararsızlığını hiçbir roman tekniğine aktarmaz: ne ortak ne de adlandırılmış olan bu ses, *birisinin* sesidir.

Durmaksızın ortaya konan ve geri çekilen anlatıcı kişiliği, burada son derece hareketli, neredeyse *bağlı* ve her yerde katışıksız bir eklemli töz olarak kalarak bir yerden ötekine, bir nesneden ötekine, bir anıdan ötekine giden bir söze cimrice ödünç verilen bir destekten başka bir şey değildir. Bu, neredeyse bir eğretilemedir; Cayrol'de yazarların ve ozanların görsel duyarlığının yerine konmuş gerçek bir ses imgelemi vardır. Öncelikle, ses nereden geldiği bilinmeyen bir yerden çıkabilir, akabilir; oluşturulduğunda, orada bir yerlerde, çevrenizde, arkanızda, yanınızda bir yerlerdedir ama sonuçta hiçbir zaman *önünüzde* değildir; sesin gerçek boyutu, dolaylı, yanaldır; ötekini yandan alır, dokunur ve uzaklaşır; kökenini söylemeden dokunabilir; dolayısıyla adlandırılamayanın, bedenin özdekselliği, yüzü, kimliği ya da bakışın insancıllığı elinden alınırsa insandan doğan ya da geriye kalanın göstergesidir; bu hem en insancıl hem de en insanlık dışı tözdür; o olmaksızın insanlar arasında iletişim olmaz ama onunla da, bir doğa-üstünden sinsice gelen, cehennem ilahları ya da göksel, kısacası bir yabancılaşmadan kaynaklanan bir *benzer*'in rahatsızlığı söz konusudur; iyi bilinen bir test, kimsenin kendi sesini (teypte) duymaya katlanamadığını ve çoğu kez de kendi sesini tanıyamadığını söyler; bunun nedeni, kaynağından çıkarıp aldığınızda, sesin kesin olarak tuhaf, Cayrol dünyasının sesi, kesinliğiyle tanınmaya açık olan, ama yine de kökenlerinden kopması bakımından kendini oradan geri çeviren dünyanın yakınlığıdır. Ses, hâlâ bir başka göstergedir: zamanın sesidir; hiçbir ses devinimsiz değildir, hiçbir ses *geçme*'ye ara vermez; üstelik sesin gösterdiği bu zaman dingin bir zaman değildir; ne denli eşit ve ayrık, akışı ne denli sürekli olursa olsun, her ses tehdit altındadır; insan yaşamının simgesel tözü olan sesin kökeninde her zaman bir çığlık ve sonunda sessizlik vardır; bu iki an arasında, bir sözün kırılgan zamanı gelişir; akıcı ve tehdit altında bir töz olan ses, demek ki yaşamın kendisidir ve belki de Cayrol'ün romanı katışıksız ve tek sesin romanı olduğu için aynı zamanda hep kırılgan yaşamın romanıdır.

Kimi seslerin okşayıcı olduğu söylenir. Cayrol'cü ses, dünyayı kaçamak, yitik bir biçimde okşar. Okşama gibi ses de burada şeylerin yüzeyinde, alanının yüzeyinde kalır. Nesnelerin bu yü-

zeysel betimi, birçok çağdaş romancının ortak özelliğine dönüştürülür; bununla birlikte Robbe-Grillet gibi bir yazarın tersine, Cayrol'de yüzey, varlığını tüketen bir algılamanın nesnesi değildir; betimleme biçimi genellikle *derin*dir, şeylere, belli bir romantik yazıyla kopukluk oluşturmayan eğretilemeli bir parıldama kazandırır; bunun nedeni, yüzeyin, Cayrol'e göre bir nitelik (söz gelimi görsel) değil şeylere ilişkin bir *durum* olmasıdır. Nesnelerin, görünümlerin, hatta anıların bu yüzeysel durumunu, zeminden görülen dünya için denilebileceği gibi *alçaktır*; burada, betimlenen şeyler bakımından yazardan kaynaklanan hiçbir güç ya da *yükseklik* duygusuyla karşılaşılmayacaktır; onu *aynı düzeyden* izleyen bakış ve ses yüzeylerinin tutsağı kalırlar (bizler de onunla birlikte); bütün nesneler (Cayrol'ün romanlarında bunlar çok sayıdadır) titizlikle elden geçirilir, ama bu titizlik tutsak bir titizliktir, içlerinde bir şeyler ayağa kalkamaz ve yazının okşadığı son derece tümlenmiş dünya, bir tür alt-yakınlığın damgasını taşır; insan yaşamında karşılaştığı şeyleri, onları yücelttiği için değil (psikolojiye adanmış geleneksel bir romanda olabileceği gibi), tersine bu kullanım düzeyine çıkamadığından, nesnelerin bir bakıma *berisinde* kalmaya yazgılı olduğundan bu yüksekliğe ulaşamadığı için kullanamaz.

Bu *zemin yazını* (bu deyimi bir gün Cayrol'ün kendisi de kullandı), totem hayvan olarak fareyi seçebilirdi. Çünkü fare, Cayrol insanı gibi her şeye saldırır; geçtiği yerlerde geriye pek bir şey bırakmaz; yerden çıkan ve yanlamasına gözlerinin takıldığı her şeye ilgi duyar; hiçbir zaman gurur taşımayan ama yılmayan küçücük dikbaşlılığı ona hayat verir; olayların içine girmese de bunların tümünü görür; modern yaşamın anlatıcının varlığına tıkıştırdığı sayısız nesneyi kırılgan ve inatçı adımlarıyla dolaşan Cayrol betimlemesi de böyledir; hem sıçrıyormuş hem de kayıyormuş izlenimi veren farenin bu koşarcasına gidiş gelişi Cayrol betimlemesinin anlam karmaşasını oluşturur (bu önemlidir, çünkü Cayrol'ün romanları, özünde *dışardan*dır); bu betimleme hiçbir şeyi bağışlamaz, her şeyin yüzeyinde kayar, ama kayışında uçuş ya da yüzmenin iyimserliği yoktur, yazınsal, göksel ya da sıvı imgeleminin yüce tözlerine hiçbir çağrışımda bulunmaz; bu, yerde, zeminde bir kayıştır; bunun görünen devinimi küçük

sarsılmalar, hızlı ve utangaç bir kesintililikten oluşur: burada betimleme "boşluk"ları, dolu sessizlikler değil, olaylardaki rastlantıları bağlamada insanın yetersizliğidir: zamanın ve yolculuğun anlatıcının gözleri önünden geçirdiği olaylar arasında bildik bir mantık, akla yatkın bir düzen koyamamaktan kaynaklanan Cayrol'cü bir mutsuzluk vardır. Okşama izleğiyle, önemsiz bir görüntü içinde burada yeniden karşılaşılır: okşayanın karşısına, ondan kaynaklanmakla birlikte nesnelerin bir tür tırmalayıcı algısını, nesneler dünyası üzerinde gezinen gıcırdayan bir dokunuş getirmek gerekir (ama ipek de buruşabilir ve alçakgönüllülüğü içinde Cayrol'ün betimlemesinden daha görkemli hiçbir şey yoktur), okşamanın mutlu sürekliliğine ulaşmayı hiçbir zaman başaramayan bir duygunun önemsiz biçimleri olan sertlik, tırtıklanmışlık ve iğneleyicilik görüntüleri buradan kaynaklanır; başka yerde "izsiz"in mucizevi izleğini oluşturan *pürüzsüz*, burada "dönen" öğedir, bir tür yüzeysel sertlikle kaplanır: şeylerin yüzeyi titreşmeye, hafifçe gıcırdamaya başlar.

Bu hırçınlık, boşa gitmiş okşama izleği daha da ümit kırıcı bir imgeyi, *belli bir soğukluk* imgesini gizler. Sonuçta yara, *soğuğa hiç dayanamayanın* etkin dünyasıdır. Dieppe'den Biarritz'e denizcilerle dolu olan Cayrol'de rüzgâr her zaman ekşimtıraktır; hafifçe ama ayazdan daha kaçınılmaz bir biçimde yaralar, olayların akışını her şeye karşın bozmaksızın, onları *şaşırtmadan* durmaksızın titretir; bildik, yanı başımızdaki dünya devam eder ama yine de orada üşünür. Cayrol'e özgü bu soğuk büyük devinimsizliklerin soğuğu değildir, yaşamı dokunulmamış hatta canlı bırakır, ama yine de onu renksizleştirir, yaşlandırır; Cayrol'ün insanı ne denli kırılgan olursa olsun hiçbir zaman donmuş, felce uğramış değildir; her zaman yürür ama fiziki çevresi onu durmaksızın irkiltir: dünyayı *yeniden ısıtmak* gerekir. Bu dinmeyen soğuk, Cayrol'ın bir yerlerde söylediği gibi unutulmuş bir rüzgârdır. Aslında, Cayrol yaşam ortamının sinirli irkilmesi, unutmanın irkilmesidir; Cayrol'de soylu yıkıntılar, *ayakta duran* kalıntılar, eski görkemli yapıların sağlam ve iyi dikilmiş parçaları yoktur; harap olmuş, yıkılmış binalar bile yoktur – ya da azdır; tersine her şey yerli yerindedir ama tüyleri diken diken eden bir tür açık unutulmuşluk içine düşmüşlerdir (*Muriel*'in izleklerinden biri de

bu değil midir?); bu Cayrol dünyasında hiçbir şey yıkılıp bozulmamıştır, nesneler işler ama burada her şey anlatıcının bir gün kendi evinde duvar kâğıdının altında keşfettiği *Corps étrangers* ("Tuhaf Cisimler") odasındaki gibi *ortada kalmışlardır* ve geçmişin nesneleri (belki bir ceset bile?) burada devinimsiz, unutulmuş, çekici olmaksızın büyüleyici, şöminenin "sivri" rüzgârında titreşir.

Belki de *soğuğa dayanamayan*ın hâlâ çok fazla şiirsel olan bu son imgesini bırakmak daha ileri gitmek, ısrarcı ve düşkırıklığına uğramış yaşamın bu izleklerine hem daha bayağı hem daha korkunç başka bir ad, *yorgunluk* adını vermek gerekir. Yorgunluk, iyi bilinmeyen bir varoluş biçimidir; pek fazla sözü edilmez; ürküncün ya da lanetlenmişin saygınlığını bile taşımayan bir yaşam rengidir: yorgunlukla hangi söz oluşturulur? Yine de zamanın boyutudur: sonsuzdur, sonsuzun kendisidir. Cayrol insanının yüzeysel algısı, bu ertelenmiş, kesik kesik, dünyayı izlemeyi denediği hızla kasılmaya dönüşmüş okşama, yorgunlukla belli bir temastan başka bir şey değildir. ("Neden dokunur dokunmaz her şey karmaşıklaşır?" der Cayrol kişisi bir yerde.) Tüketen, tüketilemez olandır. Dünyayı hiçbir zaman bırakmayan ve bununla birlikte burada hiçbir zaman huzura kavuşamayan bu keskin, inatçı bilincin gerçeği belki de budur. Yorgunluk, ama bıkkınlık değil: Cayrol insanı ne çökmüş ne de ilgisizdir, tükenmez, çekip gitmez; gözetir, savaşır, katılır, onda yorgunluğun bile gücü vardır. *la Gaffe*'da ("Gaf") birisi: "Acı çekiyor gibisin" der, "ama yine de acıya senden daha dayanıklı kimseyi tanımıyorum... Gizlediğin şeylere dokunulduğunda kimse sana kafa tutamıyor." Bu kırılgan, duygusal dünya direnen bir dünyadır; rüzgârın hırçınlığı ve sivriliği altında, şeyleri renksizleştiren unutulmuşluğun gerisinde, bu dikkatli ve kızgın adımın gerisinde, yedeği adını hiçbir zaman bilmeyen bir güç gibi yine de gizli kalan bir şey (ya da birisi) yanar.

Bu güç gizlidir, çünkü kitabın betimlediği kahramanın içinde değil, kitabın kendisinin içindedir. Kısa yoldan söylemek gerekirse bu, Cayrol'ün kendisinin gücü, kendisine yazı yazdıran güçtür. Yazardan yapıta neyin geçtiği uzun süre sorgulandı; ama yaşamından ya da zamanından daha çok, yapıta geçen yazarın

gücüdür. Bir başka deyişle yazının kendisi kitabın törel bir boyutudur: bir öykü yazabilmek, bu öykünün nihai anlamıdır. Bu, son derece yoksul bir dünyada Cayrol'ün bir gücü, hatta bir şiddeti (*Muriel*'i düşünyorum) aktarabilmesini açıklar, ama bu güç bu dünyanın içinde değildir, bu, yazar Cayrol'ün gücü, yazının gücüdür; roman dünyasının anlamı hiçbir zaman romanın kendi anlamından kesilip alınamaz. Dolayısıyla, Cayrol insanının içinde olan ama edeple suskun kalınan hangi felsefe adına bu kalıtçısız dünyanın geri kazanılabileceğini sorgulamak boşunadır, çünkü saçmanın bitmesi için yazının "artık dünyada olmayanı" (burada olduğu gibi) sonuna değin üstlenmesi yeterlidir. Soğuğun ve yararsızın sınırına sürüklenen her Cayrol okuru, kendini, *aynı zamanda*, yazan birisinin izlenmesi yoluyla kendisine aktarılan bir sıcaklık ve yaşam anlamıyla donanmış bulur. Ayrıca, bu okurdan istenebilecek olan şey, bir felsefe taşıdığı için değil yazından bir şeyler taşıdığı için yapıta güvenmektir.

Tözlerin her zaman ancak bir tür fırsatı kaçırılmış okşamaya, kesintili ve aşağı yukarı atlanmış bir algılamaya sunulması gibi, Cayrol zamanı da *yenilmiş*, yer yer sinsice aşındırılmış bir zamandır. Ve bu zamanın konusu bir yaşam olduğunda (*Les Corps étrangers*'de olduğu gibi), ortaya tüm Cayrol romanını oluşturan bir şey çıkar (bu izleğe *Muriel* izleyicisi duyarlık gösterecektir): anının kötü niyeti.

Cayrol bütün romanları: *Mémoires d'un amnésique* ("Belleğini Yitirmiş Birinin Anıları") adını taşıyabilir. Bunun nedeni anlatıcının yaşamını anımsamak için çok güç harcaması değildir: sıradan anıların bir parçası gibi yaşamını doğallıkla anımsar; bununla birlikte, öykü geliştikçe *delinmiş* gibi görünür; bölümler birbirleriyle uyuşmaz, sahnelerin (bir roman söz konusu olduğunda, daha yerinde olarak: *dispatching* denilebilirdi) dağılımında düz gitmeyen bir şeyler vardır; ama özellikle, anlatıcıyı söz açmazlık (ya da yalan) yaparken hiçbir zaman suçüstü yakalayamadan, görünürde düzenli olan bir öykünün bütünü giderek, varoluşun bir yerlerine yerleşmiş, kötü bir rastlantı olarak onun

altına yayılan, onu yiyen büyük bir unutulmuşluğa gönderir, *yapmacık* bir hava verir. Bir başka deyişle, Cayrol öyküsü, hızı ve dağınıklığı Cayrol'un kendisinin de daha önceden *Lazare*'da betimlediği ve *Muriel*'in kurgusunda örneklenmiş olduğu zamanın son derece özel bir kuralsızlaşmasını gösterdiği bir kurguya boyun eğer. Bu unutulmuşluk, kişilerin çok iyi bilmeden içinde çırpındığı bu unutulmuşluk bir sansür değildir; Cayrol evreni sonsuza değin adlandırılmayacak gizli bir kusur taşımaz; bu dünyada anlaşılması gereken hiçbir şey yoktur; burada eksik olan, suçlu zaman parçaları değil yalnızca katışıksız zaman parçalarıdır, romancıya, insanı hem yakın hem de bağımsız kılmak üzere hem kendi yaşamından hem de başkalarının yaşamından biraz ayırmak için söylememesi gereken şeydir.

Bu yenmiş zamanın bir başka biçimi: anılar, aynı yaşam içinde birbirlerinin yerini alabilir. Kaçakçı ve yataklık yapan Gaspar'ınkine benzeyen bir takasa (bir iç lastiğe karşılık bir Camembert) konu olabilir: anı hem yataklığa hem de kaçakçılığa dayanır: böylece *Les Corps étrangers*'nin kahramanının, kendisine çiftçi ya da terk edilmiş çocuk geçmişi vermesi gerektiği doğrultusunda karşılaştırdığı iki çocukluğu vardır; Cayrol zamanının aktarılmış, çalınmış parçalardan oluştuğu söylenebilir ve bu parçalar arasında tüm romanı ortaya çıkaran bir *düzenek* vardır. *Les Corps étrangers*, ihmal ya da mutsuzluk nedeniyle beklenmedik bir biçimde yapıya katılabilecek bütün nesnelerin gözden geçirilmesiyle başlar; ama, Cayrol'ün kahramanı insanı için gerçek yabancı nesne, kesinlikle zamandır; bu insan öteki insanlarla aynı sürede oluşturulmamıştır, bazen, unuttuğunda çok kısa, bulguladığındaysa çok uzundur. Çünkü bu adaletsiz (uyarlanmamış) zamanla mücadele etmek gerekir ve bütün roman, bir biçimde bir insanın başka insanların doğru zamanını bulmak için harcadığı çabayı dile getirir. Böylece Cayrol monoloğu boyunca (özellikle de *Les Corps étrangers*'de) işlevi, hataları söylemek değil, daha basit, daha az psikolojik bir biçimde durmaksızın bu zamanı bozmak olan yadsımacı bir söz olduğu ortaya çıkar. Yine de Cayrol'cü karalama ikincil niteliklidir: anlatıcı var olanı silmeye, var olanı unutturmaya çalışmaz, tersine zamanın boşluğunu birkaç dolu renkle yeniden boyamaya, belleğinin boşluklarını, onu

masum çıkarmaktan çok başkalarının zamanını ona bağlamaya (işbirlikçi Gaspard'ın düzenlenmiş zamana çok gereksinim duymasına karşın), bir başka deyişle onu *insancıllaştırmaya* yönelik uydurulmuş bir anıyla doldurmaya çabalar.

Çünkü bu, özünde Cayrol romanının en büyük hedefidir: bir insanın öteki insanlardan, yazgısının romantik eşsizliğiyle değil de zamansallığındaki bir tür kusur nedeniyle nasıl ayrıldığını –yazının dile getirdiğimiz mutlak geri kazanım gücüyle birlikte– söylemektir. Bu Cayrol dünyasının kendine özgü rengi, aslında insanların orada tek ve aynı *sıradan ve tuhaf, doğal ve anlaşılmaz* devinim içinde olmalarıdır. Ayrıca, bu dünyanın kahramanının "cana yakın" olup olmadığını, onu sonuna dek sevip sevemeyeceğimizi hiçbir zaman bilemeyiz. Bütün geleneksel yazınımız roman kahramanının olumluluğu üzerine kurgulanır, ama burada, dünyasını iyi tanıdığımız ama gizli zamanını bilmediğimiz bir varlık karşısında kendimizi yabancı hissederiz: onun zamanı bizimki değildir ve bununla birlikte yerlerden, nesnelerden ve ortak öykülerimizden biliyormuş gibi söz eder: o, bizdendir ve yine de "bir yerlerden" gelir (ama nereden?). Bu sıradan ve benzersiz kahraman karşısında bir yalnızlık duygusu doğar, ama bu yalnızlık yalın değildir; çünkü, yazın bize tek başına bir kahraman sunduğunda biz bu yalnızlığı anlıyor, seviyor ve bu yolla da yalnızlığına bir son verebiliyoruz: birlikte yalnız olduklarına göre ne kahraman ne de okur artık yalnız değildir. Cayrol'ün sanatı daha da ileri gider: Bize bir yalnızlığı gösterir ve her şeye karşın buna eşlik etmemizi engeller; yazın Cayrol'cü yalnızlığı yakalamakla kalmaz, onu her türlü olumsal hoşnutluktan arındırmaya çalışır: yalnızca tek başına bir adamın yaşadığına tanık olmayız (bu durumda artık tek başına olmayacaktır), bu adam bize kendisiyle ilgili olarak, *Lazare*'da sözü edilen *inatçı duyarsızlığı* dayatır. Böylece, yapıta ilişkin son bir gerçekleşim aracılığıyla, okur Cayrol'ün kahramanını tam anlamıyla bu kahramanın dünyayı yaşaması gibi yaşar: duyarlı ve duyarsız, ancak vekaleten sevilebilen bu dünyaya damgasını vuran şu "asalak" sempati içine yerleşmiş olarak.

Bu yapıtın açık açık nereden geldiği bilinmektedir: toplama kamplarından. Kanıtı da *Lazare parmi nous*'dur ("Lazare Aramız-

da"); toplama kampı deneyimiyle yazınsal düşünce arasındaki ilk kesişimi gerçekleştiren bu yapıt Cayrol'ün daha sonraki tüm yapıtlarının tohumlarını şaşmaz bir biçimde taşır. *Pour un romanesque lazaréen* ("Bir Lazare Romanı Üstüne"), bugün de neredeyse düz anlamda gerçekleşen bir izlencedir: *Muriel*'in en yetkin yorumu *Lazare*'dır. Burada açıklanması değilse de anımsatılması gereken, tohumları uzak bir geçmiş içinde yer alan böylesi bir yapıtın nasıl olup da her yönüyle çağdaş yazın olduğudur.
Belki bunun ilk açıklaması, Concentrationnat'nın* ortada kalkmamış olmasıdır; yeryüzünde tuhaf, aldatıcı, yozlaşmış, bildik, tarihsel örneğinden kopuk ama bir biçem gibi dağınık toplama kampı itkileri oluşur; Cayrol'ün romanları toplama kampı olayından, toplama kampının gündelik yaşamına geçişin kendisidir: Kamplardan yirmi yıl sonra bu romanlarda insan huzursuzluğunun belli bir biçimiyle, korkuncun, kabanın ya da saçmanın belli bir niteliğiyle karşılaşırız kimi olaylar karşısında ya da daha da kötüsü zamanımızın belli görüntüleri karşısında bunun şokunu yaşarız.

İkinci neden, Cayrol'ün yapıtının daha baştan hemen modern olmasıdır; bugün öncü olarak gördüğümüz bütün yazınsal teknikler ve özellikle de yeni roman, Cayrol'ün yapıtının bütünü içinde yer almakla kalmaz, bilinçli izlence olarak *Romanesque lazaréen*'de de (1950 tarihli metin) karşımıza çıkar: olay olmaması, sesine ya da bakışına indirgenmiş kimliksiz kişi hesabına kahramanın ortadan kaybolması, eşyaların tanıtımı, utangaçlıktan mı duyarsızlıktan mı kaynaklandığı bilinmeyen duygusal sessizlik, labirenti andıran bir uzam ve zamanda insanın uzun uzun yürümesine dayanan yapıtın Ulysses'ci doğası. Cayrol'ün yapıtı her şeye karşın roman üstüne şu son senelerde yapılan kuramsal tartışmaların dışında kaldıysa, bunun nedeni yazarının bu yapıtları dizgeleştirmeyi her zaman yadsımış olması ve aynı zamanda sözü edilen teknik ortaklığın tam olamamasıdır; yeni roman (birleştirilebileceği varsayıldığında) *mat* betimlemeleri ortaya koyar, sözünü ettiği şeylerle iletişim kuran kişinin duyarsızlığını getirir; öyle ki yeni roman dünyası (ben bunu kendi adıma severek Robbe-Grillet dünyasına indirgeyebilirim) yansız bir dün-

* "Toplama kampı" (ç.n.)

yadır. Cayrol dünyası, tersine, burada sevgi asalak (bu, yazarın sözcüğüdür) kalsa da, sıfatlarla dolu, eğretilemelerin parladığı bir dünyadır; kuşkusuz nesneler yeni bir roman düzeyine taşınmıştır, ama insan onlara ara vermeden öznel bir dil aracılığıyla dokunur, onlara çarçabuk bir ad bulmakla yetinmez, bir gerekçe, bir etki, bir ilişki, bir görüntü de yükler. Dünyaya ilişkin bu *yorum* burada dile getirilmekle kalmaz, *bezenir* de, Cayrol'ün yapıtını son derece özel bir iletişime dönüştüren de budur: Her türlü deneysel niyetten yoksun ama yine de gözüpek, hem özgürlüğe kavuşmuş hem de bütünleşik, şiddet sahnesi içermeksizin şiddetli, toplama kamplarına değinen ve güncel, kendine bağlılığı aracılığıyla zamanımızın gerektirdiği *yeni*ye doğru itilen bu yapıt, durmaksızın ileri doğru *kaçar*.

Jean Cayrol'ün *Les Corps étarangers*'sine Sonsöz
© U. G. E., 1964

çeviren: N. K. S.

Bloy

Emekliye çekildiği la Grande-Chartreuse'ü terk eden, Marchenoir (namı diğer Léon Bloy), genel Rahip'ten bin franklık bir para alır. Bu beklenmedik bir durumdur: olağan durumlarda hayırseverlik *para* olarak değil *ayni* yapılır; Marchenoir bu tuzağa düşmez, keşişin davranışını bir skandal gibi algılar: parayı bir simge olarak değil karşıdan görmekten, bir metal olarak algılamadan kaynaklanan skandal.

Bloy parayı her zaman nedenleri, sonuçları, dönüşümleri ve takas edebileceği şeyler gibi değil, saydamsızlığı içinde, inatçı, hareketlerin en sancılısına: yinelemeye boyun eğen bir nesne gibi görmüştür. Bloy'nın *Journal*'inin ("Günce"), doğrusunu söylemek gerekirse bir tek muhatabı vardır: para. Bunlar durmaksızın yakınmalar, sövgüler, girişimler, başarısızlıklar, ısınma, yemek, kira için gerekli birkaç *louis*'nin peşinden koşmalardır; yazın adamının sefaletinin burada simgesellikle ilgisi yoktur; bu, bitmek bilmeyen betimlemesi burjuva toplumunun en güç anlarından birisine verilmiş muhasebesi yapılabilen bir sefalettir. Paranın (zenginliğin değil) bu arzulanan doğası, Léon Bloy'ca benzersiz bir biçimde itiraf edilen bir davranış aracılığıyla dile getirilmiştir: kendinden emin hatta gurur dolu olarak yazar herkesden, dostlarından, ilişki içinde olduğu kadınlardan, yabancılardan durmaksızın "otlanır" Bu "otlakçı" Léon Bloy'nın karşısında doğal olarak bir "dönekler" ordusu vardır ("Ben, ekilmesi gereken kişiyim"). Devinimsiz, boğulmuş para en temel dönüşümü kendine yasaklar: dolaşımı.

İkide bir yinelenen istekler ve geri çevirmelerle Bloy derin (arkaik olduğu için) bir para deneyimi edinir: Dolaysız ve yinelenen bir isteğin (herhalde psikanaliz burada bir annelik ilişkisi bulmakta güçlük çekmez) konusunu oluşturan para, Bloy'ya göre her türlü mantığa direnir. Bourget "yoksullar paraları olmadığı için değil, böyle yaratıldıkları ve bunu değiştirmek olanaksız olduğu için yoksuldurlar" deme gözüpekliliğini gösterirken, Bloy bu oldukça aşağılık sözcüğü hoyratça kınamaktan geri kalmaz. Bloy'ya göre yoksulluk hiçbir söylemle (psikanalitik, siyasal ya da törel) ortadan kaldırılamaz, öyle kalmakta ayak diretir ve ödün vermeksizin kendisine yönlendirilecek her türlü yüceltimi yadsır. "Gerçek yoksulluk istem dışıdır ve özü de hiçbir zaman arzulanmamaya dayanır." Bloy bu derin sözcüğü ancak, paranın, yapıtının büyük ve tek düşüncesi olduğu için sahiplendi: metalin gizine her zaman geri döndü ("...bu şaşırtıcı sözcüğün ortaya çıkardığı duygu hiçbir zaman dile getirilemedi"), bu sözcüğün saydamsızlığına dokunmaya ara vermedi; her ozan gibi sözcükleri aracılığıyla, ellerini bir duvarın üstünde gezindiren bir adamın yaptığı biçimde, anlamadığı ve kendisini büyüleyen bu gizemi araştırdı.

Bloy'nın yapıtında paranın iki yüzü vardır: olumlu değilse de (bu, parayı yüceltmek olurdu) en azından, fahişelik içinde kendisini gösteren sorgulayıcı bir yüzü vardır: "...yalnızca boş kafalıların açıkça tiksindiği ve gizemli ve açıklanamaz kaldığında direttiğim cinselliğin bu simgesel fahişeliği"; ve aptal bir yüz: "Paranın olağanüstü aptallığı, sarsılmaz sersemliği, kendisine sahip olanların sonsuz bönlüğü dikkatimizi çekti mi?" Bu ikili yüzün altında, para Bloy'nın fahişe betisinin bozulması (simgesel bakımdan fuhşu bıraktığı anda gerçekleşen) ve sanatçının korkunç sefaleti üzerinde eklemlenen Bloy'nın anıt yapıtı *Désespéré*'nin ("Ümitsiz") açık kanıtını oluşturur.

Burada, Bloy'nın tüm yapıtlarının en önemli damarına dokunulur: yazarın ve burjuva olan toplumun birbirlerinden ayrılması, Bloy'nın bütün günlük yazıları, köşeyi dönmüş, bir başka deyişle burjuvaziyle düşüp kalkan ("...bize yüzyılların kusmuğu gibi gelen şu vahşi, yağlı ve korkak burjuvazi") yazarın bir tür cehennemini betimler. Bilindiği gibi bu yüzyılın

sonunda bu sözcük estetik bir hastalığı, sanatçın katlanamadığı mide bulandırıcı bir bayağılığı gösteriyordu; bu görüş o zamandan beri parçasal göründü ve bu dönemin (Flaubert'den bu yana) tüm yazını, burjuva içinde kapitalisti kendisinden saklayan körlükle tehlike içine düştü. Yine de yazın çok dolaylı bir berraklık içermekten başka bir şey olabilir mi? Sözünü oluşturmak, onu bulgulamak ve kendi gerçeği içinde yerleştirmek için, yazar ancak onu kendisine yabancı kılan şeyden söz edebilir, çünkü ancak vekaleten yazılabilir; ve yazarı burjuva içinde yabancılaştıran, aptallıktır; burjuva bayağılık kuşkusuz daha derin bir kötülüğün göstergesinden başka bir şey değildir, ama yazar çeşitlendirmek, bozmak için değil de sergilemek için göstergeler üstünde çalışmaya yazgılıdır: biçimi, tanım değil eğretilemedir.

Demek ki Bloy'nın çalışması burjuvayı eğretilemek oldu. Kendisini iğrendiren şeyler de her zaman kesin bir biçimde, burjuva sınıfın kendisini kazanıp aracı kılacak biçimde köşeyi dönmüş yazarı gösterir. Sanata yazgılı olmak için burjuva kurumunca (basın, salonlar, Kilise) *tanınması* yeterlidir. Bloy'nın dile getirdiği şiddetli gözünü açışlar, demek ki Veuillot'dan Richepin'e, Rahip Didon'dan Renan'a, *tuzu kuru* havaya büründükleri andan başlayarak ayırt etmeden bütün ideolojileri hedef alır. Bloy, Vallès'in halkçılığıyla, yine kendisinin söylediği gibi *geri kazanmak*tan başka çaresi olmayan, olağanüstü milyonluk bağışı nedeniyle basın tarafından bayağı bir biçimde pohpohlanan Galliera Düşesinin hayırseverliği arasında bir ayrım yapmaz. Tersine, desteklediği birkaç yazardan hiçbiri Sahip olmak cephesinden değildi; ya da, daha doğrusu Bloy'nın Barbey d'Aurevilly'ye, Baudelaire'e ya da Verlaine'e bakışı bir tür onları coşturmak, onları her türlü burjuva kullanıma elverişsiz kılmaktır. Léon Bloy'nın sözü düşüncelerden oluşmamıştır; bununla birlikte yapıtı, zamanının yazını içinde, düzene, yıkıcılık gücüne, topluluklar ve kurumlar karşısında oluşturabileceği sürekli skandal, kısacası ortaya attığı soruların sonsuzca gerilemesi, tek sözcükle söylemek gerekirse: *alaycılığı*na karşı direnişi ayırt edebilmesi ölçüsünde yine de eleştirel kalır. Çünkü, sanatı her zaman bir karşı para gibi gördü, hiçbir zaman

yanılmamıştır: sert eleştiriler getirdiği yazarlar (Dumas fils, Daudet, Bourget, Sarcey) bugün bize kesinlikle kuklalar gibi görünürler; buna karşın, Bloy, Lautréamont'u keşfeden, olağanüstü bir kehanet gücü taşıyan onda yazının kendisinin geri alınamayacak biçimde çiğnenişini gören ilk kişilerden birisidir: "Yazınsal biçime gelince, bu biçim yoktur. Yazın, akan bir lavdır. Anlamsız, kara ve parçalayıcıdır." Çağında kuşkusuz benzeri olmayan bir sözcükle, Sade'ın o zamandan beri hedefi olduğu tersine çevrilmiş bir din anlayışını öngörerek Sade'da "dizginlerinden boşanmış" bir mutlaklık açlığı" görmemiş midir?

Kim bilir? Belki de yazınsal sözün bu olumsuz durumunu Bloy'nın kendisi de, aslında, sonuç olarak sözcük tutkusundan başka bir şey söylemeyen şu öfkeli ve özentili biçem aracılığıyla aramıyor mu? Bu burjuva yüzyılının sonunda biçemin yıkılışı belki de ancak biçem aşırılığı aracılığıyla gerçekleşebilirdi. Dizgeli, hiçbir konu sınırlaması getirilmeksizin ele alınan sövgüler (Bloy'nın küfürleri karşısında Anatole France'ın cesedine atılan gerçeküstücü tokat bile oldukça çekingen kalır), bir bakıma dile ilişkin köklü bir deneyim oluşturur: Sövmenin verdiği mutluluk, tam da Maurice Blanchot'nun mutluluk anlatımına dönüştürdüğü şu *anlatım mutluluğu*ndan başka bir şey değildir. Paranın ancak bir karşılık (fahişelik) ile edinilebildiği hesapçı bir toplum karşısında yoksul yazarın sözü, özü gereği masraflıdır; Bloy'da alabildiğine hoş olan söz *hiçbir ücret* olmaksızın kendini verir; böylelikle bir kutsal görev, bir sanat, hatta bir araç gibi değil, arzunun ve hazzın derin bölgelerine bağlı bir etkinlik olarak görünür. Bloy'nın ideolojik seçimlerine bir tür nedensiz gerçekdışılıkla damgasını vuran, hiç kuşkusuz "olağanüstü" bir anlatım zenginliğiyle ortaya çıkan dilin altedilemez şehvetidir; Bloy'nın dizginlenemez bir Katolik olması, uydumcu ve modernci kiliseye, Protestanlara, Masonlara, İngilizlere ve demokratlara ayırt etmeden küfürler savurması bu münasebetsizlik delisinin, XVIII. Louis ya da Mélanie'ye (La Salette'in çoban kızı) hayran olması Bloy okurlarının hiçbirini kandırmayan değişken, güvenilmeyen bir gereçten başka bir şey değildir; yanılsama: içerikler, düşünceler, seçimler, inanç-

lar, meslekler, nedenlerdir; gerçek, sözcükler bu yoksul, *sıfır maaşlı* yazarın öfkeyle uyguladığı ve bugün de coşkusunu bizlerle paylaştırdığı dilin erotikliğidir.

1966, *Tableau de la littérature française*'de,
© Gallimard, 1974.

çeviren: N. K. S.

Günümüzde Michelet

Bundan yirmi yıl önce, Michelet'yi okurken bu yapıtın izleksel vurgusu dikkatimi çekmişti: her kahraman hep aynı belgeler giydirilmiş olarak hem somut hem de bedensel bir okumadan kaynaklanmış olarak geri gelir; sonuçta bunlar, Michelet'nin *Tarih*'ini Homeros destanına bağlayan "doğa epitetleridir": Athena'nın, Persler'in gözünde tanrıça olarak görünmesi gibi Bonaparte da abartılı bir görünüme sahiptir ve akılalmaz bir yan taşır. Bugün hiç kuşku yok ki, okumalarımı yirmi yıldan bu yana metin anlayışını değiştiren düşünceler (bu düşüncelerin bütününü kabaca "yapısalcılık" ya da "göstergebilim" olarak adlandıralım), dikkatimi (her zaman aynı canlılığını koruyan izleksel kesinliğin yanı sıra) başka bir şey çekiyor; bu şey belli bir söylemsellik karmaşasından kaynaklanmaktadır. Okumanın izlenimine kapılırsak, Michelet bir geçmiş olay (Tarih) anlattığında, genellikle *açık değildir* (aslında Konsüllük ve İmparatorluk tarihinden başka bir şey olmayan son yapıtı *Histoire du XIX^e siècle*'i düşünüyorum; en azından ilk görüşte olayların birbirleriyle bağlantısı iyi görünmez; *Fransa Tarihi* üzerine ancak okuldan kalan eski bir bilgiye sahip herkesin Michelet'nin tasarladığı biçimiyle 18 Brumaire senaryosundan hiçbir şey anlamadığı üzerine bahse girerim: Aktörler kimlerdi? Neredeydiler? Müdahaleler hangi düzen içinde gerçekleştirildi? Bütün sahneye boşluklar egemendir: tümceler tek tek anlaşılır (Michelet'nin biçeminden daha açık hiçbir şey yoktur), söylem düzeyinde sahne anlaşılmaz olur.

Bu bulanıklığın üç nedeni vardır. Öncelikle Michelet'nin söylemselliği sürekli bir eksilti niteliği taşır; Michelet kopukluğu, kesintiyi uygular, ulamaları atlar, tümceler arasındaki uzaklıktan pek fazla kaygı duymaz (onun dikey biçimi olarak adlandırılan şey budur); burada –son derece ilginç ve sanıyorum pek az inceleme konusu yapılmış olgu– yazarın boşluklar, açıklıklar konusunda pek fazla kaygı duymadığı, blok sözceleri öne çıkaran *dolaşkan* bir yapı söz konusudur: her düşünce, olağan biçimde söylemimizin boşluklarını doldurduğumuz şu önemsiz katkı maddesi olmaksızın sunulur; bu yapı kuşkusuz "şiirseldir" (onunla şiirde ve özdeyişlerde karşılaşırız) ve başlangıçta sözünü ettiğim izleksel yapıyla tümüyle uyuşur; izleksel çözümlemenin bulduğu şeyi, göstergebilimsel çözümleme kuşkusuz kesinleyecek, derinleştirecektir.

Daha sonra, bilindiği gibi sözcelem yargılarla yoğurulur; Michelet daha sonra yargılamak için öngörmez: *anımsamaya değen* ile *yerilecek* (ya da *övülecek*) arasında dolaysız bir karmaşa, gerçek bir *ezilme* gerçekleştirir: "Oldukça içten iki adam, Eure'lü Daunou ve Dupont..."; "Gülünç bir güldürüyü bitirmek üzere..."; "Sieyès yüreklice yanıtladı..." vd. Michelet'nin öyküsü açıkça ikinci düzeydendir; daha önceden bilindiği varsayılan, alttaki bir öyküye eklenen bir anlatıdır (sözcelem demek daha doğru olurdu); burada da bir değişmezle karşılaşılır: Michelet'yi ilgilendiren, *yüklem*dir, olguya ("özne"ye) eklenendir; Michelet için söylemin kurala uygun olarak ancak yüklemde başladığı söylenebilir; dilin varlığı gözlemsel (tezsel) değil, kestirimseldir (epitet): Michelet'nin tüm dilbilgisi istek kipindedir; eğitimimizin basit, temel bir biçime dönüştürdüğü bildirme kipi –bütün fiiller öncelikle bildirme kipinde çekilir– aslında karmaşık ve bir olasılıkla geç dönemde edinilmiş bir kiptir (koşul ve dilek kipinin sıfır derecesi denilebilirdi); Michelet'nin "lirizm"i öznelliğinden çok sözceleminin mantıksal yapısından kaynaklanır: varlıklarla, değişmezlerle değil sanlıklarla –yüklemler– düşünür ve onda söylemsel rasyonalizm karmaşalarını da bu açıklar; akıl yürütme ya da "açık" rasyonel sergileme, sıfatların fırtınasını *yerinde* sergilemeye değil, savdan sava (fiilden fiile) ilerlemeye dayanır; Michelet'ye göre artık öznenin varlığınca tutulmayan yüklemler

çelişkili olabilirler: eğer "kötü" kahraman (Bonaparte) "iyi" bir eylem yaparsa, Michelet bunun ancak "açıklanamaz" olduğunu söyler; bunun nedeni, yüklemin baskısının bir tür özne yetersizliğini getirmesidir (mantıktaki anlamında; ama söylem söz konusu olduğundan, mantıksal anlam psikolojik anlamın uzağında kalmaz: salt yüklem nitelikli söylem tam anlamıyla paranoyak sayıklamanın söylemi değil midir?).

Son olarak ve belki de bu en şaşırtıcı olanı, Michelet'de yalnızca olguların birbirlerine eklenmesi değil, olgunun kendisi aksar. *Olgu nedir?* Bu felsefe boyutu olan bir sorun, tarihsel bilgi kuramının, ancak cahillerin anlayamayacağı bir konusudur. Michelet'ye gelince, o bu kavramın karmaşasını kabul eder. Bunun nedeni onun tarihinde "olgu"lara ve genellikle en kesin olanlarına yer verilmemesi değil; bu olguların hiçbir zaman beklendikleri yerde olmamasıdır; ayrıca bunların *boyutu değil*, törel yankıları değerlendirilir; Michelet olgusu aşırı kesinlikle siliniklik arasında gelir gider; *tam* boyutuna hiçbir zaman kavuşamaz: Michelet, 18 Brumaire'de (10 Kasım) Orangerie'nin büyük salonunun sobalarının yakıldığını ve kapının önünde duvar dibinde bir trampetçinin olduğunu söyler: peki Barras'nın istifası? İki eylem zamanı mıdır? Sieyes'in, Talleyrand'ın rolü? Bu olaylara hiçbir biçimde değinilmez, ya da en azından tuhaf bir söylemden (tarih metinleri okuma alışanlığımıza göre) içtenlikle anlatısal birkaç öğenin "çıkması"na hiçbir biçimde değinilmez. Sonuç olarak, Michelet'nin kafaları karıştırdığı nokta, olgular arasındaki *oran*dır (*bağıntıların* eleştirisinin, *kavramların* eleştirisinden daha yıkıcı olduğunu anımsatmaya gerek var mıdır?). Felsefe açısından, en azından belli bir felsefenin bakış açısından, haklı olan Michelet'dir. Çelişkili bir biçimde Nietzsche'nin yanında yer alır: "Kendi başına olgu yoktur; olup bitenler, bunları yorumlayan bir varlıkça seçilip gruplandırılmış bir dizi olgudur... Ancak gözlemlenebilecek olgu yoktur, tersine buraya bir *ancak gözlemlenebilecek bir olgunun var olabilmesinden önce bir anlam* katmak gerekir." Sonuçta Michelet *önce* yazardır (tarihçi): Tarih'i, söylemi hızlı, sabırsız olduğu, yazarı tutkulu olduğu için değil dili olguda durduramadığı bu bin yıllık gerçeğin sonsuz sahnelenmesi içinde *dil sonsuz olgudan önce geldiği için* öfkelidir: Bu önerme kla-

sik bir tarihçinin gözünde serttir (ama, Tarih kendini yapılaştırır yapılaştırmaz dilin güncel felsefesine yaklaşmaz mı?), her bilim gibi ("insan bilimlerinin" sorunu) tarih biliminin de algoritmik olmadığı için kaçınılmaz olarak bir söylemle karşılaştığını ve her şeyin bundan sonra başladığını düşünen kuramcının gözünde sağlıklı bir önermedir. Çağının *pathos*'u aracılığıyla tarihsel söylemin gerçek koşullarını sunduğu (bizlere sunduğu öteki armağanların yanı sıra – bilinmeyen ya da bastırılmış armağanlar) ve artık efsaneleşmiş "öznellik" ve "nesnellik" karşıtlığını (bu karşıtlık ancak hazırlayıcı niteliktedir: araştırma düzeyi için gereklidir) aşarak yerine sözce ve sözcelem, soruşturu ürünü ve metnin üretimi karşıtlıklarını getirmeye çağırdığı için Michelet'ye gönül borcu duymamız gerekir.

Yaygın olan görüş nedeniyle birçok tarihçinin Michelet'ye açtığı dava –ve Lucien Febvre'in kanıtlarını alaycı bir biçimde anımsattığı– bu dava[1], kuşkusuz yalnızca bilimsel (tarihçinin bilgi ve yorumlarına dayanan) bir dava değil, aynı zamanda bir yazma davasıdır: Birçoklarına göre (herkese göre değil: kanıtı da Lucien Febvre'in kendisidir) Michelet yalnızca "kaleme almak" yerine yazdığı *için* kötü tarihçidir. Bugün artık yazıyı basit bir biçeme egemen olma gibi görmüyoruz. Michelet'yi yazar (yazın uzmanı, metin kullanıcısı) yapan şey biçemi değil (yer yer tam olarak biçemin *afişi* olduğundan her zaman çok iyi olmayan), günümüzde *gösteren aşırılığı* olarak adlandıracağımız şeydir. Bu aşırılık, *tasarımın kenarında* okunur. Kuşkusuz, Michelet klasik (okunabilen) bir yazardır: Bildiğini anlatır, gördüğünü betimler, dili gerçeğe öykünür, göstereni göndergeye iliştirir ve böylece *açık* göstergeler (gösterenin bir yanda, göndergenin öte yanda), gösterenin göndergenin hizmetinde olduğu klasik gösterge anlayışı olmaksızın "açıklık" söz konusu değildir). Michelet'nin okunabilirliği, yine de kesin değildir genellikle aşırılıklar, karalamalar, kopukluklar ve kaçışlarla sakıncaya itilmiş, tehlikeye sokulmuştur: Michelet'nin gördüğünü öne sürdüğü şey (gönderge) ile be-

1 Lucien Febvre, *Michelet*, "Parçalar", Cenevre-Paris, Trois Collines Yay., 1946.

timi (göstergelerin dokusu) arasında genellikle bir fazlalık –ya da boşluk– vardır. Onda anlatımsallığın eksiltiler, kopukluklar, "olgu" kavramının belirsizliğiyle kolayca bulandığı görüldü. Gösteren (sözcüğün anlamçözümsel anlamında: yarı göstergebilimsel yarı psikanalitik) başka birçok noktada baskı yapar. Gösterenin bu egemenliğinin amblemi olarak, etimolojik girişim diye adlandırılabilecek şeyin egemenliği gösterilebilir. Bir sözcüğün kökeni, gösteren açısından ayrıcalıklı bir nesnedir, çünkü hem *harf*i hem de *köken*i simgeler (Kratylos'tan Proust'un Brichot'suna oluşturulması gereken etimolojinin, etimolojik felsefenin bütün tarihi ve, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin tüm bir bölümü *Guermantes* adından kaynaklandığı gibi, Michelet'nin tüm Tarih'i de etimolojik sözcük düzeninden kaynaklanır: *Buonaparte*, İyi Parça (la Bonne Part), Büyük Pay; Napoléon adına, adı kökenine bağlanmış ve bu köken büyülü bir gösterge gibi adı taşıyan ölümcül bir izlek içine taşır: piyangonun, uğursuz rastlantının, oyuncunun, Michelet'nin kabaca ulusal kahramanın yerine geçirdiği düşsel bir kişilik izleğine; Tarih'imizin yirmi yılı Bonaparte'ın bu *köken*ine bağlanır: kesinlikle tarihsel, sosyolojik, siyasal olmayan (ve bu, metnin çılgın aşırılığıdır), ama *öze bağlı* bir köken (yoksa göndergesel bir köken olabilirdi): Michelet öyküsünü temellendiren, Ad'ın harfleridir; dolayısıyla bu öykü güncel psikanalizin inceleyebileceği gibi gerçek anlamda bir *düş*tür.

Michelet okunurken göstergenin bu ağırlığını ya da sürükleyiciliğini ona karşı kullanmamak gerekir. Belki de tarih biliminin ne olduğunu –en azından dünden daha iyi– biliyoruz, peki Tarih söylemini? Bugün Tarih artık *anlatılmamaktadır*; söylemle bağıntısı farklıdır. Michelet, kendisinin olamayacak bir söylemsellik, zamanının söylemselliği adına kınanır; kısacası bu iki Tarih arasında tam bir benzeşmezlik vardır (bunlar yalnızca yanlışlar, ikinci karşısındaki kusurlar da değildir). Michelet, zamanının tüm tarihçileri karşısında haklıdır ve bu haklılık, bugün bize doğru gelen payı gösterir. Michelet "gerçek"i "çarpıtmamıştır" (ya da bunun çok daha fazlasını yapmıştır), bu "gerçek"in ve söylemin düzlemleme noktasını beklenmedik bir yere konumlandırmıştır; Tarih'in algılanma düzeyini başka bir yere taşımıştır; tarih yapıtında pekçok örnekle karşılaşılır (toplu anlayış olguları, töreler,

çevrebilimsel gerçeklikler, özdeksel tarih, sonraki tarih içinde gelişim gösteren her şey), ama vermeyi amaçladığım, şu "algısal karar" örneğini, onun doğal tarihinden (*Deniz*) alıyorum. Korkunç Ekim 1859 fırtınasını, kendisini simgeci ozanlara yaklaştıran bir gözüpeklikle betimleme durumunda olduğundan, Michelet bunu *içerden* betimlemiştir; ama daha da ileri gittiği nokta, bu içerinin burada eğretilemeli, öznel değil, gerçek anlamda, uzamsal olmasıdır: Betimleme, baştan aşağı fırtınanın kendisini içerde kapalı tuttuğu odanın içinden yapılmıştır; bir başka deyişle, *görmediği şeyi, onu görüyormuş gibi yaparak* değil (bu son derece sıradan bir şiirsel kehanet olurdu), sanki fırtına, gerçekliği duyulmamış, başka bir dünyadan gelmiş, görme dışında bütün organlarımızın algıladığı bir gerçekmiş gibi betimler. Beş duyumuzun düzeni altüst olduğundan, bu, gerçek anlamda uyuşturulmuş bir algıdır. Ayrıca Michelet betimlemesinin *fizyolojik* beklentisini de tanımaktaydı: fırtına, onu *kendi bedeni üstüne* bir deneyim yapmaya yönlendirir, aynen haşhaş ya da meskalin kullanıcısı gibi: "Bu vahşi gücün özgür bir düşünceyi ortadan kaldırmayı, gem vurmayı başarıp başaramayacağını merak ettiğimden çalışmakta direniyordum. Kendi kendisinin efendisi etkin düşüncemi korudum. Yazıyor ve kendimi gözlemliyordum. Ancak uzun vadede yorgunluk ve uykusuzluk içimdeki bir gücü yazar için en hassas olduğunu düşündüğüm ritim duygusunu yaralıyordu. Tümden uyumsuz geliyordu. Çalgımın önce bu teli koptu." Sanrı uzakta değildir: "(Dalgalar)... bende korkunç bir *mob*, insanlardan değil de havlayan köpeklerden oluşmuş ürkünç bir topluluk, bir milyon, bir milyar zincirinden boşanmış buldok köpeği, ya da daha doğrusu deli etkisi yapıyordu... Aman ne diyorum? Köpekler? Buldoklar? Henüz bu böyle değildi. Bunlar iğrenç ve adlandırılmamış hayaletler, ne gözü ne de kulağı olan, köpüklü kuyruklarından başka bir şeyleri olmayan hayvanlardı." Michelet'nin tüm Tarihi böylesine sanrılı biçimdedir denildiğinde, onda tarihsel anlayışın yozlaştırdığı değil, modern dilin yüceltildiği söylenmiş olur: Onun sahip olduğu bu sezgi ya da söylemimizin dünyayı ve zamanı, yer yer sonsuza değin, sanki dünün sanrıları yarının gerçekleriymiş ve bu böyle sürecekmiş *gibi* yapma cesaretidir yüceltilen.

Bir büyük adamın gerçek yüzünü göstermenin iki yolu vardır: onu birey olarak alçaltmak ya da tarihsel bir genelleme içinde çözüp belli bir durumun, bir anın ürünü, bir sınıfın temsilcisi yapmak. Michelet bu ikinci yolu unutmamıştır, Bonaparte ile Marksist çizgisinde gelişen yöntem olan Finance arasındaki bağlara birçok kereler dikkat çekilmiştir; ama tanıtlamasının temeli –ya da takıntısı–, Bonaparte'ı *bedeni içinde* küçümsemektir. İnsan bedeni – Michelet'nin gördüğü biçimiyle tarihsel beden demek daha doğru olurdu– bilindiği gibi ancak yol açtığı şefkatler ve sevgiler uyarınca *yanında* ya da *karşısında*dır; bu, hem erotik bir beden (arzu ya da tepki: itki içeren) hem de ahlaki bir bedendir (kabul edilmiş ahlaki ilkeleri uyarınca Michelet *yanında* ya da *karşısında*dır). Bu, bir bakıma tümüyle bir eğretileme uzamında duran bir bedendir: örneğin fiziksel kasılma ve felsefi itme olan *bulantı*nın uzamındadır. Michelet'yi yıllar sonra yeniden okuduğumda, portrelerinin *buyurgan* doğasından yeniden etkileniyorum. Bununla birlikte portre kolayca sıkıcı bir türdür, çünkü var etmek (arzulamak) için bir bedeni sergilemek yeterli değildir; sözgelimi Balzac hiçbir zaman kendisiyle (ve dolayısıyla kendimizle) ve kahramanları arasında erotik bir bağ kurmaz; portreleri ölümcüldür. Michelet ise betimleme yapmaz (en azından burada düşündüğüm Bonaparte'ın portresinde): tüm bedende (Balzac'ta sindire sindire, organ organ üzerinden geçilen) canlı bir biçimde bir ya da iki yere odaklanır ve onları en küçük noktalarına değin inceler; Bonaparte'da (*üstünde* demek daha doğru olurdu) kestane rengi saçlar merhemle o denli parlatılmıştır ki siyah görünürler, soluk, balmumu gibi yüzde *kaş ve kirpik* yoktur, gözler cam gibi gri, dişler beyaz, bembeyazdır ("şu Bonaparte ne kadar kara!... Kara ama ne kadar beyaz dişler!") Bu portre çarpıcıdır ama Michelet'nin gücünü ortaya koyan şey (metnindeki aşırılık, her türlü söz sanatının ötesine kaçması) bunun nedeninin ortaya konamamasıdır; sanatının dile getirilemez, gizemli, bir "yakınma"ya, bir "ne olduğunu bilmediğim şey"e sığınmış olması değildir; daha çok, bedeni (Bonaparte'ınkini *ve* Michelet'ninkini) bağıntısal (bununla betimlemenin gerek anatomik –Balzac'ın gözlemlediği– gerekse retorik –bilindiği gibi portre

geleneksel olarak güçlü bir koda, prozopografiye bağlanmaktadır– bir çizelgeye bağlandığını söylüyoruz) hiçbir aracıdan geçirmeksizin doğrudan dile bağlayan itkisel bir sanat söz konusudur. Oysa itkilerden hiçbir zaman dolaysız bir biçimde söz edilemez; yapılabilecek şey, bunun yerini tahmin etmektir; Michelet'de bu yer giderek kendini daha yakına konumlandırmaya olanak tanır: bu, geniş anlamda –yarı görsel yarı dokunmalı gereç durumlarını içeren– *renk*tir. Bonaparte'ın renkleri uğursuzdur (siyah, beyaz, gri, sarı); başka yerlerde –Tarih dışında, Doğada– renk neşe verir; böceklerin betimine bakın: "...sevimli yaratıklar, tuhaf yaratıklar, ateşten kanatlı, zümrüt zırhlı, her türden mine giysiler giymiş, parladıkları kadar tehdit edici, sıra dışı, kimileri kararmış çelikten, altın parlaklığında, kimileri de ipeksi sorguçlu, kara kadifelerle kaplı öğelerle donanmış hayran olunacak canavarlar: Zengin bir maun zemin üstünde mor ipekten ince fırçalar gibi; sonra parlak, kadifemsi noktalarla vurgulanan benzersiz maviler; başka yerde, mat kadifeyle yer değiştiren metalik çizgiler"; algısal çiğnenmeye değin uzanan çoğul rengin baskısı, itkisi (kapalı göz kapağı gerisinden algılandığı biçimiyle): "Boyun eğdim, gözlerimi yumdum ve insaf diledim; çünkü beynim takılıyor, körleşiyor, kütleşiyordu." Ve her zaman bedenden çıkartmaksızın şu itkiyi *anlamlandırma* yetisi; burada renklerin alacalığı böceklerin üretken doğasındaki tükenmez bolluğa göndermektedir; ama burada, birden durum tersine döner, gözüpek bir biçimde takıntılı bir renge indirgenir: Pireneler zinciri nedir? *Yeşil*: "Pirenelerde buralara özgü seliyle benzersiz, kimi zümrüt çayırlar... yeşil mermer..." Michelet'nin "ressam" olduğu söylenemez: renk, resmin çok ötesine geçer (burada J.-L. Schefer ve Julia Kristeva'nın yakın bir geçmişte yaptıkları gözlemlere gönderme yapıyorum); renk, tat türündendir, derin bedenin bir parçasıdır; Michelet'nin metnine *besleyici* olarak nitelenebilecek bölgeler, geniş alanlar katar.

Evet, Michelet'de gösteren görkemlidir. Bununla birlikte Michelet okunmaz. Michelet bir tarihçi ya da bir ahlakçı gibi okunduğunda belki de gösteren çok fazla güçlü (gerçek zehir) gelmektedir

– unutulana dek kitle karşısındaki rolü bu olmuştur. Dillerimizin bir koda dayandığını unutmamak gerekir: Toplum bir sürü yolla bunları birbirlerine karıştırmayı, ayrımlarını ve hiyerarşilerini çiğnemeyi kendine yasaklar; Tarih'in söylemi, büyük törel ideolojininki (ya da felsefeninki) her türlü arzudan arındırılmış olarak korunur: Michelet'yi okumayarak arzusunu sansürlemiş oluyoruz. Örneğin, "türler"in ayrım yasasını karmakarışık ettiği için, Michelet hak ettiği yere gelemez: Ciddi, konformist kişiler onu okumalarından çıkarırlar. Ama ikinci bir yer değiştirmeyle bu gösterenlerin prensini hiçbir öncü (ya da kısacası: "yazın") kabul etmez. Bu ikinci dışlama daha da ilginç, aynı zamanda günceldir; burada da bir şeyler söylemek gerekir, çünkü Michelet'nin neden yalnızca etkin ve üretken okurlarca (bir bakıma gençler) okunmadığına değil, aynı zamanda daha genel olarak çağdaş okumanın nelere hoşgörüyle yaklaşmamasına da açıklık getirir.

Bizim hoş görmediğimiz nokta, *pathos*'tur (kaldı ki kendimizin bir *pathos*'u olup olmadığına bakmak gerekir). Michelet'nin söylemi kuşkusuz görünürde belirsiz ve yüce sözcüklerle, soylu ve heyecanlı tümcelerle, içlerinde artık mesafeli nesneleri, Fransız coşumculuğunun oldukça karışık ilginçliklerini: Artık içimizde hiçbir şeyi harekete geçirmeyen tüm bir *vibrato*'dan başka bir şeyi (*Eylem, Doğa, Eğitim, Halk*, vd.) görmediğimiz sorguçlu ve konformist düşüncelerle doludur. Bugün şöyle bir tümce nasıl karşılanır: "Baba, oğul için adaletin betimidir" vb.? Bu eril dil, hem Tarih'ten[2] hem de dilden kaynaklanan çeşitli gerekçelerle (sözcük modasından daha önemli olup bu denli az incelenmiş hiçbir şey yoktur) artık geçerliğini yitirir; ve, artık geçerliğini yitirdiği için bu dil, Michelet'nin söyleminde birikir ve engel oluşturur: Eğer kitabı elimizden düşürmüyorsak –çünkü yeniden gündeme getirmek için gösteren oradadır–, en azından sürekli olarak onu durulaştırmamız, Michelet'yi *ayrıştırmak* –ve, en kötüsü de onu *bağışlamak*– gerekir.

Bu dokunaklı atık, Michelet'de çok güçlüdür. Çelişkili olarak şu söylenebilir: En hızlı eskiyen, en içten olandır (psikanalitik tür-

2 Burada Tarih (*Histoire*) sözcüğünü büyük harfle yazmamın amacı onu soyutlaştırmak değil, bilim ve bu bilimin gereci olan Tarih'i (*histoire*), öyküden (*anecdote*) ayırmaktır.

den mantık, "içtenlik"i düşleme bağlar: Burası, bilinçdışının en iyi gözardı edildiği yerdir). Üstelik, şunu da kabul etmek gerekir: Hiçbir yazar, hiçbir zaman *katışıksız* (eleştirilemeyecek, hiçbir biçimde bozulamayacak) söylem üretmez: yapıt, zamanın etkisi altında, bir karstik engebe gibi dağılır; en büyüklerde, en gözü peklerde, en çok sevdiklerimizde her zaman kusursuz bir iticilikte söylem bileşenleri vardır. Bunu kabul etmek bilgeliktir (ya da, daha canlı, daha saldırgan bir biçimde bunu bize yazının çoğulluğu dayatır): Bununla birlikte bu yalın liberalizmle Michelet'yle olan hesabımızı kapatamayız; daha ileri gitmemiz gerekir. Büyüsü bizim için ortadan kalkmış olan bu sözcükleri yenilemek olanaklıdır.

Öncelikle, bu sözcükler zamanında canlı hatta bazen de sert bir kavgacı anlam taşımışlardır. Michelet bunları, yine etkin, baskıcı olan (dil, her zaman polemik biçimde ilerler) öteki sözcüklere *karşı* tutkuyla kullanıyordu. Burada, tarihsel kültür okumamıza yardımcı olmalıdır: Michelet'nin yazdığı dönemde dilin beklentisinin ne olduğunu tahmin etmemiz gerekir. Bir sözcüğün tarihsel anlamı (filolojinin dar anlamında değil, çok daha geniş olan leksikolojinin kullandığı anlamda: Lucien Febvre'in incelediği "uygarlık" sözcüğünü düşünüyorum), bu anlam her zaman *diyalektik bakımdan* değerlendirilmelidir: Çünkü bazen Tarih'e başvuru var olan okuma biçimini tıkar ve zorlar, onu yersiz bir eşitliğe uydurur ve bu durumda bundan alabildiğine bir umursamazlıkla kurtulamayız; ve bazen de, tersine Tarih, sözcüğü canlandırmaya yarar ve bu durumda bu tarihsel anlamı kesinlikle baskıcı değil, bir gerçeğin tanığı ama özgür, çoğul ve bir *kurgu*nun (bizim okumamızın) hazzı içinde tüketilmiş tatlı bir öğe olarak bulmak gerekir. Kısacası, bir *metin* söz konusu olduğunda, tarihsel göndergeyi *kiniklik* içinde kullanmamız okumamızı küçültür ve hafifletirse onu atmak, tersine onu yayıp daha zevk alınır kılarsa benimsememiz gerekir.

Bir sözcüğün büyülü kullanımı ne denli artarsa o denli hareketli bir işlevi olur: Her şey için kullanılabilir. Bu sözcük, bir bakıma mana-sözcük, joker-sözcüktür: Boş olabilir bu doğru, ama aynı zamanda *en büyük yeri* de kaplar; ve, sözcüğün doğrulanması, anlamından çok yeri ve öteki sözcüklerle bağlantısı aracılığıyla gerçekleşir. Sözcük, ancak bağlamı uyarınca yaşar ve bu bağlam sınırsız

bir biçimde yayılmalıdır: Bu yazarın tüm izleksel ve ideolojik düzenidir ve aynı zamanda tüm genişliği ve kırılganlığı içinde kendi okur konumumuzdur. "Özgürlük" sözcüğü (artniyetle kullanıla kullanıla) yıpranmış olabilir. Ama Tarih bunu korkunç güncelliğe taşıyabilir; bugün özgürlüğün, bu sözcüğün Fransız Devrimi'nden bu yana edinmiş olduğu anlamla, işinde ve boş zaman etkinliklerinde yabancılaşma yaşayan işçinin somut gereklerini yerine getirmek için çok fazla soyut bir kendilik (çok da özel: Basın, düşünce özgürlüğü) olduğunu duyumsuyoruz; ama böyle bir bunalım, sözcüğün soyutlanması üzerine kapanmaya götürebilir; bu soyutlama yeniden bir güç olacak ve Michelet yeniden okunabilir nitelik edinecektir (kimi "çevrebilimsel" tehlikelerin yükselmesinin Michelet'ci "Doğa" sözcüğünü yeniden canlandırdığını hiçbir şey göstermez: Bu tehlike daha o zamanlar başlamıştır). Kısacası, sözcükler hiçbir zaman ölmez, çünkü bunlar "varlık" değil işlevdir: Yalnızca değişimleri (gerçek anlamda), yeniden yaşama dönüşleri varlıklarını korur (burada da Febvre'in, Nazi işgalinin ertesinde yayımlanan metni, *o zaman*, 1946'da Michelet'nin yapıtının nasıl yabancı ve faşizm işgalinde baskı altındaki Fransızların acılarını yeniden sertlikle dile getirdiğini göstermektedir).

Bizi Michelet'den ayıran, hiç kuşkusuz ve öncelikle Marksizm'e geçiştir: yalnızca yeni bir siyasal çözümlemenin ortaya çıkışı değil, aynı zamanda kavramsal ve sözel bir dizi sarsılmaz gerçeği görüştür. Kuşkusuz Michelet Marksist rasyonaliteden hiçbir şey anlamamıştır (1874'te ölmesine karşın onu tanıdığından bile kuşkuluyum); ideolojisi, sözcüğün gerçek anlamında küçük burjuva ideolojisiydi; ama her siyasal seçimde kaçınılmaz bir kuantum gibi var olan ahlakı (bu sözcük pek hoş olmasa da) açıkça üstlendi: Yapıtı gerçek anlamda *siyasal*dır; pek gerçekçi, diyalektik olmayan inceleme yolları bakımından değil, Tarih ve toplumsallığın *hoş görülemeyen* öğelerini ödün vermeksizin belirlemeye dayanan tasarı bakımından siyasaldır. Onun için son derece önemli olan "Halk" sözcüğü (bu bir Devrim sözcüğüydü), artık onun döneminde olduğu gibi incelenemez; artık Halk'tan söz etmiyoruz; ama, yine de şunu söylüyoruz:

"Halk gücü, kitlesi"; ve, Michelet'nin "halkla ilişkili" olanla canlı, doğru bir bağlantısı olmuştur, çünkü bu ilişkiyi yazar durumunun (daha açık bir söyleyişle mesleğinin) merkezine yerleştirmesini bilmiştir. Buna kanıt olarak bugün beni en çok etkileyeni göstereceğim: İşçi koşullarına ilişkin kanıtları değil (oysa bunlar gözardı edilebilir gibi değildir), şu önemli sözü göstereceğim: "Halk olarak doğdum, yüreğimde halk vardı... Ama dili, dili benim için ulaşılamazdı. Onu konuşturamadım." Burada Michelet güncel bir sorunu, dillerin toplumsal ayrımlaşmasına ilişkin yakıcı sorunu gündeme getirmektedir. Michelet'nin döneminde Halk diye adlandırdığı şey, kuşkusuz Halk dilinde yok değildi (bu, anlaşılmaz bir şey olurdu), ama en azından bu Halk dili (sahi, bu neydi?) kitlesel iletişimin, okulların olmaması nedeniyle burjuva ve küçük burjuva baskıların dışında konumlanmıştı; "halk diliyle konuşmak" istemek – bu başarılamasa da– gerçeğe aykırı düşmeyecek bir biçimde belli bir "içtenlik", dilin ideoloji dışı durumuna ulaşmayı öne sürmek olurdu (enfes halk şarkılarında oldukça duyarlı olan); günümüzde bu romantik hava yıkılmıştır: "Halk" dili, basının, televizyonun, radyonun ayrımsız bütün toplumsal sınıflar arasında dağıtım ortamını oluşturduğu yozlaştırılmış, genelleştirilmiş, kitleselleştirilmiş bir tür "sağduyu" içinde mumyalanmış burjuva dilinden başka bir şey değildir. Michelet'ye göre, halk dili bir tür vaat edilmiş topraklardı; bizim içinse, içinden geçilmesi gereken bir araftır (kimilerinin bu *devrimci* geçitten geçmeyi kabul etmemesi buradan kaynaklanır). Michelet –güçlükleri çok iyi bildirmiştir– için de bizler için de, onun kitabın– bir bölümünü sonuçlandıran ama yine de *pathos* dolu şu metinden (*Nos Fils*, 1869) daha acı, daha üzücü hiçbir şey olamaz: "Korkunç ve karanlık 24 Haziran 1848 olayının ardından, acıların pençesinde kıvranarak Béranger'yle konuştum: 'Halka kim seslenecek?.. Yoksa ölürüz', Bu kararlı ve soğuk anlayıştaki insan yanıtladı: 'Sabır! Onlar kendi kitaplarını yazacaklardır.' On sekiz yıl geçti. Peki nerede bu kitaplar?"

Belki de Michelet'nin ortaya çıkardığı bu sorun *yarın*ın sorunudur.

1972, *L'Arc.*

çeviren: N. K. S.

Michelet'nin Modernliği

Michelet moda olmamıştır, Michelet modern değildir. Büyük tarihçi, kendi kendine Tarih'in tuzağına düşmüştür. Neden mi?

Bu, en azından Michelet'nin yapıtına hayranlık duyan ve saldırganlıklarının rahatlıkla öncü olarak adlandırılan şeyi biçimlendirdiği yeni değerlerin ortaya çıkışına eşlik etmek isteyen kişi için ciddi, hatta dramatik bir sorundur. Bu durumda bu birey çelişki içinde –Sokrates'ten bu yana uygarlığımızın, bir bireyin başkalarından ve kendisinden gelebilecek en büyük örselenme olarak kabul ettiği– yaşadığını sanır. Bununla birlikte: ya çelişkili olan birey değil de Modernliğin kendisiyse? Öncülüğün Michelet'ye dayattığı kesin sansür, bu durumda bir yanılsama, açıklanması gereken bir olumsuz fantazmagori olarak kendisine döner: Tarihin, –Modernliğin de bir parçasını oluşturduğu– haksız, bazen de aptal olduğu söylenebilir mi? Bunu bize Michelet'nin kendisi öğretmiştir.

Michelet'nin Modernliği –burada, onun hümanist, kendisini Fransız yazın tarihi içinde her zaman genç kalmaya davet edeceğimiz modernliği değil de gerçek, sarsıcı modernliğini vurguluyorum–, Michelet'nin modernliğinin en azından üç noktada patladığını görüyorum.

Birincisi tarihçileri ilgilendirmektedir. Bilindiği gibi Michelet bugün biraz da çekinerek Fransa etnolojisi olarak adlandırılan şeyi kurmuştur: Bu, geçmişin insanlarını bir zamandizini ya da Mantık içinde değil, tinsel davranışlar, besin, giysi, gündelik uygulamalar, mitsel tasarımlar, aşk edimleri dizgesi içinde kavramaktır.

Michelet, Tarih'in *duyarlı* olarak adlandırılabilecek yanını ortaya çıkarır: Onunla birlikte beden bilginin ve söylemin, söylem olarak bilginin temeline dönüşür. Onun tüm yapıtını "Büyücü Kadın"ın narin bedeniyle birleştiren, beden kurumu, Ortaçağ bedenidir – gözyaşları tadını taşıyan beden: Doğanın kendisi, deniz, dağ, hayvanlık yayılım (hatta buna dokunuş da denebilir) içindeki insan bedeninden başka bir şey değildir. Yapıtı, insan bilimleri denilen bilimlerce hâlâ geniş ölçüde karartılan duyulmamış bir algı düzeyine denk düşer. Tarihsel anlamda anlaşılabilir olanı sürmenin [sürgün etmenin] bu biçimi son derece özel kalır, çünkü bugün de anlamak için soyutlamak ve bir bakıma bilgiyi somutluktan arındırmak gerektiğini söyleyen inanca ters düşer.

Michelet'nin ikinci modernliği bilgi kuramıyla ilgilidir. Michelet'nin tüm yapıtı bugün de adına savaşım verilen gerçekten yeni bir bilimi varsayar – ve gerçekleştirir. Bunu yine de Bilinçaltının bilimi ya da daha kapsamlı bir biçimde *Simgesel*'in bilimi olarak adlandırmayalım; onu, Freud'un *Moïse*'inde ("Musa") verdiği isimle, *yer değiştirme bilimi*, yani *Entstellungswissenschaft* olarak adlandıralım. Bunu (yeni sözcük korkusu taşımaksızın) nasıl söyleyebiliriz? *Metaboloji* desek? Neyse önemli değil. Kuşkusuz eğretilemeli ya da düzdeğişmeceli yer değiştirme, değiştirim işlemleri her zaman insan *logos*'una damgasını vurmuştur; bu *logos* bir deneysel bilim olduğunda bile. Ama Michelet'ye bu yeni Bilim'in söylemi içinde büyük bir yer kazandıran, tüm yapıtı içinde –belki de çağdaş yapısalcılıktan çok önce insanlık Tarihi için Retoriğin önemli söz sanatlarını önermiş olduğunu unutmamız gereken Vico'nun etkisiyle– değiştirim, simgesel eşdeğerlik bilginin dizgeli bir yoludur; ya da, daha doğrusu bilgi dilin yollarının, hatta yapısının dışına çıkmaz. Michelet, sözgelimi sözcüğün düz anlamında "*Kahve cinselliğin bahanesidir*" dediğinde, bugün her bilgi içinde gelişim gösteren yeni bir mantığı el altından biçimlendirir: Freudcu, yapısalcı –ve söylemekte bir sakınca görmeyeceğim– Marksist'in kendisi ve bu değiştirim biliminin tüm yandaşları kendilerini Michelet'nin yapıtı içinde rahat hissetmek durumundadır.

Michelet'nin üçüncü modernliği, algılanması, hatta belki kabullenmesi en güç olan yanıdır, çünkü kendini önemsiz bir adlan-

dırır: Yandaş Michelet bir yandaştır – gösterişli bir biçimde nesnel bilimin rahatı içine yerleşmiş olan ne çok eleştirmen, tarihçi onu kınamıştır! Denilebilir ki yazmak için yandaşlık yapar: Bütün söylemi açıkça bir seçimden, dünyaya, tözlere, bedenlere ilişkin bir değerlendirmeden kaynaklanır; kendi değerinin öncelemediği bir olgu yoktur: Anlam ve olgu aynı anda verilir; bu, Bilimin gözünde tanık olunmamış bir durumdur. Bir filozof bunu üstlenmiştir: Nietzsche. Nietzsche ve Michelet mesafelerin en sarsılmaz olanıyla, biçem mesafesiyle birbirlerinden ayrılırlar. Bununla birlikte bakın Michelet kendi çağını XIX. yüzyılı nasıl *değerlendiriyor*: Nietzsche'nin, daha sonra Bataille'ın (Michelet'nin bilinçli okuru olduğunu unutmayalım) yakından tanıdığı bir betiyle: Can sıkıntısı, değerlerin törpülenmesi betisiyle. Michelet'nin, bir bakıma "sönmüş" olarak yargıladığı çağı içindeki sıçrayışı, Değer'i bir tür kıyamet alevi gibi inatla sallamış olmaktır, çünkü en modern düşünce –tam da Nietzsche ve Bataille'la paylaştığı düşünce–, bizim Tarih'in sonuna geldiğimiz düşüncesidir ve bunu hangi öncü üstlenmeyi göz alabilirdi? Bu yakıcıdır, tehlikelidir.

Bununla birlikte, söylenmiş olduğu gibi Michelet'nin modernliği delip geçmez. Neden? Michelet'de dil bir engel oluşturur, yapıtı üzerine ölü bir deri gibi çöker, onu yayılmaktan alıkoyar. Modernliğin savaşında, bir yazarın tarihsel gücü kendisinden yapılan alıntıların yayılımıyla ölçülür. Oysa Michelet kolay yayılım göstermez, alıntılanmaz.

Bu dil, Michelet'nin *pathos*'u olarak adlandırılması gereken şeydir. Bu *pathos* kalıcı değildir, çünkü Michelet'nin biçemi, baroğa değin uzanan tutarlı bir karışıklık içindedir (modernliğin burada Michelet metnini geri kazanmak için ek bir gerekçesi vardır), ama *her zaman geri gelir*, Michelet'yi yineleme, başarısızlık içine kapatır. Öyleyse bir dil içinde yinelenen nedir? İmzadır. Kuşkusuz Michelet durmaksızın ışıldar, yeniliği kesintisizdir, ama yazısının dev ve sürekli gücüne aynı zamanda ideolojik bir marka damgasını vurur ve modernliğin yadsıdığı da bu marka, bu imzadır. Michelet, ideolojisini safça yazar ve bu yüzden de kaybeder. Michelet doğru, içten, ateşli, esinli olduğunu sandığı yerde bugün ölü, mumyalanmış gibi görünmektedir: Döküntü sayılacak denli *modası geçmiş*.

Geçmiş bir yazarın güncel gücü, sınıfının ideolojisine dayatmasını bildiği *kıvrımlarla* ölçülür. Yazar köken ideolojisini hiçbir zaman yıkamaz, ancak ona hile katabilir. Michelet, Baba'sından miras aldığı dile hile katmayı başaramamış ya da bunu istememiştir: Küçük bir matbaacı olan, daha sonra bir sağlık evinin yöneticiliğini yapan babası cumhuriyetçi, Voltaire'ci, kısacası bir küçük burjuvadır. Oysa Michelet'nin durumunda olduğu gibi açık açık konuşulan küçük burjuva ideolojisi, bugün hoşgörülü olmayan ideolojiler arasında yer alır, çünkü hâlâ bizim, kurumlarımızın, okullarımızın ideolojisidir ve bu andan başlayarak XVIII. yüzyıl burjuvalarının ilerici ideolojisine yaptığımız gibi *yerli yersiz* ele geçirilemez. *Modern* bakış açısından Diderot okunabilir, Michelet artık neredeyse okunamazdır. Tüm *pathos*'unu Michelet aslında sınıf, düşünce, bir bakıma kurgu ideolojisinden alır; bu kurguya göre cumhuriyetçi kurumların amacı sermaye ve maaş düzeninin bölünmesi değil, hısımlıkları azaltmak ve bir anlamda uyuşturmaktır. Buradan, bir yanda Michelet'yi her türlü psikanalitik okumaya yabancı kılmaktan başka işe yaramayan birlikçi söylem (bugün: Gösterilenin söylemi derdik) ve öte yandan ona Marksist okumayı kapatmaktan başka işe yaramayan Tarih'e ilişkin organist bir düşünce.

O zaman ne yapmak gerekir? Hiçbir şey. Herkes Michelet'nin metniyle istediği gibi baş etsin. Görünüşe bakılırsa, bir yazarın metnini Haz yasası uyarınca parçalamayı, dağıtmayı, çoğullaştırmayı, çalıştırmayı, ayrıştırmayı benimseyecek *ayrımcı* bir okuma için yeterince olgun değiliz. Bizler hâlâ diyalektikçi değil ilahiyatçıyız. Başımızı derde sokmamak için pire için yorgan yakmayı yeğliyoruz. Michelet'yi okuyacak kadar henüz yeterince *"eğitimli"* değiliz.

1974, *Revue d'histoire litteraire de la France.*

çeviren: N. K. S.

Brecht ve Söylem: Söylemsellik İncelemesine Bir Katkı

Üçüncü söylem

Zavallı B. B.: Bu, Bertholt Brecht'in 1921'de yazdığı bir şiirinin başlığıdır (Brecht o zamanlar yirmi üç yaşındadır). Bu kısaltmalar bir gurur göstergesi değildir; iki sınıra indirgenmiş kişiyi gösterir; bu (yinelenen) iki harf bir boşluğu çerçeveler ve bu boşluk Weimar Almanyası'nın kıyametidir; bu boşluktan (1928-1930'a doğru) Brecht Marksizmi ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla Brecht'in yapıtında iki söylem vardır; öncelikle bir karanlık (anarşi yanlısı) söylem; "*sonra*" ne olacağını görmeye çalışmadan yıkımı söylemek ve üretmek söz konusudur, çünkü "*sonra*"da aynı derecede arzu edilemeyendir; Brecht'in ilk oyunları (*Baal*, *Trommeln in der Nacht* [Gecede Trampet Sesleri], *Im Dickicht der Städte* [Kentlerin Vahşi Ormanında]) bu söylemden kaynaklanır; daha sonra bir öteki dünya söylemi: Toplumsal yabancılaşmanın kaçınılmazlığına (ya da onun kaçınılmaz olduğuna inanmaya) bir son vermek amacıyla bir eleştiri oluşturulmuştur: Dünyada doğru olmayan şey (savaş, sömürü) *düzeltilebilir*: İyileşme süresi öngörülebilir; Brecht'in *Dreigroschenoper*'ini [Üç Kuruşluk Opera] izleyen bütün yapıtları bu ikinci söylemden kaynaklanır.

Üçüncü bir söylem eksiktir: Övücü söylem. Brecht'te Marksist din öğretisiyle kesinlikle karşılaşılmaz: Herhangi bir basmakalıp yoktur, Vulgata'ya kesinlikle başvurulmaz. Kuşkusuz tiyatro biçimi onu bu tehlikeden korumuştur, çünkü her metinde

olduğu gibi tiyatroda da sözcelemin kökenine ulaşılamaz: Konu ve gösterilen arasında sadist ve gizli bir anlaşma (bu anlaşma fanatik söylemi üretir) ya da gösterge ve gönderge arasındaki aldatıcı, gizli anlaşma (bu, dogmatik söylemi üretir) olanaksızdır; ama denemelerinde bile[1], Brecht, söyleminin kökenine *imza atmak* ve Marksist imparatorluğun damgasını vurmak gibi bir kolaylığa hiçbir zaman kaçmaz: Dili para değildir. Marksizm içinde bile Brecht sürekli yeni şeyler bulur; alıntıları yeniden gündeme getirir, metinler arasına girer: "Başkalarının kafasından düşünüyordu; ve kendi kafası içinde, kendisi olmayanlar düşünüyordu. Gerçek düşünce budur." Gerçek düşünce, gerçeğin (idealist) düşüncesinden daha önemlidir. Bir başka deyişle, Marksist alan içinde Brecht'in söylemi hiçbir zaman bir din adamı rahip söylemi değildir.

Sarsıntı

Okuduğumuz ve duyduğumuz her şey üstünüzü bir örtü gibi kaplar, bizi çevreler ve bir ortam gibi sarmalar: Bu logosferdir. Bu logosferi bize çağımız, sınıfımız, mesleğimiz verir: Bu, kişiliğimizin bir "veri"sidir. Oysa, verilmiş olanın yerini değiştirmek ancak bir sarsıntının doğurduğu etki olabilir; sözlerin dengeli kütlesini sarsmamız, örtüyü yırtmamız, tümcelerin birbirine bağlı düzenini bozmamız, dilin yapılarını (her yapı, düzeylerden oluşmuş bir kuruluştur) kırmamız gerekir. Brecht'in yapıtı bir sarsıntı (altüst etmek uygulaması değil: Sarsıntı, altüst etmeden çok daha "gerçekçi"dir) uygulaması geliştirmeyi hedefler; eleştiri sanatı bir bunalıma yol açan sanattır; yırtan, örtülü olanda çatlaklar açan, dillerin kabuğunu çatlatan, logosferin yapışkanlığını çözen ve sulandıran sanattır; bu, *destan* sanatıdır: Sözlerin dokularını kesintiye uğratan, tasarımı yok etmeden uzaklaştıran sanattır.

Peki bu uzaklaşma, Brecht'e özgü sarsıntıyı başlatan bu kesintililik nedir? Bu, olsa olsa göstergeyi etkisinden ayıran bir

1 Burada, –ve tüm metin boyunca– en önemli ama yeterince dikkat çekmemiş yapıtı olan *Écrits sur la politique et la societe*'yı düşünüyorum, Paris, L'Arche, 1970.

okumadır. Japon iğnesi nedir bilir misiniz? Bu, terzilerin kullandığı, başında küçük bir çıngırak bulunan, böylece tamamlandığında giysinin üzerinde unutulmayan bir iğnedir. Brecht, içinde çıngıraklı iğneler, küçük tıkırtılarla donanmış göstergeler yerleştirerek logosferi yeniden yaratır: Böylece, bir dil duyduğumuzda, bunun nereden geldiğini, nasıl yapılmış olduğunu hiç unutmayız: Sarsıntı bir *yeniden-üretim*dir: Bir öykünme değil, başlatılmış, yerinden oynatılmış, *gürültü çıkaran* bir üretimdir.

Demek ki, Brecht'i anlamaya göstergebilim değil sismoloji yardımcı olur. Yapısal bakımdan sarsıntı nedir? Tutulması güç (ve dolayısıyla "yapı" düşüncesine bile itici gelen) bir andır; Brecht başka bir etiketle nitelenmek, bir başka dilsel "doğa" içine kapanmak istemez: Olumlu kahraman yoktur (olumlu kahraman her zaman yapışkandır), sarsıntının histerik uygulaması yoktur: Sarsıntı nettir, *ayrık*tır (ayrık ve kendini hissettirmeyen anlamında), hızlıdır; gerektiğinde yinelenir ama hiçbir zaman *yerleşik değildir* (bu bir altüst etme tiyatrosu değildir: Önemli bir itiraz düzeneği yoktur). Örneğin: Gündelik logosfer örtüsü altına sığınmış bir alan varsa, bu sınıflar arasındaki bağıntılar alanıdır; oysa Brecht bunları altüst etmez (dramatürjisine yüklediği görev bu değildir: Ayrıca bu bağıntıları bir *söylem* nasıl altüst edebilir ki?), bu alanı sarsar, ona bir çıngıraklı iğne takar. Bu, örneğin gelip geçici ve yinelenen bir yırtık olan, büyük mülkiyet sahiplerinin toplumsal diline dayatılan Puntila'nın sarhoşluğudur; birçok burjuva tiyatrosu ve sinema sahnesinin tersine, Brecht sarhoşluğu hiçbir biçimde kendisi bakımından incelemez (ayyaş sahnelerinin ağdalı sıkıcılığı): Sarhoşluk her zaman ancak bir ilişkiyi değiştiren bir etmendir ve dolayısıyla onu *okumaya açar* (bir ilişki ancak *geri dönüşümlü olarak*, herhangi bir noktada, ne denli uzak, ne denli ince olsa bile bir yerlerde kıpırdandığında okunabilir). Bu denli kesin bir incelemenin yanında (çünkü kendi sıkı tutumluluğu içinde kapalıdır) "uyuşturucu" üstüne bir sürü film ne denli sıradan görünür! *Under-ground* bahanesiyle uyuşturucu "kendi içinde", işlevleri değil de etkileri, zararları, coşkuları, biçemi, kısaca "nitelikleri" sunulur: İnsan ilişkilerinin sözümona "doğal" herhangi bir biçimini eleştirel bir biçimde *okumaya* olanak tanır mı? Okumanın sarsıntısı neredедir?

Siyaset Üzerine Yazılar'ında, Brecht bir okuma alıştırması sunar. Karşımızda bir Nazi söylevi (Hess'inki) okur ve böyle bir yazılı türün gerçek okuma kurallarını önerir.[2]

Böylece Brecht Alıştırma Yaptıranlar, "Düzenleyenler" topluluğuna katılır: bir amaca ulaşmak için yönetmelikler değil, düzenlenmiş yollar sağlayanların topluluğuna; aynı biçimde, Sade hazzın kurallarını (Juliette'in güzel kontes Doris'e dayattığı şey gerçek bir alıştırmadır), Fourier mutluluğun kurallarını, Loyola ise ilahi iletişimin kurallarını ortaya çıkarmıştır. Brecht'in öğrettiği kurallar bir yazının gerçekliğini ortaya koymayı hedefler: Metafiziksel (ya da filolojik) gerçekliğini değil, tarihsel gerçekliğini: Bir faşist ülkede hükümet metninin gerçekliğini: Gerçekeylem, öne sürülmüş değil *üretilmiş* gerçekliğini.

Alıştırma, tümceleri arasına, bunların her birini aldatıcılıktan kurtaran eleştirel ekler yerleştirerek yalancı yazıyı doygunluğa ulaştırır: Hess "özveri anlayışından haklı bir gurur duyarak..." diye Almanya adına gösterişli bir giriş yapıyordu ve Brecht usulca tamamlar: "Yoksulların kendileri için yaptığı özveriden birazını feda etmiş olan zenginlerin cömertliğinden gurur duyarak...", vd. Ekleme yapıldığı için her tümce, tersine dönmüştür: Eleştiri kesip atmaz, ortadan kaldırmaz, ekler.

Gerçeği eklemek için, Brecht yazıyı ve alıştırmayı *usulca yinelemeyi* önerir, onu çalıştırır. Eleştiri, öncelikle bir tür yasadışılık içinde üretilmiştir: Okunan şey *kendi içinde* değil, *kendisi için* metindir; alçak ses, *beni ilgilendiren ses*tir; yansımalı (ve bazen de erotik) *ses*, anlaşılırlık üreten, okumanın kökensel sesidir. Alıştırmayı yinelemek (yazıyı birçok kez yinelemek), yavaş yavaş "eklerini" özgür bırakmaktır; böylece haiku belirleyici olan kısalığını yinelemeyle dengeler; küçücük şiir üç kez, yankılamalı biçimde sesli okunur (tilavet edilir); bu uygulama o denli kodlanmıştır ki eklerinin genişliği ("tınının uzunluğu") bir ad taşır: Bu, *hibiki*'dir; yinelemenin serbest bıraktığı bağların sonsuzluğuna gelince, bu *utsuri*'dir.

2 *Agy.*, s. 150.

Şaşırtıcı, gerektiğinde çelişki götürebilen şey, metnin erotikliğiyle sıkı sıkıya bağlı olan bu rafine uygulama, Brechtçe nefret edilebilecek bir yazı'nın okunmasına uygulanmıştır. Korkunç söylemin yok edilmesi burada bir aşk tekniği uyarınca sürdürülür; gözünü açmanın indirgemeci silahlarını değil, daha çok okşamaları, abartmaları, edebiyat seçkinlerinin geleneksel inceliklerini, sanki bir yanda Marksist bilimin intikamcı katılığı (faşist söylemlerin gerçeğini tanıyan) ve öte yanda yazın adamının hoşnutlukları yokmuş gibi, ama tersine *gerçekten haz almak* çok basit bir hak, burjuva yazıyı belli bir burjuva geçmişin okuma teknikleriyle kendi kendine oluşmuş bir eleştiriye uygulamaya dayalı *ahlaksız* bir hak varmış gibi harekete geçirir ve aslında burjuva söylem eleştirisi bu söylemin kendisinden değilse nereden gelir? Buraya değin söylemsellik seçeneksizdir.

Bağlantı

Brecht, birbirlerine bağlanmaları nedeniyle yanlışların bir gerçeklik yanılsaması ürettiklerini söyler; Hess'in söylemi *kesintisiz* bir söylem olması ölçüsünde gerçek görünebilir. Brecht bağlantı, ve zincirlenmiş söylem davasını (bu sözcük oyununu koruyalım) sürdürür; söylemin tüm sözde-mantığı –bağlar, geçişler, anlamın örtüsü, kısacası sözün sürekliliği– bir tür gücü elinde tutar, bir güvenlik yanılsaması üretir: Zincirlenmiş söylem yıkılamaz, zafer kazanır. Dolayısıyla ilk saldırı onu kesintiye uğratmaktır: Düz anlamında parçalara ayırmaktır, yanlış yazı polemik bir edimdir. "Örtüsünü kaldırmak" örtüyü kaldırmaktan çok, parçalara ayırmaktır; örtüde olağan durumlarda ancak gizleyen ya da gözlerden uzaklaştıran şeyin yorumu yapılır; ama imgenin öteki anlamı da aynı derecede önemlidir: *Örtülü, kapalı, sürekli*; yalancı yazıya saldırmak dokuyu ayırmaktır, örtüye kıvrımlar yapmaktır.

Continuum'un eleştirisi (burada söyleme uygulanan) Brecht'te değişmezlik gösterir. *Kentlerin Vahşi Ormanında*'nın ilk oyunlarından birisi birçok yorumcuya hâlâ karanlık gelmektedir, çünkü iki rakip anlaşılmaz bir maça girişirler; bu maç her bi-

rinin özel yaşantısı düzeyinde değil, bütün düzleminde, bir başka deyişle *kesintisiz bir okuma uyarınca* gerçekleşir; Brecht tiyatrosu bu andan başlayarak kesik, müzikte Zeigarnik etkisi diye adlandırılan şeyden yoksun (bu etki, bir müzik kesitinin en son çözümünün ona geriye yönelik olarak anlam kazandırmasından kaynaklanır) kesik parçalar dizisidir (bir sonuç değil). Söylemin kesintililiği "almak"ın en son anlamını engeller: Eleştirel üretim beklemez; anlık ve yinelenen olmak ister: Brecht'e göre bu, epik tiyatronun tanımıdır. Epik örtüyü kesen (makaslayan), yalanın ziftini (bakınız *Mahagonny*'nin önsözü) çözen şeydir.

Özdeyiş

Parçanın ("kendisi için" gelen sahnenin) övgüsü özdeyişin övgüsü değildir. Özdeyiş bir parça değildir: Önce, özdeyiş genellikle örtük bir akıl yürütmenin başlangıcı, okurun içinde bulunan metinler-arası bilgeliğin içinde gizlice gelişen bir sürekliyi başlatan öğedir; sonra, Brecht'e özgü parça kesinlikle genelleştirmeci değildir, "özet" değildir, "derlemez"; oldukça gevşek, dingin, sıradan şeylerden, belirlemelerden, diyalektik verilerden beslenebilir; özdeyişse içinden Tarih'in çıkarılıp alındığı bir sözcedir; geriye, "Doğa"nın blöfü kalır.

Brecht'in özdeyiş üzerinde uyguladığı aralıksız gözetim buradan kaynaklanır. Kahraman'ın tutuklu olduğu söylenebilir, çünkü özdeyiş onun "doğal" dilidir ("Büyük erdemlerin bulunduğu her yerde, bir şeylerin yolunda gitmediğinden emin olunabilir") aynı durum Büyük Gelenek için de geçerlidir, çünkü bilgelik dersi veren gerçeklere dayanır: "İlk adımı atan, ikinci adımı da atmak zorundadır": Bunu kim ve hangi biçim altında söylemiştir? Bu, sözde mantığı yanıltıcı olan bir kültürel koddur, çünkü ilk adımı atan ille de ikinci adımı atmak zorunda değildir. Geleneği kırmak her şeyden önce özdeyişi, basmakalıpları kırmaktır: Kuralın altındaki yanılgıyı ortaya çıkarın; özdeyişin altındaki bağlantıyı ortaya çıkarın; Doğa'nın altındaki Tarih'i ortaya çıkarın.

Söylevinde, Hess durmadan Almanya'dan söz eder. Ama burada Almanya, Alman mülkiyet sahiplerinden başka bir şey değildir. Parça için Bütün, yanıltıcı bir biçimde sunulmuştur. Kapsamlayış totaliterdir: Bir dayatmadır. "Parça yerine bütün", bu düzdeğişmece tanımı şu anlama gelir: Parçaya *karşı* parça, Alman mülkiyet sahipleri Almanya'nın kalanına *karşı*. Yüklem özne olur: Bir tür mantıksal darbe ortaya çıkar; düzdeğişmece, nitelikli bir silaha dönüşür.

Düzdeğişmeceye karşı nasıl savaşmak gerekir? Nasıl *söylem düzleminde*, toplamı parçalara bağlamak, Ad'ı ayrıştırmak gerekir? Bu, son derece Brecht'e özgü bir sorundur. Tiyatroda Ad'ın ayrışması kolaydır, çünkü orada ancak güç aracılığıyla, bedenlerce temsil edilir. Sahne üzerindeki "Halk"tan konuşmak gerekir (çünkü sözcüğün kendisi düzdeğişmeceli olabilir, aşırılıklar üretebilir), kavramı bölmek gerekir: *Lucullus*'ta "Halk" bir köylünün, bir kölenin, bir öğretmenin, bir balıkçının, bir fırıncının, bir çapkının birleşimidir. Brecht, bir yerlerde Akıl'ın, ancak mantıklı insanların bütününün düşündüklerinden başka bir şey olmadığını söyler: (Her zaman aşırı mı?) kavram tarihsel bedenlerin toplamına bağlanmıştır.

Bununla birlikte, addan türetme –ya da eski ad– *son derece yıkıcı olduğundan* elde edilmesi güçtür. Bir Dava'yı aklamak, Ad'ın yetkinliğiyle öznelerin aptallığını birbirinden ayırarak yandaşlarının hatalarını ve saçmalıklarını bağışlamak çekicidir: Bir zamanlar Berdiaeff *Hıristiyanlığın Saygınlığı ve Hıristiyanların Liyakatsızlığı Üzerine* başlıklı bir yazı yazmıştı; Ah keşke böylece Marksist söylemi, Marksist bireylerin dogmatizminden, Devrim'i devrimci bireylerin histerisinden ve genel olarak Düşünceyi taraftarların nevrozundan kurtarabilseydik! Ama boşuna: Siyaset söylemi temelde düzdeğişmecelidir, çünkü ancak dilin gücü üstüne yerleşir ve bu güç düzdeğişmecenin kendisidir. Böylece en önemli dinsel figür söylemde yeniden ortaya çıkar: Bulaşma'nın, Hata'nın, Terör'ün figürü, daha açık bir söyleyişle her durumda parçanın bütüne, cismin Ad'a zorla boyun eğmesi; dinsel söylem bütün siyasal söylemlerin örnek modelidir: Hiçbir teoloji, Dini ancak

mançlı insanların bütününden başka bir şey olmadığı biçiminde kabul edemez. Oysa Marksist "gelenek" bakımından, Brecht burada son derece sapkındır: Tüm düzdeğişmecelere direnir; bir tür Brecht bireyciliği vardır: "Halk", sahnede bir araya gelen bireyler derlemesidir: "Burjuvazi", burada mülkiyet sahibi, şurada bir zengin, vb.'dir. Tiyatro, Ad'ı çözmeye zorlar. Uzun vadede Adlar'dan öğrenmeye başlamış ve yine de her türlü dili yadsımaya kesinlikle eğilim duymayan bir kuramcıyı kolayca düşünebilirim, dolayısıyla geçmiş söylemlerini yadsıyan ve artık romandan başka bir şey yazmamaya karar veren Brecht'e özgü artçılığı da düşünebilirim.

Gösterge

Evet, Brecht tiyatrosu bir Gösterge tiyatrosudur. Ama, bu göstergebilimin neye dayandığını anlamak söz konusu olduğunda (daha derinlemesine bir sismoloji), her zaman Brecht göstergesinin özgünlüğünün, *ikinci kez okunması* olduğunu anımsatmak gerekir: Brecht'in bize okunması için sunduğu şey, sıçramalarla bir okurun okuma konusuna dolaylı bakışıdır; çünkü bu konu bize ancak anlık aracılığıyla (yabancılaşmış edim) daha önceden sahnede yerini almış bir ilk okurdan gelir. Bu "tür"ün ilk örneğini çelişkili bir biçimde Brecht'ten değil, kişisel deneyiminden vereceğim (bir kopyanın örnek verilmesi asıldan çok daha kolaydır; "Brecht'ten alıntı" belki de "Brecht"ten daha Brechtçi'dir).

İşte tanığı olduğum bir "sokak sahnesi" Büyük Tanca plajı yazın sıkı bir gözetim altında tutulur; burada soyunmak yasaktır; kuşkusuz edep nedeniyle değil, denize girenlerin daha çok gezinti yolunun kenarında bulunan paralı kabinlerin kullanılması için – daha açık bir deyişle "yoksulların" (bu kategori Fas'ta vardır) bir bakıma burjuvalara ve turistlere ayrılmış olan plaja girmemeleri için. Gezinti yolu üzerinde, tek başına, üzgün ve hırpani bir delikanlı (bence henüz Brecht'çi olmayan *yalın* bir okumadan kaynaklandığını kabul ettiğim göstergeler) dolaşmaktadır; bir polis (neredeyse onun kadar pislik içinde) yolunu keser ve yukarıdan aşağı süzer; bakışının ayakkabılara takıldığını *görüyorum*; aynasız, delikanlıya hemen toz olmasını emreder.

Bu sahne iki yorum içerir. Birincisi, plajlara zabıtanın yerleştirilmesinin bizde uyandırdığı öfkeyi, delikanlının donuk boyun eğişini, polisin keyfiliğini, paranın toplumun küçük bir kesiminin elinde olmasını, Fas yönetimini açıklamaya yönelik olacaktır; oysa, bu yorum Brecht'inki olmayabilir (ama "tepkisi" kesinlikle bu olacaktır). İkinci yorum göstergelerin gözalıcı düzeneğini göz önüne serecektir; önce, çocuğun giysisinde sefaletin en belirgin göstergesi olan bir özellik vardır: Ayakkabısında; toplumsal gösterge tüm şiddetiyle burada patlar (yakın bir süre önce, bizde de "yoksullar"ın olduğu zamanlarda atılmış ayakkabı miti vardı: Eğer aydın, balık gibi baştan kokarsa yoksul ayaktan kokmaya başlar, bu nedenle Fourier, uygarlık düzenini tersyüz etmek için bir ateşli ayakkabı tamircileri loncası tasarlar); ve ayakkabıda, bağcıksız, topuğu aşınmış, aynen bizim delikanlının giydiği türden eski basket ayakkabıları sefaletin uç noktasını oluşturur. Ama özellikle bu ikinci yorumun vurgulayacağı şey, bu göstergenin bir aynasız tarafından okunmuş olmasıdır: Bakışını delikanlının bedeni üzerinde gezdirirken parçalanmış ayakkabıyı gördüğünde, polis memuru bir anda, gerçek bir paradigmatik sıçrayışla, zavallı delikanlıyı dışlanmışlar sınıfına katar: Anlamış olduğunu –ve neden anladığını– anlarız. Belki olay burada da durmayacaktır: aynasız da belki kurbanı kadar dışlanmıştır: Yalnızca ayakkabıları dışında! Bütün aynasız ayakkabıları gibi yuvarlak, parlak, sağlam, modası geçmiş. İşte bu andan başlayarak *bakıştaki çifte yabancılaşma*yı (Sartre'ın pek bilinmeyen bir tiyatro oyunu olan *Nekrossov*'da tasarlanan durum) okuyoruz. Dışsallığımız basit değildir: *Diyalektik* (ve manikeist olmayan) bir eleştiriyi temellendirir. "Gerçek-eylem", delikanlıyı uyandırmak, ama aynı zamanda aynasızı da uyandırmaktır.

Haz

Brecht, tiyatronun haz vermesi gerektiğini binlerce kez söylemiştir: Büyük eleştiri çabaları (tavsiye etme, kuramlaştırma, bunalıma sokma) hazzı dışlamaz.

Brecht'çi haz özellikle duyumcudur; hiçbir şehvet öğesi içermez, erotik olmaktan çok sözlüdür, Fransızcadaki anlamında değil, kırsal, ormancı, Bavyera ağzında ("iyi yaşamak" değil de) "doğru yaşamak"tır. Brecht'in birçok oyununda besin izleği geçer (besinin Gereksinim ile Arzunun kavşak noktasında olduğunu belirtelim; dolayısıyla bu, sırasıyla hem gerçekçi hem de ütopyacı bir izlektir); Brecht'in en karmaşık (dolayısıyla hiç "kahraman" olmayan) kahramanı olan Galileo duyarlı bir insandır: Her şeyden el çektiğinden sahnenin ortasında kaz eti ve mercimek yer; bu sırada onun uzağında, karşımıza kitapları sinirli bir biçimde paketlenmiştir, sınırları geçecekler ve din karşıtı bilimsel düşünceyi yayacaklardır.

Brecht'in duyumculuğu düşünsellikle karşıtlaşmaz; birinden ötekine bir akış vardır: "Güçlü bir düşünce için her kadını feda ederdim, neredeyse her kadını. Düşünceler kadınlardan çok daha az sayıdadır. Siyaset, ancak yeterince düşünce olduğunda işe yarar (ölü zamanlar burada da sıkıcıdır!)..." Diyalektik, bir haz almadır. Dolayısıyla *devrimci bakımdan* bir haz kültürü oluşturmak olasıdır; "tat" ilericidir; Ana'nın militan oğlu Paul Vlassov bu bakımdan babasından ayrılır (annesinin söylediğine göre): kitaplar okur ve yemek konusunda seçici davranır. *Propositions pour la paix*'sinde (1954) Brecht bir estetik okulunun programını tasarlar: Kullanılan nesneler (gereçler) güzellik yerleri olmalıdır, eski stilleri geri getirmek serbesttir ("modern" mobilyaya yönelik herhangi bir ilerici prim söz konusu değildir). Bir başka deyişle, estetik bir yaşama sanatı içinde özümsenir: "Bütün sanatlar, herkesin çıkarına katkıda bulunur: Yaşama sanatına"; dolayısıyla tablolardan çok mobilyalar, giysiler, "arı" sanatların tüm özsuyunu toplayabilecek örtüler söz konusudur; demek ki sanatın sosyalist geleceği yapıt değil (üretici düzenek olması dışında) kullanım nesnesi, gösterenin *karışık* (yarı işlevsel yarı oyunsu) bir gelişimin yeri olabilirdi. Sigar, kapitalist bir amblemdir, olsun; *peki ya haz veriyorsa*? Artık sigara içmemek, toplumsal Hata eğretilemesine girmek Gösterge içinde kendini tehlikeye atmak mı gerekir? Bunu düşünmek pek diyalektik olmazdı: Bu, pire için yorgan yakmak olurdu. Eleştiri çağının çabalarından birisi, tam olarak nesneyi çoğullaştırmak, göstergenin hazzını ayırmak

demektir; nesneyi anlamsızlaştırmak (bu, simgeselliğini ortadan kaldırmak demek değildir), göstergeyi sarsmak gerekir: Gösterge, eski deri gibi *düşme*li. Bu sarsma diyalektik özgürlüğün meyvesidir: Her şeyi gerçek bakımından yargılayan ve göstergeleri kesinlikle yasalar olarak değil çözümleme ve oyun işlemleyicileri olarak bir arada alan diyalektiğin.

1975, *L'Autre Scene*

çeviren: N. K. S.

F. B.[1]

1. Dil parlamaları

F. B.'nin metinleri, *bağlı* büyük bir yapıtın öncü göstergeleri olabilir; yazar, okurunu hiçbir şeye zorlamaz ve bu metinlerden her birinin bize söylediği şey, onun gerçekleştirilmesidir. Gerçekleşen şey, burada yazıdır. Yapıtın her türlü gereci arasında, yalnızca yazı bütünlüğü bozulmaksızın bölünebilir: Bir yazı parçası her zaman yazının özüdür. Bu nedenle, istensin ya da istenmesin, yazılır yazılmaz her parça tamamlanmış olur; yine bu nedenle kopuk bir yapıtı sürekli olanla karşılaştıramayız ve yine bu nedenle kimse, parçalı yapı sunan yapıtların büyüklüğünü yadsımayı göze alamaz: Yıkıntı ya da vaadin büyüklüğü değil, her tamamlanışı izleyen büyüklük (yalnızca, okumanın karşıtı olan derin bilgi, Pascal'in *Düşünceler*'ini tamamlanmamış bir yapıt gibi görebilir. Yazılı oldukları için F. B.'nin metinleri ne taslak ne not ne gereç ne de alıştırmadır; ne günlüğü ne de günceyi düşündürürler: Bunlar, *dil parlamaları*dır. Edgar Poe uzun şiir

1 Hiçbir yerde yayımlanmamış olan bu metin, yazın etkinliğini sürdürmeyen ve hiçbir şey yayımlamayan genç bir yazarın parçaları için yazıldı. Dolayısıyla, yöntemine tanıklık edenin dışında ve onun niyetiyle yazılmış bir metin söz konusudur. Burada açıkça oyunsu bir hava ve hitap biçimi söz konusudur. Bu onun, yeni bir romansı –roman türü demedik– türü üzerinde sert önermelerde bulunmasını engellemez, –tam tersine– 1964'ten başlayarak bu tür içinde, yazar Barthes'ın kimi en son uygulamalarının –en son ve en yeni gerçekleştirimler de– çekirdek durumundaki özellikleriyle karşılaşmaktan geri kalmayız (Fransız Yayıncının Notu).

olmadığı görüşünü savunuyordu; örneğin *Kayıp Cennet*'i *"kaçınılmaz* olarak depresyonlarla kesintiye uğramış bir dizi şiirsel taşkınlık" gibi görüyordu. F. B. bu depresyonları boşlar; yazısı kayıpsız, daha açık bir söyleyişle *süresiz* bir lükstür; burada artık tarih değil yazı benzersiz, dolayısıyla sıkıcıdır, dolayısıyla yazında olduğu gibi dönemsel bakımdan çirkinlikten arınır: her şey yazıya aktarılır, ama bu aracılığın biçim çalışmasıyla hiçbir ilgisi yoktur; zanaatkârlık artık stilin gerekli bir koşulu değildir; Stendhal, Chateaubriand'ı ciddiye almıyor ve bir bakıma hiçbir şeyi düzeltmiyordu. Burada yazar gayretini dil gerecine değil, yazma kararına yönlendirir: Her şey yazıdan *önce* olup biter. F. B.'nin en küçük metni, bu önceki *"transumption"*u* dile getirir; *mutlak özgür* yazının, içinde bir ölüm atomunun olmadığı, güzelliğiyle sarsılmaz bu yazının şefkatli ve görkemli lüksü, dili *belli* bir acının kırılgan kurtuluşuna dönüştüren ilk kararı dile getirir.

2. *Ara olaylar*

Yazının gücü: Bu metinler de kendilerince roman parlamalarıdır. F. B.'nin metinleri romana ilişkin sarsılmaz iki gösterge taşır: Öncelikle hiçbir zaman açıkça *o* ya da *ben* demeyen anlatısal bilincin belirsizliği; daha sonra kestirme bir biçim, bir başka deyişle yazıyı doğanın bağlı biçimlerine (su, bitki, ezgi) yaklaştıran bir süreklilik; bir romandan hiçbir şey çıkarılamaz, roman "yutulurcasına okunur" (bu, roman okumayla bağlı olanın her şeyi okumaya gösterilen özenden değil, tam tersine size yolun kimi parçalarını *unutturan* hızlı koşudan kaynaklandığı anlamına gelir: Yazının sürekliliği bir *hız* sorunudur ve bu hız belki de kısaca elin hızıdır). Böylece, F. B.'nin metinleri de "yutulurcasına okunur": Sözcükler arasındaki küçücük bir boşluk burada (yazının çelişkisi) kesintisizliğin özünü barındırır. F. B.'nin yazısı ne kadar erken tamamlansa da (her zaman çok fazla erken), *daha baştan* akıp gitmiştir bile: Hafif, derin, sık sık sözünü ettiği deniz gibi ışıklı bu yazı bizi sürükler, bizde hem amaç hem de dolambaç düşüncesini uyandırır; hiçbir zaman kapatılmış, *don-*

*"Eğretilemeli konuşma" (ç. n.)

muş (buza, korkuya, şaşkınlığa, F. B.'nin yazısına yabancı her şeye gönderme yapan sözcük); fiziksel bakımdan incelikler barındıran bu yazı romanın özüne gönderme yapar, çünkü vardığı nokta (hedef ve amaç anlamlarında) hiçbir zaman özlü söz türünden değildir; (özdeksel) kısalığı hiçbir bilgelik getirmez; bu, kısa metinler için çelişkili bir durumdur, bu metinler yargılamaz, gözlemler: Romanın derin *ahlak dışılığını* almışlardır; serbest edebiyatların temel zamanı, dilin son kazanımı (ve buna bakılacak olursa tarih öncesi): *Bildirme kipi* hüküm sürer. Bu nedenle F. B.'nin metinleri parça olarak değil, *ara olaylar* biçiminde adlandırılır; bunlar, bir direniş olmaksızın *düşen* ve bununla birlikte sonsuz olmayan bir hareketin küçük olaylarıdır: Kar taneciklerinin sürekliliği ve kesintililiği gibi. Bu, başka biçimde de söylenebilir: Özdeyişin kısalığının işlevi içimize belli bir anlam bulanıklığı ve tersinirliği yerleştirmektir, söz sanatı olarak eksiltiyi kullanır; F. B.'nin metinleri bu yazı düzeninin tersidir: "Kısa", kendi üzerlerine dönmüş ve kapanmış değillerdir; sonsuz eğretilemenin *ilerleyişine* sahiptirler (bir tekerleğin ilerleyişi dendiği gibi), vücut hatlarının (giysiye ilişkin düşünce) uzunluğu ve salınımına sahiptirler; yazar bunları hemen durdurabilir, *daha baştan* zamanın soluğunu taşırlar: Romanın zamanını yadsımakla birlikte, yine de *zamanı olan* bir yazıdır. Onda egemen olan, anlam bulanıklığı değil, gizemdir.

3. *Betimleme*

Romanın "betimlemeleri" gereklidir ve bu nedenle de nankör bile olurlar; bunlar, "hizmetçiler" ya da daha iyisi köleliklerdir; fıkra, yazarını yerler ve kişiler üzerine kimi bilgiler vermeye zorlar; bir statüyü aktardıklarından bunlar bir bakıma duraklardır ve genellikle de sıkıntı içinde okunduklarına tanık olunur. Romanı da yadsıyan F. B., bununla birlikte romanın ölü parçalarını alır ve bunları etkin gerece dönüştürür. Böylece, en güzel metinlerinden birisinde, F. B. Roma sokaklarında yürüyen bir delikanlıyı betimler; bu delikanlının nereden geldiği, nereye gittiği, ne iş yaptığı bilinmez, bilinmeyecektir, hiçbir anlatı mantığına

bağlanmaz; bununla birlikte yaratıcısı ona bir *gerilim* yükler; delikanlı ne denli iyi betimlenirse, *anlamamız gereken bir şeye* doğru gerilen bizler onun özü konusunda daha çok meraklanırız. Böylece F. B. anekdot dilbilgisinin yerine yeni bir kavrayış getirir: arzunun kavrayışını. Arzunun kendisi öykü ve zekâya dönüşür, son olarak betimleme ve gerilimin çakışması vardır. Bir roman betimlemesinde, eğer roman çok kötü değilse, öykü bütün ayrıntıların içine derinlemesine işler; bu ayrıntıları genel bir zekâ (bir barınağın yoksulluğu, bir kişiliğin sertliği) yönlendirir; arzu burada da betimi "derinleştirir" ya da daha doğrusu *yabancılaştırır*: Arzu *ratio*'ya, *logos*'a dönüşür arzu bu gücü, doyurulmasından değil yalnızca sözden alır ve bütün yazına geçerlik kazandırır. Anektodun her zaman uzun bir dönem *yazgı* denilen belli bir anlama doğru taşması gibi, aynı biçimde anlatılan arzu gizemli bir biçimde sakınımlılığını yitirir: Rahatsızlık, hüzün, açıklık, uyku, kent, deniz arzunun adları olurlar. Hem eğretileme hem de öykü, varlığın değişimini ve olayların zincirlenmesini kullanan yeni edebiyat buradan kaynaklanır: Törelerin değil de bedenlerin karakterleri olan yeni *Caracteres* ("Karakterler") gibi bir şey.

4. Yüceltim

Böylece, F. B. öykünün dersini söylememiş olmakla kalmaz, aynı zamanda mantığını da (belki de bu aynı şeydir) dile getirmez; betimlemeleri yıkıcıdır, çıkarsamaya yönlendirmezler, iyice belirlerler ve "aşarlar" Nasıl? Her metin bir roman gibi başlar, her metin bir roman öyküntüsüdür: Nesneler, kişiler, bir durum, bir anlatıcı kısacası gerçekçi bir merci vardır; ama hızlı bir biçimde (bir başka deyişle hem birden hem de farkına varılmaksızın sanki yerden havalanıyormuşuz gibi), romanın tüm bu içli dışlılığı *başka yer*de kıpırdanmaya başlar: Bir başka anlama doğru yükselmeye başlarız (bu bakımdan verilecek olan: *Öteki*den başkası değildir; tuhafın yeterli tanımı olan katışıksız bir yabancılıktır): Kahraman bir gara gelir; gar betimlenmiştir, sonra birden yer *olur*, daha doğrusu arzunun zaferine dönüşür; oysa bu özdeşlik dolaysızdır: Gar, kendisinden başka bir şeye *dönüşmez*, eğretile-

me, görüşün kendini kaptırması söz konusu değildir; özel bir mantıkdışılık aracılığıyla yerlerin art arda sıralanışını ve çakışmasını alıyoruz. Bu çok özel montaj, edebiyatın yakasını güçlükle sıyırabileceği bir şeyleri: Kendi notlarının şaşkınlığını siler; F.B.'nin yazısı hiçbir zaman yarattığı etkinin hiçbir düzlemde işbirlikçisi değildir: Bu, *göz kırpmasız* bir edebiyattır. Bir başka metin bir serüven romanı gibi başlar: Bir adam bir uçak hangarına girer ve burada uyuyan pilotu öldürür: Genç pilotun "aşırı" âşık betimi (her şey bu "aşırı" üzerinedir) daha baştan bu klasik başlangıcı şaşırtır; fantazma "tutar" ve geleneksel öykünün çerçevesini terk etmeksizin kaçış sahnesi varlığını değiştirir ve kendini erotik sahneye *dönüşmüş bulur*. F. B.'ye göre roman *okurun keyfine* kalmıştır; başlangıcını arzuya bırakır; anlatı bir uçuş pisti gibidir; ama sonunda olup biten artık olayların birbirlerini izleyebilmesi, bir başka deyişle gerilim değil, özlerin düzenidir. (Gerçek) romanda, arzu eylemleri, etkileri, ürettiği durumlar nedeniyle güçlüdür; her zaman bir nedensellik mantığına göre ele alınır (bu da ona her durumda ahlakçılık kazandırır); F. B.'nin kısa öyküntü romanlarında her şey arzuda durur, her şey onu onurlandırır (teolojik bakımdan görkem, özün belirimidir); roman, arzuyu "görkemi" içinde göstermek için açılan bir perde gibidir. Altüst oluşların gerçeği: Arzu aklı yüceltir.

5. Eros

Dil yeraltına girdiği, yararsızlaştığı, *güzellik* diye adlandırılan bir şeyi *söylemeye* başladığından beri, kuşkusuz arzu tüm edebiyat içinde dolaşır; ama bu yazılı arzu buraya değin hiçbir zaman ahlaki, psikolojik, teolojik bir cebirin öğesi olmaktan öteye gidemiştir: Edebiyat, arzuyu daha geniş bir bütün adına anlamaya yarıyordu; böylece edebiyat ahlaki olmaya, bir başka deyişle iyinin ve kötünün, karanlık ve aydınlığın dengesine eğilim gösteriyordu: Anlatılan Eros, Eros'tan başka bir şey demektir. F. B.'nin metinlerinde hareket tersinedir: "Anlayan", Eros'tur; burada ondan kaynaklanmayan hiçbir şey yoktur; erkek çocuk sevgisi dışında artık hiçbir şeyin bulunmadığı bir çember

oluşturur; tüm aşkınlık yoğunlaştırılmıştır; bu çember yine de biçimseldir; kapalılığı toplumdan, ya da aynı konuyu işleyen başka yapıtlarda olduğu gibi varoluşsal bir seçimden gelmez: Yalnızca yazı onda iz bırakır; burada, delikanlıların arzuları hiçbir zaman kültürleşmemiştir, onda nedensiz ve sonuçsuz olanın doğallığı vardır, hem özgür değildir hem de yazgısallıktan yoksundur. Bu doğalın yazı içinde önemli sonuçları vardır (en azından onun dışına çıkmadıkça): Yazılı olan *başka bir şeye* gereksinim duymaz; aynı zamanda hem tatlı hem de zengindir, bununla birlikte yazı *mat*tır; bu bakımdan bugünün en yeni dilleriyle uyum içindedir, ama onların soğukluğunu içermez, her türlü *tümevarımı* hem kendine hem de bize yasaklar; içlerinde hiçbir eksilti bulunmadığından, bu metinlerden hiçbir çıkarsama yapamayız. Oysa, tıkanmış bir dünyada bir sanatın değeri göze aldığı yoksunlaştırıcı işlemlerle tanımlanır: Bir zorlama estetiğini (klasik örneğe bağlı) hoşnut etmek için değil, anlama tamamen boyun eğdirmek, her türlü ikincil çıkışı elinden almak içindir. Çok ağır bir geleneğin sonuna gelindiğinden, bir arzu edebiyatını oluşturmak en güç şeydir; F. B.'nin edebiyatı, erotik özünü kişilerin gerçekçiliğinden değil, yapıtın tek tanrısı olarak seçilmiş Eros'a koşulsuz boyun eğmekten alır (Şeytan, ve dolayısıyla Tanrı safdışı bırakılmıştır). Bu güvence altındaki egemenlik erotik bir davranış dizgesinden daha fazla *kaymış* görünmezdi. Dolayısıyla F. B.'nin metinleri, Eros'un da burada bir araya gelme ve ("durumların") adlandırılması değil, egemen bir yazı ilkesi olması ölçüsünde erotik (sözcüğün yaygın anlamında) gelenek içinde yer almazlar. Demek ki geleneksel *erotikleri* yeni bir *erotizmle* karşıtlaştırmak gerekir; ilk olarak yazar, "olup biten"in betimlenmesi üzerinde daha ileri gitmeye sürüklenir; bu sürüklenme, F. B.'nin yazdığı "ara olaylar"da Eros en son zekâ olduğundan hiçbir son kerte tanımazken, Eros'un –tanrı, Şeytan ya da Adı Olmayan– bir aşkınlık bulmasına değin sürer. Bir başka farklılık: Her erotik olan ağırdır ya da öfkelidir; burada erotizm, tersine hafiftir (yazı, karşılaşmaları gerçekleştirmeksizin onların yüzeyinde koşar) ve derindir (yazı, şeylerin düşüncesidir), bir havadır, bir uzamdır, bir geometri olduğu söylenebilir, çünkü şimdi evreni incelten geometrilere sahibiz;

kışkırtmaksızın ve suç ortaklığına girişmeksizin oradadır: Naif değildir çünkü Eros her şeyi bilir, o *bilge*dir; ve ister arzu içinde bir *sophrosunia* betisi olsun bu yazının en uç notu belki de buradadır. Lütuf ve bilgelik: Eskiler kusursuzluk için bu *olanaksızlığı* veriyorlardı; bu kusursuzluğu *puer senilis*'in, her yaşa egemen yetişkinin çok güzel mitinde betimliyordu. Uzun bir süreden bu yana yazınımız en iyi durumda, sürükleyicidir ama baştan çıkarmaz; demek ki böylesi bir *sevimlilik* yenidir.

6. Genel, bireysel, özel

Şehvetli ve duyarlı olanın düşçü bir karmaşasından oluşmuş romantik *Sehnsucht*'un sarsılışı ve derin metafiziksel sessizlik. F. B., genelin kategorisinden oluşan dilden ancak aşırı özel ucu alır; bunu hiçbir zaman bir karara indirgemeden, betimlemeyi eski retoriğin görüngü sesbirim (*epiphonème*) adıyla tanıdığı lirik ya da ahlaki söz altında özetlemez: F. B.'nin yazısında hiçbir şey hiçbir zaman yazılmış şeyin *üstüne* gelmez: Yumuşak ve bükülebilir metal olan F. B., yazıların ortasında *tehlikeli* bir yer tutar. Dil genel (ve dolayısıyla ahlaki) olduğundan edebiyat evrensele tutsak edilmiştir; edebiyatta ortaya çıkan her şey kökeninde kültüreldir: İtkiler, burada önceki bir dilin giysisiyle ortaya çıkar; yüzyıllardan beri yazarı kredilendiren genellik, insana ilişkin olanı bireysel olanla birlikte sınırsızca övdüğünden aslında korkunç bir boyun eğmedir: Dilin doğasınca dayatılan bir zorlamadan nasıl bir övünç payı çıkarılır? Demek ki yazarın sorunu, tersine, kendisine verilmiş olan ahlaki ve genel araca karşın nihai bir özel bulmaktır. F. B.'nin metinlerinde bu sorun *ele alınır* (ama tartışılmaz); burada, yazar *özel olanın bireysel olmadığını* öğrenir ve öğretir; bu, tam tersine insanın kişisiz ve toplumcu olmayan parçasıdır; dolayısıyla bu metinlerde *biçimlendirilmiş* bir bireyle, daha açık bir söyleyişle bir geçmişle, bir yaşamla, bir karakterle bağıntısı olan hiçbir şeyle karşılaşılmaz; ama, burada, insanlığın hiçbir aynasıyla da karşılaşılmaz. Bir başka deyişle bu yazının tözü "yaşanmış" olan değildir ("yaşanmış" sıradan-

"Bir şeyin içine katılabilir" anlamında (ç. n.)

dır ve yazarın savaşması gereken de tam olarak budur), ama bu akıl da değildir (her türlü ucuz edebiyatın çeşitli kurnazlıklar altında benimsediği genel kategori); bu ünlü sürtüşme kimilerinin gözünde o denli indirgenemezdir ki, onları yazmaktan alıkoyar, F. B. bunun öğelerini atar ve bu *masum* yadsıma aracılığıyla özel bir dil ütopyasını gerçekleştirme noktasındadır. Bu eylemin önemli bir belirleyici sonucu vardır: F. B.'nin metinleri oldukları gibi betimlenseler de, hiçbir şey bunların *dönüşmelerine* engel olamaz: Kusursuz, ancak yazara özgü yollar uyarınca yeniden oluşturulması gereken konu: Yazı içinde ulaşılan özel, burada, ahlaki değerlere sahip her toplumun yazardan istediği *yapıt*la çatışır.

7. Teknik

Edebiyatın malzemesi dilin genel kategorisidir; oluşması için kendini ortaya çıkaranı öldürmek zorunda olmakla kalmaz, üstelik bu cinayet için elinde yok etmesi gereken bu dilden başka hiçbir araç yoktur. Bu *neredeyse* olanaksız dönüş, F. B.'nin metinlerini oluşturur; yazarın yazdığı dar uzam, işte bu *neredeyse*dir. Bu, ille de bir öğretim olmayan ama Aristoteles'in tanımına göre olabileceği ya da olanaksızı üretme yetisi olan bir *teknik* olmaksızın gerçekleşemez. Bu tekniğin amacı, arzulanan bir dünya olarak değil de arzulananın kendisi olarak seçilmiş bir dünyayı tanımlamaktır; arzu, burada kendisinden önce var olan bir yaratımın niteliği değildir, hemen bir töz olur. Yine bir başka deyişle, yazar dünyanın arzulanabilir olduğunu keşfetmez (ayrıcalıklı bir öznelliğin eylemi atında), onu arzulanır olarak belirler; demek ki burada açıklık kazandırılan yargı zamanı, psikolojik zamandır: Özel ama kesinlikle bireysel olmayan yazar burada gördüğünü, hissettiğini bulma mutluluğuna kavuştuğu değerli sıfatları sergilemez, görüşünün özgün sıfatlarını sıralamak için mutlu dile başvuran psikolog gibi davranmaz, daha baştan yazar gibi davranır; arzulanan bedenler yapmaz, yazının çelişkisi aracılığıyla isim ve sıfatın yerlerini değiştirerek bedensel arzuyu oluşturur: Ne olduklarına (bunlar nedir?)

hayır demek için her şey nesnelere taşınmıştır, ama onları oluşturan arzunun özü tam olarak parlamanın fosforu oluşturması gibidir; F. B.'nin metinlerinde hiçbir zaman *arzu-lanmayan* konu olmaz. Böylece yazar geniş bir arzu düzdeğişmecesi yaratır: Şeyleri biçimlendirdiği arzuyu okurunun üstüne yıkan *bulaşıcı* yazı.

8. Signum facere

Eski retorik, *düzen*'i *söyleyiş*'ten ayırıyordu. Düzene (*taxis*) yapıtın büyük birimleri, bütünün montajı, "gelişmesi" bağlanıyordu; söyleyişe (*lexis*) söz sanatları, deyişler, bugün yazı diye adlandırabileceğimiz şey, daha açık bir söyleyişle bir "ayrıntılar" sınıfı (toplamı değil) bağlanıyordu. F. B.'nin metinleri dolu dolu *söyleyiş* metinleridir (en azından şimdilik). Söyleyiş biriminin adı çok eskidir: Bu, *şarkı*dır. Şarkı bir ses akışması ya da görüntülerin niteliği demek değildir, Orpheizm mitine göre, dünyayı dilinin altında *tutma* biçimidir. Burada şarkıyı doğrudan sözcükler dile getirmez; bunu ikincil yazı, "şeyler ve sözcükler arasında" oluşup ilerleyen anlıksal yazı gerçekleştirir. Dolayısıyla bir tür önceki şarkı söz konusudur (önceki yaşamdan söz edilmesi gibi). Vico belli bir anda *imgelem tümelleri*nden söz eder: İşte, F. B.'nin geleneksiz ve kışkırtmasız bir *özel* yazıyı oluşturduğu uzam; ne sarılıp sarmalanmış ne de "doğal" olan bu yazı, özgünlüğün dış görünüşünün betimini hiçbir zaman üstlenmeksizin tüm modellerin arasından sıyrılır. Onun çıplak, her türlü insancıllıktan kopuk dostluğu belki de buradan kaynaklanır. F. B.'yi okumak, bu, her an kendi içinde sıfatlar oluşturmaktır: Taze, yalın, ipeksi, hafif, duyarlı, doğru, zeki, arzulanan, güçlü, zengin (Valery: "*Sonuçta sanatçının konusu, tek konusu bir sıfat elde etmeyle kısıtlıdır*"), ama bu konuyu kapatmak için bu sıfatların birbirlerinden ayrıldığını, gerçeğin ancak bütün içinde yer aldığını ve bütünün hiçbir tanımı kaldıramadığını belirtelim; bu yazının işlevi de, buna ilişkin olarak hiçbir zaman söyleyemeyeceğimiz şeyi söylemektir; yapabilseydik, artık doğrulanmış olmayacaktı. F. B., ikili bir dileğin doğru noktasında durur: ?ir yanda yazısı *anlam üretir*, bu

bakımdan onu adlandıramayız, çünkü bu anlam ölçülemeyecek derecede uzağımızdadır; öte yandan, *gösterge oluşturur. Signum facere*, bu metinlerin sloganı böyle olabilir: Bu tümceler, bu tümceler bütünü, son modernliğin sözünü önceden belirleyerek bir gelecek belleği gibi kafanın içinde dalgalanır.

1964

çeviren: N. K. S.

Barok Cephe

Fransız kültürü öyle görünüyor ki her zaman "düşünceler"e, ya da daha yansız bir biçimde konuşmak gerekirse, iletilerin içeriğine büyük bir ayrıcalık tanımıştır. "Söylenecek şey", sesçil bakımdan karmaşık, paralı, ticari ve edebi bir sözcüğü belirten şey Fransızlar için önemlidir: Temel (ya da temellerin temeli). Gösteren (artık bu sözcüğü bir açıklama yapma gereği duymadan kullanacağımı düşünüyorum) konusunda, Fransız kültürü yüzyıllar boyunca biçem çalışmasından, Aristoteles-Cizvit retoriğinin dayatmalarından, kendileri de inatçı bir dönüşle "temel"in saydamlığı ve ayrımı üstüne odaklanmış "iyi yazma" değerlerinden başka bir şey tanımadı. Edebiyatımızın serbest, sözde gösterilenin sansürünün ağırlığının artık üstünden kalktığı bir göstergeyi tasarlayabilmesi ve "düşünce"nin ayrıcalıklarının, içinde tarihsel baskıdan sonunda kurtulmuş bir yazı deneyimi oluşturabilmesi için Mallarmé'yi beklemek gerekti. Yine Mallarmé'nin girişimi, direnişin çok canlı olması nedeniyle şurada burada ancak "çeşitli" olabilir, daha açık bir söyleyişle tümü de savaşım kitabı olan ve ender bulunan kitaplar aracılığıyla yinelenir: Tarihimiz içinde iki kez, Barok atılım ve Mallarmé şiiri sırasında, bastırılmış olan Fransız yazısı her zaman bir içe atma durumundadır.

Bir kitap, geçişli ya da ahlaki iletişim durumları dışında (*Peyniri verir misiniz* ya da *Vietnam'da barışı içtenlikle istiyoruz*) erotik hazla aynı kumaştan, aynı ipekten yapılmış bir dil hazzı vardır ve bu dil hazzı onun gerçekliğidir. Bu kitap bize Küba'dan değil (Castro'cu bile olsa bir folklor söz konusu değildir), kendisi de

çeşitli kültür ve çağların kaydı olan Küba dilinden, Küba metninden gelir (kentler, sözcükler, içkiler, giysiler, bedenler, kokular, vb.) Oysa burada biz Fransızlar için önem taşıyan şunlar olup biter: Kendi dilimize aktarılmış olan Küba dili, bizim dilimizin görüntüsünü altüst eder: Bu, bir çevirinin çıkış diliyle birleşecek yerde yalnızca yerini değiştirmeyi başardığı son derece ender durumlardan birisidir. Eğer dilsel barok tarih uyarınca İspanyolca, Gongora'cı* ya da Quevedacı** ise ve eğer bu tarih Severo Sarduy metninde yer alıyorsa, her dil gibi ulusal ve her dil gibi "anaç" olan bu metin, aynı zamanda, Fransız dili içinde de olan barok yüzü gösterir; böylece yazının bir dili kullanarak ona her şeyi, öncelikle de özgürlüğünü verebileceğini aklımıza getirir.

Bu barok (Fransız edebiyatının kökleşmiş klasisizmi kışkırtmaya olanak tanıdığı ölçüde geçici bir yararlık taşıyan sözcük), yaygın bir biçimde söylendiği gibi yalnızca yüzeyinde değil de metnin her düzeyinde gösterenin heryerdeliğini ortaya koyması ölçüsünde yer alan bir öykü diye adlandırdığımız şeyin kimliğini, öykünün hazzı hiçbir zaman kaybolmaksızın değiştirir. *Ecrit en dansant* üç bölümden, üç *geste*'den –burada, Severo Sarduy'nün ilk kitabının başlığını yineleyen ve hem kahramanlık hem de davranış anlamını taşıyan sözcük–, ama burada anlatı protezlerinden (kahramanların kişiliği, yerler ve zamanların durumu, anlatanın göz kırpmaları ve insanların yüreğinin içini gören Tanrı) hiçbiri bulunmayacaktır; bunlarda olağan durumlarda gerçekliğin dil üstündeki aşırı (ve yanıltıcı) hakkına dikkat çekilir. Severo Sarduy, bizleri sonuna doğru çeken ve yazının ölümüne yönelen "bir şeyler" anlatır ama bu şeyler özgürce yer değiştirir ve dilin şu *egemenliği* aracılığıyla "ayartılır": Platon, Batılı kültürümüze damgasını vuran bu baskı altında tutulmasını başlatarak dilin egemenliğini Gorgias'ta kabul etmediğini anlatır. Demek ki hazcı ve bu bakımdan devrimci bir metin olan *Ecrit en dansant*'da gösterene özgü büyük izlek, her türlü gerçekte destekleyebileceği ve onun dönüşümü olan her türlü özün yüklemininin açıldığı görülür. Kübalılar, Çinliler, İspanyollar, Katolikler, uyuşturucu kullanan oyuncu, pagan kadınlar, karavanlardan

*Luis de Gongora; İspanyol yazar. (ç. n.)
**Francisco de Queveda"; İspanyol yazar (ç. n.)

self-servislere bir cinsten ötekine dolaşan Severo Sarduy'nün yaratıkları, yazara "bulaştırdıkları" arıtılmış bir cıvıltı penceresinden geçer ve yeniden geçerler, böylece bu pencerenin var olmadığını, dilin *gerisinde* görecek hiçbir şey olmadığını ve sözün insan konumunun son niteliği ve son dokunuşu olmak bir yana, Pigmalion'un aldatıcı mitinin söylediği gibi onu indirgenemez kapsamından başka bir şey olmadığını gösterir.

Bununla birlikte, insanseverler en azından yarı yarıya kendilerinden emin olabilirler. Her bireyin, yazanın ya da okuyanın, her öznenin yazıya ilişkin oluşturduğu bağlılık (en bilinen içe atmanın ilgi dolu bir cahillikle "söz kalabalığı" ya da daha soylu bir biçimde "şiir" adını verdiği şeyle hiçbir bağıntısı olmayan edim), okuma "hazları"nın hiçbirini ortadan kaldırmaz; yeter ki onun doğru ritmi bulunmak istensin. Severo Sarduy'nün metni edebi değerin sözcük dağarcığını oluşturan bütün sıfatları hak eder: Bu, parlak, canlı, duyarlı, eğlenceli, yaratıcı, beklenmedik ama yine de açık, hatta kültürel ve kesintisiz bir sevginin taştığı bir metindir. Yine de seçkin edebiyat çevrelerine sorunsuz bir biçimde kabul edilebilmem için onda pişmanlık kuşkusu, bu hatanın hiçliği, yazıyı derse dönüştüren ve böylece onu "güzel yapıt" adı altında, "insanın" ekonomisine yararlı bir ticari mal olarak geri kazanan bu gösterilen gölgesinin eksik olmasından korkuyorum. Belki bu metnin rahatsız edecek fazladan bir şeyi vardır ve bu, yazarın kendine güvenini kazanması için yazara yeterli olan yazının gücüdür.

1967, *La Quinzaine litteraire*,
Ecrit en dansant'ın yayımlanması dolayısıyla.

çeviren: N. K. S.

Gösterene Olup Bitenler

Éden, Éden, Éden, serbest bir metin: Her türlü özneden, her türlü nesneden, simgeden bağımsız: Söylemin geleneksel kurucularının (konuşucu, anlatıcı, anlatma biçimi) *fazlalık* olacağı şu boşluk (uçurum ya da kör çaba) içinde yazılmıştır. Bunun dolaysız sonucu, ne yazardan ne konudan ne de biçeminden söz ettiğine göre eleştirinin bu metin üzerinde hiçbir etki yapmaması olur; Guyotat'nın diline girmek gerekir: Ona inanmak, bir yanılsamanın işbirlikçisi olmak, bir fantazmaya katılmak değil, ama bu dili onunla birlikte, onun yerine yazmak, onunla aynı anda imzalamak gerekir.

(İşin içinde olmak dendiği gibi) dilin içinde olmak: Bu olanaklıdır çünkü Guyotat bir tarz, bir tür, bir yazın nesnesi değil, yeni bir öğe üretir (Evrendoğumun Dört Öğesine neden bu yeni öğe de katılmasın?); bu öğe bir tümcedir: Bir kumaş, bir besin özelliği taşıyan, güzelliğini "aktarılmasının" değil, (gönderme yaptığı varsayılan gerçek), sanki yazar için bize düşlenen sahneleri değil de dilin sahnesini sunmak söz konusuymuş gibi kesik, yinelenen soluğunun oluşturduğu bitmeyen tek bir tümce olan sözün tözü; öyle ki bu yeni *mimesis*in örneği olarak artık bir kahramanın serüveni değil, gösterenin kendisinin serüvenidir: Onun başına gelendir.

Eden, Éden, Éden bir tür terapi, tarihsel çarpışma oluşturur (ya da oluşturmalıydı): Görünürde çift olan ama Sade'dan Genet'ye, Mallarme'den Artaud'ya örtüştüğünü giderek daha iyi gördüğümüz tüm bir önceki eylem dönemin koşullarından der-

lenmiş, kaydırılmış, arıtılmıştır; artık ne öykü ne de Hata (kuşkusuz bu aynı şeydir) vardır; geriye yalnızca arzu ve dil kalır: Şunu dile getiren bunun dili ve arzusu değil, karşılıklı, çözülemez bir eğretileme içine yerleşmiş arzu kalır.

Guyotat'nın metnine egemen olan bu eğretilemenin gücü içinde iki besini –dil ve cinselliği– bir arada bulan güçlü bir sansürü öngörmeye olanak tanır; ama gücü aracılığıyla çeşitli biçimlere bürünebilen bu sansürün maskesi anında ortadan kaldırılacaktır: Cinsellik ve dili *aynı anda* sansürlerse, aşırılıktan kaçamaz, biçimi değil de yalnızca konuyu sansürleme iddiasında bulunursa ikiyüzlü olmaktan kaçamaz, ya da tersi: Her iki durumda sansürden gelen özünü ortaya koymaktan kurtulamaz.

Bununla birlikte, kurumsal değişiklikler ne olursa olsun bu metnin yayımlanması önemlidir: Bütün bu eleştirel ve kuramsal çalışma, metin çekiciliğini hiçbir biçimde yitirmeksizin ilerlemiş olacaktır: Hem sınıflandırılamaz hem de kesin, yeni nirengi noktası ve yazı başlangıcı olarak.

P. Guyotat'nın *Éden, Éden, Éden*'ine Önsöz,
Gallimard ©, 1970.

çeviren: N. K. S.

Metnin Düzenekleri

İşte Bataille'ın bir metni: *Le Gros orteil* (*Büyük Ayak Parmağı*).[1]

Bu metni açıklamayacağım. Yalnızca metnin *düzenekleri* gibi görülecek birkaç parçayı dile getireceğim. Bu parçalar, birbirlerine göre az çok vurgulanmış bir kopma durumu içinde olacaklardır: Bu düzenekleri birbirlerine bağlamaya, düzenlemeye kalkışmayacağım; ve, her türlü bağı (her türlü yorumlama planlamasını) bozduğundan emin olmak için, her "gelişme"nin, geliştirilmiş konunun retoriğinden sakınmak için bu parçaların her birine ad verdim ve bu adları (parçaları) alfabetik sıraya koydum – herkesin bildiği gibi alfabetik sıralama hem düzen hem de düzensizliktir, anlamdan yoksun bir düzen, düzenin sıfır derecesidir. Bu, dahil metne yanlamasına girecek olan bir tür sözlük (Bataille, *Documents*'ın arkasına bir sözlük eklemiştir) olacaktır.

Değerlerin ezilmesi

Nietzsche'de ve Bataille'da aynı izlek vardır: Pişmanlık izleği. Şimdiki zamana ilişkin belli bir biçim küçümsenmiş, geçmişe ilişkin bir biçimse yüceltilmiştir; doğrusunu söylemek gerekirse ne bu şimdiki zaman ne de geçmiş zaman tarihseldir; her ikisi de anlaşılmaz ve biçimsel bir hareket, bir *dekadans* uyarınca okunur. Ve gerici olmayan bir pişmanlık, *ilerici* bir pişmanlık olasılığı

1 Georges Bataille, *Documents*, Paris, Mercure de France, 1968, s. 75-82. (*Œuvres completes*, Paris, Gallimard, 1970 tarihli I. ciltte yeniden yayımlandı.)

böylece doğmuştur. Sözcüğün yaygın yananlamının tersine, *dekadans* karmaşık, aşırı kültürleşmiş bir durum gibi değil, tersine *değerlerin ezilmesi* olarak okunur: Trajedinin güç kullanarak geri dönüşü (Marx), burjuva toplumunda şölen harcamalarının töredışılığı (Bataille), Almanya'nın eleştirilmesi, hastalık, Avrupa'nın tükenişi, "her şeyi küçülten" parmak çocuk, *son insan* izleği (Nietzsche). Michelet'nin, XIX. yüzyıla –kendi çağı– , Sıkıntı Çağı'na yönelttiği sert eleştiriler de sayılabilir. Bunların tümünde, burjuvazinin ezilmesinden kaynaklanan aynı bulantıyla karşılaşılır: Burjuva değeri yok etmez, onu ezer, küçültür, değerinin bir dizgesini temellendirir. Bu, hem tarihsel hem de ahlaki bir izlektir: dünyanın trajik olanın dışına düşmesi, bir *doğuş* biçiminde kaleme alınan küçük burjuvanın yükselişi: Devrim (Marx'ta) ve üstün insan (Nietzsche'de) ezilmeye uygulanan yaşamsal sarsılışlardır; Bataille'ın bütün farklı yapılar anlayışı aynı türdendir: Elektrik etkisi yaratır. Değerin bu yokoluş öyküsünde, *Büyük Ayak Parmağı* iki zamana gönderme yapar: Bir etnolojik zaman (metinde fiillerde şimdiki zaman kullanımının damgasını vurduğu), antropolojik bakımdan aşağıyı küçülten ve yükseği yücelten "antropolojik", "kişilerin", zaman ve Hıristiyanlık'la onun özü olan tarihsel (geçmişe ilişkin bölümlerin damgasını vurduğu) zaman; aşağının katışıksız bir biçimde ve titizlikle sansürlendiği İspanya (edep). Değerin diyalektiği böyledir: Antropolojik nitelik taşıdığında, ayağın çöpe (tükürük gibi) atılması bir baştan çıkarmanın yeridir: Baştan çıkarma *vahşice* saklandığı yerdedir, değer yasağın vahşi aktarımı içindedir; ama tarihsel olduğunda, edep biçimi altında yüceldiğinde ayağın mahkûm edilmesi bastırılmış, ezilmiş, *Gülme*'nin tekzibini gerektiren bir değere dönüşür.

Bilginin kodları

Bataille'ın metninde birçok "edebi" kodla karşılaşılır: İzleksel (yüksek/alçak, soylu/aşağılık, hafif/çamurlu), ikizanlamlı (örneğin "ereksiyon" sözcüğü), eğretilemeli ("insan bir ağaçtır"); ayrıca bilgi kodları da vardır: Anatomik, zoolojik, etnolojik, tarihsel.

Metnin, bilgiden *taştığı* –değer bakımından; ama bilgi alanı içinde bile baskı, "ciddiyet" farklılıkları vardır ve bu farklar bir benzeşmezlik üretir– tartışma götürmez. Bataille iki bilgiyi sahneler. Bir endoksal bilgi: Bu, Salomon Reinach'ın ve *Documents*'ın (incelenen metnin içinde yer aldığı dergi) Yazı Kurulu insanların bilgisidir; alıntı, başvuru, saygı bilgisi. Ve daha uzak, Bataille'ın (kişisel kültürü aracılığıyla) ürettiği bir bilgi. Bu bilginin kodu etnolojiktir; eskiden *Magasin pittoresque* adı verilen "ilginçlikler" –dilsel, etnografik ilginçlikler– derlemesine oldukça denk düşer; bu ikincil bilgi söylemi içinde ikili göndermeyle karşılaşılır: tuhaf (*başka yer*in) olanın ve ayrıntının göndermesi; böylece, önemsizleştirilmesi, minyatürleştirilmesi aracılığıyla bilginin (yasasının) sarsılmasına ilişkin bir başlangıç ortaya çıkar; bu kodun ucunda, *şaşkınlık* vardır (gözlerin faltaşı gibi açılması"); bu, şaşırması, doğallığının bozulması, "doğallığının" sarsılması bakımından çelişkili bir bilgidir. Bu etnolojik olgunun peşindeki koşuşturmaca kuşkusuz romana özgü koşuşturmaya oldukça yakındır: Aslında roman, bilginin *saptırılması*na doğru ilerleyen hileli bir *mathèsis*'tir. Bu farklı kökenlerden, çeşitli biçemlerden gelen kodlar sürtüşmesi, "uzmanlar"ı kutsayan ve her konuda kalem oynatanı (amatörler) küçümseyen bilginin tekbiçimliliğine ters düşer. Sonuçta gülünç, *heteroklit** (etimolojik bakımdan: Bir o yana bir bu yana eğilen) bir bilgi ortaya çıkar: Bu şimdiden bir yazı işlemi olmuştur (yazıcılık, bilgilerin arılığını –türlerin ayrılığı dendiği gibi– gerektirir); bilgilerin karışımından kaynaklanan yazı, "bilimsel böbürlenmeleri"[2] başarısızlığa uğratır ve aynı anda görünürdeki okunabilirliği korur. Kitle iletişim ideolojisi altında ezilmemişse gazeteciliğin söylemini andıran bir diyalektik söylem söz konusudur.

Başlangıç

"Başlangıç" hatibin bir düşüncesidir: Bir söyleve ne biçimde başlanmalı? Bu sorun yüzyıllar boyunca tartışıldı. Bataille başlangıç sorusunu hiçbir zaman sorulmamış bir noktadan sormakta-

2 *Documents*, s. 23.

* "Türdeş, benzeşik olmayan" (ç. n.)

dır: *İnsan bedeni nereden başlar?* Hayvan, ağızdan başlar: "Ağız, hayvanların başladığı nokta, daha doğrusu onların pruvasıdır... Ama insanın, hayvanda olduğu gibi basit bir yapısı yoktur ve nerede başladığını söyleyebilmek bile olanak dışıdır"[3]. Bu, bedenin anlamı sorununu gündeme getirir (Fransızcada –çok önemli bir anlam karmaşası olarak– *anlam* (*sens*), hem *anlamlama* (*signification*) hem de *yön verme/belirleme* (*vectorisation*) demektir). Bu sorunun üç durumunu sunalım.

1. Hayvan bedeninde tek bir öğe belirlidir, *başlangıç*, ağız (hayvan ağzı, burnu, asalaklık organı olarak alt çene); belirtilebilecek (ya da belirtilmiş) tek öğe olduğundan, *bu öğe bir son* (bir *relatum*) olamaz; dolayısıyla bir paradigma ve buradan yola çıkılarak bir anlam yoktur. Hayvan, bir bakıma mitolojik bir başlangıçla donanmıştır: Bir varlıktan, çiğneme varlığından yola çıkılarak bireyoluşun olduğu söylenebilir.

2. İnsan bedeni psikanalitik söylem içine alındığında anlamsallaştırma ("anlam") vardır çünkü paradigma, "iki öğenin": Ağız ve anüsün karşıtlığı söz konusudur. Bu iki öğe iki yolculuğa, iki "öykü"ye izin verir; bir yanda lezzetten dışkıya giden besinin yolculuğu: Burada anlam bir zamansallıktan besin dönüşümünün zamansallığından (besin, dış nirengi noktası görevini yapar) doğar; öte yandan, libidonun ortaya çıkış yolculuğu; ağıza ve anüse ilişkin olanın (anlamsal) karşıtlığı üstüne dizimsel bir yayılım getirilir: Anal evre ağız evresini izler: Bu durumda insan bedenine anlamını bir başka geçmiş, filojenetik bir geçmiş verir: Tür, antropolojik gerçeklik olarak beden kendini geliştirerek kendine bir anlam kazandırır.

3. Bataille psikanalizi dışlamaz ama onu başvuru alanı da yapmaz: Bizim metnimiz gibi ayak üstüne bir metin doğal olarak fetişizme oldukça yoğun bir biçimde gönderme yapacaktır. Oysa burada "klasik fetişizm"e ilişkin ancak üstünkörü bir anımsatma söz konusudur. Bataille'a göre beden hiçbir noktadan başlamaz, *hiçbir yer*in uzamıdır; burada ancak şiddet dolu bir müdahale pahasına bir anlamın varlığı kabul edilebilir: Topluöznellik; anlam, bir değerin işe karışması sayesinde ortaya çıkar: Soylu ve soysuz değerin (yukarı ve aşağı, el ve ayak).

3 *A.g.y.*, s. 171.

Bataille'ın metni bilgi karşısında nasıl davranılması gerektiğini öğretir. Bilgiyi atmamak gerekir, hatta bazen onu öne çıkarmış gibi yapılabilir. *Documents*'ın yazı kurulunun profesörler, bilim adamları, kütüphanecilerden oluşmuş olması, Bataille'ı kesinlikle rahatsız etmiyordu. Bilgiyi, beklenmediği yerden ortaya çıkarmak gerekir. Söylenmiş olduğu gibi insan bedeninin bir parçasını kapsayan bu metin, gizlice ama inatla psikanalizden kaçınıyordu: Bilginin (söylem) düzeneği kaprisli, düzencidir: "Yüksek topuklar" metnin sahnesinde boy gösterirler ve bu arada Bataille fallus-ökçe (müze bekçilerinin cilalı parkeleri zedeleyen kadınlarınkini kestiği!) üzerine beklenilen stereotipe açıklık getirir; ve yine bu arada, bir üçüncü beceriyle hemen ardından cinsellikten söz eder ve onu ("üstelik") sahte bir saflıkla dolu bir geçişle gündeme getirir. Bilgi, sanki bilginin *bir*'i durmaksızın ikiye bölünmeye yönlendirilmişçesine parçalanmış, çoğullaştırılmıştır; bireşime dalavere katılmış, bozulmuştur; bilgi oradadır; yıkılmamıştır ama yer değiştirmiştir; yeni yeri –Nietzsche'nin kullandığı sözcükle– bir *kurgu*nun yeridir: Anlam, olgudan önce gelir ve onu önceden belirler, değer bilgiden önce gelir ve onu belirler; Nietzsche: "Kendi başına olgu yoktur. Olup bitenler, kendilerini yorumlayan bir bireyin seçip gruplandırdığı bir dizi olgudur... Kendi başına özdeksel olgu yoktur; tersine bir özdeklik kazanmasından önce olguya bir anlam kazandırmak gerekir." Kısacası bilgi yorumsal bir kurgu olabilir. Örneğin Bataille kodların parçalanması ama özellikle değerin patlaması (*soylu* ve *soysuz*, *çekici* ve *bayağı*) yoluyla bilgiye hile katar. Değerin rolü yıkma olmadığı gibi diyalektirleştirmek ya da öznelleştirmek de değildir; belki de bu, yalnızca bir rahatlık rolüdür... "Gerçeğin bir *büyük güc*e sahip olduğunu bilmem yeterlidir. Ama, mücadele etmesi gerekir ve bir karşıtı olması ve de zaman zaman gerçek-olmayan içinde *ondan rahatlık duyulabilmelidir.* Yoksa, bizim için sıkıcı, tatsız ve güçsüz bir şey olurdu ve bizi de buna çevirirdi" (Nietzsche). Kısacası, bilgi güç olarak kabul edilir ama sıkıntı olması nedeniyle de onunla mücadele edilir; değer, bilgiyi hor gören, göreceleştiren ya da dış-

layan şey değildir; onu sıkıcılıktan çıkaran, ondan destek alan şeydir; bilgiyle polemik bir bakış açısından değil yapısal anlam uyarınca karşıtlaşır; bir tür *aşk ritmi* uyarınca bilgiyle değerin sırasıyla birbirlerinin yerine geçmesi, birinin öteki aracılığıyla rahatlatılması söz konusudur. İşte kısacası yazı ve özellikle de deneme yazısı (Bataille'dan söz ediyoruz), bilimle değerin aşk dolu ritmi: Heteroloji, zevk.

Giyinik

Eski Çinlilere göre koca, karısının ayaklarını çıplak göremez: "Volga Türkü kadınları çıplak ayaklarını göstermeyi ahlak dışı olarak kabul eder ve yatarken bile çoraplarını çıkarmazlar." Bataille'ın oluşturduğu küçük etnografik dosyayı derinleştirmek; ABD'nin *"petting-parties"*ini, kadının sevişirken soyunmadığı kimi Arap toplumlarının âdetlerini anımsatmak gerekir; çağdaş bir yazarın aktardığı, çorapları dışında tüm giysilerini çıkaran jigololaların tikini anımsatmak yerinde olur. Bütün bunlar giyim ile sevişme arasındaki bağı gündeme getirir; bu, kesinlikle çokça incelenmiş olan striptiz sorunu değildir; çünkü kendini "erotik" sanan toplumumuz gerçek aşk uygulamalarından, sevişme durumundaki bedenden hiçbir zaman söz etmez: Bu, birbirimizle ilgili olarak en az bildiğimiz şeydir –belki ahlaki bir tabu nedeniyle değil de, önemsizliğin getirdiği tabu nedeniyle. Sonuçta, *çıplaklığı* yeniden düşünmek gerekirdi– ve, belki de bu göründüğü kadar sıradan bir şey değildir. Aslında, bizce *çıplak*, plastik, hatta erotikoplastik bir değerdir; bir başka deyişle *çıplak*, her zaman *figürasyon* konumundadır (bu, tam da striptiz örneğidir); tasarım ideolojisine sıkı sıkıya bağlı olan figürün tam olarak kendisidir, figürün figürüdür. Demek ki *çıplak*'ı yeniden düşünmek, bir yandan çıplaklığı tarihsel, kültürel, Batılı (Yunan?) bir kavram olarak tasarlamak ve öte yandan onu bedenler *Tablo*'sundan erotik uygulayımlar düzeyine aktarmaktır. Oysa *çıplak* olanın ve tasarımın karmaşıklığı görülmeye başlanır başlanmaz onun zevk erkinden kuşku duymaya başlanır: Çıplak kültürel bir nesneye dönüşebilir (belki yitmeye, zevke değil de

hazza bağlı olarak) ve dolayısıyla, sonuçlandırmak üzere bir ahlak nesnesine dönüşebilir: Çıplak, sapkın değildir.

İdyomatik

Beden nasıl konuşturulur? Bilginin (bedene ilişkin olan bilginin) kodları metne aktarılabilir; ayrıca *doxa*'nın, insanların bedene ilişkin görüşlerinin (onunla ilgili söylediklerinin) dökümü yapılabilir. Bataille'ın düzenli bir biçimde başvurduğu (ve metin üzerine sürdürülen güncel çalışma açısından ilginç olan) üçüncü bir yol vardır: Bu, bedeni söyleme değil (başkalarının, bilginin hatta kendinin söylemi) *dil*e eklemlemektir: İdyomatizmlerin işe karışmasına izin vermek, onları keşfetmek, sergilemek, harflerini (bir başka deyişle anlamlarını) temsil etmektir; [Fransızca] "*bouche*" ("ağız"), "*bouche à feu*"ye (topun yamyamlarca söylenişi ["ateş ağzı"]) doğru sürüklenecektir, "*bouche close*" ["çenesini tutmak"] ("bir kasa gibi güzel"); "*œil*" ("göz"), bu sözcüğün girdiği bütün idyotizmlerin eksiksiz bir keşfine yol açacaktır; aynı durum "*pied*" ("ayak") için de geçerlidir ("*pied plat*" ["kaba adam"], "*bête comme un pied*" ["tahta kafalı olmak"] vb.). Bu yolla, beden dil düzeyinde kendini üretir: İdyomatizm ve etimoloji, gösterenin iki büyük *kaynağıdır* (karşıt kanıt: Yazı olmayan yazmanlık, dilde hem dengeleyici merkezi hem de aşırılık olanın çalışmasını olağan bir biçimde sansürler; sosyolojik bir incelemede ya da *Le Monde*'un bir makalesinde bir eğretilemeyle karşılaştınız mı?) Bataille'da da aynı türden metin çalışması, yapıtta, çabada, sahnede, Philippe Sollers'in *Lois*'inde görülenin aynısı üretici güç söz konusudur.

Ayak parmağı

Bu sözcüğün leksikolojik niteliğini, uzatmaya kaçmadan –çünkü bu, başlı başına bir zenginliktir– anımsatmak gerekir. [Fransızca] "*Orteil*" ("ayak parmağı"), hangisi olursa olsun ayak parmağıdır; *articulus*'tan, küçük organdan gelir; *das Kleines*, küçük şey,

çocuk pipisi demektir. *"Le gros orteil"* ("iri ayak parmağı) deyişinde anlam güçlendirilmiştir: Bir yanda iri iticidir (büyük böyle değildir); öte yanda küçültme öğesi de (*articulus*) böyle olabilir (bulanık cücelik): Ayak parmağı çekici-iticidir; bir çelişki olarak büyüleyicidir: Şişen ve minyatürleşmiş fallusun çelişkisi.

Paradigma

Değer'den söz ettik. Bu sözcük Nietzsche'nin kullandığı anlamda kullanılmıştır: Değer, incelenemez bir paradigmanın kaçınılmazlığıdır: *Soylu/aşağılık*. Oysa Bataille'da –bütün söylemi yöneten– değer, üçlü olduğu için özel, düzensiz bir paradigmaya dayanır. Üç kutup olduğu söylenebilir: *Soylu/soysuz/aşağı*. Bu üç terimin terimbilimsel değerlerini verelim (örnekler metnimizden ve Harcama[4] kavramı üstüne makaleden alınmıştır).

1. *"Soylu"* kutup: "Büyük ve serbest toplumsal biçimler"; cömert, şehevi, ölçüsüz"; "çok güçlü ışık, hızlandırılmış görkem"; "cömertlik"; "soyluluk".

2. *"Soysuz"* kutbu: "Hastalık, tükenmişlik. Kendinden utanma. İğrenç ikiyüzlülük. Karanlık. Utanç verici geğirmeler. Silik tutum. Duvarların ardında. Sıkıntı yüklü ve güçten düşürücü uzlaşmalar. Aşağılamak. Yıkıcı hınçlar. Cilveler. Çürümüş toplum. Küçük törenler. Uğursuz bir sanayici ve daha da uğursuz yaşlı karısı. İtiraf edilemeyen hizmetler. Bakkal karı kocalar. Şaşkınlık ve aşağılık aptallık. Katışıksız ve yüzeysel. Şiir mutfağı."

3. *"Aşağı"* kutbu: "Balgam. Çamur. Kan oluk gibi akıyor. Kudurmuş öfke, kapris ve öfkelerin düzeneği. Bağırsakların gürültülü dalgalanmaları. Gizli bir biçimde cesede özgü. Gururlu ve yaygaracı. Organların şiddet dolu uyumsuzluğu."

Bataille'ın heterolojisi şuna dayanır: İlk iki öğe arasında çelişki, yalın, kurala uygun paradigma vardır: *Soylu* ve *soysuz* ("insanların soylu ve soysuz iki temel sınıfa bölünmesi") *ama* üçüncü öğe kurallı değildir: *Aşağı* yansız (ne soylu ne de soysuz) öğe değildir ve karma (soylu ve soysuz) öğe de değildir. Bağımsız,

4 Georges Bataille, *La Part maudite*, Minuit Yay., "Critique" dizisi, 1967.

tam, ayrıksı, indirgenemez öğedir: *Yasadışı* (yapısal) çekiciliğin öğesidir.

Aşağı, aslında iki nitelik taşıyan bir değerdir: Bir yanda yetkenin taklitçiliğinin dışında olan şeydir;[5] öte yanda *yukarı/aşağı* paradigması içine alınmıştır, daha açık bir söyleyişle bir anlamın, bir biçimin simülasyonu içine alınmıştır ve böylelikle gerecin kendiliğindenliğini bozar: "... günümüz materyalizmi, demek istediğim yalnızca içermeyen materyalizm kendinden bir şeydir.[6]" Kısacası, gerçek paradigma bakışı iki olumlu değer (*soylu/aşağı*) materyalizminin alanı içinde görüşe sokan paradigmadır; ve yansızlaşan, sıradanlaşan (olumsuzlanması zıtlık değil ezilme olan olumsuz değer) öğe normalde çelişkili olan (*aşağılık*) öğedir. Nietzsche ekler: "Sıradan insanda sıradan olan nedir? *Şeylerin tersi*nin gerekli olduğunu anlamaz." Bir başka deyişle, bir kez daha şunu vurgular: Anlamın aygıtı yıkılmamıştır (bebeğin çıkardığı sesleri göz önünde bulundurmazsak), ama *merkezin dışına taşınmıştır*, topallaştırılmıştır (<topallaştırmak sözcüğünün Fransızca karşılığı olan> *boiteux*, *scandaleux*'nün <"rezalete yol açan"> etimolojik anlamıdır.) Bu düzen iki işlemle güvence altına alınmıştır: Bir yanda (yazının) öznesi paradigmayı aşırı saptırır: Örneğin *edep;* beklenen, yasal ve yapısal karşıtı (teşhircilik) lehine yadsınmaz; üçüncü bir terim ortaya çıkar: Edebi ve Edep *duygu*sunun bazen anlamı bozan *Gülme*; ve öte yandan dil, dilin kendisi gözüpekçe getirilmiştir: *Aşağı* olumlu, övücü değer niteliğiyle kullanılır ("bilginin değersiz materyalizmi"), ama onun dile göre kökeninde yer alan sıfatla aynı değeri taşıması gereken bağlılaşık belirteci *bayağıca*, olumsuz ve küçültücü ("Gerçeküstücülüğün bayağıca idealist yönelimi") biçimde kullanılmıştır: Köken-sözcüğü ve onun filizini şiddetli ve kesici bir değer olarak ayıran, ezme izleğidir.

5 "Çünkü, her şeyden önce, daha yüksek olana, olduğum varlığa ödünç bir yetke verebilecek şey ne olursa olsun kendini ve kendisiyle birlikte mantığını daha yüksek olana, bu varlığı güçlendirene boyun eğdirmek söz konusu değildir. Gerçekte bu varlık ve aklı, daha *aşağıda* olana, herhangi bir yetkeye öykünmeye yarayacak şeye hiçbir durumda boyun eğemez... Aşağı madde [gereç] ideal insan özlemleri dışındadır ve ona yabancıdır; bu özlemlerden kaynaklanan büyük varlıkbilimsel düzeneklere boyun eğmeyi yeğler." (*Documents*, s. 103.)

6 *Agy.*, s. 102.

Ne ve kim?

Bilginin her şeye ilişkin bir söyleyeceği vardır: "*Bu nedir?*" Bu iri ayak parmağı nedir? Şu metin nedir? Bataille kimdir? Ama değer Nietzsche'nin parolası uyarınca sorunu derinleştirir: *Bu benim için nedir?*

Bataille'ın metni, soruna Nietzsche'ye özgü bir yanıt getirir: *Ben, Bataille için iri ayak parmağı nedir?* Ve yer değiştirme yoluyla: Bu metin, onu okuyan *benim için* nedir? (Yanıt: Yazmış olmayı arzulayacağım metin.)

Demek ki, *belli* bir öznellik üstünde hak öne sürmek gereklidir – ve belki de acildir: Hem öznenin öznelliğiyle (izlenimcilik) hem de öznenin öznel-olmamasıyla (nesnelcilik) karşıtlaşan özne olmayanın öznelliği.

Bu gözden geçirme iki biçim altında tasarlanabilir: Önce, bütün "Bu nedir?" içinde olan *benim için* istemde bulunmak, değerin bilgi söylemi içine katılmasını istemek ve korumak. Daha sonra, yorum konusunda *kim*'e yönelmek; burada da Nietzsche: "Yorumlayan *kimdir* diye sormak hakkımız yok mudur? Bir tutku olarak var olan (bir "varlık" olarak değil, ama bir süreç, bir gelecek olarak) güç iradesinin biçimi olan yorumun kendisidir..."; Özne yoktur; bir etkinlik, yaratıcı bir müdahale, ne "nedenler" ne de "sonuçlar" söz konusudur.

Sözcükbirimler

Değer kimi sözcüklerden, kimi terimlerden, kimi sözcükbirimlerden ("sözcükbirim" sözcüğünü yeğliyorum, çünkü bu bir aziz adı ve himayesi anlamına gelmektedir: Oysa *numen-sözcük**, gösterge –sözcükler, düşünce– sözcükler de söz konusudur) ortaya çıkar. Bu sözcükbirimler bilginin söylemi içinde kendilerini gösterirler: Sözcükbirim, yazıyı yazmanlıktan ayıran işaret olabilir (sözgelimi, hiçbir "bilimsel" söylemin hoş göremeyeceği, "en mide bulandırıcı pislik" gibi bir söylemden). Hiç kuşkusuz bir değer-sözcükler (sözcükbirimler) kuramı gerekirdi – bir gün ge-

numen, Latince "baş işareti", "kutsal", imparator" anlamlarına gelmektedir (ç. n.).

rekecektir. Beklerken şu belirtilebilir: Sözcükbirimler çekicilik ya da itme duygusu uyandıran (zevk çağrıları) duyarlı sözcükler, incelikli sözcükler, aşk dolu sözcüklerdir; bir başka değer göstergebilimi, bazen bir eğik yazı bazen de parantez olabilir; parantez kodu çerçevelemeye (sözcüğün büyüsünü bozmaya, gizemini kaldırmaya) yarar, tersine eğik yazı sözcüğe dayatılmış olan öznel baskının, onun anlamsal varlığının yerine geçen bir ısrarın izidir (eğik sözcüklerin sayısı Nietzsche'de yüksektir). Bilgi-sözcükler ile değer-sözcükler (adlar ve sözcükbirimler) arasındaki bu karşıtlık üzerine Bataille'ın kendisinin bir kuramsal bilinç geliştirmiş olduğu düşünülebilir. Ama, sunuşunda[7] terimbilimsel bir çapraz yer değiştirme vardır: "Sözcük", "bir dış eyleme olanak tanıyan özellikleri aktaran felsefi çözümlemenin, varoluşsal dizgenin öğesidir, buna karşın "görünüş" (bizim "sözcükbirim") "şeylerin kesin değerlerini gündeme getiren" şeydir, "doğanın belirleyici devinimlerinden" kaynaklanır.

Demek ki metinde (Bataille'ın ve Bataille'a göre) bütün bir değerler dokusu (sözcükbirimlerden, yazılardan oluşan), bütün bir "dilsel görkem" vardır. Dilbilimsel bakımdan bu sözcükbirimler neler olabilir? (Kuşkusuz dilbilim bunu bilmez ve bilmek istemez; geçirimsizdir, yansızdır.) Yalnızca birkaç varsayıma değineceğim.

1. Dil, ancak sözdizim düzeyinde özgürlüğüne kavuşabilirmiş (öncü içine katılmak) gibi sözdizimden başka bir şeye odaklanmayan her modernist önyargının tersine, sözcüklerin bir tür dolaşkanlığını kabul etmek gerekir: Kimi sözcükler, tümce içinde dolaşan bloklar gibidir; sözcüğün (yazı içindeki) rolü, parlaklığı, farklılığı, çatlama gücüyle tümceyi kesmek, fetiş durumu aracılığıyla ayrılmaktır. "Biçem" sanıldığından daha ele gelir bir şeydir.

2. Bataille şöyle söylüyordu: "Bir sözlük, sözcüklerin anlamlarını değil, görevlerini verdiği anda başlar.[8]" Bu son derece dilbilimsel bir düşüncedir (Bloomfield, Wittgenstein); ama *görev* daha ileri gider (ayrıca bir değer-sözcüktür); *kullanım*lardan, *rol*den (işlevsel kavramlar) sözcüğün yaptığı işe, sözcüğün hazzına

7 *Documents*, s. 45.
8 *Agy.*, s. 177.

geçiyoruz: Sözcük ara-metinde nasıl "eşelenir", yananlam içinde kendini çalıştırarak nasıl bir davranış gösterir; kısacası bu, sözcüğün Nietzsche'deki *kendim için*idir.

1. Değer sözcüklerin dokusu, bir bakıma "güç gereci" dendiği gibi terimbilimsel bir *gereç* oluşturur: Sözcüğün bir ele geçirme gücü vardır; sözcük dil savaşlarının bir parçasını oluşturur.

2. Neden (günün birinde) bir değer –Saussure'deki anlamında (bir değiştirim dizgesinin öğesi, *geçerli değer*) dilbilimi değil de neredeyse ahlaki, savaşçı anlamda– ya da erotik dilbilim tasarlanmasın? Değer-sözcükler (sözcükbirimler) metne (sözcelem dokusuna) arzuyu katar – ve onu dışarı çıkarırlar: Arzu, kendisini "temsil eden", kendisini anlatan sözcükler aracılığıyla değil, kendilerini sevdirmek için fetişler gibi yeterince kesilmiş, yeterince parlak, görkemli sözcükler aracılığıyla metin içinde yer alır.

Cerisy-la-Salle Kolokyumu, 1972.
Bataille'dan alıntı, "10/18" dizisi.
© U. G. E., 1973.

çeviren: N. K. S.

Brillat-Savarin Okuması

Dereceler

Brillat-Savarin (bundan sonra B.-S. olarak adlandırılacak), şampanyanın ilk etkilerinin uyarıcı, daha sonraki etkilerinin uyuşturucu olduğunu gözlemler (ben o kadar emin değilim: Ben bunu daha çok viski için söylerdim). İşte modernliğin bir hiç için ortaya koyduğu en önemli biçimsel kategorilerden birisi (ama tat bir hiç felsefesi içerir): Olguların *basamaklandırılması* kategorisi. Ritimden çok daha az bilinen, ama insana özgü üretimlerin birçoğunda var olduğu için yeni bir sözcükle karşılanmasının yersiz olmayacağı bir zaman biçimi söz konusudur: Bu "kopukluğu", bu şampanya basamağını "batmoloji" diye adlandıralım. Batmoloji, bir *dereceler* düzenine uygulanmış söylemlerin alanı olabilir. Kimi diller de şampanya gibidir: İlk dinlenişlerinden sonra gelen bir anlam dizgesi geliştirirler ve edebiyat da anlamın bu geri çekilişinden doğar. Şampanyanın etkilerinin basamaklandırılması kabaca yapılabilir, tümüyle fizyolojiktir, uyarıcılıktan uyuşturmaya götürür; ama beğeninin niteliğini düzenleyen de aynı arındırılmış farklılıktır: Beğeni, çok sayıda ve birbirlerini izleyen kavrayışları tanıyan ve uygulayan duygudur: Girişler, geri dönüşler, üst üste yığılmalar, tüm bir duygu uyuşumudur: Görüşün *kat kat sıralanmasına* (büyük panoramik hazlar içinde) beğeninin *basamaklandırılması* denk düşer. B.-S. böylece tat alma duygusunu *zaman içinde* ayrıştırır (çünkü basit bir inceleme söz konusu değildir): 1) *dolaysız* (tat, ön dili etkilediğinde); 2) *eksik-*

siz (tat, ağzın arkasına geçtiğinde); 3) *yansımalı* (değerlendirmenin son anında). Tadın tüm *lüksü* bu basamak içinde yer alır; tat duygusunun zamana boyun eğmesi, aslında bir öykü ya da dil gibi gelişmesine olanak tanır: Zamansallaşan tat sürprizler ve incelikler barındırır; bunlar bir bakıma, anılar gibi önceden oluşturulduğu söylenebilecek parfümler ve hoş kokulardır: B.-S.'in, Proust'un madlenini incelemesini hiçbir şey engelleyemezdi.

Gereksinim/Arzu

Eğer B.-S. kitabını bugün yazsaydı, savunduğu ve örneklendirdiği besine duyduğu zevki sapkınlıklar arasında saymaktan geri kalmazdı. Sapkınlığın, üreme düşüncesi olmaksızın kendini aşka veren bedeninki gibi hiçbir işe yaramayan bir arzunun uygulaması olduğu söylenebilir. Oysa B.-S., besin düzleminde gereksinim ve arzu arasındaki farkı her zaman vurgulamıştır: "Yeme hazzı, açlığı değilse de en azından iştahı gerektirir: Sofra hazzı genellikle birbirinden bağımsızdır." Burjuvanın hiçbir toplumsal suçluluk duymadığı bir çağda, B.-S. kinik bir karşıtlık kullanır: bir yanda gereksinim türünden olan *doğal iştah* ve öte yanda arzu türünden *lüks iştah* vardır. Aslında her şey oradadır: Türün yaşamak için üremeye *gereksinimi* vardır, bireyin varlığını koruması için yemeye *gereksinimi* vardır; ve bununla birlikte bu iki gereksinimin giderilmesi insana yetmez: Onun aşk ve mutfak arzusunun *lüks*ünü sahnelemesi gerekir: Anlaşılmaz, yararsız bir ek olan arzulanan besin –B.-S.'in betimlediği– koşulsuz bir kayıp, insanın gücünü, enerjisini "hiç" için tüketme özgürlüğünü yücelttiği bir tür etnografik törendir. Bu anlamda, B.-S.'in kitabı baştan sona "tam insana özgü" olanın kitabıdır, çünkü insanı ayırt eden arzudur (hakkında konuşulması bakımından). Bu antropolojik temel *Physiologie du goût*'ya bir çelişki damgasını vurur: Çünkü biçemin güzellikleri, fıkraların sosyete havası ve betimlemelerin sevimli önemsizliği, arzunun büyük serüvenidir. Bununla birlikte sorun, tümüyle, neden toplumsal öznenin (en azından bizim toplumlarımızda) kara, vahşi, tecavüzlerin en katışıksızı olarak lanetlenmiş biçem içinde cinsel sapkınlığı üst-

lenmek zorundayken B.-S.'in betimlediği (ve bütünü içinde onun başka türlü nasıl betimlenebileceği bilinmemektedir) gastronomik sapkınlık, her zaman *iyi hava*dan hiç çıkmayan bir tür sevimli ve incelik dolu hoşluk itirafı içerip içermediği sorunudur.

Gastronomun bedeni

Besin bir *iç* hazzı kışkırtır; bedenin içinde, kesinlikle derisinin altında değil de derin, merkezi bölgede kapalı kalan, yumuşak, karışık, geçirimli olduğu ölçüde kökensel olan ve genel olarak bağırsak diye adlandırılan bölgenin içindedir; tat, insanların tanıdığı, sınıflandırdığı beş duyudan biri ve bu duyunun yerinin saptanmış olmasına karşın (dil üstünde ve B.-S.'in çok iyi betimlediği gibi tüm ağız içinde), tat hazzı farklıdır, mukozanın tüm gizli örtüsüne yayılmıştır; altıncı duyumuz olarak göreceğimiz şeye bağlıdır –her ne denli B.-S. bu yeri özellikle cinsel duyguya ayırmıyorsa da– ve iç bedenimizin bu toptan duygusu *senestezi*'dir. B.-S., kuşkusuz herkes gibi besin hazzına yönelik bu dağınık eğilimi kabul eder: Bu, yemeği izleyen *kendini iyi hissetme*dir; ama, ilginç bir biçimde, bu iç duyguyu çözümlemez, onu ayrıntılandırmaz, onu "şiirselleştirmez"; besinin şehevi etkilerini anlamaya çalıştığında, onu karşı bedende arayacaktır; bu etkiler bir bakıma bir karşılıklı konuşma içinde ele geçirilmiş göstergelerdir: Ötekinin hazzı çözümlenir; hatta bazen, bir kadın söz konusu olduğunda dikkatle gözlenir, sanki küçük bir erotik insan kaçırma ile karşı karşıyaymışçasına *şaşırtılır*; yeme içmeden zevk alma ve birlikte yemek yemekten duyulan haz demek ki görüldüğü gibi masum bir değer değildir; güzel bir sofranın sahnelenmesinde çok eskilere uzanan bir tarihsel kökenden kaynaklansa bile, sosyete kuralının ötesinde bir şeyler vardır; masanın çevresinde belli belirsiz bir röntgen itkisi dolaşır: Besinin öteki üzerindeki etkilerine bakılır (gözlemlenir?), bedenin içerden nasıl kendini çalıştırdığı kavranır; aynen partnerinin yüzünde bir heyecanın dolaşmasından zevk alan sadistler gibi, iyi beslenen bedenin değişimleri gözlemlenir. Yükselen bu hazzın göstergesi, B.-S.'e göre çok kesin bir izleksel niteliktir: *Parlaklık*; fizyonomi serpilir, renklere canlılık gelir, gözler parıldarken beyin tazelenir ve tatlı

bir sıcaklık tüm bedene yayılır. Parlaklık, kuşkusuz erotik bir niteliktir: Hem ateşe verilmiş hem de ıslatılmış bir gerecin durumuna gönderme yapar, arzu bedene şimşeğini gönderir, esrime ışınımını (bu sözcüğü B.-S. kullanmaktadır) ve haz da parlaklığını katar. Oburun bedeni böylece hafifçe ışıyan, *içten* aydınlanan bir resme benzer. Bu yücelik yine de ince bir bayağılık tohumu içerir; güzel obur kadın tablosunda (B.-S. "silahlar altında güzel bir obur kadın" der), bu beklenmedik ek fark edilir: Parlak gözleri, cilalı dudakları vardır ve bir keklik kanadı yemektedir; ziyafet betimlerinin zorunlu bir türü olan sevimli hazcılık altında, bir başka göstergenin parıltısını okumak gerekir: Burada çelişkili olarak kadının taşıyıcısı olduğu etobur saldırganlık: Kadın besinini yiyip yutmamakta, onu ısıtmaktadır ve bu ısırık yayılır: Belki bu oldukça kaba parlama içinde antropolojik bir düşünce algılamak gerekir: Kesintilerle arzu kökenine geri döner ve gereksinime dönüşür, oburluk iştaha (aşk düzeyine aktarılan bu dönüşüm insanlığı basit bir çiftleşme uygulamasına götürür) dönüşür. Tuhaf olan, B.-S.'in durmaksızın gastronomik kullanımlar verdiği alabildiğine uygarlaştırılmış tabloda, Doğa'nın –doğal *temel*imiz– kulakları sağır eden notasını kadın çıkarır. Bilindiği gibi, erkeklerin kadın ideali çevresinde geliştirdikleri dev mit içinde besin hep unutulmuştur; kadın yaygın bir biçimde aşk ya da masumiyet durumu içinde görülür; yemek yediği hiç görülmez; onurlu, her türlü gereksinimden arınmış bir bedendir. Mitlere göre besin erkeklerin işidir; kadın burada ancak aşçı ya da hizmetçi olarak yer alır; hazırlayan ya da hizmet edendir, yiyen değildir.

Kısa bir notla B.-S. iki tabuyu yıkar: Her türlü hazzın etkinliğinden arınmış kadın tabusunu ve yalnızca şişmanlığa dayalı bir gastronomi tabusunu: besini Kadının içine koyar ve Kadının içine de iştah (iştahlar) yerleştirir.

Uyuşturucunun panzehiri

Şaraptan yeterince söz etmediği için Baudelaire, B.-S.'e kızıyordu. Baudelaire'e göre şarap anı ve unutma, neşe ve hüzündür; bireye, kendi dışına taşma, ben bilincini bilinmeyen tuhaf ve

yabancı durumlar adına bıraktırma konusunda olanak tanıyan şeydir; bir sapma yoludur; kısacası bir uyuşturucudur.

Oysa, B.-S.'e göre şarap kesinlikle bir esrime iletkeni değildir. Bunun nedeni açıktır: Şarap, besinin bir parçasıdır ve B.-S.'e göre besin, özünde, birlikte yiyip içmeye özgüdür; dolayısıyla şarap tek başına yapılan işler arasında sayılmaz: Yenirken içilir ve her zaman birkaç kişiyle yenir; sıkı bir toplumsallık besinin hazlarını denetler; kuşkusuz H içicileri iyi bir yemeğin davetlileri gibi gruplar biçiminde bir araya gelebilir, ama bu, her bireyin tekil düşü içinde daha iyi "yola çıkabilmesi" için ilkece geçerlidir; oysa, bu sapma gastronom davetliye yasaktır, çünkü yemek yiyerek katı bir cemaat uygulamasına boyun eğer: Söyleşmeye. Söyleşi (birçok kişi arasında) bir bakıma mutfak hazzını her türlü psikotik tehlikeden koruyan ve boğazına düşkün bireyi "sağlıklı" bir rasyonalizm içinde tutan yasadır: Yemek yerken konuşarak –yarenlik ederek– davetli kendi ben'ini doğrular ve söylemin düşgücü aracılığıyla her türlü öznel kaçıştan kendini korur. B.-S.'e göre şarabın hiçbir özel ayrıcalığı yoktur: Besin gibi ve onunla birlikte, bedeni hafifçe büyütür (onu "parlaklaştırır") ama değiştirmez. Bu bir uyuşturucu panzehiridir.

Evrendoğumlar

Dönüştürülebilir maddeleri kapsayan mutfak uygulaması doğal olarak bundan söz eden yazarı maddenin tematiğine ilişkin genel bir incelemeye yönlendirir. Eski felsefelerin, maddenin temel durumlarına (su, ateş, hava, toprak) çok önem vermesi ve bu durumlardan, şiir söylemi başta olmak üzere her türlü söylem biçimi içinde geçerli olabilecek türsel nitelikler (uçucu, sıvı, yakıcı, vb.) çıkarılması gibi aynı biçimde besin de maddelerinin incelenmesi aracılığıyla bir evrendoğum [kozmogoni] boyutu kazanır. B.-S. besinin *gerçek* durumunun, besinin *insana ilişkin* geleceğini belirleyen durumun, sıvı olduğunu düşünür: Tat her zaman nem yoluyla gerçekleşen bir kimyasal işlemden kaynaklanır ve "daha baştan çözülüp ya da yakında çözülebilecek olandan daha tatlı hiçbir şey yoktur" Besin burada büyük,

anne ve deniz izleğiyle birleşir ve bu da doğaldır: Su besleyicidir; temelde besin bir iç banyodur ve bu banyo –B.-S.'in üzerinde durduğu saptama– yalnızca yaşamsal değildir, aynı zamanda mutludur, cenneti andırır; çünkü tat, daha açık bir söyleyişle yemek mutluluğu ona bağlıdır.

Sıvı, besinin önceki ya da sonraki durumu, toptan geçmişi dolayısıyla onun gerçeğidir. Ama katı ve kuru durumu içinde besin maddesi değer farklılıkları geçirir. Kahvenin doğal tanelerini alalım: Bunları dövebilir ya da değirmenden geçirebilirsiniz. B.-S., birinci indirgeme yöntemini benimser ve bunun için Türkler'e saygı duyar (kahve tanelerini öğütmek için kullanılan ahşap havaneli ve tokmağını çok paralar ödeyerek satın almıyor muyuz?). Bir işlemin üstünlüğünden ötekine, B.-S. bilgin havasına bürünerek deneysel ve kuramsal kanıtlar oluşturur. Ama bu farklılığın "şiirselliği"ni tahmin etmek güç değildir: Öğütülmüş olan bir mekaniğe bağlanır; el, değirmene bir sanat olarak değil bir güç olarak uygulanır (kanıtı da, eldeğirmeni elektrikli değirmene doğal olarak dönüşmüştür); böylece değirmen –bir bakıma soyut bir biçimde– kahve tozu, kuru ve kimliksizleşmiş bir madde üretir; tersine, havanda öğütülen toz bir bedensel devinimler bütününden kaynaklanır (ezmek, çeşitli biçimlerde döndürmek) ve bu devinimler maddenin en soylusu, en insancılı olan tahta aracılığıyla doğrudan aktarılır; havanelinden çıkarılan şey basit bir toz değil, bütün bir mitolojinin, büyülü sıvı ilaçlar yapmak için suyla karıştırmaya dayandırdığı simya yanı ağır basan özel bir tozdur: Kahve tozunun suyla karıştırılabilir olduğu, dolayısıyla sıvı olan en önemli besin durumuna daha yakın olduğu söylenebilir. Öğütülmüş olanı çekilmişle karşıtlaştıran küçük çekişme içinde, teknik insanlığı bugün her zamankinden daha fazla kullanan büyük mitin bir yansımasını okumak gerekir: Gerecin (makineyle karşıtlaşan) mükemmelliği, sanatsal olanın endüstriyele ağır basması, kısacası Doğal'a duyulan özlem.

Özün peşinde

Bilimsel bakımdan, XVIII. yüzyılın sonunda sindirim sistemi aşağı yukarı aydınlatılmıştı: Dolayısıyla besinlerin dönüştürülebilecek en çeşitli ve en benzeşmeyen dizelgesinin (yaşamın kökeninden bu yana insanlığın bulduğu ve yediği her şey) insanın yaşamını sürdürebilmesini sağlayan aynı maddeyi ürettiği bilinmektedir. Küçük bir tarihsel sapmayla, 1825'ten başlayarak kimya basit cisimler keşfetmiştir. B.-S.'in bütün mutfak ideolojisi hem tıbbi hem kimyasal hem de metafiziksel nitelik taşıyan bir kavramla donanmıştır: Besin (ya da tat – çünkü B.-S.'e göre *tadılmamış* besin yoktur) *özsuyu* olan basit bir öz kavramıyla. Demek ki besinin tamamlanmış durumu özsıvısı, bir besin parçasının sıvı ve çok fazla karşılaşılmayan özüdür. Öze ya da özün en güzel bölümünü elde etmeye dayanan simyacıların eski düşü, B.-S.'i derinden etkiler: Bundan şaşırtıcı bir gösteri gibi zevk alır; Soubise prensinin aşçısı, *Binbir Gece Masalları*'ndan fırlamış bir büyücü gibi bir karışlık bir kristal şişenin içine elli jambon yerleştirmeye kalkışmamış mıydı? Mucizevi denklemler: Jambonun varlığı özsuyu içindedir ve bu özsuyun kendisinden de bir sıvı, bir öz –yalnızca kristal bu düzeydedir– çıkarılabilir. Böylece yansıtılan besin özü ilahi bir *aura*'ya bürünür; kanıtı, Prometheus ateşi gibi, insani yasaların dışında bu öz çalınabilir: B.-S. bir handa kendilerine but kızartan İngilizlerden bu budun özsuyunu çalar (kendine but sulu yumurta yapmak için), dönen eti çizer ve gizlice (ek olarak İngilizlerden duyulan korkuya gönderme) özsuyunu alır.

Ahlak

Aşk hazzının fiziği aydınlatılabildi (gerilim/gevşeme) ama tat hazzına gelince, o, her türlü çözümlemeye ve dolayısıyla tüm bilimlere direnir (kanıtı da tarih içinde ve tüm dünyada tatların ve iğrenme duygusunun birbirine benzemeyen doğasıdır). B.-S. bilgin gibi konuşur ve kitabı da bir fizyoloji kitabıdır: Ama onun bilimi (o bunu biliyor mu?) bilimi alaya alır. Tat hazzı iki

değerin karşıtlığından kaynaklanır: *Hoşa giden* ve *gitmeyen* ve bu değerler yinelemeden başka bir şey değildir: Kabul eden *hoşa giden*, etmeyense *hoşa gitmeyen*dir. B.-S. daha ileri gidemez: Aynen Molière'de uykunun uyutucu bir erdemden gelmesi gibi tat da bir "beğendirme gücü"nden kaynaklanır. Demek ki tat bilimi ahlaka dönüşür (bilimin bilinen yazgısı). B.-S., ahlaki nitelikleri hemen fizyolojiyle birleştirir (söylev çekmekle yetinseydi geriye yapacağı ne kalırdı?). Bu niteliklerden ikisi temeldir. İlki yasal, hadımlık karmaşası yaratan türdendir: Bu, *şaşmazlık*tır ("Aşçının tüm nitelikleri arasında en gerekli olanı şaşmazlıktır"); burada çok bilinen bir kuralla karşılaşılır: Zorlama olmadan sanat olmaz, düzen olmadan haz olmaz; ikincisi, Yanlış'a ilişkin ahlak öğretilerince yakından bilinir: İyi ve Kötü'yü incelikle birbirinden ayırmayı sağlayan *ayırt etme* yetisidir; tada ilişkin bir kazuistik* vardır: Tat her zaman uyanık olmalı, incelikle, titizlikle hareket etmelidir; B.-S., Roma'nın oburlarını saygıyla anımsatır; bu oburlar, Kent'in köprülerinden avlanan balıklarla daha aşağıdan avlanan balıkları tatlarından ayırt edebiliyorlardı ya da avcılar kekliğin uyurken üzerinde durduğu ayak budunun özel tadını ayırt edebiliyorlardı.

Dil

Yazıyı Yunanistan'a getiren Cadmus, Sidon kralının aşçısıydı. Bu mitolojik parçayı dille gastronomiyi birleştiren bağıntının başlangıcı olarak verelim. Bu iki güç aynı organı kullanmaz mı? Ve, daha geniş olarak aynı üretici ya da değerlendirici gereci: B.-S.'in tat almadaki rolünü anımsattığı ve şiirselleştirdiği yanağı, damağı, burun deliklerini kullanmazlar mı? Yemek, konuşmak, şarkı söylemek (buna öpmek de eklenmeli mi?) köken olarak bedenin aynı bölgesini kullanan eylemlerdir: Kesilmiş dilde artık ne tat ne de söz vardır.

Platon, retorikle mutfağı birbirine yaklaştırmıştı (kötü anlamda doğru). B.-S., bu öncü felsefeciden açıktan açığa yararlanmaz: O, dil felsefesiyle uğraşmaz. Simgebilim onun alanına

* Genel ilkelerden ziyade özel durumlara yönelik kullanılan yöntem. (ç. n.)

girmediğinden, bu gastronomun dil ya da daha doğrusu diller merakını deneysel saptamalarında aramak gerekir. Bu, çok büyük bir ilgidir. B.-S. bunu anımsatır, beş dil konuşmaktadır: Böylece, utanç duymaksızın beyninin çeşitli bölgelerinden kullanmak üzere aldığı her yönden gelen sözcüğe sahiptir. B.-S. bu bakımdan çok moderndir: Fransızcanın yoksul bir dil olduğuna inanmıştır, dolayısıyla başka dillerden sözcükleri almak ya da çalmak ona göre yasaldır; aynı biçimde, halk dili gibi toplumun kıyısında kalmış dillerin çekiciliğini över; doğduğu yer olan Bugey ağzını zevkle kullanır. Son olarak, her fırsat bulduğunda, kendi gastrosofik söyleminden ne denli uzak olursa olsun, şu ya da bu dilsel ilginçliği vurgular: "*Faire les bras*": Sanki boğucu bir duygunun etkisi altındaymışçasına dirsekleri kaldırarak piyano çalmak demektir; "*faire les yeux*": Sanki bayılacakmış gibi gözleri havaya dikmektir; "*faire des brioches*" (bu eğretilemeden hoşlanıyor olsa gerektir): Bir vurguyu, bir tonlamayı yapmamak anlamına gelir. Dolayısıyla dile, yemek pişirme sanatında olması gerektiği gibi titiz bir özen gösterir.

Bununla birlikte bu ikincil türden bağlantı kanıtlarının da ötesine geçmek gerekir. B.-S., dile, kuşkusuz –besine olduğu gibi– aşk ile bağlıdır: Sözcükleri somutlukları düzleminde arzular. Dilin çiğnerken yaptığı devinimleri, bilinmeyen bilimsel sözcükler yardımıyla sınıflandırmaya dayanan şaşırtıcı buluşu o yapmamış mıdır? Birçok sözcüğün yanı sıra *spication* (dil, başak biçimi aldığında) ve *verrition* (süpürdüğünde) söylenebilir. İkili bir haz mı söz konusudur? B.-S. bir sesbilimcinin tınılarla yapabileceği (ve daha sonraları gerçekten yaptığı) gibi besini inceler ve onu bilimsel söylemi kesin olarak –küstahça diyebilir miyiz?– yeni sözcükler içinde tutar. Yeni (ya da çok az karşılaşılan) sözcükler B.-S.'de dolup taşar; bunları kendini frenlemeden kullanır ve bu beklenmedik sözcüklerin her biri (*irrorateur, garrulité, esculent, gulturation, soporeux, comessation*, vb.) dil arzusuna gönderme yapan derin bir zevkin izidir: B.-S. yer mantarı, ton balıklı bir omlet, bir balık yahnisi arzular gibi sözcük arzular; yeni sözcük uzmanı gibi tek başına, doğrudan kendi tekilliği içine sarılmış sözcükle fetişist bir bağ kurar. Ve, bu fetişleşmiş sözcükler, yeni sözcüklerden alınan hazza kısıtlamalardan, protokollerden oluş-

muş bir klasik sanat çerçevesi kazandırdığı çok arı bir sözdizim içinde kapalı kaldığından, B.-S.'in dilinin, sözlük anlamında, *obur* olduğu söylenebilir: Kullandığı sözcükler ve gönderme yaptığı yemekler bakımından obur; tutku ve yetilerinin yalnızca "lezzetli" sözcüğünü sesletme –oburca– biçiminden tanındığı oburları sempatiyle anımsattığında B.-S.'in kendisinin örneklendirdiği kaynaşma ya da karmaşa.

Modernliğin, dilin kullanımı içine gömülmüş olan cinselliği ortaya çıkarmada ne denli ısrarcı olduğu bilinmektedir: Birtakım sansürler altında ya da kimi bahaneler (aralarında katışıksız "iletişim" bahanesinin de yer aldığı) öne sürerek konuşmak erotik bir eylemdir; yeni bir kavram cinsel-olandan dilsel-olana gerçekleşen bu yayılıma olanak tanıdı: *Sözlü dil* kavramı. B.-S. burada kayınbiraderi Fourier'nin *geçişim* diye adlandırdığı şeyi ortaya koyar: beğeninin, dil gibi ağız, Eros gibi libidinal geçişimini.

Ölüm

Peki ya Ölüm? Konusu ve biçemiyle "iyi yaşayan" örneği çizen bir yazarın söylemine ölüm nasıl girer? Kuşkusuz çok sıradanmış gibi girer. Şekerin besinleri koruduğu ve onları konserve olarak saklamaya olanak tanıdığı ev gerçeğinden yola çıkarak B.-S. mumyalamada niye şekerden yararlanılmadığını sorar: leziz, şekerleme yapılmış, şeker katılmış, reçelleştirilmiş ceset! (Fourier'yi de anımsatmaktan geri kalmayan tuhaf düşgücü.)

(Aşk hazzı her zaman –birçok mit aracılığıyla– ölümle birleştirilmişken besin hazzı için böyle bir durum söz konusu değildir; metafiziksel –ya da antropolojik– bakımdan bu geçirimsiz bir hazdır.)

Obezite

Bu hafta bir dergi okurlarını tavlıyor: Bir hekim, bedenin üstünü ya da altını isteğe bağlı olarak inceltmenin sırrını bulmuştur. Bu haber, kendini, gocunmadan yalnızca gövdesinde "karınla

sınırlı" obezite sorunu olan ve kadınlarda görülmeyen bir obez biçiminde betimleyen B.-S.'i ilgilendirirdi; bu, B.-S.'in *gastrofori* diye adlandırdığı durumdur; bu duruma yakalananlar gastroforlardır (gerçekten de karınlarını önlerinde taşıyormuş gibi görünürler): B.-S.: "Ben de bunların arasındayım, ama yeterince öne çıkmış bir göbek taşımama karşın, bacaklarımın alt bölümü kupkuru ve sinirlerim de bir arap atı gibi boşanmış durumda" der.

Kitle kültürümüz içinde bu konunun sınırsız geleceği bilinmektedir: Basında her hafta zayıflamanın gerekliliği ve yolları üstüne bir makale yayımlanmaktadır. Bu zayıflama fırtınası kuşkusuz belirli dönüm noktaları aracılığıyla XVIII. yüzyılın sonuna değin uzanmaktadır; Rousseau ve İsviçreli hekimler Tronchin ile Tissot'nun etkisiyle yeni bir sağlık anlayışı ortaya çıkar: İlkesi, *indirgeme*ye (şişmanlatmaya değil) dayanmaktadır; yemekten sakınma kanlı canlı evrenselin yerini alır; ideal besin süt, meyveler, soğuk sudan oluşmaktadır. B.-S. kitabının bir bölümünü obezliğe ve bununla mücadele yollarına ayırdığında, önemini kavramaya başladığımız bu mitsel Tarihin gidişine ayak uydurur. Bununla birlikte, gastronom olarak, B.-S. mitin doğalcı yanını vurgulayamaz: Kırsal doğalla (süt ve meyveler) yermantarlı bıldırcın ve vanilyalı güllü mereng piramitleri yaratan mutfak sanatını aynı anda nasıl savunabilirdi? Felsefi bahane –Rousseau'cu kökeninde yer alan– temelden estetik bir gerekçe adına silinir: Kuşkusuz henüz ince olmanın yağlı olmaktan daha güzel olmasının *doğal* karşılandığı (tarihin ve etnolojinin göreceliğine tanık ettiği önerme) bir tarihsel çağda değiliz; B.-S.'in anımsattığı bedenin estetiği doğrudan erotik değildir; görüntüseldir: obezliğin en önemli kötülüğü "doğanın gölgede bırakacak biçimde yarattığı çukurları doldurmak" ve "çok dikkat çekici fizyonomileri neredeyse anlamsız kılmak"tır; bedenin örneği, sonuçta türe ilişkin görüntüdür ve diyet de bir tür plastik sanattır.

B.-S.'in zayıflama rejimi konusundaki düşüncesi neydi? Aşağı yukarı bizimki gibi. Besinlerin farklı kalori gücünde olduklarını ana çizgileriyle bilir; balıkların ve özellikle deniz kabuklularının, istiridyelerin fazla kalori içermediğini ama nişastalıların ve unluların bu bakımdan çok zengin olduklarının farkındadır; çorbayı, şekerli pastaları, birayı önermez; yeşil sebzeleri, danayı,

kümes hayvanlarını önerir (ama çikolatayı da önerdiği doğrudur!); düzenli tartılmayı, az yemeyi, az uyumayı, çok beden hareketi yapmayı önerir ve bu arada önyargıları sıralar (çok sirke içerek zayıflayacağına inanıp kendini ölüme götüren genç kızın önyargısı gibi); buna bir de anti-obezlik kemeriyle kınakınayı ekleyin.

B.-S.'in bugün son derece güçlü olan zayıflama mitine katkısı önemsiz değildir; çok daha işlevsel bir görüş içinde tasarlayıp mutfağa karmaşık bir sanatın saygınlığının verilebileceğini varsayarak diyete ve gastronomiye ilişkin son derece modern bir bireşim tasarlamıştır; biraz yanıltıcı bir bireşim, çünkü zayıflama rejimi gerçek bir çilecilik olarak kalır (bu, *psikoloji* pahasına başarılı olur); en azından bir edebiyatı temellendirmiştir: Bedenin belli bir *mantığı* uyarınca yazılmış yemek kitapları edebiyatını.

Osmazom

Ortaçağ'da mutfak tekniğinin etlerin kızartılmasından önce her zaman haşlanmasını gerektirdiği (çünkü etler kaliteli değillerdi) bilinmektedir. Bu teknik B.-S.'i iğrendirmiştir; öncelikle kızartma konusuna son derece sıcak baktığı söylenebilir; kızartmanın gizi –ve izleksel anlamı– kendisine sunulan besini (çok güçlü ateşte) *şaşırtmaktır*: Bir kızartmanın kıtır kıtır olmasını (Amerikalıların "*crispy*"si) sevmemizin nedeni, bir bakıma maddenin nesnesi olduğu insan kaçırmadır; hem sonra ve özellikle B.-S.'in özellikle et haşlamasını (ama kesinlikle haşlamayı değil) kınamasıdır: Haşlanmış et gerçekten de (dönemin kimya görüşüne göre), doğal olarak kırmızı etlerde (ya da hazırlanmış etlerde) bulunan değerli bir maddesini (tat güzelliği yüzünden) yitirir. Bu madde *osmazom*dur.

Öz felsefesine sadık kalan B.-S. *osmazom*a bir tür tinsel güç yükler; osmazom (bu sözcük eril olduğu için) tadın mutlağıdır: Bir bakıma bir tür et alkolüdür; evrensel (şeytansı?) bir ilke gibi değişik ve baştan çıkarıcı görünümlere bürünür; etlerin sosunu, kızartmaların tavını, av etlerinin hoş kokusunu o verir; özün

doğrudan biçimi olan haşlamalar ve suyu özellikle o verir (bu sözcüğün kökeni koku ve haşlama düşüncesinin birlikteliğine gönderme yapar).

Kimyasal bakımdan *osmazom* bir et ilkesidir; ama simgebilim kimyasal kimliğe uymaz; eğretileme yoluyla osmazom değerini kızartılmış, karamelize edilmiş, ızgara yapılmış her şeye verir: Örneğin kahveye. B.-S.'in kimyası (modası geçse de) ızgaraların bugünkü yaygınlığına açıklık getirir: İşlevsel bahanenin ötesinde (çabuk hazırlanan bir yemek türü olması) felsefi bir gerekçe vardır: Izgara iki mitsel ilkeyi bir araya getirir: Ateşin ve yeşilliklerin mitini; her ikisi de yaşam özsuyunun katı biçimi olan *ızgara* biçimi içinde aşkınlaşmıştır.

Haz

İşte B.-S.'in hazla ilgili yazdığı şey: "Henüz birkaç ay önce uyurken olağanüstü bir haz duygusu yaşadım. Varlığımı oluşturan bütün parçacıkların zevk dolu bir tür titreşmesinden oluşuyordu bu haz duygusu. Ayaklarımın derisinden başıma dek uzanan, zevk veren, iliklerime değin beni kışkırtan bir tür karıncalanmaydı bu. Alnımın çevresinde dolaşan menekşe renkli bir alev gördüğüm duygusuna kapılmıştım."

Bu şiirsel betimleme haz kavramının karmaşıklığına yeterince açıklık getirmekte. B.-S. gastronomik hazzı incelikli ve akla yatkın bir kendini iyi hissetme biçiminde betimler; kuşkusuz bedene bir parlaklık (*parıltı*) katar, ama bu bedeni kişiliğinden arındırmaz: Ne besinin ne de şarabın uyuşturucu etkisi vardır. Buna karşın, burada besine yüklenen, hazzın bir tür sınırıdır; haz boşalma zevkine katılmaya yakındır: Kendini elektrikli bir dağılma durumu içinde hisseden bedeni değiştirir. Kuşkusuz bu aşırılık düş hesabına aktarılır; bununla birlikte çok önemli bir şeyi gösterir: Hazzın ölçülemeyen doğasını. Bu durumda, bir ütopya (Fourier'de de bununla karşılaşılır) üretmek için hazzın *bilinmeyenini* toplumsallaştırmak yeterlidir. B.-S. bunu açıkça dile getirir: "Hazzın sınırları henüz ne bilinmiş ne de belirlenmiştir ve bedenimizin ne derece kutsallaştırılabileceği bilinmemekte-

dir." Düşünce biçimi genelde Epikurosçu olan eski bir yazardan şaşırtan söz: Ancak çok sıra dışı felsefelerde karşılaşılabilecek duygunun, insan bedeninin bilinmeyen plastikliğinin bir tür tarihsel sınırsızlık duygusunu bu düşünce içine yerleştirir: Bu, bir tür haz gizemciliğini varsaymaktır.

Sorular

Bir göstergenin hedeflediği nesneye gönderge denir. Her besinden söz edişimde, bir besine ya da bir besin niteliğine bağlanan göstergeler (dilsel) kullanıyorum. Sözcelemimde gösterilen nesnenin arzu edilen bir nesne olması halinde bu sıradan durum yeterince bilinmeyen yanlar içerir. Kuşkusuz *Physiologie du goût* bu durumu örneklendirir. B.-S. konuşur ve ben onun söylediklerini arzularım (özellikle karnım acıkmışsa). Harekete geçirdiği arzu görünürde basit olduğu için gastronomik sözce tüm karmaşıklığı içinde dilin gücünü sunar: Gösterge, yokluğunu duyumsattığı anda bile göndergesinin zevklerini taşır (Mallarmé'nin "hiçbir bukette bulunmayan" çiçekle ilgili olarak söylediklerinden bu yana her sözcüğün ne etki uyandırdığı bilinmektedir). Dil yaratır ve kapı dışarı atar. Bu andan başlayarak gastronomik biçem bir dizi soruyu gündeme getirir: Tasarımlamak, biçimlendirmek, yansıtmak, söylemek nedir? Arzu etmek nedir? Aynı anda arzu etmek ve konuşmak nedir?

İlk saat

Hazcı her birey gibi B.-S. de canlı bir sıkıntı deneyimi yansıttığı izlenimi verir. Ve, her zaman olduğu gibi, felsefe ve psikanalizin *yineleme* adı altında dile getirdiği şeye bağlı olan sıkıntı, tersine bir yolla (anlam karşıtlığı yolu) yeniliğin kusursuzluğunu içerir. İlk zamansallığa bağlı olan her şey bir tür büyülü coşkunun damgasını taşır; ilk an, ilk kez, bir yemeğin, bir kuralın tazeliği, kısacası *başlangıç*, bir tür saf haz durumuna: Bir mutluluğun tüm belirtilerinin birbirine karıştığı yere götürür. Örneğin sofra hazzının. B.-S.: "Sofra, ilk saatte insanın sıkılmadığı tek yerdir" der. Bu ilk saate,

yeni yemeklerin ortaya çıkarılması, özgün yanlarının keşfedilmesi, sohbetin koyulaşması, kısacası B.-S.'in kızartmaların kusursuzluğu konusunda söylediği sözcükler damgasını vurur: *Süpriz.*

Düş

İştah düşten kaynaklanır, çünkü hem bellek hem de sanrıdır, kaldı ki bu nedenle iştahın belki de fantazmaya yakınlaştığını söylemek daha yerinde olur. Bir besine iştah duyduğumda onu yerken kendimi düşlemez miyim? Bu öngörücü düşlem içinde önceki hazlarımızın bir anısı yok mudur? Tek oyuncusu olduğum gelecekteki bir sahnenin oluşturulmuş öznesiyim.

Demek ki B.-S. "ayrı yaşam, bir uzun roman türü" düşü üstüne iyice düşünmüştür. Yoğun bir haz olabilen ama yine de gerçek duyarlıktan bağışık düşün çelişkisini çok iyi kavramıştır: Düşte, ne koku ne de tat vardır. Düşler anılar ya da anıların bir araya getirilmesidir: "Hayaller anlamların belleğinden başka bir şey değildir." Yalnızca kimi seçilmiş göstergelerden yola çıkılarak geliştirilebilecek, başka bir dilin yalıtılmış artıkları bir dil gibi, solmuş, bellek yıkıntılarından yapılmış bir öyküdür düş. B.-S. onu bir ezginin, armonisine ulaşılamadan ancak birkaç notası çıkarılabilen belli belirsiz anımsanmasına benzetir. Düşün kesintililiği uykunun örtüsüyle karşıtlaşır ve bu karşıtlığın yansıması besinlerin düzenine değin uzanır; kimileri uyku getirir: Süt, av hayvanları, marul, portakal çiçeği, golden elma (uyumadan önce yenilen); ötekiler düşleri uyandırır; siyah etler, tavşan, kuşkonmaz, kereviz, yermantarları, vanilya; bunlar güçlü, kokulu ya da cinsel gücü uyandırıcı besinlerdir. B.-S. düşü belirtili, neredeyse erkeksi diyebileceğimiz bir duruma dönüştürür.

Bilim

B.-S. "Susuzluk, içmek gereksiniminin içten gelen duygusudur" der. Bundan kuşku duyulabilir ve böylesi tümcelerin önemi kuşkusuz aktardıkları bilgide (burada açıkçası hiç olan) yatmaz.

Bu eşsözler aracılığıyla, göze çarpacak bir biçimde B.-S. kendini bilimde, en azından bilimsel söylem içinde dener; bilimsel bir önermenin (tanım, ön doğru, belit, denklem) katışıksız görüntüsü sunmaktan başka bir *değeri* olmayan şaşırtıcılıktan uzak sözceler üretir; ve aynıyı aynı olanla tanımlayandan daha kesin bir bilim var mıdır? Burada hiçbir yanılgı söz konusu değildir; B.-S., bilimi yıkan bu habis güçten, çelişkiden kendini korumuştur. Cesaretini biçeminden alır: Önemsiz (çünkü sıradan bir duyarlıkta) olarak tanınan bir anlamdan, tattan söz etmek için bilgiç bir havaya bürünmek.

Bilim, *Physiologie*'nin büyük Üst-benidir. Kitabın resmi bir biyolog denetiminde yazıldığı söylenir ve B.-S. söylemine bilimsel bir gösteriş yükler. Böylece besin gereksinimini deneysel ölçülere uydurma arzusunu düşler: "Seçkin bir tadı olan ve iyi bilinen bir yemek her sunulduğunda, davetliler dikkatlice gözlemlenecek ve hayranlık belirtisi vermeyenlerin buna layık olmadığı vurgulanacak." "Gastronomik deneykapları" aracılığıyla, düşüncesi ne denli uçarı olursa olsun B.-S. çok ciddi ve çok modern iki etmeni göz önünde bulundurur: Toplumsallık ve dil; kişilerine deneyim olarak sunduğu yemekler, bu kişilerin toplumsal sınıfına (gelirine) göre değişir: Yoksullara dana budu ya da çırpılmış yumurta akı, orta gelirlilere dana filetosu ya da sade hazırlanmış bir kalkanbalığı, zenginlere yermantarlı bıldırcın kızartması, güllü mereng, vb. – bu durum, tadın kültürlere göre, daha açık bir söyleyişle toplumsal sınıfça biçimlendiği düşüncesini çağrıştırmaktadır; ayrıca şaşırtıcı bir yöntem olarak, tat hazzını *okumak* için (deneyimin amacı budur), B.-S. yüz devinimlerini değil (bir olasılıkla evrensel bir nitelik sunan), kusursuzca toplumsallaşmış *dil*i önerir; kabul etmenin söyleniş biçimleri, konuşucunun toplumsal sınıfına göre değişir: Yumurta akları karşısında yoksul kişi "Vay canına!" der, buna karşın taşra usulü pişirilmiş yelvekuşu zengine "Bayım, aşçınıza hayran oldum!" dedirtecektir.

Gerçek içgüdü türlerinin birbirlerine karıştığı bu şakalar, B.-S.'in bilimi nasıl gördüğünü çok açık bir biçimde anlatmaktadır: Hem ciddi hem de alaycı bir biçimde; bir tat bilimi kurma, mutfak hazzının bilinen imlerini çıkarıp alma tasarısı onun en

çok istediği şeydi; ama bunu tumturaklı, bir başka deyişle alaycı bir biçimde gerçekleştirir; dile getirdiği gerçeklerin etrafına, bilimsel titizlikten değil de bir saf görüntüsü vermekten korktuğu için parantezler koyan (bu bakımdan alayın her zaman çekingenlik içinde yapılması anlaşılmaktadır) bir yazarı andırır.

Cinsellik

Beş duyu olduğu söylenir. B.-S. kitabının daha başında bir altıncı duyuyu varsayar: *Jenezik* ya da fiziksel sevgi. Bu duyu dokunmaya indirgenemez; eksiksiz bir duygu düzeneği içerir. B.-S. "Jeneziğe yadsıyamayacağımız *duyusal* yeri verelim ve onu hak ettiği yere çıkarmayı bizden sonrakilere bırakalım (bilindiği gibi sonrakiler olarak bizler görevlerimizi yerine getirmekten geri kalmadık). B.-S.'in tasarısı, hiç kuşku yok ki şehvetlerin en temel olanıyla (sansürlenmiş bile olsa) savunusuna ve örneklendirilmesine giriştiği duyu, daha açık bir söyleyişle tat arasında eğretilemeli bir değiştirim önermekti; duyarlık bakımından tadı anlamlandırmak, yanına eşlikçi olarak aşk hazzını katmaktır. Dolayısıyla B.-S., yapabildiği zamanlarda kimi besinlerin cinsellik uyandırıcı gücünü vurgular: Sözgelimi yermantarları ya da oruç zamanı kendilerini erdeme adamış keşişlerin besini olmasından şaşkınlık duyduğu (kilise karşıtı küçük bir alay) balık. Yine de, çabalarına karşın lüks ve gastronomi arasında pek az benzerlik vardır; iki haz arasında temel bir fark bulunur: Orgazm, bir başka deyişle uyarılma ve gevşemenin ritmi. Sofra hazzı ne hayranlık, ne kendinden geçme, ne coşku içerir – ne de saldırganlık; doyum gerçekten bir kendinden geçme değildir: Hazzın yükselişi, doruğa çıkma, bunalım kesinlikle söz konusu değildir; bir süreden başka bir şey değildir; gastronomik mutluluğun tek eleştirel öğesinin bekleme olduğu söylenebilir; doyum başlar başlamaz beden, (obur bir ciddilik havasına bürünse bile) tıka basa doymuşluğun anlamsızlığı içine girer.

Toplumsallık

Genel etnoloji beslenmenin her yerde ve her zaman toplumsal bir eylem olduğunu göstermede kesinlikle bir güçlükle karşılaşmaz. Yemek birkaç kişiyle birlikte yenir, evrensel yasa budur. Bu besin toplumsallığı, toplumlara ve çağlara göre çeşitli biçimlere bürünebilir, bahaneler, ayrıntılar geliştirebilir. B.-S.'e göre gastronomik toplumsallık temelde sosyeteye özgüdür ve bunun bildik biçimi de sohbettir. Masa bir bakıma sohbete katılan tüm bireylerin geometrik yeridir; sanki besin hazzı onlara canlılık katıyormuş, onları yeniden canlandırıyormuş gibidir; bir besinin yüceltilmesi yeni bir toplanma (ve katılım) biçimi: *Yemek daveti* biçimi altında laikleştirilmiştir. İyi bir yemeğe eklenen davet biçimi, Fourier'nin (bugün B.-S.'e yakın bulduğumuz) bileşik haz diye adlandırdığı şeyi üretir. İki kayınbiraderin titiz hazcılığı onlara, hazzın *aşırı betimlenmesi* gerektiğini, aralarından hangisinin doyumu getirdiğini ayırt etme gereğinin bulunmadığı eşanlı birçok nedenin bulunması gerektiği düşüncesini esinlemiştir; çünkü *bileşik* haz uyarılmaların basit bir dökümünden kaynaklanmaz: İçinde kişinin nereden geldiğini ve –doyum dışında– ne istediğini bilmediği karmaşık bir uzam tasarlar. B.-S.'in ahlak anlayışında çok önemli olan yemekli davetler demek ki yalnızca sosyolojik bir olgu değildir; iletişimi –bir işlev olarak değil de– bir doyum gibi görmeye çağırır (insan bilimleri bugüne değin bunu pek fazla yapmamıştır).

Toplumsal sınıflar

Gastronomik deneyler düzeni (ya da deneyimi) içinde B.-S.'in tatların farklılığını gelirlerin farklılığına bağladığını gördük. Bunun özgünlüğü para sınıflarını (yoksulluk, orta hallilik, zenginlik) kabul etmede değildir, tadın kendisinin (bir başka deyişle kültürün) toplumsallaştığını kavrayabilmektir: Çırpılmış yumurta aklarıyla düşük gelir arasında bir yakınlık bulunuyorsa bunun nedeni yalnızca bu yemeğin çok masraflı olmaması değil, aynı zamanda öyle görünüyor ki, değerlerinin mutlaklık içinde değil,

aynı zamanda belirli bir alan içinde ortaya çıktığı tadın toplumsal bir eğitimidir. Demek ki B.-S. yiyeceği her zaman –gereksinimler aracılığıyla değil de– kültür aracılığıyla toplumsallaştırmıştır. Ayrıca, gelirden profesyonel sınıflara ("durumlar" ya da "koşullar" diye adlandırılan şeye) geçtiğinde, toplumun boğazına düşkünlerinin en başta maliyeciler, hekimler, edebiyatçılar ve dindarlar olduğunu ortaya koyarak belli bir alışkanlıklar görüntüsünü, kısacası sosyal psikolojiyi incelemiş olur: Gastronomik tat onun gözünde ayrıcalık yoluyla gerek mesleki bir olguculuğa (maliyeciler, hekimler), gerekse doyumun yerini değiştirmeye, yüceltmeye ya da mahremleştirmeye yönelik özel bir yeteneğe bağlı olduğu izlenimi taşır.

Ne denli edepli olursa olsun, bu mutfak toplumbilimi içinde katışıksız toplumsal yine de varlığını sürdürür: Tam olarak da söylemde var olmadığı yerde. B.-S., toplumsal koşulu en kesin olarak, çıplaklığı içinde dile getirmediği (gizlediği) şey içinde vurgular: Acımasızca itilen de halk yiyeceğidir. Bu besin tam olarak neden yapılırdı? Ekmekten ve kırsal kesimlerde haşlamadan; aşçı kadın "darı havanında" kendi eliyle öğüttüğü bir tahıldan yararlanır, bu da onu değirmenlerin tekelinden ve bayağı fırınlardan kurtarırdı; şeker hiç yoktur ama bal vardır. Yoksulun başlıca besini patatesti; haşlanmış olarak kestanenin yanında sokaklarda satılırdı (bugün hâlâ Fas'ta olduğu gibi); "hayvanlara ve yoksul insanlara" layık görülen ve "belli bir sınıftan" olan kişilerce uzun bir süre burun kıvrılan patates toplumsal yükselişinde, ordu eczacısı olan ve özellikle kök nişastasını ekmekteki un yerine kullanmak isteyen Parmentier'ye hiçbir şey borçlu değildir. Daha B.-S.'in zamanında patates tırmanışına başlamakla birlikte toplumsal bakımdan her türlü "haşlamaya" yönelik küçümsemeden payını almaya devam ediyordu. O dönemin mönülerine bir bakın: Kesin çizgilerle ayrılmış yemekler bulacaksınız: Ancak soslar arasında *bağ* kurulur.

Konu

B.-S. söylem konusu olarak besinin, bugün toplum ve insan bilimleri adını verdiğimiz bütün bilimler arasında başarıyla dola-

şabileceğimiz bir tür çerçeve (eski retorik buna *konu* derdi) oluşturduğunu anlamıştı. Bir girişimden öteye geçmese de, kitabı ansiklopedi havası taşımaktadır. Bir başka deyişle, söylem birçok belirginlik altında besine saldırmak hakkına sahiptir; sonuçta bu, incelemesinde çeşitli üstdillerden: Fizyolojinin, kimyanın, coğrafyanın, tarihin, iktisadın, sosyolojinin ve siyasetbilimin (bunlara bugün simgebiliminkini de ekleyebilirdik) üstdillerinden yararlanılabileceği toptan bir toplumsal olgudur. B.-S.'e göre *gastronomi* adı, bu ansiklopedi anlayışını –bu "insanseverlik"i– kapsar: "Gastronomi, beslenmesi gerektiği için insana ilişkin her şeyin bilgisidir." Bu bilimsel açılım B.-S.'in sürdürdüğü yaşam biçimine tam olarak uyar; o, aslında çokyönlü bir kişi olmuştur: Hukukçu, diplomat, müzisyen, sosyete insanı niteliğiyle yabancı ülkeleri ve taşrayı yakından tanımış olduğundan besin onun için bir saplantı değil, daha çok evrensel bir söylem işlemcisi değeri taşımıştır.

Belki de bitirmek için biraz tarihler üzerinde düşünmek gerekir. B.-S. 1755 ile 1826 yılları arasında yaşadı. Hemen hemen (örneğin) Goethe'nin (1749-1832) çağdaşı olmuştur. Goethe ve Brillat-Savarin: Birbirlerine yakın bu iki isim gizem doludur. Kuşkusuz Werther, Wahlheim'daki inziva evinde tereyağında bezelye pişirmekten gocunmuyordu; ama onun yermantarının afrodizyak etkisine ve güzel oburların yüzünde dolaşan arzu parlamalarına ilgi duyduğu söylenebilir mi? Bunun nedeni XIX. yüzyılın iki yönlü olgucu ve romantik yolculuğa başlamış olmasıdır (ve belki de *birisi* nedeniyle *öteki*ne). *Physiologie du goût*'nun yayımlandığı 1825 yılı dolaylarında Tarih'e ilişkin ikili postulat ya da en azından henüz bırakıp bırakmadığımızın belli olmadığı iki ideoloji gelişir: Bir yanda, dünya zevklerinin bir tür iyileştirilmesi, Tarih'in ilerici anlayışına bağlı bir duyarlık ve öte yanda, bu kez yaşamdan duyulan acının, simgenin yeni tüm bir kültürüne bağlı olarak dikkate değer bir patlama yapması. Batı dünyası böylece fetihlerinin ve değerlerinin ikili repertuarını oluşturur: Bir yanda kimyasal keşifler (sanayinin atılımını ve toplumsal bir dönüşümü sağlayan) ve öte yanda son derece büyük bir simgesel serüven: B.-S.'in yılı olan 1825, aynı zamanda Schubert'in *Der Tod und das Mädchen* ("Ölüm ve Genç Kız") kuatuorunu bestelediği

yıl değil midir? Duyuşsal hazların birlikteliğini bizlere öğreten B.-S., aynı zamanda, dolaysız olarak bizlere, iyi bir tanığa yaraşır bir biçimde *bileşik* kültürlerin ve *tarihlerin* henüz yeterinde değerlendirilememiş olan önemini de sergiler.

Brillat-Savarin'in *Physiologie du goût*
kitabında © C. Hermann,
Sciences et des Arts Yay., 1975.

çeviren: N. K. S.

Bir İz Sürme Fikri

Küçük Balbec treninde tek başına oturan bir kadın *Revue des Deux Mondes* okumaktadır; çirkindir, bayağıdır; Anlatıcı onu bir randevuevi patroniçesi sanır; ama bir sonraki yolculukta Anlatıcı, treni istila eden küçük kabileden, bu hanımın, soylu bir aileye mensup olan ve Verdurin salonunun gözbebeği Prenses Sherbatoff olduğunu öğrenir.

Kesinkes birbiriyle bağdaşmaz nitelikteki iki durumu aynı konu içinde birleştiren ve bir görünümü tersyüz edip kökten bir biçimde tam zıddına çeviren bu tabloya *Kayıp Zamanın İzinde*'de sıkça rastlanır. İşte ilk ciltleri okurken alınmış birkaç örnek: 1. Guermantes kuzenlerden en neşelisi aslında en tepeden bakandır (dük) ve en soğuk olanı en mütevazı olandır (prens); 2. Bulunduğu çevrenin değerlendirmesine göre üstün bir kadın olan Odette Swann, Verdurin'lerin evinde aptal bir kimse olarak görülür; 3. Anlatıcı'nın anne-babasının gözünü korkutacak ve onları oğullarının hiçbir yeteneği olmadığına ikna edecek derecede kurumlu Norpois, Bergotte tarafından tek kelimeyle yerin dibine geçirilir ("Ama ihtiyar budalanın teki o"); 4. Yine aynı Norpois, o monarşi yanlısı aristokrat, "gerici basit bir burjuvanın hizmet etmeyi reddedeceği ve M. de Norpois'nın geçmişi, bağlantıları ve görüşleri dolayısıyla nezdinde şüpheli konuma düşeceği" radikal kabineler tarafından olağanüstü diplomatik misyonlarla görevlendirilir; 5. Swann ve Odette ile Anlatıcı birbirini el üstünde tutar; oysa bir dönem Swann, Anlatıcı'nın yazdığı "son derece ikna edici ve eksiksiz" mektuba yanıt vermeye tenezzül bile

etmemiştir; Swann'ların oturduğu binanın kapıcısı artık iyi yürekli bir Erynis'e dönüşmüştür; 6. M. Verdurin, Cottard'dan iki şekilde söz eder: konuştuğu kişinin profesörü pek tanımadığını düşünüyorsa, profesörü yüceltir, ama Cottard tanınıyorsa, tersine bir yöntem kullanır ve Cottard'ın tıp dehasından söz etmek için aptal havasına bürünür; 7. Büyük bir bilginin kitabında terlemenin böbreklere zararlı olduğunu yeni okuyan Anlatıcı, Doktor E. ile karşılaşır ve Doktor ona: "Bol bol terlediğimiz bu sıcak havaların iyi tarafı, böbreklerin de bir o kadar rahatlamasıdır" der. Bu böyle sürüp gider.

Bu göstergelere öyle sık rastlanır, bunlar kişilere, nesnelere, durumlara, son derece farklı anlatım tarzlarına öyle şaşmaz biçimde uygulanır ki burada bir söylem biçimi saptamaya hakkımız vardır; bu söylem biçiminin yakamızı bırakmayışı başlıbaşına esrarlıdır. Bu biçime en azından geçici olarak ters çevirme diyelim ve tekrar sıklığının dökümünü yapmayı (bugün bitiremekle birlikte), sözcelenme tarzlarını, onu kuran itici gücü ve Proust'un yapıtının çok farklı düzeylerinde görünüşe bakılırsa uğradığı yabana atılamayacak anlam genişlemelerini çözümlemeyi öngörelim. Böylece bir "iz sürme fikri"ni ortaya koymuş olacağız – ama bu arada en küçük bir pozitivist hırsa kapılmayacağız: *Kayıp Zamanın İzinde* özellikle XIX. yüzyılın (Balzac, Wagner, Dickens, Zola) meydana getirebildiği o büyük kozmogonilerden biridir, bu kozmogonilerin hem yasal hem de tarihsel niteliği tam da şöyledir: alabildiğine araştırılabilecek uzamlardır (galaksilerdir); bu da her tür "sonuç" yanılsamasından uzak eleştirel çalışmayı salt ek bir yazının üretilmesine götüren şeydir ki eğitici metin (Proust romanı), kendi arayışımızı yazsaydık, ancak ön-metin olurdu.

İşte öyleyse aynı bedenin iki kimliği: bir yanda genelev patroniçesi, öte yanda Grandüşes Eudoxie'nin nedimesi Prenses Sherbatoff. Bu tabloda görünüşün ve hakikatin basmakalıp oyununu görmeyi arzu edebiliriz: Verdurin salonunun incisi Rus prensesi bayağının da bayağısı bir kadındır *ancak*. Bu yorum tam olarak ahlakçı olabilirdi (*...'dir sadece* kalıbı La Rochefoucauld'da hiç değişmez sözgelimi); o zaman Proust'un yapıtında aletik bir proje,

bir şifre çözme enerjisi, bir öz arayışı görülecekti (burada yer yer yapılan budur), ilk iş de insan hakikatini, kendini beğenmişlik, sosyetiklik ve züppeliğin üstüne bindirdiği zıt görünüşlerden temizlemek olurdu. Bununla birlikte, Proust'a özgü ters çevirmeyi basit bir indirgeme haline getirerek biçimin çiçeklenmeleri feda edilir ve metni ıskalama tehlikesine düşülür. Bu çiçeklenmeler (söylemin hakikati ve projenin hakikat dışı oluşu) şunlardır: *zamansallık*, ya da daha doğrusu bir zaman etkisi; çelişkinin iki terimi bir zamanla, bir serüvenle birbirinden ayrılmıştır: genelev patroniçesi ile soylu Rus hanımefendisini okuyan, harfi harfine aynı Anlatıcı değildir: iki akış onları ayırır. *Doruk noktası*: tersine çevirme belli bir şemaya göre meydana gelir, sanki bir tanrı –bir *fatum*– prensesi, geometrik olarak belirlenmiş mutlak zıddıyla karşılaşmaya götüren güzergâha hükmetmektedir; Proust'un zaten pek düşkün olduğu şu bilmecelerden biri vardır karşımızda adeta: bir genelev patroniçesi için doruk noktası nedir? Grandüşes Eudoxie'nin nedimesi olmaktır – ya da tam tersi. *Sürpriz*: görünüşlerin tersyüz oluşu –artık hakikatteki görünüş demeyelim- Anlatıcı'ya daima tadına tadına doyulmaz bir şaşkınlık verir: sürprizin özü –o konuya geri döneceğiz-, hakikatin özü değil, gerçek anlamda bir sevinç, sözcelemenin başarısının kanıtladığı üzere, öylesine eksiksiz, öylesine katıksız, öylesine muzaffer bir sevinç ki bu tersine çevrilme biçimi açıkça bir erotik'ten (söylem erotiğinden) kaynaklanabilir ancak, tersyüz oluşun çizdiği yol tam Proust'un yazmaktan haz aldığı andır adeta: arayışın büyük süreci içinde, oradan buradan aşırılmış, anlatının, dilin *haz alma avantajı*'dır bu.

Hazzı bulunca, özne onu tekrar yaşayana kadar dur durak bilmez. Tersine çevrilme *–biçim* olarak– *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bütün yapısını kaplar. Anlatının kendisini de o başlatır: Swann aracılığıyla, içinden bütün romanın çıkacağı ilk sahne, üzüntünün (annenin öpücüğü olmadan uyumak zorunda kalmanın üzüntüsü) tersyüz olup neşeye (geceyi anneyle birlikte geçirmenin neşesi) dönmesine dayanır; Proust'a özgü tersine çevrilmenin karakterleri işte tam burada yerini alır: anne, en sonunda (*zamansallık*) oğlunu her türlü öngörünün aksine (*sürpriz*) gelip öpmekle

kalmayacaktır, üstüne üstlük (*doruk noktası*) en koyu üzüntüden en parlak neşe doğacak, sert Baba beklenmedik biçimde müşfik Baba'ya dönüşecektir ("...Françoise'a söyle de sana büyük yatağı hazırlasın, bu gecelik onun yanında yat"). Tersyüz oluş sadece birkaç örneğini verdiğimiz bin ayrıntıyla sınırlı değildir; "kesin" yükseliş ve düşüşlere maruz kalan başlıca roman kişilerinin değişimini biçimlendirir: Charlus, Verdurin salonunda, aristokratlara özgü ihtişamın doruk noktasından küçük burjuvalar düzeyine düşer; en büyük prenslerin can yoldaşı Swann, Anlatıcı'nın büyük teyzeleri için silik ve çapsız bir tiptir; hafifmeşrep Odette Madam Swann haline gelir; Mme Verdurin en sonunda Guermantes Prensesi olur, vb. Toplumsal oyun alanını hiç bitmeyen bir yer değiştirme hareketlendirir, altüst eder (Proust'un yapıtı söylenenden çok daha toplumbilimseldir: sınıfların hareketliliğinin, yükselmesinin genel kurallarını titizlikle betimler), öyle ki cemiyet hayatına düşkünlük bir biçimle tanımlanabilir: tersyüz oluş (durumların, görüşlerin, değerlerin, duyguların, dillerin tersyüz oluşu).

Bu bakımdan cinsel ters çevrilme örnek oluşturur (ama ille de kurucu nitelik taşımaz) çünkü aynı bedende iki mutlak zıddın, Erkek ile Kadın'ın (bilindiği gibi, Proust tarafından biyolojik olarak tanımlanan zıtlar, simgesel olarak değil: simgesellik hiç kuşkusuz o çağın özelliğidir, çünkü eşcinselliği eski saygınlığına kavuşturmak için Gide güvercin ve köpek hikayeleri ileri sürer) üst üste binişini okumaya meydan verir; Anlatıcı'nın Baron de Charlus'ün altında Kadın'ı keşfettiği eşekarısı sahnesi, zıtların oyununa ilişkin her türlü okumaya kuramsal açıdan eşdeğerdir; oradan yola çıkarak, bütün yapıt içinde, eşcinsellik "énantiologie"si (tersyüz oluş söylemi) diyebileceğimiz şeyi geliştirir; bir yandan, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin titizlikle saptadığı, dünyadaki binbir aykırı duruma, ters anlamlara, küçümsemelere, sürprizlere, doruk noktalarına ve muzipliklere olanak verir; öte yandan da, örnek bir tersyüz oluş niteliğiyle, dayanılmaz bir yayılma hareketiyle can bulur; bütün yapıtı dolduran geniş bir eğriyle, sabırlı ama şaşmaz bir eğriyle, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin başlangıçta heteroseksüel olan ahalisi en sonunda tam ters bir konumda, yani eşcinsel bulur kendini (örneğin Saint-Loup, Gu-

ermantes Prensi vb): tersine çevrilme, tersyüz olma salgını vardır.

Tersyüz oluş bir yasadır. Her nitelik, dinmeyen bir dönme hareketiyle tersyüz olmaya yazgılıdır: aristokratlara özgü bir dili olan Swann, bir an gelir, onu ancak burjuva diline çevirebilir. Bu zorlama öyle yasaldır ki ahlaka uymayı gereksiz kılar, der Proust: tersine çevrilme yasasından pekala *çıkarsanabilir* bu ahlak. Dolayısıyla tersyüz oluşun okunması bir bilgi değerindedir. Ama yine de dikkat: bu bilgi, içerikleri gözönüne sermez, en azından içerik düzeyinde kalmaz: dikkate değer (yasal) olan şey, soylu Rus hanımefendinin bayağı olması ya da M. Verdurin'in Cottard'ı tanıtma biçimini muhatabına göre uyarlaması değildir, bu okumanın biçimidir, toplumu, bir başka deyişle cemiyet hayatını yapılandıran tersine çevrilme mantığıdır; bu ters çevrilmenin tek başına anlamı yoktur, durdurulamaz, yer değiştiren terimlerden biri öbüründen daha "hakiki" değildir: Cottard ne "büyük"tür, ne "küçük", onun hakikati, eğer varsa, bir söylem hakikatidir, Öteki'nin (şu durumda M. Verdurin'in) sözünün onu maruz bıraktığı salınımın bütününe yayılan söylem hakikatidir. Bize Prenses Sherbatoff bir randevuevi patroniçesi*dir ancak* diyen klasik sözdizimi yerine Proust eşanlı bir sözdizimi koyar: prenses *aynı zamanda* bir genelev patroniçesidir; eğretilemesel olarak adlandırılması gereken yeni sözdizimi, çünkü eğretileme, retoriğin uzun zaman düşündüğünün tersine, her türlü vektorizasyondan muaf bir dil çalışmasıdır: bir terimden öbürüne çember çizerek alabildiğine gider sadece. O zaman neden Proust'taki tersine çevrilme *ethos*'unun sürpriz olduğu anlaşılır; bir *geri dönüşün*, bir *birleşmenin*, bir *kavuşmanın* (ve bir küçültmenin) hayranlığıdır: zıtları dile getirmek, metnin, yazı yolculuğunun birliği içinde onları birleştirmektir nihayet. Bundan böyle, hem Combray'deki gezintilere hem de romanın bölümlenmelerine (*Swann'ların Tarafı / Guermantes Tarafı*) başlangıçta temposunu verir görünen büyük karşıtlığın, yanıltıcı olmasa bile (hakikat düzleminde değiliz), en azından geçersiz kılınabilir olması şaşırtıcı değildir: bilindiği gibi Anlatıcı bir gün, babaevinden çıkıp ayrılan iki yolun tekrar kavuştuğunu ve Swann'ların dünyasıyla Guermantes'ınkinin, binbir birleşmeden geçerek en sonun-

da, Swann'ın kızı ve Saint-Loup'nun karısı Gilberte'in şahsında çakıştığını hayretle (Baron de Charlus'ün bir Kadın olduğunu, prenses Sherbatoff'un bir sefahat yuvası işlettiğini fark ettiğinde duyduğu hayretin aynısı) keşfeder.

Bununla birlikte *Kayıp Zamanın İzinde*'de öyle bir an vardır ki ters çevirici etki yapan büyük biçim işlemez olur. Onu engelleyen nedir peki? Ölüm'den başka bir şey değil. Proust'un bütün roman kişilerinin yapıtın son cildinde (*Yakalanan Zaman*) buluştuğu bilinir; peki hangi durumda? Hiç de tersine çevrilmiş değillerdir (Guermantes prensesinin gündüz davetinde bir araya gelene kadarki geçen o uzun zaman dilimi buna olanak verirdi); tam tersine *uzatılmış*, *donmuş* (yaşlanmaktan daha ziyade donmuş), *korunmuş*, insan şöyle demek istiyor: *sebatla devam etmiş* durumdadırlar. Ertelenmiş yaşamda tersine çevrilme artık tutmuyor: anlatının artık bitmesi gerek – kitabın artık başlaması gerek.

1971, *Paragone*.

çeviren: Elif Gökteke

"Uzun zaman, geceleri erkenden yattım"

Bu konferansa başlık olarak seçtiğim cümleyi tanıyanlar olmuştur: "Uzun zaman, geceleri erkenden yattım. Bazen daha mumu söndürür söndürmez, gözlerim o kadar çabuk kapanıverirdi ki, 'uykuya dalıyorum' diye düşünmeye zaman bulamazdım. Aradan yarım saat geçtikten sonra da, artık uykuya geçme vakti geldiği düşüncesiyle uyanırdım..." *Kayıp Zamanın İzinde* kitabının başlangıcı. Sizlere Proust "üstüne" bir konferans sunacağım anlamına mı geliyor bu? Hem evet hem hayır. Sizce bir sakıncası yoksa, şöyle olacak: Proust ve ben. Amma da kendini beğenmişlik! Nietzsche Almanların "ve" bağlacını kullanışını alaya alırdı: "Schopenhauer *ve* Hartmann" diye dalga geçerdi. "Proust ve ben" ondan daha yaman oldu. Konuşan kişi herhangi bir tanık değil de ben olduğum andan itibaren, çelişkili biçimde, kendini beğenmişlik falan kalmıyor: zira Proust'la kendimi aynı çizgiye getirirken, kesinkes kendimi bu büyük yazarla kıyasladığımı söylemiyorum, bambaşka bir biçimde, *kendimi onunla özdeşleştiriyorum*: uygulamada karışıklık, değer açısından değil. Açayım: figüratif edebiyatta, sözgelimi romanda, bana öyle geliyor ki betyimlenen roman kişilerinden biriyle az çok (zaman zaman demek istiyorum) özdeşleşiriz; bu yansıtma, sanıyorum, edebiyatın asıl itici gücüdür; ama bazı sıradışı durumlarda, okurun kendisi bir yapıt kaleme almak isteyen özne olduğu andan itibaren, bu özne şu ya da bu kurmaca kişiyle özdeşleşmekle kalmaz, ayrıca ve özellikle okunan kitabın yazarıyla da bu kitabı yazmak isteyen ve yazmayı başarmış biri olarak özdeşleşir; nitekim, *Kayıp*

Zamanın İzinde bir yazma arzusunun anlatısı olduğundan Proust da bu özel özdeşleşmenin ayrıcalıklı yeridir: anıtsal bir yapıtın saygın yazarıyla özdeşleştirmiyorum kendimi, projesinin en başından beri mutlak bir nitelik atfettiği bir işe girişmek isteyen, kah sıkıntılı kah coşkun, ama her halükarda alçakgönüllü emekçiyle özdeşleştiriyorum.

1

Öyleyse, önce, Proust.

Kayıp Zaman'dan önce kaleme alınan sayısız yazı oldu: bir kitap, çeviriler, makaleler. Büyük yapıta, görünüşe bakılırsa, gerçek anlamda 1909 yazında başlandı: işte o tarihten sonra, kitabı yarım kalma tehdidi altında bırakan ölüme karşı inatçı bir koşuya girişildiği biliniyor. Besbelli ki yine 1909 yılında (bir yapıtın başlangıç tarihini kesin olarak vermeyi istemek boşuna olsa bile) önemli bir duraksama dönemi yaşandı. Proust aslında iki yolun, iki edebiyat türünün kesiştiği noktadadır, iki "taraf" arasında çekiştirilip duruyordur, bu iki tarafın kavuşup birleşebileceğinden henüz habersizdir. Anlatıcı da çok uzun zaman, Gilberte ile Saint-Loup'nun düğününe kadar, Swann'ların tarafının Guermantes tarafına dokunduğunu bilmez: Deneme (Eleştiri) tarafı ve Roman tarafı. 1905'te annesi ölünce Proust hem bir tükenme hem de verimsiz bir çalkantı dönemi geçirir; canı yazmak ister, bir yapıt ortaya koymak ister, ama hangi yapıtı? Daha doğrusu hangi biçimi? Proust 1908'in Aralık ayında Mme de Noailles'a şöyle yazar: "Bayağı hasta olmama rağmen Sainte-Beuve [tiksindiği estetik değerlerin ete kemiğe bürünmüş hali] üstüne yazmak isterdim. Konu zihnimde iki değişik biçimde kuruldu, aralarında bir seçim yapmam gerek. Oysa iradesiz ve basiretsizim."

Proust'un, normaldir, psikolojik bir biçim verdiği duraksayışının yapısal bir git-gele tekabül ettiğine dikkatinizi çekeceğim: aralarında duraksadığı iki "taraf" Jakobson'un çekidüzen verdiği bir karşıtlığın iki terimidir: Eğretileme ile Düzdeğişmece karşıtlığı. Eğretileme "Bu nedir? Bu ne anlama gelir?" sorusunu soran bütün söylemleri destekler; bütün Deneme'lerin asıl sorusu

budur. Düzdeğişmece, tam tersine, bir başka soru sorar: "Şu dile getirdiğim şeyin ardından ne gelebilir? Anlatığım olay ne doğmasına yol açabilir?"; Roman'ın sorusu budur. Jakobson çocukların olduğu bir sınıfta yapılan deneyi hatırlatıyordu; çocuklardan "*hutte*" sözcüğüne tepki göstermeleri istenmişti; bazıları *hutte*'ün küçük bir kulübe olduğunu (eğretileme), bazıları da yandığını (düzdeğişmece) söylüyordu; Proust Jakobson'un küçük sınıfı gibi bölünmüş bir öznedir; yaşamdaki her olayın bir açıklamaya (bir yoruma), ya da anlatısal *önce*'yi ve *sonra*'yı sunan ya da tasarlayan bir kurmaca olay örgüsüne meydan verebileceğini bilir: yorumlamak, Eleştiri yoluna girmektir, Sainte-Beuve'e karşı tavır alarak Eleştiri kuramını tartışmaktır; olayları, izlenimleri birbirine bağlamak, peş peşe sıralamak, tam tersine, bir anlatıyı, gevşek de olsa yavaş yavaş dokumaktır.

Proust toy biri değildir (1909'da otuz sekiz yaşındadır) ama kararsızlığı derindir; daha önce de yazmıştır, üstelik yazdıkları (özellikle de bazı parçalarda) karma, belirsiz, duraksayan, hem romanesk hem de entelektüel bir biçime bağlıdır çoğunlukla; sözgelimi Sainte-Beuve hakkındaki düşüncelerini (Deneme'nin, Eğretileme'nin alanı) göz önüne sermek için Proust onunla annesi arasında kurmaca bir diyalog (Anlatı'nın, Düzdeğişmece'nin alanı) yazar. Bu sadece derin bir kararsızlık olmakla kalmaz, üstüne üstlük gönülden sevilmiştir belki de: Proust türler konusunda kendileri de belli bir kararsızlık göstermiş olan yazarlara, Nerval ile Baudelaire'e sevgi ve hayranlık duymuştur.

Bu tartışmaya patetik yanını da yeniden kazandırmak gerek. Proust acıyı (annesinin ölümüyle acıyı, mutlak acıyı yeni öğrenmiştir) devşirip onun ötesine geçen bir biçim arar; oysa, Proust'un *Sainte-Beuve'e Karşı*'ya başlarken derinlemesine eleştirdiği "zeka" (Proust'a özgü bir sözcük), romantik geleneğe uyulacak olursa, mizacı yaralayan ya da kurutan bir güçtür; Novalis şiiri "idrakin yaralarını iyileştiren" şey olarak sunuyordu; Roman da aynısını yapabilir ama her roman değil: Sainte-Beuve'ün fikirlerine göre çatılmamış bir roman.

Proust'un bu duraksayıştan hangi kararlılıkla çıktığını ve niçin (eğer koşullara bağlı bir neden varsa), *Sainte-Beuve'e Karşı*'dan vazgeçtikten sonra (zaten 1909 Ağustosunda kitap *Le Figaro* ta-

rafından reddedildi) vargücüyle *Kayıp Zamanın İzinde*'ye giriştiğini bilmiyoruz; ama seçtiği biçimi biliyoruz: *Kayıp Zaman*'ın biçimidir bu: Roman mı? Deneme mi? Hiçbiri ya da ikisi birden: buna *üçüncü bir biçim* diyeceğim. Bu üçüncü türü bir an için sorgulayalım.

Bu düşüncelerin başına *Kayıp Zaman*'ın ilk evresini koyduysam, tıpkı Tibetlilerin *mandala*'sı gibi, kendi görünümünde, Proust'un bütün yapıtını birarada tutan, yaklaşık elli sayfalık bir epizod açtığındandır. Bu epizod neden mi söz eder? Uykudan. Proust'a özgü uykunun bir kurucu değeri vardır: *Kayıp Zaman*'ın orijinalliğini ("tipik yanını") düzenler (ama bu düzenleme, birazdan göreceğiz, aslında bir düzen bozma'dır).

Elbette, bir iyi uyku vardır bir de kötü uyku. İyi uyku, annenin akşam öpücüğüyle açılan, başlatılan, izin verilen, kutsanan uykudur; Doğa'ya (gece uyumak, gündüz iş görmek) uygun, doğru uykudur bu. Kötü uyku, anneden uzak uyunan uykudur: anne uyanıkken oğul gündüz uyur; doğru zamanla tersine çevrilmiş zamanın kesiştiği kısacık anda görüşürler ancak: biri için uyanış, öbürü için yatağa yatış; bu kötü uykuyu (veronal etkisinde uyunan uyku) haklı göstermek, telafi etmek için koca yapıt az gelir, çünkü bu acı verici tersine çevrilme pahasına yazılacaktır *Kayıp Zaman*, geceler boyu.

Bu iyi uyku (çocukluktaki uyku) nedir? Bir "yarı uyanıklık"tır. ("[Kitabımın] ilk bölümünü yarı uyanıklık izlenimleriyle sarmalamaya çalıştım.) Proust bir an "bilinçaltımızın derinliklerinden" söz etse de bu uykunun Freudyen bir tarafı yoktur hiç; rüyalı değildir (Proust'un yapıtında pek az gerçek rüya vardır); bu uyku daha ziyade bir *'düzensizlik olarak* bilinç'in derinliklerinden meydana gelmiştir. Bir paradoks onu iyi tanımlar: yazılabilen bir uykudur çünkü bir uyku bilincidir; bütün epizod (ve buradan hareketle, sanırım, o epizoddan çıkan bütün yapıt) bir tür dilbilgisel skandal içinde asılı durur: "uyuyorum" demek aslında, harfi harfine, "öldüm" demek kadar olanaksızdır; işte yazı tam da, dili -dilin olanaksızlıklarını- söylemin yararına olacak biçimde işleyen o etkinliğe denir.

Bu uyku (ya da bu yarı uyanıklık) ne yapar? Bir "sahte bilinç"e, daha doğrusu, basmakalıplıktan kaçınacak olursak, al-

datıcı bir bilince sokar kişiyi: dağınık, sallantılı, kesintili bir bilinçtir bu; Zaman'ın mantıksal zırhına saldırıda bulunulmuştur; artık krono-loji[1] (sözcüğün iki bileşenini birbirinden ayıracak olursak) kalmamıştır: "Uyuyan kişi [Proust'a özgü o uykuyu, bir yarı-uyanıklık olan uykuyu uyuyan kişi biçiminde anlayalım bu sözü], saatlerin akışından, yılların ve dünyaların sıralanmasından oluşan bir halkayla çevrelenmiştir... ne var ki *sıralamalarda karışıklıklar, kopukluklar olması mümkündür* [altını ben çiziyorum]." Uyku bir başka mantık kurar, Sallanma mantığı, Bölmeleri Kaldırma mantığı kurar; işte Proust'un madlen kurabiyesi epizodunda, daha doğrusu *Sainte-Beuve'e Karşı*'da (yani *Kayıp Zaman*'dan önce) aktarıldığı biçimiyle kızarmış ekmek epizodunda keşfettiği şey bu yeni mantıktır: "Hiç kıpırdamıyor[dum]... sonra ansızın hafızamın sarsılan duvarları çöktü." Elbette böyle köklü bir mantık değişikliği ancak aptalca bir tepkiye yol açabilir: Ollendorf yayınevinin editörü Humblot *Swann'ların Tarafı*'nın elyazmasını aldığında şöyle der: "Dar kafalı mıyım bilmem ama bir Beyefendi'nin uykuya dalmadan önce yatağında nasıl dönüp durduğu hakkında otuz sayfa (bizim *mandala* tam da budur işte) okumanın ne yararı var anlamıyorum." Oysa çok önemli bir yararı vardır: *Zaman*'ın bent kapaklarını açmaktır o da: krono-loji sarsılınca, zihinsel ya da anlatısal fragmanlar, Anlatı'nın ya da Akıl Yürütme'nin atalardan kalma yasasından kurtarılmış bir dizi meydana getirecektir; bu dizi de zorlamaksızın, *üçüncü biçim*'i oluşturacaktır, ne Deneme'dir oluşacak olan ne de Roman. Bu yapıtın yapısı, açıkçası, *rapsodik*'tir, bir başka deyişle (etimolojik olarak) *dikilmiş*'tir; zaten Proust'a özgü bir eğretilemedir bu: yapıt bir elbise gibi yapılır; rapsodik metin, tıpkı terzininki gibi, özgün bir zanaati içerir: irili ufaklı parçalar üst üste bindirmelere, düzenlemelere, yinelemelere tabi tutulmuştur: bir elbise bir *patchwork* değildir, *Kayıp Zaman* da öyle değildir.

Uykudan kaynaklanan yapıt (*üçüncü biçim*) kışkırtıcı bir ilkeye dayanır: *Zaman*'ın (kronolojinin) *düzeninin bozulması*'na. Oysa bu çok modern bir ilkedir. Bachelard "hatalı sürelerin sahte sü-

1 *Kronoloji* (Fr. *chronologie*) sözcüğü Yunanca "süre, zaman" anlamına gelen *khronos* ve "söz, yasa, evrensel düzen, us ile kavrama" gibi farklı anlamlara gelen *logos* sözcüklerinden oluşmuştur. (ç.n.)

rekliliklerinden ruhu kurtarma"yı hedefleyen bu güce *ritim* adını verir, bu tanım *Kayıp Zaman*'a çok güzel uyar, *Kayıp Zaman*'ın bütün o gözkamaştırıcı çabası, hatırlanan zamanı yaşamöyküsünün sahte sürekliliğinden çekip kurtarmaktır. Nietzsche, daha özlü bir biçimde, "evreni unufak etmek, bütüne duyulan saygıyı yitirmek gerek" der, John Cage ise, müzik yapıtına ilişkin kehanetinde şöyle bildirir: "Her halükarda, bütün, bir düzensizlik yaratacaktır." Bu kararsızlık, çağrışımlardan meydana gelen rastlantısal bir kargaşa değildir. Proust azımsanmayacak bir buruklukla öyle der: "Görüyorum ki okurlar, benim keyfi ve rastlantısal çağrışımlara bel bağlayarak yaşam öykümü yazdığımı tahayyül ediyorlar." Aslında, Bachelard'ın sözünü yineleyecek olursak, bir *ritim* söz konusudur, hem de epeyce karmaşık bir ritim: "anlardan oluşan sistemler" (yine Bachelard) peş peşe gelir, *ama birbirlerine karşılık da verirler.* Zira kararsızlık ilkesinin düzenini bozduğu şey, Zaman'ın yalnız akılla kavranabilir yanı değildir, yılların salt matematiksel düzenini geleneksel olarak izleyen yaşamöyküsünün yanıltıcı mantığıdır.

Yaşamöyküsünün böyle dağılması, yıkılıp yokolması değildir. Yapıtta, özel yaşamın birçok öğesi, saptanabilecek biçimde korunmuştur, ama bu öğeler bir bakıma *sürgün edilmiştir.* Ayrıntılara (Proust'un yaşamöyküleri ayrıntı doludur) değil önemli yaratım seçeneklerine ilişkin olması açısından bu sürgünlerden ikisini belirteceğim.

İlki, sözceleyen kişinin ("kişi" sözcüğünün dilbilgisel anlamında) sürgün edilmesidir. Proust'un yapıtı sahneye –ya da yazıya– bir "ben" (Fr. *je*) (Anlatıcı) koyar; ama bu "je", deyim yerindeyse, artık tam anlamıyla bir "ben" (Fr. *moi*) (geleneksel özyaşamöyküsünün öznesi ve nesnesi) olmaktan çıkıvermiştir: "je" hatırlayan, sırlarını açan, itiraflarda bulunan değildir, sözceleyendir; "je"nün sahneye koyduğu bir yazı "ben"idir ve bu ben'in sivil "ben"le bağları belirsizdir, yer değiştirmiştir. Proust'un kendisi güzelce açıklamıştır bunu: Sainte-Beuve'ün yöntemi "bir kitabın, alışkanlıklarımızda, toplumda, kötü huylarımızda sergilediğimiz bir başka 'ben'in ürünü olmasını" azımsar. Bu diyalektiğin sonucu *Kayıp Zaman*'ın Anlatıcı'sının (sözcüğün sivil anlamında) Proust olup olmadığını merak etmenin

boşuna olmasıdır: çoğunlukla kendisinin de tanımadığı bir *başka* Proust'tur o düpedüz.

İkinci sürgün daha alenidir (tanımlaması daha kolaydır): *Kayıp Zaman*'da evet bir "anlatı" vardır (bir deneme değildir bu), ama Anlatıcı'nın doğumundan itibaren alıp yıldan yıla sürdürerek hikayesini anlatmak için eline kalemi aldığı ana kadar götürdüğü bir yaşamın anlatısı değildir. Proust'un anlattığı, anlatıya dönüştürdüğü (bunun üstünde duralım) şey, kendi yaşamı değil *yazma arzusu*'dur: Zaman bu arzunun üstünde ağırlık yapar, onu bir kronoloji içinde tutar; Zaman (Martinville'in çanları, Bergotte'un cümleciği) sıkıntılarla, yılgınlıklarla karşılaşır (Mösyö de Norpois'nın hükmü, Goncourt'ların *Journal*'inin erişilmez saygınlığı), ama sonunda, Anlatıcı, Guermantes'ların gündüz toplantısına geldiğinde *ne yazması gerektiğini* keşfedince, zafer kazanır: *Yakalanan Zaman*'ı yazacaktır Anlatıcı, yazabileceğinden de emin olur: *Kayıp Zaman'ın İzinde*'yi yazacaktır (oysa çoktan yazılmıştır o).

Görüldüğü gibi, yapıtta olup bitenler yazarın yaşamıdır, ama *yönünü şaşırmış* bir yaşam. Proust'un yaşamöyküsünü yazan Painter, *Kayıp Zaman*'ın "simgesel yaşamöyküsü" dediği şeyden ya da "Proust'un yaşamının simgesel bir öyküsü"nden oluştuğunu açıkça görmüştü: Proust kendi yaşamını "anlatmak" zorunda olmadığını (deha buradadır işte) ama bununla birlikte yaşamının bir sanat yapıtı anlamını taşıdığını anlamıştı: Painter'ın aktardığına göre, "Bir insanın belli bir değer taşıyan yaşamı hiç bitmeyen bir alegoridir" demişti Keats. Sonraki kuşaklar Proust'a gitgide daha çok hak vermektedir: onun yapıtı artık, evrensel edebiyatın bir anıtı olarak okunmakla kalmaz sadece, bir *curriculum vitae*'ye döner gibi değil de yıldızlar gibi serpiştirilmiş durumlara ve kişilere döner gibi, hiç durmadan kendi yaşamına geri dönen kişisel mi kişisel bir öznenin heyecan verici anlatımı olarak okunur. Gitgide, "Proust"u (edebiyat tarihlerinde kayda geçmiş bir yazarın adı) değil de "Marcel"i, hem çocuk hem yetişkin o benzersiz varlığı, *puer senilis*'i, tutkulu ve bilge, acayip alışkanlıkların pençesine düşmüş, dünya, aşk, sanat, zaman, ölüm üstüne üstün bir düşünme ediminin odağı olan kişiyi sevmeye koyuluruz. Okurların Marcel Proust'un yaşamına (Pléiade dizisinden çıkan,

onun yaşamına ilişkin fotoğraflardan oluşan albüm çoktandır tükendi) duyabileceği o çok özel merakı, bir yapıtı ya da bir edebiyat tarzını sevme anlamındaki "Proustizm"den ayırmak için "Marcelizm" diye adlandırmayı öneriyorum.

Eğer Proust'un yaşam-yapıt'ından Roman ile Deneme çelişkisini ortadan kaldırmayı sağlayan –en azından Proust'a bunu sağlamış olan– yeni bir mantık teması çıkardıysam, bu tema beni kişisel olarak ilgilendirdiği içindir. Neden mi? Şimdi açıklamak istediği işte bu. Dolayısıyla "ben"den (Fr. *moi*) söz edeceğim. "Ben" burada olanca ağırlığıyla anlaşılmalıdır: Genel okurun yerine konulmuş aseptize okur (her türlü ikame bir asepsi'dir) değildir; iyi ya da kötü, yerine başka hiçbir şeyin konulamayacağı kişidir "ben" Genelliğin, bilimin karşısında, içimdeki konuşmak isteyen, çığlığını duyurmak isteyen *mahrem*'dir.

2

Dante (yine ünlü bir başlangıç, yine ezici bir başvuru kaynağı) yapıtına şöyle başlar: *"Nel mezzo del camin di nostra vita..."* 1300 yılında Dante otuz beş yaşındaydı (yirmi bir yıl sonra ölecekti). Benim yaşım çok daha fazla, kalan ömrüm, şimdiye dek yaşadığım sürenin yarısı olmayacak asla. Çünkü "ömrümüzün ortası" elbette aritmetik bir nokta değildir: konuştuğum sırada, varoluşumun toplam süresini, bu süreyi iki eşit bölüme ayırabilecek kadar nasıl bilebilirim? Yaşamımda yeni bir anlamın çağrısının, bir dönüşüm arzusunun meydana çıktığı şu belki de gecikmiş an, anlambilimsel bir noktadır: yaşam değiştirmek, bağları koparıp yeni başlangıç yapmak, bir irşada tabi olmak, tıpkı, büyük mürşid Vergilius'un kılavuzluğunda *selva oscura*'ya dalıp giden Dante gibi (benim için de, en azından bu konferans boyunca, mürşid Proust'tur). Hatırlamak gerekir ki yaş –evet elbette hatırlamak gerekir, birbirimizin yaşını onca kayıtsızlıkla yaşıyoruz– yaş ancak son derece kısmi bir kronolojik veridir, yıllardan yapılma bir tesbihtir; yaş sınıfları, yaş *haneleri* vardır: yaşamı bir tesviye havuzundan öbürüne kat ederiz; güzergahın bazı noktalarında eşikler, girinti çıkıntılar, sarsıntılar vardır; yaş, ilerle-

meyle değil dönüşmeyle ilgilidir: kendi yaşını gözönüne almak, eğer belli bir yaşa gelinmişse, iyi niyetli itirazlara yol açması gereken bir cilve değildir; daha ziyade etkin bir görevdir: yaşımın içerdiği ve seferber etmek istediği gerçek güçler nelerdir? Kısa süre önce beliren ve bana öyle geliyor ki şimdiki zamanı "yaşam yolumun yarısı" kılan soru işte budur.

Neden bugün?

Zaman gelir (bu bir bilinç sorunudur) "günler sayılıdır": bulanık ama geri döndürülemez bir geri sayım başlar. Ölümlü olduğumuzu *bilirdik* (kulaklarınız işitmeye başlar başlamaz herkes söyledi bunu size); birdenbire kendimizi ölümlü *hissederiz* (doğal bir duygu değildir bu; doğal olan kişinin kendini ölümsüz sanmasıdır, ihtiyatsızlıktan onca kaza bu yüzden olur). Bu gerçeklik yaşanır yaşanmaz manzaranın altüst olmasına yol açar: işimi, kaçınılmaz biçimde, sınırlarının belirsiz ama *sonlu* olduğunu bildiğim (yeni bilinç) bir haneye, son haneye, yerleştirmem gerekir. Daha doğrusu, hane belirlendiği için, artık "hane dışı" kalmadığı için, oraya yerleştireceğim iş bir tür görkeme bürünür. Tıpkı hasta ve ölüm tehdidi altındaki (ya da öyle olduğunu sanan) Proust gibi, *Sainte-Beuve'e Karşı*'da Yuhanna'dan yaklaşık olarak aktarılan sözü yeniden buluruz: "Hâlâ ışığınız varken çalışın."[2]

Dahası, bir de zaman gelir ki (aynı zaman) yapılan, çalışılan, yazılan her şey tekrara yazgılı gibi görünür: ne yani, birtakım "konular" üstüne –değişecek hem de pek az değişecek olan sadece o konular– ölene kadar hep makaleler yazacağım, dersler hazırlayacağım, konferanslar vereceğim ha! (Beni rahatsız eden şu "üstüne".) Bu duygu dayanılmaz; çünkü beni her türlü Yenilik ya da dahası Serüven ("başımdan geçen") yaşama hakkının yitirilmesine götürür ; geleceğimi, ölümüme dek, bir "tren katarı" gibi görürüm: bu metni, bu konferansı bitirdiğimde bir başkasına, sonra bir başkasına daha başlamaktan gayri yapacak bir işim olmayacak mı? Hayır, Sisyphos mutlu değildir: çalışmasının çabasına hatta boşunalığına bile değil, tekrarına esir olmuştur.

2 Incil'de Yuhanna kitabında İsa'nın söylediği söz şöyledir: "Karanlıkta kalmamak için ışığınız varken yürüyün. Karanlıkta yürüyen nereye gittiğini bilmez." (12:36) (ç.n.)

Sonunda, çalışmanın gitgide kumla örtülmesini damgalayacak, çizip yaracak, açıkça dile getirecek ve benim "yaşamın ortası" dediğim şu dönüşümü, şu manzaranın tersyüz oluşunu belirleyecek bir olay (artık sadece durumun bilincine varış değil) ansızın meydana gelebilir. Fronde süvarisi, kibarlar âleminin züppesi Rancé seyahatten döner ve bir kaza yüzünden kafası uçmuş metresinin cesedini bulur: inzivaya çekilerek Trappe'ı kurar. Proust için, varoluş dönüşümü, yeni yapıtın başlangıcı ancak annesinin ölümünden birkaç yıl sonra gerçekleşmiş olsa da "yaşam yolu" hiç kuşkusuz o ölüm (1905) olmuştur. Benim için, dayanılmaz bir yas, benzersiz ve adeta başa çıkılmaz bir yas Proust'un sözünü ettiği o "özel olan'ın doruğu"nu oluşturabilir; gecikmiş de olsa, bu yas benim için yaşamımın ortası olacaktır; çünkü "yaşamın ortası" ölümün artık sadece korkunç değil gerçek olduğunu keşfettiğimiz o andan ibarettir belki de.

Böyle yol ala ala, birdenbire şu gerçeklik ortaya çıkar: bir yandan, başka yaşamları deneyecek vaktim yoktur artık: son yaşamımı, yeni yaşamımı seçmem gerekir; Michelet elli bir yaşındayken yirmilik bir genç kızla evlenip doğa tarihine ilişkin yeni kitaplar yazmaya hazırlanırken *"Vita Nova"* diyordu; öte yandan da, tekrara dayalı çalışmalardan ötürü yıpranmanın ve yasın beni götürdüğü şu karanlık durumdan (Ortaçağ teolojisi *acedia*'dan[3] söz eder) çıkmam gerek. Oysa, yazan, yazmayı seçen kişi için, yeni bir yazı pratiğinin keşfinden başka "yeni yaşam" olamazmış gibime geliyor. Öğreti, kuram, felsefe, yöntem, inanç değiştirmek, göz alıcı görünse de, aslında çok sıradandır: soluk alıp verir gibi yapılır; belli bir şeye bütün enerjimizi veririz, sonra tümden vazgeçeriz, sonra yeniden adarız bir şeye kendimizi: zeka dünyanın sürprizlerine dikkat kesildiği andan itibaren zihinsel değişim onun itici gücüdür; ama yeni bir biçimi arama, keşfetme, uygulama, bunlar bence, nedenlerini belirttiğim o Vita Nova'ya yakışır.

Işte burada, yolumun ortasında, özel olan'ımın doruğunda iki okuma malzemesini yeniden buldum (doğruyu söylemek ge-

3 Lat. *acedia*, Fr. *acedie*: Kayıtsızlık, yılgınlık ya da tiksinmeden kaynaklanan melankoli; yedi büyük günahtan biri sayılan manevi çöküntü, sıkıntı, bedbinlik, ilgisizlik. (ç.n.)

rekirse, öyle sık okumuşum ki tarihlerini saptayamıyorum). İlki ne yazık ki artık yazılmayan türden büyük bir roman: Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı. Ben burada bir yapıttan değil bir altüst oluştan söz ediyorum; bana göre bu altüst oluş, ihtiyar prens Bolkonski'nin ölümünde, kızı Marya'ya söylediği son sözlerde, sevgi söylemini (boş lafları) hiç ağzına almadan birbirini sevmiş bu iki varlığı, ölümün ısrarı altında, kahreden şefkat patlamasında doruğa ulaşıyor. İkincisi de *Kayıp Zaman*'dan (bu yapıt konferansın başlangıcındakinden bambaşka bir vesileyle devreye giriyor burada: şimdi kendimi yazarla değil Anlatıcı'yla özdeşleştiriyorum) bir epizodun, büyükannenin ölümünün anlatıldığı bölümün okunması; dupduru bir anlatı bu; demek istediğim, oradaki acı katıksızdır, çünkü (*Kayıp Zaman*'daki başka epizodların tersine) yorumlanmamıştır ve yaklaşan, sonsuza dek ayrılığa yol açacak olan ölümün dehşeti sadece nesneler ve dolaylı olaylar aracılığıyla dile getirilir: Champs-Elysées istasyonu, Françoise'ın tarak darbeleri altında sallanan zavallı baş.

Bu iki okumadan, içimde hep yeniden alevlendirdikleri heyecandan iki ders çıkardım: önce bu epizodları "hakikat anları" olarak kabul ettiğimi (başka bir ifade bulamıyorum) fark ettim: birdenbire edebiyat (çünkü söz konusu olan edebiyattır) duygusal bir sökülüp koparılışla, bir "haykırış"la çakışır; ayrılığı, sevilen varlıktan uzakta, hatırayla ya da tahminle yaşayan okurun bedenine doğrudan doğruya bir aşkınlık yerleşir: hangi Lucifer aşkı ve ölümü *aynı zamanda* yaratmıştır? "Hakikat anı"nın "gerçekçilik"le hiç ilgisi yoktur (zaten hiçbir roman kuramında yer almaz). "Hakikat anı", onu bir çözümleme kavramı haline getirmeyi kabullendiğimizi varsayacak olursak, sözcüğün aşağılayıcı değil düz anlamıyla *pathos*'u resmen tanımayı içerir, edebiyat bilimi denen o garip şey ise okuma gücü olarak *pathos*'u kötü tanır; Nietzsche hiç kuşkusuz kavramı yaratmamıza yardım edebilirdi ama bizler Roman'ın bir *pathos* kuramından ya da *pathos* tarihinden hâlâ uzağız; çünkü öyle bir kavramın taslağını oluşturmak için roman evreninin "bütün"ünü unufak etmeyi kabul etmek, kitabın özünü yapısının içine yerleştirmeyi bırakmak ve tam tersine, yapıtın, sadece bazı anları –doğrusunu söylemek gerekirse yapıtın doruklarıdır bu anlar– ayakta bırakan bir tür

"viranlık" içinden duygulandırdığını, yaşadığını, filizlendiğini teslim etmek gerekirdi. Yapıta ilişkin somut okuma edimi bir bakıma bir tepe çizgisini takip eder: hakikat anları anekdotun *artı-değer* noktaları gibidir.

İkinci ders, Roman'la bu yakıcı temastan çıkardığım ikinci cesaret demeliyim, meydana getirilecek yapıtın (madem ki kendimi "yazmak isteyen kişi" olarak tanımlıyorum) emin olduğum ama titizlikle kullanılmaya kullanılmaya şüpheli ve yıpranmış hale gelen sözcükler çemberinden çıkamadığımdan adlandırmakta güçlük çektiğim bir duyguyu, *dile getirmeksizin*, etkin biçimde temsil ettiğini kabul etmek gerektiğidir. Söyleyebileceğim, söylemeden edemeyeceğim şey, yapıta can veren o duygunun sevgiden yana olduğudur: Ne? İyilik mi? Cömertlik mi? Hayırseverlik mi? Belki de sadece Rousseau ona bir "felsefi önerme"in saygınlığını: merhamet (acıma) verdiği içindir.

Günün birinde Roman'ın gücünü –seven ya da aşık güç (bazı mistikler *Agape*'yi *Eros*'tan ayrı tutmaz)– ya bir Deneme'nin keyfince (Edebiyat'ın patetik bir Tarih'inden söz etmiştim) ya bir Roman'ın keyfince geliştirebilmek isterdim, buradan, kolaylık olsun diye geçmiş pratiğime, geçmiş söylemime kıyasla yeni olan her Biçim'i böyle adlandırdığım anlaşılmalıdır. Bu biçimi, Roman'ın yapısal kurallarına önceden tabi kılamam. Sadece benim gözümde üç görevi yerine getirmesini isteyebilirim ondan. İlk görev sevdiklerimi *anlatmama* olanak vermesidir (Sade, evet Sade romanın sevdiklerimizi resmetmekten ibaret olduğunu söylerdi), onlara kendilerini sevdiğimi söylememe değil (öylesi tam anlamıyla lirik bir proje olurdu); sevilen kişileri dile getirmek, onların yaşamalarının (çoğunlukla da acı çekmelerinin) "boş yere" olmadığını göstermek olduğundan, ben Roman'dan, benlikçiliğin bir tür aşkınlığını bekliyorum: yüce yazı yoluyla dile getirilen Proust'un annesinin hastalığı, ihtiyar prens Bolkonski'nin ölümü, kızı Marya'nın ıstırabı (Tolstoy'un kendi ailesinden insanlardır bunlar), Madeleine Gide'in üzüntüsü (*Et nunc manet in te* içinde), Tarih'in hiçliğine düşmezler: bu yaşamlar, bu acılar biraraya getirilir, haklı gösterilir (Michelet'nin Tarih'inde Diriliş teması böyle anlaşılmalıdır). Öyle bir Roman'a (düşlenen ama muhtemelen olanaksız olan romana) atfedeceğim

ikinci görev, duygusal türden bir betimlemeye baştan aşağı ama dolaylı olarak girişmek olurdu. Aşağı yukarı her yerde, "sevgiyi saklama"nın (kalem oyunlarıyla) çok "modern" bir duyarlık olduğunu okuyorum; peki ama neden? Saklayacağız diye kendimizi kastıkça o sevgi daha mı "sahici", daha mı değerli oluyor? Günümüzde ahlakın tümü, *pathos*'un (söylediğim yalın anlamda) dışavurumunu, ya siyasal akla uygunluğun ya da güdüsel, cinsel olanın çıkarına olacak biçimde küçümsüyor ve ayıplıyor; okuduğum ya da arzuladığım haliyle Roman, duygu durumu söylemi için kurmaca kişileri yetkili kılarak bu duygu durumunu açıkça dile getirmeyi sağlayan şu Biçim'dir tam olarak: patetik olan burada dile getirilebilir çünkü Roman açıklama değil betimleme olduğundan, onu yazan kişi için asla kötü niyetli bir söylem olamaz. Son olarak ve belki de özellikle, Roman (tasarlamadığım ama sadece hatırladığım ya da arzuladığım için pek kurallara uygun olmayan o belirsiz Biçim'i kast ediyorum yine), yazılışı dolaylı olduğuna göre (düşünceleri, duyguları ancak aracılarla sunar), Roman öteki (okur) üstüne baskı yapmaz; ısrarı düşüncelerin değil duygu durumlarının hakikatidir: bu yüzden asla küstah, tedhişçi değildir: Nietzsche'ye özgü tipolojiye göre Papazlığın değil Sanatın tarafında yer alır.

Bu benim bir roman yazacağım anlamına mı geliyor? Hiç bilmiyorum. Arzu ettiğim ve daha önceki yazılarımın (epeyce romanesk öğe onların sertliğini budasa da) hiç değişmeyen entelektüel niteliğiyle ipleri koparmasını beklediğim yapıtı hâlâ roman diye adlandırmak mümkün olacak mı bilmem. *Sanki* bu ütopik Roman'ı yazmam gerekiyor*muş gibi* yapmak benim için önemli. Burada, nihayet, yöntemi buluyorum. Bir şey üstüne konuşan kişinin değil de bir şey yapan kişinin konumuna koyuyorum gerçekten kendimi: bir ürünü incelemiyorum, bir üretimi sırtlanıyorum; söylem üstüne söylemi ortadan kaldırıyorum; dünya bir nesne biçiminde bana gelmiyor artık, bir yazı yani bir uygulama biçiminde geliyor: başka bir bilme türüne geçiyorum (Amatör'ün bilgisi) ve işte o alanda yöntemsel davranıyorum. "Sanki": bilimsel bir tutumun anlatımı, matematikte rastladığımız gibi, tam da bu sözcük değil mi? Bir hipotez kuruyorum ve araştırıyorum, ondan doğan şeyin zenginliğini keşfediyo-

rum; yazılacak bir roman varsayıyorum ve böylece romanı sadece başkalarınca çoktan yaratılmış bir nesne olarak görmekten daha fazlasını öğrenmeyi umuyorum. Belki de eninde sonunda bu öznelliğin, sizinle konuştuğum şu samimiyetin merkezinde, belki de "özel'imin doruğu"nda farkında olmadan bilimselimdir ben, Vico'nun sözünü ettiği şu Scienza Nova'ya dönmüşümdür yüzümü belli belirsiz: dünyanın hem parıltısını hem ıstırabını –dünyada beni cezbeden ve öfkelendiren şey bu– dile getirmesi gerekmeyecek mi ?

Barthes'ın College de France'ta
verdiği konferans, 1978. Bu metin
"Inédits du College de France"
dizisinde satış dışı bir baskıya
sayı 3, 1982) dahil edilmiştir.

çeviren: E. G.

Renaud Camus'nün Tricks*'ine Önsöz*

"Neden Renaud Camus'nün bu kitabına önsöz yazmayı kabul ettiniz?

— Çünkü Renaud Camus bir yazar, metni de edebiyat metni, kendisi için bir şey söyleyemeyeceğine göre, onun yerine birinin bir şeyler söylemesi gerekiyor.

— Bu bir edebiyat metniyse kendiliğinden anlaşılması gerekir.

— Anlaşılıyor ya da görülüyor: İlk tümce kuruluşundan, dolaysız bir biçimde "ben" demesinden, öyküyü yönlendirmesinden. Ama bu kitap biraz da nobranca cinsellikten, eşcinsellikten söz ettiği izlenimi uyandırdığı için kimileri belki de edebiyat yanını unutacaktır.

— Denilebilir ki, size göre bir metnin edebi doğasını öne sürmek, onu aklamak, yüceltmek, arındırmak, ona bir tür saygınlık, dolayısıyla sizin düşüncenize göre cinsellik kazandırmaktır, öyle mi?

— Kesinlikle değil: Edebiyat edep vermek için değil ek bir haz kazandırmak için oradadır.

— Peki açıklayın ama uzun olmasın."

Eşcinsellik daha az sarsar, ama ilgi çekmeyi sürdürmektedir; henüz söylem kahramanlıkları olarak adlandırılabilecek şeyi kışkırttığı coşku evresindedir. Eşcinsellikten söz etmek, "öyle olmayanları" (Daha önce Proust'un iğnelediği deyiş) açık, liberal, modern gibi; ve "öyle olanları" kendilerini göstermeye,

hak öne sürmeye, savaşmaya izin verir. Herkes bunu farklı yönlerde değerlendirmeye çabalar.

Bununla birlikte kendini bir şey olarak ilan etmek, her zaman bir Başka intikamcının söylemi altında konuşmak, söyleminin içine girmek, onunla tartışmak, ondan bir kimlik parçası istemektir: "*Siz ...siniz – Evet, oyum...*". Aslında, sıfat pek önemli değildir; toplumun hoşgörüyle karşılayamayacağı şey, benim bir *hiç* olmam, ya da daha kesin bir söyleyişle olduğum *şey*in bana açıkça geçici, geri alınabilir, önemsiz, temel olmayan, kısacası: Ayırıcı olmayan bir şey gibi verilmiş olmasıdır. Yalnızca "*benim*" deyin ve toplumsal bakımdan kendinizi kurtarmış olacaksınız.

Toplumsal baskıyı reddetmek şeyleri *yalnızca* söylemeye dayanan sessizlik biçimi aracılığıyla yapılabilir. *Yalnızca* söylemek bir üstün sanata bağlanır: Yazıya. Basın ve yayın dünyasının giderek daha fazla kullandığı doğal üretimleri, sözlü, ardından yazıya aktarılan tanıklıkları alalım. "İnsani" önemi ne olursa olsun, onlarda bilmediğim bir şeyler yanlış gitmektedir (en azından duyduğum kadarıyla): Belki de çelişkili bir biçimde bu bir biçem aşırlığıdır ("doğal" bir biçimde yapmak, "canlı" yapmak, "sözlü" yapmak). Sonuçta ortaya bir değiş tokuş çıkar: Gerçek yazı uydurmacı olduğu izlenimi verir; gerçek gibi görünmesi için metin olması, yazının kültürel incelikleri arasından geçmesi gerekir. Tanıklık patlar, doğallığı, insanları, adaleti tanık gösterir; metin yavaşça, sessizce, inatla ilerler – ve daha hızlı hedefine ulaşır. Gerçek kurgu, yazı gerçektir: Dilin kurnazlığı işte budur.

Renaud Camus'nün *Tricks*'i *basittir*: eşcinselliği konuşur, ama hiçbir zaman ondan söz etmez; onu hiçbir zaman anımsatmaz (yalınlık şu olabilirdi: Tartışma, kibirlenme ve törelerin kaynağı Adlar'ın dile yansımasına hiçbir zaman izin vermemek).

Çağımız çok yorum yapar ama Renaud Camus'nün öyküleri yansızdır, Yorumun düzeneği içine girmezler. Bunlar bir tür gölgesiz ve sanki *art düşüncesi olmayan* düz renklerdir. Ve bir kez daha yalnızca yazı bu katışıksızlığa, sözün tanımadığı her zaman gizli niyetlerin kurnaz bir karmaşası olan bu sözcelem başlangıcına olanak tanır. Boyutları ve konuları olmasaydı bu *Tricks*'ler, *haïku*'ları düşündürebilirdi; çünkü *haïku* bir biçim çileciliğiyle (yorum isteğini net bir biçimde kesen) hazzın yalnızca

orada olduğunun söylenebileceği denli dingin bir hazcılığı (aynı zamanda Yorumun da zıddı olan) birleştirir.

Cinsel uygulamalar bayağı, yoksul, yinelenmeye yazgılıdır ve bu yoksulluk, sağladığı hazzın verdiği coşkuyla orantılı değildir. Oysa, bu coşku söylenemeyeceği için (doyum türünden olduğu için) dile, en az çabayla her durumdan kendisinden kaçan bir dizi işlemi biçimlendirmek ya da daha doğrusu sayılara dökmek kalır. Erotik sahnelerin tutumlu bir biçimde betimlenmesi gerekir. Burada tutumluluk, tümcenin tutumluluğudur. İyi yazar, en kısa dil uzamı içinde birçok eylemi zincirlemesine ekleyecek biçimde sözdizimini kullanabilen kişidir (Sade'da yan tümceler üstün bir beceriyle kullanılır); tümcenin işlevi, bir bakıma tensel işlemi uzunluklarından, çabalarından, gürültülerinden ve duyulardan kaynaklanan düşüncelerinden arındırmaktır. Bu bakımdan, *Tricks*'in son sahneleri tümüyle edebiyatın gücü altındadır.

Ama, *Tricks*'te yeğlediğim şey "hazırlıklardır": Başıboş gezme, alarm, cilveler, yaklaşma, sohbet, odasına doğru yola çıkış, ortamın, çiftlerin yaşamına özgü düzeni (ya da karışıklığı). Gerçekçilik yer değiştirir: Gerçekçi olan (ya da en azından gerçekçilik ayırıcı değildir) aşk sahnesi değil, toplumsal sahnedir. Tanışmayan ama bir oyunda aynı tarafta yer alacaklarını bilen iki erkek çocuk, oyun alanına gitmek için birlikte katedecekleri yolda karşılıklı olarak kısa bir dil kullanımı sakıncası yaşarlar. *Trick*, bu durumda pornografiyi terk eder (ona yaklaşmadan önce) ve romanla birleşir. Gerilim (çünkü, bu *Trick*'lerin sürükleyici bir biçimde okunduğunu sanıyorum), beklenen (bu, söylenebilecek en hafif şeydir) uygulamalara değil, kişilere yöneliktir: Bunlar kimdir? Nasıl birbirlerinden farklıdırlar? *Trick*'lerde beni büyüleyen şey, bu sürekli durum değişimidir: Kuşkusuz sahneler edepli olmaktan uzaktır ama sözler edeplidir: El altından, gerçek edep konusunun Şey (Freud'ün alıntıladığı Charcot "Şey, her zaman Şey" diyordu) değil, kişi olduğunu söylerler. *Trick*'lerde cinsellikten söyleme geçişi başarılı buluyorum.

Orada, arzuları değil, fantazmaları harekete geçiren, pornografik ürünün hiç bilinmeyen bir incelik biçimidir. Çünkü fantazmayı kışkırtan şey yalnızca cinsellik değildir, cinsellik artı

"ruh"tur. İster küçük isterse büyük olsun, ister basit çekicilik isterse Werther'ci büyüleyişler söz konusu olsun, ötekinde aranan şeyin daha iyi bir isim bulunamadığı için ve çok önemli bir karışıklık pahasına kişilik adı verilen şey olduğunu kabul etmeden yıldırım aşklarını açıklamak olanaksızdır. Kişiye, arayış içindeki bir kafa gibi hareket eden ve binlercesi arasından herhangi bir görüntünün gelip beni bulmasını ve esir etmesini sağlayan bir tür *quid** bağlanır. Bedenler sınırlı sayıda tipler içinde sınıflandırılabilir ("Bu tam benim tipim"), ama kişi(lik) tümüyle bireyseldir. Renaud Camus'nün *Trick*'leri her zaman aranan tipin (kusursuz biçimde kodlanmış: Bir katalogda ya da küçük ilanlar sayfasında görülebilir) bulunmasıyla başlar; ama dil ortaya çıkar çıkmaz tip kişiliğe dönüşür ve ilk sözler ne denli sıradan olursa olsun ilişki öykünülemez duruma gelir. Kişilik yavaş yavaş, hafifçe, psikolojik bir yan içermeksizin giysilerinden, söylemden, şiveden, odanın dekorundan, bireyin "mahrem" olarak adlandırılan şeyinden, anatomisinden taşan ama yine de yönetebildiği şeyden sıyrılır. Bütün bunlar yavaş yavaş arzuyu zenginleştirir ya da yavaşlatır. Dolayısıyla *trick* aşk hareketiyle türdeştir: Gücül, her iki tarafça bilerek, sözleşerek durdurulmuş bir aşk, asılmayı donjuanlıkla özdeşleştiren kültürel koda boyun eğmedir.

Trick'ler yinelenirler: Özne "dengede hareketsiz kalır" Yineleme karmaşık bir biçimdir; bazen başarısızlığı, güçsüzlüğü gösterir; bazen bir arzu, cesaretini yitirmeyen bir araştırının inatçı hareketi gibi okunur: Bir asılma öyküsü gizemli bir deneyimin eğretilemesi gibi pekâlâ okunabilir (belki de bu yapılmıştır bile; çünkü edebiyatta her şey vardır; sorun, *nerede* olduğudur). Görünürde bu sorunların ne biri ne de ötekisi *Trick*'lere uygun düşer: ne yabancılaşma ne de yüceltim, ama yine de bir mutluluğun (iyi belirlenmiş, iyi sınırlanmış: kesintili) yöntemli ele geçirilişi gibi bir şey söz konusudur. Ten hüzünlü değildir (ama onu duyurmak da tüm bir beceriyi gerektirir).

Renaud Camus'nün *Trick*'lerinin öykünülemez bir havası vardır. Bu, yazının burada bir karşılıklı söyleşi ahlakını yönlendirmesinden kaynaklanır. Bu ahlak, kuşkusuz aşk peşinde koş-

Latince "Ne" Bir varsayımın olası sonuçlarını sorgulamak için kullanılan formül. (ç. n.)

manın tam tersi ve dolayısıyla pek az karşılaşılan erdem olan Hayırseverlik ahlakıdır. Olağan durumlarda erotik sözleşmeyi bir tür Harpie'ler, herkesi bir tür donmuş yalnızlık içinde bırakarak yönlendirirken, burada tanrıça Eunoïa, Eumenides ve iki tarafa eşlik eden Hayırseverlik yönlendirir: Kuşkusuz, sözcüğün düz anlamında konuşursak, arkadaşları bu durumun yeterince bilincinde görünmeseler de Renaud Camus'ce "tricklenmek" hoş bir şey olsa gerektir (ama biz okurlar, bu karşılıklı konuşmaların üçüncü kulağıyız: Bizim sayemizde, bu bir parça Hayırseverlik boşuna verilmemiştir). Bu tanrıçanın ayrıca eşlikçileri de bulunur: Nezaket, Gönül borcu, Mizaç, anlatıcıyı (bir Amerikan *trick*'i boyunca olduğu gibi) kavrayan ve onu bu önsözün yazarı üstünde usluca sabuklattıran Cömert atılım.

Trick, ancak bir kez gerçekleşen karşılaşma; bir uyuşturucudan daha iyi, bir aşktan daha kötüdür: Özlem duyulmadan gelip geçen bir yoğunluk. Bu andan başlayarak, bana göre *Trick* cinsellik içermeyen birçok serüvenin eğretilemesi olur: Bir bakışın, bir düşüncenin, bir görüntünün karşılaşması, geçici ve güçlü, hafifçe çözülmeyi kabul eden kalfalık, sadakatsiz iyilik; tümüyle kaçılamasa da arzu içinde katılıp kalmamanın bir biçimi: Kısacası bir bilgelik.

© Persona Yay., 1979.

çeviren: Necmettin Kâmil Sevil

Sevilen Bir Şeyden Söz Ederken Her Zaman Başarısızlığa Uğrarız

Birkaç hafta önce İtalya'ya kısa bir yolculuk yaptım. Akşam, Milano garında hava soğuk, sisli, kirliydi. Bir tren yola çıkıyordu; her vagonun üstünde sarı bir pankart "*Milano-Lecce*" sözcüklerini taşıyordu. O zaman bir düş kurdum: Bu trene binmek, tüm gece boyunca yolculuk etmek ve sabahleyin kendimi bir aşırı kentin ışığı, yumuşaklığı, dinginliği içinde bulmak. Bu, en azın-
RNF 11 dan düşlediğim şeydi ve tanımadığım Lecce'nin gerçekte nasıl olduğunun pek önemi yoktu. Stendhal'in taklidini yaparak[1] şöyle haykırabilirdim: "Sonunda şu güzel İtalya'yı görebileceğim! Bu yaşımda ne çılgınlık ama!" Çünkü güzel İtalya her zaman daha uzakta, başka yerdedir.

Kısmen gerçekleştirmiş olsa da Stendhal'in İtalya'sı aslında bir fantazmadır. (Peki gerçekleştirmiş midir? Bitirmek için nasıl diyeceğim.) Fantazmatik imge onun yaşamına birden yıldırım
HB 428 gibi dalar. Bu yıldırım, Ivrea'da, Cimarosa'nın *Il matrimonio Segreto* ("Gizli Evlilik") şarkısını söyleyen bir aktris biçimine bürünmüştür; bu aktrisin ön dişlerinden birisi kırıktı, ama doğrusunu söylemek gerekirse yıldırım aşkı için bunun pek bir önemi yoktur: Werther, erkek kardeşlerine yağlı ekmek yapmak için ekmek

1 Sayfa kenarındaki göndermeler *Rome, Naples, Florence*'a [*RFN*] (sayfa numaraları J.-J. Pauvert, 1955 baskısındandır, ya da *Pl* notu varsa "Pleiade", Gallimard, 1973 baskısındandır), *Henri Brulard*'a [*HB*] ("Folio", Gallimard, 1973 baskısı sayfa numaraları), *La Chartreuse de Parme*'a [*CH*] ve *De l'Amour*'a ["Aşk Üzerine"] (Livre de Poche Yay., 1969) gönderme yapmaktadır.

dilimleri keserken bir kapı eşiğinde fark ettiği Charlotte'a âşık olur; ne denli bayağı olursa olsun bu ilk görüş onu tutkuların en güçlüsüne ve intihara götürecektir. Bilindiği gibi İtalya Stendhal için gerçek bir geçişim nesnesi oldu ve bu geçişimi nitelendiren şeyin karşılıksızlığı olduğu bilinmektedir: Görünürde bir neden olmaksızın ortaya çıkar. Stendhal için müzik, geçişimini gerçekleştiren gizemli edimin *belirti*sidir – belirti, daha açık bir deyişle tutkuya irrasyonellik kazandıran ve onu maskeleyen şey. Çünkü ilk sahne belirlendikten sonra, Stendhal onu, birçok eylemimizi yöneten temel şeyi, ilk hazzı bulmak isteyen âşık gibi durmaksı-
RNF 12 zın yineler. "Akşamın yedisinde, yorgunluktan bitmiş olarak eve geliyorum; la Scala'ya koşuyorum. Yolculuğumun bedeli ödendi, vd."; sanki tutkusunu doyuracak bir kente gelen ve gelir gelmez de akşam koşa koşa daha önceden belirlediği eğlence yerlerine giden bir manyaktır.

Taşınmaya değer kazandıran temel nesnelerin küçük, önemsiz, beklenmedik olmaları durumunda gerçek bir tutkunun göstergeleri her zaman bir parça yersiz kaçar. Stendhal'in İtalya'yı sevdiği gibi Japonya'yı seven birisini tanıdım; onda da aynı tut-
HB 430 kuyu gördüm: Birçok şeyin yanı sıra Tokyo caddelerindeki kır-
RNF 64 mızıya boyanmış yangın musluklarına âşıktı; Stendhal'in, Milano kırlarındaki mısırlara ("gür" olarak ilan edilen), kusursuz
HB 431 *intonate* olan Dôme'un sekiz çanı ya da ona Milano'yu anımsatan pirzola paneleri tutkunu olması gibi. Bu aşk yükselişi içinde genelde önemsiz bir ayrıntı gibi görülen, geçişimin (ya da tutkunun) oluşturucu öğesini görürüz: Taraf tutmayı. Yabancı bir ülkeye duyulan sevgide bir tür tersine ırkçılık yatar: Farklılıktan büyülenir, Aynıdan sıkılır, Öteki yüceltilir; tutku manikesittir: Stendhal'e göre, kötü yanda Fransa, bir başka deyişle *ata toprağı* –çünkü bu Baba'nın toprağıdır– ve iyi yanda İtalya, bir başka deyişle *anayurt*, "Kadınların" bir araya toplandığı uzam (çocuğa Provence'dan daha güzel olan, ailenin iyi yanının, Gagnonların geldiği bir ülkeyi parmağıyla gösterenin dedenin kız kardeşi Elisabeth hala olduğunu da unutmamak gerekir) var-
HB 11 dır. Bu karşıtlığın fiziki olduğu söylenebilir: İtalya *doğal* yaşam çevresi, Doğa'nın, "eğitmenlerin şımarttığı" erkeklerin tersine "ülkenin doğal ruhunu dinleyen" Kadınlarca bulunan yerdir;

S. 431 tersine, Fransa "fiziki tiksintiye varacak denli" itici olan yerdir. Stendhal'in yabancı bir ülkeye duyduğu tutkuyu (daha geç bir dönemde, ellili yıllarda Simplon Ekspresi'nden indiğim Milano aracılığıyla İtalya için – daha sonra Japonya konusunda bunu ben de yaşadım) bilen bizler, hayranlık duyduğumuz bir ülkede bir yurttaşımızla rastlantıyla karşılaşmanın verdiği dayanılRNF 32 maz hoşnutsuzluğu iyi biliriz: "Ulusal onur isterse beni dışlasın, İtalya'da bir Fransız bir anda mutluluğumu yıkmanın gizini bulur"; Stendhal, görünürde bu tersine dönüşlerin uzmanıdır: Bidassoa'yı geçer geçmez İspanyol gümrükçü ve askerleri sevimli bulur; Stendhal bu ender tutkuya, öteki tutkusuna –ya da daha incelikli bir biçimde söylemek gerekirse: kendi içinde olan ötekine duyulan tutkuya– sahiptir.

Demek ki Stendhal İtalya âşığıdır: Bu tümceyi bir eğretileme RNF gibi görmemek gerekir. Ben, bunu göstermeye çalışıyorum. "Bir PI 98 aşk gibi" der: 'Ve bununla birlikte kimseye âşık değilim." Bu tutku ne bulanık ne de yaygındır; söylediğim gibi bu tutku kesin ayrıntılarda yer alır; ama *çoğul* kalır. Sevilen ve bu sözcüğü yanlış göze almak pahasına *doyum* yaşanan şeyler koleksiyonlar ve eşanlılıklardır: Romantik çılgın Aşk tasarısının tersine, İtalya'da *kadın*a hayranlık duyulmaz, her zaman *kadınlar*a hayranlık duyulur; İtalya'nın sunduğu *bir* haz değildir, bir eşanlılık, hazlara ilişkin bir aşırı belirlenimdir: La Scala, İtalyan zevklerinin gerçek canlı yeri, sözcüğün düz işlevsel anlamında bir tiyatro olması değildir (tasarımlanan şey bakın); bu, hazların çokseslilığidir: RNF Operanın kendisi, bale, sohbet, bilgi, aşk ve dondurmalardır (*ge*24-25 *lati, crepe'* ve *pezzi duri*). Bugün bir "çapkın"ın uyguladığına benzeyen bu çoğul aşk, açıkça bir Stendhal ilkesidir: Hem estetik, hem de psikolojik ve metafiziksel olduğu söylenebilecek örtük bir *kuralsız kesintili* kuramını getirir; çoğul tutku gerçekten de –kusursuzluğu kabul edilir edilmez– rastlantının ortaya çıkarması ölçüsünde bu çoğul tutkunun sürüklediği karmaşa konusunda en küçük bir suçluluk duygusu taşımaksızın bir nesneden ötekine atlamayı gerektirir.

Bu tutum Stendhal'de o denli bilinçlidir ki, –sevdiği– İtalyan müziği içinde dağınık aşkınkiyle tümüyle özdeş bir kuralsızlık RNF PI ilkesi bulmayı becerir: Oyun oynarken İtalyanlar *tempo*ya ku-

VI 232 lak vermezler; *tempo*, Almanlara özgüdür; bir yanda güçlü bir ölçüyle ritimlenen Alman gürültüsü, Alman müziğinin şamatası ("dünyanın ilk zaman ayarlayıcıları"); öte yanda kesintili ve başkaldıran hazlar toplamı İtalyan operası: Bu, bir kadın uygarlığı güvencesindeki *doğal*dır.

Stendhal'in İtalyan sistemi içinde, her şeyin yerine geçebildiği için Müzik ayrıcalıklı bir yer tutar: Bu sistemin sıfır derecesidir: Coşkunun gereksinimlerine göre yolculukların, Kadınların, öteki sanatların ve genel olarak da her duygunun yerini alır. Tümünden değerli olan gösteren konumu, nedenler ulaşılamaz olduklarından bu nedenler üzerinde sorgulamaya gitmeksizin izlenimler oluşturmaya dayanır. Müzik, bir tür haz *primitifi* oluşturur: Her zaman peşinde koşulan ama hiçbir zaman açıklanmaya çalışılmayan bir haz üretir; dolayısıyla Stendhal estetiğinin merkez kavramı olan katışıksız izlenimin alanıdır. Peki katışıksız izlenim nedir? Bu, kesik ve her türlü açıklamalı gerekçeden, daha açık bir deyişle her türlü *sorumlu* gerekçeden arınmış bir izlenimdir. İtalya, Stendhal'in ne tam anlamıyla gezgin (turist) ne de tam anlamıyla yerli olmadan *yurttaş* sorumluluğundan
KNF 16 zevkle sıyrıldığı ülkedir; eğer Stendhal İtalyan yurttaşı olsaydı "melankoliden zehirlenmiş" olarak ölürdü; oysa nüfus kâğıdıyla değil de yüreğiyle bir Milanolu olan Stendhal, sorumlusu olmadığı bir uygarlığın parlak sonuçlarını derlemekten başka bir şey yapmaz. Bu kurnaz diyalektiğin rahatlığını ben de duyumsadım: Fas'ı çok sevdim. Sık sık turist olarak gittim, burada tembel tembel günler geçirdim; bu arada bir yıl da eğitmen olarak kalmayı düşündüm: Büyü bozuldu; idari ve mesleki sorunlarla karşılaşıp nedenlerin, hesapların nankör dünyasına dalınca Şöleni terk edip Göreve yöneliyordum (konsolos Stendhal'in de başına kuşkusuz aynı durum geldi: Civita-Vecchia artık İtalya değildi). Sanıyorum Stendhal'in İtalyan duygusunun içine kırılgan masumluk konumunu da katmak gerekir: Milano İtalyası (ve Azizlerin Azizi la Scala'sı) sözcüğün gerçek anlamında bir Cennet, Kötülükten arınmış bir yer ya da – düzden söyleyelim,
KNF 109 Egemen İyidir: "Milanolularla birlikteyken ve Milano dilini konuştuğumda insanların kötü olduğunu unutuyorum ve ruhumun tüm kötü parçası anında uykuya dalıyor."

Bununla birlikte bu Egemen İyinin kendine şunu söylemesi gerekir: Kesinlikle masum olmayan bir güçle baş etmek zorundadır: Dille. Bu gereklidir, çünkü öncelikle İyinin doğal bir yayılma gücü vardır, durmaksızın söyleyişe doğru patlar, ne pahasına olursa olsun iletilmek, paylaşılmak ister; sonra Stendhal yazardır ve ona göre sözün içinde yer almadığı bir bütünlük yoktur (ve bu bakımdan İtalyan sevincinin gizemli hiçbir yanı yoktur). Oysa ne denli çelişkili görünürse görünsün, Stendhal İtalya'yı yeterince anlatamaz: Ya da daha doğrusu İtalya'yı anlatır, onu yüceltir, onu *temsil etmez*; aşkını haykırır ama bundan para kazanmaz, veya şimdi dendiği gibi (araba sürmeye ilişkin eğretileme), onu pazarlık konusu yapamaz. Bu durumun farkındadır; bundan
RNF 11 acı duyar ve yakınır; durmaksızın "düşüncesini aktaramadığı-
PI 98 nı" gözlemler, ve tutkusunun Milano ve Paris arasında yarattığı
xxxix farkı açıklamak "güçlüklerin doruğudur". Dolayısıyla fiyasko lirik arzunun da peşini bırakmaz. İtalya yolculuğunun bütün öyküleri böylece aşk ilanları ve dile getirmedeki başarısızlıklardan örülmüştür. Biçem fiyaskosunun bir adı vardır: Bayağılık; Stendhal'in dağarcığından boş bir sözcükten başka bir şey yok-
RNF tur: "Güzel": "Bütün hayatım boyunca bu kadar güzel kadını bir
PI 37 arada görmedim; bakışları kaçıracak güzellikteler"; "hayatımda
PI 77 rastladığım en güzel gözlerle bu gece karşılaştım; bu gözler Mme Tealdi'nin gözleri kadar güzel ve onunkinden daha ilahi bir havası var..."; ve bu nakaratı canlandırmak için elinde betilerin en içi boş olanından, üstünlük derecesinden başka bir şey yoktur: "Tersine, kadınların başları genellikle, en ender görülen güzellik içinde en tutkulu inceliği sunar", vd. Eklediğim, ama okumanın bir parçasını oluşturan bu "vd." önemlidir çünkü bu güçsüzlüğün ya da belki de Stendhal'in yakınmalarına karşın değişime yönelik ilgisizliğin gizini ele verir: İtalya yolculuğunun tekdüzeliği yalnızca cebirseldir; sıradanlıkları içinde sözcük, sözdizim üstünkörü bir biçimde başka tür gösterenlere gönderir; önerilen bu gönderimle başka bir şeye geçilir, daha açık bir söyleyişle iş-
RNF 15 lem yinelenir: "Bu, Haydn'ın en güzel senfonileri kadar güzel";
38 "bu gecenin balosunun insan figürleri, büstler yapan Danneken de Chantrey gibi bir heykeltıraşa göz kamaştırıcı örnekler sunabilirdi". Stendhal bir şeyi betimlemez, yarattığı izlenimi de be-

timlemez; yalnızca söyler: "Bir izlenim olan yerde coşar, değişir, etkilenirim, gözlerim kamaşır, vd. Bir başka deyişle düz sözcük bir rakamdır, bir duyular düzenine gönderir; Stendhal'in İtalyan söylemini bir tür müzik notalarına aktarım olarak okumak gerekir. Sade da aynı yöntemi uygular: Güzelliği çok kötü, bayağı ve tumturaklı biçimde betimler; bunun nedeni, güzelliğin ancak amacı bir uygulamalar dizgesi oluşturmak olan bir algoritmanın öğesi olmasıdır.

Stendhal'e gelince, onun dizgeli olmayan bir bütün, sürek-
PI li bir duygu akışı oluşturmak istediği söylenebilir: "Bu İtalya"
xxviii der, "doğrusunu söylemek gerekirse duygular için bir fırsattır"
KNF 92 Söylem açısından, demek ki şeyin bir ilk buharlaşması söz konusudur: "Şeylerin ne *olduklarını* söyleme iddiasında değilim, bunların bende yarattıkları *duyguyu* anlatıyorum." Gerçekten anlatıyor mu? Hayır; onu söylüyor, betimlemeksizin gösteriyor ve öne sürüyor. Çünkü dilin güçlüğü burada, duyguda başlar; bir duyguyu aktarmak kolay değildir: Acımasız hekimin neler duyumsadığını söylemeye zorladığı yaşlı köylü kadının kararsız kalıp "beni gıdıklıyor" ile "beni kaşındırıyor" arasında gidip geldiği *Knock*'un ünlü sahnesini anımsıyorsunuz. Canlılığına ve yoğunluğuna uymak gerekirse her duygu sözyitimine yol açar. Oysa Stendhal çabuk davranmalıdır, düzeni bunu dayatır;
KNF1 114 çünkü, "anın duygusunu" vurgulamak ister; ve duygular, *tempo*
117 konusunda gördüğümüz gibi düzensiz bir biçimde, ölçüye uymaksızın gelirler. Demek ki Stendhal, kendi düzenine bağlılık, "duygular ülkesi" İtalya'sının doğasına bağlılık nedeniyle hızlı bir yazı istemektedir: Hızlı gitmek için duygu temel bir stenografiye, bıkmadan iki stereotipin birleştirildiği bir tür özet söylem dilbilgisine; Güzele ve onun üstünlük derecesine uyar; çünkü, ne yazık ki her zaman ister istemez karıştırıldığı gibi, basit bir nedenle hiçbir şey stereotipten daha hızlı olamaz. Stendhal'in İtalyan söyleminin tutumluluğu içinde daha ileri gitmek gerekir: Stendhal'in duygusu bir cebir işlemine uygun düşse de, bu duygunun beslediği söylem sürekli biçimde ateşli ve sürekli bayağıysa, bunun nedeni bu duygunun tuhaf bir biçimde duyarlı olmamasıdır; felsefesi duyarlı olan Stendhal, belki de yazarlarımız arasında en az duyarlı olanıdır, kuşkusuz bu nedenle de ona iz-

leksel bir eleştiri uygulamak güçtür. Sözgelimi Nietzsche –bilerek bir uç karşıtı alıyorum–, İtalya'dan söz ettiğinde Stendhal'den çok daha duyarlıdır: Dünyada tek değer verdiği Piemonte yemeklerini izleksel olarak betimleyebilmiştir.

Stendhal'in yolculuklarını anlatan bunca sayfaya karşın İtalya'dan söz etmekteki güçlük üzerinde bu kadar durmamın nedeni burada dilin kendisine aktarılmış bir tür kuşku görmemdir. Stendhal'in iki aşkı Müzik ve İtalya'nın dil dışında uzamlar olduğu söylenebilir; müzik, konumu gereği dil dışındadır, çünkü her türlü betimlemeden kaçar, daha önce görüldüğü gibi ancak uyandırdığı izlenim aracılığıyla dile aktarılabilir; ve İtalya iç içe geçtiği
S. 171 sanat konumuyla bütünleşir; Stendhal, *De l'amour*'da "söylenmekten çok şarkılar için yaratılmış olan" İtalyancanın, kendisini kuşatan "Fransızcanın açıklığına karşı ancak müzik aracılığıyla savunulabileceğini" söyler; ama, aynı zamanda daha tuhaf olan iki nedenle de: İlki, Stendhal'in kulaklarında İtalyanca söyleşi, durmaksızın eklemli dilin sınırı olan ünleme doğru eğilim gösterir:
RNF 28 "Bir Milano gecesinde" diye belirtir Stendhal hayranlıkla, "konuşma ünlemler aracılığıyla gerçekleştirilmekteydi. Saat tuttuğum üç dört saat boyunca, tamamlanmış bir tek tümceyle karşılaşmadım"; dilin tamamlanmış çatısı olan tümce, düşmandır (Fransız dilinin en güzel tümcelerinin yazarı olan Chateaubriand'a karşı taşıdığı itici duyguyu anımsamak yeterlidir). İtalya'yı dilden çıkarıp alan ikinci gerekçe, kültürün militan dili diye adlandıracağım şey, yani tam olarak onun kültürsüzlüğüdür; İtalya okumaz, konuşmaz, bağırır, şarkı söyler. Onun ruhu, "doğası" burada yatar ve bu nedenle de hayranlık uyandırır. Eklemli, uygar dilin bu çok hoş bırakımını
S. 149 Stendhal, kendisine İtalya'yı İtalya yapan her şeyde bulur: "Göz kamaştırıcı bir gökyüzünde derin eğlencede [*De l'amour*'dan alıntılıyorum]...; bu, içinde bulunulan anın esinini daha fazla yer sağlayan romanların okunmasının ve neredeyse her türlü okumanın eksikliğidir; ruhun içinde aşk hareketine bu denli benzeyen bir hareketi kışkırtan, müzik tutkusudur."

Böylece, dile aktarılmış belli bir kuşku, aşk aşırılığından doğan sözyitimi biçimiyle birleşir; İtalya, ve Kadınlar, ve Müzik karşısında Stendhal gerçek anlamda *şaşkınlık* içindedir, bir başka deyişle kullandığı dil durmaksızın yarıda kalır. Bu yarıda kalma

aslında bir kesinti doğurur: Stendhal İtalya'dan, neredeyse gündelik, ama kalıcı bir kesinti aracılığıyla söz eder. Bunu (her zaman olduğu gibi) kendisi de çok güzel açıklar: "Hangi önyargı? Çılgınca mutluluğu nasıl anlatmalı?.. Doğrusu devam edemem, konu söyleyişi aşar. Elim yazamaz, yarına bırakırım. Tablosunun bir kenarını boyama cesaretini yitirmiş bir ressam gibiyim. Tablonun kalanını bozmamak için, resimleyemediği şeyi *alla meglio* karalar..." Stendhal'in tüm yolculuk öykülerinde yer alan bu *alla meglio* İtalya resmi, hem aşkı hem de onu anlatmaktaki güçsüzlüğü dile getiren bir karalama, okunamayan yazı gibidir; çünkü bu aşk, canlılığı nedeniyle boğar. Bu aşırı aşk ve güç anlatım arasındaki diyalektik, bir bakıma, Winnicott'un ara nesne diye adlandırdığı şeyle oynadığı sırada küçük çocuğun bildiği –henüz, erişkin dilinden yoksun olan *infans*– diyalektiktir; anne ve bebeği ayıran ve aynı zamanda birleştiren uzam, çocuğun oyunun ve annenin karşı oyununun uzamıdır: Bu, fantazmanın, imgelemin, yaratımın henüz biçimlenmemiş uzamıdır. Bana öyle geliyor ki Stendhal'in İtalya'sı böyledir: oyun amaçlı kullanımı Winnicott'un saptadığı şu *squiggle*'leri üreten ve burada yolculuk günceleri olan bir tür ara nesne.

İtalya aşkını dile getiren, ama onu iletmeyen (bu, en azından kendi okumalarım aracılığıyla vardığım yargı) bu Güncelerle yetinirsek sevilen şeyden söz ederken her zaman başarısız olduğumuzu melankolik (ya da trajik) bir biçimde yineleyip dururuz. Bununla birlikte, yirmi yıl sonra, aynı zamanda aşkın dolambaçlı mantığının da bir parçasını oluşturan bir tür geçmiş yaşantı aracılığıyla, Stendhal İtalya üstüne görkemli yazılar yazar; bu yazılar benim gibi (ama tek olduğumu sanmıyorum) okurları güncenin söylediği ama iletmediği şu sevinç, şu parıltı aracılığıyla kucaklar.
CH 41 Bu hayranlık uyandıran sayfalar, *Parma Manastırı*'nın başlangıcını oluşturan sayfalardır. Milano'da Fransızların gelişiyle "patlak veren mutluluk ve zevk kütlesiyle" kendi okuma hazzımız arasında bir tür mucizevi bir uyum vardır: Anlatılan izlenim gerçekten de üretilen izlenimle çakışır. Bu altüst oluşun nedeni nedir? Çünkü, Günce'den Roman'a, Albüm'den Kitap'a (Mallarmé'nin ayrımını benimseyecek olursak) geçerken, Öykü ya da daha doğrusu Mit olan büyük ara biçime yaklaşmak için canlı ama oluşturulamayan parça olan duyguyu terk etmiştir. Bir Mit yapmak için ne gere-

kir? İki gücün eylemi gereklidir: Önce bir kahraman, büyük bir kurtarıcı kişilik: Milano'ya giren Bonaparte, İtalya'ya, Stendhal'in Saint-Bernard'a inişinde yaptığından daha alçakgönüllü biçimde girer; daha sonra bir karşıtlık, bir antitez, kısacası İyi ve Kötü'nün kavgasını sahneleyen ve böylelikle Albümde eksik kalanı dolduran ve kitabın bir parçası olan, demek istediğim bir anlam oluşturan bir paradigma gereklidir: Bir yanda *Parma Manastırı*'nın ilk sayfalarında can sıkıntısı, zenginlik, cimrilik, Avusturya, Polis, Ascanio, Grianta; öte yanda sarhoşluk, kahramanlık, yoksulluk, Cumhuriyet, Fabrice, Milano; ve özellikle bir yanda Baba, öte yanda Kadınlar. Kendini Mite bırakarak, kitaba teslim ederek Stendhal albümlerinde bir bakıma kaçırdığı şeyi gururla yeniden bulur: Bir izlenimin anlatımını. Bu izlenimin –İtalya izlenimi– nihayet çok düz olan Güzellik'in adı olmayan bir adı vardır: Bu isim şölendir. İtalya bir şölendir, işte *Parma Manastırı*'nın Milano girişinde iletilen şey budur; Stendhal, Balzac'ın çekincelerine karşı bu ismi korumakta son derece haklıydı: Şölen, daha açık bir söyleyişle özseverliğin aşılması.

Sonuç olarak, Yolculuk Güncesi ile *Parma Manastırı* arasında olup biten, yazıdır. Yazı nedir? Aşk imgeleminin kısır devinimsizliğini bozan ve serüvenine simgesel bir genellik kazandıran bir güç, uzun bir girişin olası meyvesidir. Gençliğinde, *Rome,*
RNF 64 *Naples, Florence* ("Roma, Napoli, Floransa") dönemlerinde Stendhal şunu yazabilmişti: "... yalan söylediğimde M. de Goury gibi oluyor, sıkılıyorum"; bir yalanın, hem –ne mucize– gerçekliğin saptırılması hem de nihayet İtalya tutkusunun başarılı anlatımı olabilecek bir yalanın varlığından henüz haberi yoktu.[2]

1980, Tel Quel

çeviren: N. K. S.

2 Milano'daki Stendhal kolokyumu için yazılan bu yazı, görünüşe bakılırsa Roland Barthes'ın kaleme aldığı son metindir. İlk sayfa daktiloyla yazılmıştı. 25 Şubat 1980'de ikinci sayfa yazılmak üzere daktiloya takılmıştı. Bu metnin tamamlanmış bir sözce olduğu söylenebilir mi? Elyazmasının tamamlanmış olması bakımından, evet. Daktiloya çektiğinde Roland Barthes'ın metninde her zaman küçük değişiklikler yapması bakımındansa hayır; burada da ilk sayfada böyle bir değişiklik yapmıştı. (Yayıncının notu).

7
İMGENİN ÇEVRESİNDE

Yazarlar, Entelektüeller, Üniversite Hocaları

Bu yazıda tartışılan görüşlerin temelinde öğretim ile söz arasında belli bir ilişki olduğu düşüncesi vardır. Bu, çok eski bir saptamadır (bizim öğretimimiz tamamen Retorik kaynaklı değil midir?); ancak bugün onu dün geçerli olan bakış açısıyla değil farklı bir bakış açısıyla ele alabiliriz, çünkü ilk olarak bugün öğretimde (siyasi) bir kriz yaşanmaktadır, ikinci olarak da (Lacan'ın izindeki) psikanaliz boş sözün izlediği yolu ve saptığı yerleri tek tek göstermiştir, üçüncü ve son olarak da söz ile yazının karşıtlığı yavaş yavaş sonuçlarının ortaya çıkarılması gereken bir açıklığa kavuşmuştur.

Sözün tarafında olan üniversite hocasına karşılık, yazının tarafında olan her dil işlemcisine *yazar* adını verelim; ikisinin ortasındaysa entelektüel bulunur: Sözünü basıp yayımlayan kişi. Üniversite hocasının diliyle entelektüelin dili arasında hiçbir uyumsuzluk yoktur (genellikle aynı bireyde birlikte var olurlar); ancak yazar yalnızdır, ayrı bir yerdedir: Yazı, sözün *mümkün olmadığı* yerde başlar (bu bağlamda "mümkün olmadığı" ifadesi, çocuklar için kullanılan "dayanılmaz" ifadesiyle aynı anlamı taşır).

İki Güçlük

Söz geri döndürülemez, yani: Bir sözcüğü *geri almak* mümkün değildir, tek yapabileceğimiz, tam olarak onu geri aldığımızı söy-

lemektir. Bu noktada karalamak, eklemek anlamına gelir; söylediğimi silmek istediğimde silginin kendisini göstermeden bunu yapamam (*"aslında öyle değil de..."*, *"kendimi yanlış ifade ettim..."* gibi eklemeler yapmak zorunda kalırım); tuhaf bir biçimde anıtsal yazı değil de, geçici söz zamanla yok olmaz. Söze yalnızca başka bir söz eklenebilir. Sözü düzeltme ve mükemmelleştirme hareketi, sözü ağızda hep geveleme, sürekli bir şeyleri geri alma çabasında yapılan dokuma hareketi, konuşmamızın bilinçaltındaki bölümünün özellikle seçerek yerleştiği sayısı sürekli artan düzeltmelerin zincir halinde birbirini izleme hareketidir (psikanalizin yazıya değil de söze bağlı olması rastlantısal değildir: Ne de olsa rüyalar yazıya dökülmezler): Konuşucuya adını veren kahraman Penelope'dir.

Hepsi bu kadar da değil: Konuşurken (iyi ya da kötü) anlaşılabilir olmak için belli bir konuşma hızı tutturmalıyız. Düşmek istemiyorsa pedal çevirmek zorunda olan ya da bir sahnede takılı kalmak istemiyorsa dönmek zorunda olan bir filmden farkımız yoktur; sessiz ya da kararsız kalma haklarımın her ikisi de elimden alınmıştır: Sözcükleri söyleme hızı, cümlenin her noktasını hemen öncesindekine ya da sonrasındakine bağımlı kılar (sözcüğü yabancı, tuhaf dizilere "göndermek" mümkün değildir); bağlam, dilin değil sözün yapısal bir öğesidir; oysa bağlam konumu gereği anlamı indirger, söylenmiş sözcük "açık"tır; çokanlamlılığın yasaklanması ("açıklık") Yasa'ya yarar: *Her söz Yasa'nın tarafındadır.*

Kim konuşmaya hazırlanırsa hazırlansın (öğretim ortamında) sözün kullanılmasının zorunlu kıldığı sahneye çıkma halinin bilincinde olmalıdır; sözün kullanılması sahneye çıkmayı *doğal* bir saptamanın sıradan etkisi altında zorunlu kılar (bu saptama, fiziksel bir doğaya bağlıdır: Sözcükleri sıralayan soluğun doğası). Sahneye çıkma şöyle gerçekleşir: Konuşucu saf görünen bir iyi niyet gösterisiyle Yetki sahibi rolünü benimsemeyi seçebilir, bu durumda "iyi konuşmak" yeterlidir, bu da her sözde var olan Yasa'ya uygun konuşmak anlamına gelir: Sözcükleri geri almadan, iyi bir hız tutturarak ya da açık ifadelerle konuşmak (Bir üniversite hocasının sözlerinden beklenen de budur: Açıklık ve yetki sahibi olma); anlaşılır cümle, bir yargı ifadesi, bir *sententia*,

bir ceza sözüdür. Konuşmacının ikinci bir seçeneği de vardır: Sözünün konuşmasına ekleyeceği bu Yasa'nın bütününden rahatsız olabilir; konuşma tarzını (onu "açıklığa" mahkûm eden tarzı) kuşkusuz değiştiremez, ancak konuştuğu (Yasa'yı sergilediği) için *özür dileyebilir*: Bu durumda sözün geri döndürülemezliğini, onun yasallığını sorgulanabilir kılmak için kullanmış olur; kendini düzeltir, eklemeler yapar, tutukluklar yaşar, dilin sonsuzluğuna girer, herkesin ondan beklediği basit iletinin üzerine ileti düşüncesinin kendisini bozguna uğratan yeni bir ileti yapıştırır ve sözlerinin izlediği çizgiye eşlik eden kusurların ve firelerin yarattığı dalgalanmalarla bizden kendisiyle birlikte dilin iletişime indirgenemeyeceği düşüncesine inanmamızı ister. Kusurlu hatip, Metni karışık bir hale getiren tüm bu işlemlerle her konuşmacıyı üstlendikleri anda bir polis memuruna dönüştüren bu sevimsiz rolü biraz yumuşatmak ister. Ancak bununla birlikte "kötü konuşmak" için harcanan bu çabanın sonunda konuşmacı yine bir rol üstlenmek zorunda kalır: Çünkü kendi düş dünyasına dalmış dinleyiciler (okurlara hiç benzemezler), bu denemeleri zayıflık işaretleri olarak algılarlar ve konuşmacının insani olan, hatta çok insani olan bir hoca görüntüsü olduğunu düşünürler: *Liberal* bir hoca.

Seçenekler çok karanlık görünüyorlar: Uyumlu memur ya da özgür sanatçı. Üniversite hocası ne sözün tiyatrosundan ne de orada var olan Yasa'dan kaçabilir; çünkü Yasa *söylediklerinin içinde değil, bunları söylerken yaşananlarda* yeniden üretiliyor. Yasa'yı yıkmak için (yalnızca değiştirmek için değil) konuşma tarzını, sözcüklerin hızını, ritmi bozmak gerekir; bu bozma işlemi *başka bir* anlaşılırlığa ulaşıncaya kadar sürdürülmelidir – ya da hiç konuşmamak gerekir, ancak bu da başka rollerin arasına katılmak anlamına gelir: Bu durumda ya deneyim ve sessizlikle donanmış, suskun, büyük zekânın rolü ya da *praksis* adına her tür boş konuşmayı yok sayan militanın rolü benimsenir. Yapacak bir şey yok aslında: Dil, her zaman güçtür; konuşmak güç sahibi olma isteğini hayata geçirmektir: Sözün alanında masumiyete ve güvenliğe yer yoktur.

Özet

Üniversite hocasının konuşmasında kurallara uygun olarak şu özellik öne çıkar: Bu konuşmanın özeti çıkarılabilir (ya da çıkarılması istenir), (bu, aslında üniversite hocasının konuşmasının meclis üyelerinin konuşmalarıyla paylaştığı bir ayrıcalıktır). Okullarımızda *metnin kısaltılması* adı verilen bir alıştırmanın olduğu bilinir; bu ifade özetin ideolojisini çok iyi yansıtır: Bir yanda iletinin konusu, eylemin ve bilimin öğesi, belli bir nesneye yönelen ya da eleştirel olan güç olarak "düşünce" vardır; öteki yanda ise, gösterişi, aylaklığı, yani boşunalığı açığa çıkaran "biçem" vardır; düşünceyi biçemden ayırmak, konuşmayı bir biçimde papazlara özgü alışkanlıklarından koparmak, iletiyi laikleştirmektir (üniversite hocası ile milletvekilinin burjuva sınıfına özgü birleşmeleri böyle gerçekleşir); "biçim"in sıkıştırılabilir olduğu düşünülür, bu sıkıştırma temelde zarar verici bir eylem olarak değerlendirilmez: Aslında *uzaktan*, yani biz Batılıların baktığı yerden bakıldığında Jivaro'nun canlı kafasıyla kesilmiş kafası arasındaki fark çok mu önemlidir?

Bir üniversite hocasının dersi sırasında tutulan "notlar"ı görmesi zordur; onlara çok da önem vermez, bunun altında ya gizlilik (not almanın uygulamadaki törensel doğasına karşın, "notlar"dan daha kişisel bir şey yoktur) ya da daha büyük bir olasılıkla soydaşlarının muamelesine maruz kalmış Jivaro gibi aynı anda hem ölmüş hem de tözel olan bu kısaltılmış halde kendini seyretmekten duyulan korku yatar. Sözün akışından alınan (koparılan) öğenin, sapkın sözceler (formüller, cümleler) mi yoksa bir akıl yürütmenin tözü mü olduğu bilinmez; her iki durumda da yitirilmiş olan öğe, dil oyununda kazanılacak şey olan ek anlamdır: Özet, yazının yadsınmasıdır.

Buradan yola çıkarak ters bir sonuca varılır: "İleti"si özetlenemeyen (böylece de anında söz konusu iletinin ileti doğasını yıkan) her gönderen "yazar" olarak (bu sözcük her zaman bir toplumsal değere değil, bir uygulamaya işaret eder) ilan edilebilir: Yazarlardaki iletilerinin özetlenememe niteliği, delilerde, gevezelerde ve matematikçilerde de bulunur, ancak bu niteliğe tam olarak yalnızca yazı onu özellikle belirtmek koşuluyla sahiptir.

Üniversite hocasını psikanaliste nasıl benzetebiliriz? Aslında gerçekte bunun tam tersi söz konusudur: Üniversite hocası psikanalize tabi tutulandır.

Benim hoca olduğumu düşünelim: Önümde duran, kendisi hiç konuşmayan biri için sürekli konuşuyorum. Ben, *ben* diyen kişiyim (arada kullanılan *hepimiz, biz* ifadelerinin ya da kişisiz cümlelerin önemi yoktur). Bir bilgiyi *açıklama* maskesi altında, *nasıl algılandığını hiçbir zaman bilemeyeceğim* bir söylemi *öneren* kişiyim; söylemimin nasıl algılandığını bilme olanağına sahip değilim, bu da küçük düşürücü de olsa *beni oluşturacak* kesin bir görüntüyle kendimi avutmamı engeller: Düşünüldüğünden daha yerinde bir adı olan *açıklama*da, açıklanan şey bilgi değil, öznedir (zorlu serüvenler yaşamak zorunda kalmıştır). Ayna boştur: Bana yalnızca dilimin geliştikçe başka yollara sapıp yok olduğunu gösterir. Rus havacılar kılığına girmiş Marx Kardeşler gibi (*Opera'da Bir Gece*'deki Marx Kardeşler: Ben bu yapıtı çok sayıda metin sorununun alegorisi olarak görüyorum) açıklamamın başında yüzümde kocaman bir takma sakal var; ancak bu sakal yavaş yavaş kendi sözümün (burada sözüm *Dilsiz* Harpo'nun içinden kana kana su içtiği New York Belediye Başkanı'nın masasında duran sürahinin yerine geçiyor) dalgalarıyla ıslanıyor ve ben sakalımın herkesin önünde büyük parçalar halinde yere düştüğünü fark ediyorum: Bu olayı yaşadığımda tam da dinleyicilerimi "incelikli" bir gözlemle gülümsetmiş, ilerici bir basmakalıp düşünceyle teskin etmiştim, onların bu hoşnutluğunun yarattığı mutluluğu tatmak üzereydim. O isterik güdünün eksikliğini duyuyor, yeniden başlamak istiyorum, ama bu kez artık çok geç de olsa kendini beğendirmeye çalışan bir söylem yerine (ancak bunun tersi bir durumda bana söylemin "ciddiyeti" isterik görünür) ağırbaşlı bir söylemi yeğliyorum. Yaptığım gözleme bir iki gülümsemeyle, sert uyarıya ise onay veren yüz ifadeleriyle karşılık alsam da, kendimi hemen benimle suç ortaklığı yapan bu dinleyicilerin ya aptal ya da dalkavukluğu seven kişiler olduklarına ikna ediyorum (burada hayali bir süreci betimliyorum); oysaki ben dinleyicilerden bir tepki bekliyor, onun gelmesi

için gerekli hazırlıkları yapıyordum, sonra da tepki gelince bundan kuşku duymaya başlıyordum. Her türlü tepkiyi kıran ya da uzaklaştıran bir söylem benimsediğimde de bunun için yeteri kadar *doğru* (müzikte kullanıldığı anlamıyla) olduğumu düşünmüyorum; çünkü bu durumda sözümün yalnızlığıyla övünmem ve sözüme bilgi yayan söylemlerin (bilim, gerçek, vb.) tanıklık etmesini sağlamam gerekir.

Böylece psikanalitik betimlemeye (konuşan herkesin ne kadar kavrayışlı olduğunu görebileceği Lacan'ın betimlemesine) uygun olarak, üniversite hocası dinleyicilerine konuşma yaptığında Öteki hep oradadır, hocanın söyleminde *delikler açmak* için gelmiştir; bu söylem kusursuz bir zekâyla kuşatılmış, bilimsel "kesinlik" ya da siyasi köktencilikle silahlanmış olsa da mutlaka delinecektir: Sözümün dışarıya akması için yalnızca konuşmam, sözlerimi belli bir akış içinde sıralamam yeterlidir. Her hoca psikanalize tabi tutulan biri konumunda olsa da doğal olarak dinleyici konumundaki hiçbir öğrenci bu durumun tersinden yararlanamaz; çünkü, öncelikle, psikanalitik sessizliğin üstün hiçbir yönü yoktur; sonra arada bir özne konuşmadan kopar, kendini orada tutamaz ve sözün içinde yanmak, hitabetin eğlencesine karışmak için geri gelir (özne kararlı bir biçimde susmayı seçerse, dilsizliğinin inadını konuşturmuş olur); ancak hoca için dinleyici konumundaki öğrenci yine de Öteki örnektir, çünkü konuşmayan biriymiş *izlenimini verir* – aslında görünüşteki donukluğunun arasından sizin içinizde güçlü bir ses tonuyla konuşur: Aslında bana ait olan onun örtük sözü, konuşması zihnimi kaplamadığı oranda bana ulaşır.

Başkalarının önünde yapılan konuşmanın sıkıntısı şudur: İster üniversite hocası konuşsun, ister dinleyici konuşma hakkı istesin, her iki durumda da doğrudan divana gidilir; öğretim ilişkisi, kurduğu aktarımdan başka bir şey değildir; "bilim", "yöntem", "bilgi", "düşünce" şerit üzerinde gelirler; *fazladan* verilmişlerdir; *kalıntılardan* ibarettirler.

Anlaşma

İnsanlar arasındaki ilişkiler, çoğu zaman aralarındaki anlaşmaya uyulmamasından dolayı yok olma aşamasına gelinceye dek acı çeker. İki insan ilişkiye girdiği an, aralarında genellikle üzerinde konuşulmadan var edilen bir anlaşma yürürlüğe girer. Bu anlaşma ilişkilerinin biçimini, vb. düzenler.

Brecht

Bir dersin verildiği topluluklara açık olan bir mekânda var olan talep, aktarıma dayalı tüm durumlarda olduğu gibi temelde nesnesiz de olsa, bu talebin anlamı bağlam nedeniyle daralmış değildir ve bu talep görünürde nesnesi olan başka taleplerin arkasına saklanır; bu talepler de eğitim veren ile eğitim alan arasındaki örtük anlaşmanın koşullarını oluştururlar. Bu anlaşma "hayali"dir, üniversite öğrencisinin bir meslek edinmek ve üniversite hocasının yaptığı işi benimsemek için verdiği, temelde ekonomik olan kararlara hiçbir biçimde karşı çıkmaz.

Eğitim veren kişinin bu eğitimi alan kişiden talep ettiklerini karışık olarak (çünkü hayali düzende kurucu olan nedenler yoktur) şöyle sıralayabiliriz: 1. Hoca, öğrencisinden kendisine herhangi bir "rol"ü uygun görmesini bekler, bu roller arasında şunlar vardır: Otoritesi olan biri, iyi yürekliliğini sergileyen biri, sürekli itiraz eden biri, bilgi donanımı olan biri (bizi hangi *imaja* hapsettiğini bilmediğimiz bir ziyaretçi endişe uyandırır); 2. Hoca, öğrencisinden kendisinden nöbeti devralmasını, böylece de kendisinden alarak üstlendiği işi genişletmesini, düşüncelerini ve biçemini uzaklara taşımasını bekler; 3. Hoca, öğrencisinden kendisini baştan çıkmaya hazır hissetmesini, aşka dayalı bir ilişkiye kendisini vermesini (bu ilişkinin, toplumsal gerçekliğine ve onunla ilgili önceden duyulan gurura uygun olarak içerdiği tüm yüceltmeleri, uzaklıkları ve saygı belirtilerini de unutmayalım) bekler; 4. Hoca, son olarak öğrencisinden işvereniyle, yani toplumla yaptığı anlaşmaya saygı göstererek uyması için yardım bekler: Eğitim alan kişi bir uygulamanın parçasıdır (bu uygulama için para öder), bir mesleğin nesnesidir, bir üretimin maddesidir (bu üretimi tanımlamak incelikli bir çaba olsa da).

Eğitim alan kişinin bu eğitimi veren kişiden talep ettiklerini de karışık olarak şöyle sıralayalım: 1. Öğrenci, hocasından mesleki açıdan iyi bir donanıma sahip olması için gerekli yönlendirmeleri yapmasını bekler; 2. Öğrenci, hocasının ona geleneksel olarak uygun görülen rolleri benimsemesini bekler (hocasının bilimsel otoriteye sahip biri, belli bir bilgi birikimini aktaran biri, vb. olarak belli roller üstlenmesini ister); 3. Öğrenci, hocasından bir tekniğin (araştırma, sınav, vb. için gerekli tekniğin) gizlerini açıklamasını bekler; 4. Öğrenci, hocasından Yöntem adındaki o laik azizin bayrağını taşıyarak dünya nimetlerinden el etek çekme hareketini başlatan biri, bir *guru* olmasını bekler; 5. Öğrenci, hocasından bir "düşünce akımı"nı, bir Ekol'ü, bir Dava'yı temsil etmesini, bu Dava'nın sözcülüğünü yapmasını bekler; 6. Öğrenci, hocasından kendisini özel bir dilin içindeki suç ortaklığına uygun görüp o dilin içine kabul etmesini bekler; 7. Tez yazma (sonunda edineceği kurumsal kimlik tarafından aynı anda hem biçimi bozulan hem de koruma altına alınan çekingen bir yazı uygulaması) hayali kuran öğrenci, hocasından bu hayalin gerçekleşeceği konusunda güvence vermesini bekler; 8. Öğrenci, son olarak hocasından bir hizmet sağlayıcısı olmasını bekler: Hoca kayıt formları, tanıtma belgesi vb. belgeleri imzalar.

Bütün bunlar bir bireyde aynı anda gerçekleşmesi gerekmeyen, bir seçenekler Grubu ya da ağıdır. Ancak bir eğitim ilişkisinin *rahatlığı* da tam olarak anlaşmayla ilgili bütünlüğün düzeyinde yaşanır: "İyi" hoca ile "iyi" öğrenci, kararlarının çoğulluğunu, belki de söz ilişkisinin gerçekliğinin *başka bir yerde* olduğunu bildiklerinden, felsefi açıdan kabul eden kişilerdir.

Araştırma

"Araştırma" nedir? Bu soruyu yanıtlamak için "sonuç"un ne olduğuna ilişkin bir düşünceye sahip olmak gerekir. Bulunan şey nedir? Neyi bulmak isteriz? *Eksik olan şey nedir?* Bulunan gerçek, açığa çıkarılan anlam, istatistik bulgu hangi belitsel alana yerleştirilecektir? Bu sorunun yanıtı, kuşkusuz her seferinde içinde çalışılan bilim dalına göre değişir. Ancak bir araştırma metinle

ilgili olduğu an (metin, yapıttan çok daha uzağa gider), araştırmanın kendisi metin ve üretim olur: Her tür "sonuç", onun için *dışarıda-kalan* bir harftir. Bu durumda, "araştırma" belli bazı toplumsal kaygılar nedeniyle yazı yazma işine verdiğimiz sakınımlı addır: Araştırma yazının tarafındadır, gösterenin yaşadığı bir serüvendir, bir değiştokuş fazlasıdır; eşitliği korumak mümkün değildir: Bir araştırmaya *karşılık* bir sonuç. Bu nedenle de bir araştırmayı (onu öğretirken) bağlı kılmak zorunda olduğumuz söz, din temalı vaazlara özgü işlevi ("*Yazınız*") dışında "araştırma"ya epistemolojik durumunu anımsatma özelliğine de sahiptir: Araştırma, neyi araştırırsa araştırsın dilsel bir doğası olduğunu unutmamalıdır –doğasındaki bu nitelik, araştırmanın en sonunda yazıyla karşılaşmasını kaçınılmaz kılar. Yazıda ise sözceleme, açıklamayı onu üreten dilin etkisi altında düş kırıklığına uğratır: Bu durum, genel kullanımın kendisinin "araştırma"da var olduğunu düşündüğü, eleştirel, ilerlemeci, doyumsuz ve üretici olan öğeyi açığa çıkarır. Araştırmanın tarihsel rolü de buradadır: Bilgine *konuştuğunu* öğretmek (ancak bilgin konuştuğunu bilseydi, konuşmak yerine *yazardı* – ve böylece de tüm bilim düşüncesi, tüm bilimsellik büyük bir değişime uğrardı).

Basmakalıp İfadelerin Yıkımı

Biri bana "bir grup devrimci üniversite öğrencisi yapısalcılık mitini yıkmaya hazırlanıyor" diye yazmış. Bu cümle, beni basmakalıp ifadelerden oluşan tutarlılığıyla büyülüyor; mitin yıkımı, bunu yapacak sözde kişilerin mitlerin en güzeli olduğunun açıklanmasıyla başlıyor: "Bir grup devrimci üniversite öğrencisi", "savaşın dulları" ya da "eski savaşçılar" kadar güçlü bir mit.

Basmakalıp bir ifade genellikle hüzünlüdür; çünkü bu ifade dilin canlı bir dokusunun ölümüyle, bir yazı deliğini tıkayan bir protezle oluşturulur, ancak tek yapabildiği, bir kahkaha fırtınası kopartmaktır: Kendini ciddiye alır, gerçeğin dilsel doğasına kayıtsız kaldığı için gerçeğe daha yakın olduğunu düşünür: Aynı anda hem bayağı hem de ciddidir.

Basmakalıp ifadeleri uzakta tutmak siyasetin görevi değildir; çünkü siyasi dilin kendisi basmakalıp ifadelerden oluşur. Bunu yapmak eleştirinin görevidir; dili bunalıma sokmayı amaçlayan eleştiri bunu yapabilir. Bu eleştirel çalışma, öncelikle her siyasi söylemde var olan ideoloji çekirdeğini ayırmayı ve ona "doğal" dilin (yani dil olduğunu yadsıyormuş gibi görünen dilin) yağlarını eritecek bir asit gibi saldırmayı olanaklı kılar. Sonra da dili durum ya da eylem uyaranlarına verilecek en sıradan tepki olarak gören mekanik mantıktan ayırmayı, dilin üretimini onun basit ve aldatıcı kullanımının karşısına çıkarmayı sağlar. Ayrıca Öteki'nin söylemini sarsar ve sonuç olarak inceleme-öncesi çalışmalar için kalıcı bir işlem planı oluşturur. Bu tür bir eleştirel çalışma son olarak da şunu gösterir: Basmakalıp ifadelerin temelinde fırsatçılık vardır: Egemen olan dile ya da daha doğrusu dilde *egemenlik sürdürüyormuşa* benzeyen öğeye (bir durum, bir hak, bir dava, bir kurum, bir hareket, bir bilim dalı, bir kuram vb.) uyum sağlanır; basmakalıp ifadelerle konuşmak, dilin gücünün tarafını tutmaktır; bu fırsatçılığa (günümüzde) artık son verilmelidir.

Ancak "basmakalıp ifadeler"i yıkmak yerine, onları aşmak mümkün değil midir? İşte bu gerçekçi olmayan bir dilektir; dili kullanan kişilerin kendi güçleri dahilinde dolu olanı boşaltmaktan başka gerçekleştirebilecekleri bir işlem yoktur; dil diyalektik değildir: Bir seferde tek bir işin yapılmasına izin verir.

Söylemler Zinciri

Dil (üçüncü bir öğeye yalnızca bir bölümün sonu, retorik bir iddia, dinlere özgü bir dilek olarak izin vererek) diyalektik olmadığı için, söylem (söylemsellik), tarihsel ilerleme sürecinde *sıçramalarla* yer değiştirir. Her yeni söylem, çevresindeki ya da önceki *doxa*'nın karşıtını (çoğunlukla bir bölümünü) içeren bir *paradoks* olarak ortaya çıkabilir; her yeni söylem yalnızca kendisine yapışan düşünceye *karşı gelip* ondan ayrılarak bir fark, bir ayrılık olarak doğabilir. Örneğin; Chomsky'nin kuramı Bloomfield'in davranışçılığına *karşı* kurulmuştur; Chomsky'nin ortadan kaldırdığı

dilbilimsel davranışçılık ise yeni bir göstergebilimin kendisini oluşturmaya çalıştığı Chomsky tarzı bakış açısına (ya da antropolojiye) *karşı* durur, bu arada Chomsky'nin kendisi de müttefik edinmek için hemen kendisinden önce gelenlerin üzerinden *atlamak* ve Port-Royal *Dilbilgisi*'ne kadar geriye gitmek zorunda kalmıştır. Ancak dilin diyalektik olmayan doğasını saptamanın en ilginç yolu, diyalektiğin en büyük düşünürlerinden biri olan Marx'ın söylemini incelemekten geçer: Marx'ın söylemi neredeyse tamamen *paradoks*lara dayalıdır, *doxa* bir noktada Proudhon, diğer bir noktada bir başkası olur ve bu böyle devam eder. Bu ayrılma ve yeniden ele almadan oluşan ikili hareket, bir daire şeklinde değil, Vico'nun o büyük ve güzel resmindeki gibi bir spiral şeklindedir; tarihsel saptamalar da bu yuvarlaklığın (tuhaf biçimin) *merkezinde* birbirlerine bağlanırlar. Bu durumda her zaman bir yazarın hangi *doxa*'ya karşı geldiğini (bu kimi zaman küçük bir grupta egemen olan, bir azınlık *doxa*'sı olabilir) araştırmak gerekir. Bir eğitim programı şu kanı üzerine kurulmuş olsa da paradoks bağlamında değerlendirilebilir: Düzeltmeler, aktarmalar, açılımlar ve yadsımalar içeren bir dizge, dizgenin dile getirilmeyen yokluğundan daha yararlıdır; böylece şans eseri de olsa gevezeliğin hareketsizliğinden kurtulmak ve söylemlerin tarihsel zincirine, söylemselliğin *ilerleyiş*ine (*progressus*'una) ulaşmak mümkün olur.

Yöntem

Kimileri yöntemden iştahla, arzuyla söz ediyorlar; bir çalışma söz konusu olduğunda istedikleri şey yöntem oluyor: Yöntemi hiçbir zaman yeterince kuralcı ve biçimci bulmuyorlar. Yöntem bir Yasa oluyor; ancak bu Yasa kendisiyle türdeş olmayan tüm çıkarımlardan yoksun olduğundan ("insan bilimleri"nde "sonuç" sözcüğünün ne anlama geldiğini kimse söyleyemez) sonsuza dek düş kırıklığına uğrar; kendisini saf bir üst-dil olarak tanıtan bu yasa her üst-dilde bulunan kendini beğenme duygusunun esiri olur. Yöntem arzusunu sürekli dile getiren bir çalışmanın sonunda verimsiz olacağı açıktır: Her şey yöntemin için-

de olup bitmiştir, yazıya hiçbir şey bırakılmamıştır; araştırmacı metninin yöntemsel olacağını söyleyip durur, ama bu metin bir türlü ortaya çıkarılamaz: Bir araştırmayı öldürmek, onu yarım bırakılmış çalışmalarla dolu kalıntılar çukuruna atmak için Yöntem'den daha etkili bir silah kesinlikle yoktur.

Yöntem'in (Yöntem saplantısının) tehlikesi şu durumdan kaynaklanır: Araştırma çalışması iki talebi karşılamak zorundadır; bunların ilki bir sorumluluk talebidir: Çalışmanın açıklığı artırması, bir yöntemsel bakışın sonuçlarını ve bir dilin şaşırtmacalarını açıkça söylemesi, sonuç olarak da bir eleştiri oluşturması (bir kez daha *eleştirme*nin şu anlama geldiğini anımsayalım: Bunalıma sokmak) gerekir; bu noktada Yöntem, "sonuçları"ndan dolayı değil de, tam olarak –ya da tam tersine– *kendisini unutmayan* bir dilin bilincinin en yüksek noktasına vardığı için kaçınılmaz ve yeri doldurulamaz bir gerekliliktir. İkinci talep bambaşka bir ortamdan gelir: Bu talep, arzunun yayılma alanı olan, Yasa'nın tatile gönderildiği yazının talebidir; öyleyse *bir noktada* Yöntem'in aleyhine dönmek ya da en azından ona kurucu bir ayrıcalık tanımaktan vazgeçmek, onu çoğulun yollarından biri olarak görmek gerekir: Yöntem'i, bir *bakış açısı*, sonuç olarak metnin içine yerleştirilmiş bir gösteri olarak görmek gerekir; kısacası, tüm bunlar göz önüne alındığında her araştırmanın tek "gerçek" sonucu metnin kendisidir.

Sorular

Soru sormak, bir şeyi öğrenmeyi istemek anlamına gelir. Ancak birçok entelektüel tartışmada, konferansı veren kişinin konuşması sona erince sorulan sorular bir eksikliği ifade etmez, bütünlük iddiasında bulunurlar. Soru sorma maskesi altında konuşmacıya karşı bir saldırıda bulunurum; bu durumda *soru sormak* polisiye anlamını yeniden kazanır: *Soru sormak*, sorgulamak demektir. Sorgulanan kişi de bu sırada sahte bir tavır takınarak, soruyu ulaşmak istediği noktaya değil de sözcüklerine odaklanarak yanıtlar. Böylece de bir oyun ortamı oluşur: Herkes ötekinin niyetleriyle ilgili ne yapacağına çoktan karar vermiş olsa da oyun,

sorunun ulaşmak istediği noktayı değil de içeriğinin göz önüne alınmasını zorunlu kılar. Bana *"Dilbilim ne işe yarar?"* sorusu dilbilimin hiçbir işe yaramadığını ima eden bir ses tonuyla sorulsa, diyalogun gerçekliğine uygun olarak *"Bana saldırma hakkını kendinizde nasıl buluyorsunuz?"* diye değil de saf bir tavırla *"Şuna ve şuna yarar"* diye yanıt vermeyi yeğlerim. Ben, soru sorulan kişi olarak yananlamları alırım; ancak soru soran kişiye düzanlamları göndermek zorunda kalırım. Sözün alanında, bilim ile mantık, bilgi ile akıl yürütme, sorular ile yanıtlar, önermeler ile itirazlar diyalektik ilişkinin maskeleridir. Entelektüel tartışmalarımız da Ortaçağ dinbilimcilerinin tartışmaları kadar kodlarla yüklüdür; entelektüel tartışmalarda hep belli bir görevi üstlenen roller vardır ("sosyolog", "Goldmann'cı", "şu kişinin savlarına bağlı olan" vb.), ancak bu rollerin törensel bir kimliğe bürünüp işlevlerinin yapmacıklığını sergiledikleri *disputatio*'dan farklı olarak bizim entelektüel "alışveriş"imiz kendisine hep "doğal" bir hava vermeyi yeğler: Tartışmalarda değiştokuş edilenler, gösterenler değil de gösterilenlermiş gibi davranır.

Neyin Adına?

Ben neyin adına konuşuyorum? Bir işlevin adına mı? Yoksa bir bilginin adına mı? Bir deneyim adına mı konuşuyorum? Neyi temsil ediyorum? Bilimsel bir gücü mü temsil ediyorum? Bir kurumu mu temsil ediyorum? Bir görevi mi temsil ediyorum? Aslında ben yalnızca dilin adına konuşuyorum: Yazı yazdığım için konuşuyorum; yazı, karşıtı olan sözle temsil edilir. Bu tersyüz etme, söz *üzerine* (söz konusunda) yazarken şu çıkmazda sıkışıp kaldığım anlamına gelir: Yazının gerçekten uzaklığı aracılığıyla sözün düş dünyasını sergilemek; bu durumda şu anda "gerçekliği olan" hiçbir deneyimi betimlemiyorum, hiçbir "gerçek" hocalığın resmini çekmiyorum, hiçbir "üniversiteyle ilgili" dosyayı açmıyorum. Çünkü yazı, dilin gerçeğini ifade edebilir; gerçeklikteki gerçeğini ifade edemez (günümüzde bir gerçekliğin dil olmadan neye benzeyeceğini öğrenmeye çalışıyoruz).

Ayakta Durma

Ayakta duran ya da oturdukları yerde rahatsız oldukları her hallerinden belli olan kişiler için (ya da onların önünde) konuşmaktan daha gizemli bir durum var mıdır? Böyle bir ortamda neyin alışverişi yapılır? Bu rahatsızlık neyin bedelidir? Benim sözümün *değeri* nedir? Dinleyicilerin içinde bulunduğu rahatsız ortam, onları duyduklarının geçerliliğini hemen sorgulamaya itmeyecek midir? Ayakta olmak, büyük ölçüde *eleştirel* bir konumda bulunmak anlamına gelmez mi? Başka bir bağlamda siyasi bilinç tam da bu biçimde başlamaz mı? Siyasi bilinç *rahatsız olma*yla başlar. Söylediklerimi dinleme eylemi, bana kendi sözümün kendini beğenmişliğini ve *eder*ini geri gönderir; çünkü istesem de istemesem de bir değiş tokuş ağında yer alırım; söylediklerimi dinleme eylemi aynı zamanda seslendiğim kişinin durma halidir.

"Sen" Diye Hitap Etme

Mayıs'ın [1968] bir kalıntısı olarak kimi zaman bir üniversite öğrencisinin hocasına "sen" diye hitap ettiği oluyor. Bu, güçlü bir göstergedir, tam bir göstergedir ve bizi gösterenlerin en psikolojik olanına gönderir: Karşı çıkma ya da arkadaşlık *isteği*: Kas. Burada bir gösterge ahlakı zorla kabul ettiriliyorsa, o zaman ona karşı çıkıp daha etkili bir anlambilim yaklaşımı yeğlenebilir: Göstergeler, *tarafsız bir zeminde* kullanılmalıdırlar; Fransızcada bu tarafsız zemin, insanlara "siz" diye hitap edilen zemindir. "Sen" diye hitap etme, "siz" diye hitap etme kodundan ancak *dilbilgisinin basitleştirilmesi* (örneğin; dilimizi güçlükle konuşan birine sesleniyorsak) söz konusu olduğunda ayrılabilir; bu durumda nesnesi olan bir uygulamanın yerine sembolik bir davranış konulur: Öteki'ni *kim olarak* gördüğümü (ve böylece de kendimi kim olarak gördüğümü) göstermeye çalışmak yerine, karşımdakine kendimi iyi ifade etmeye çalışırım. Ancak bunu yapmak için başvurduğum yolun kendisi de sonuç olarak bir düzenbazlıktır: "Sen" diye hitap etme, her tür kaçış davranışının bir parçasıdır; bir göstergeden hoşlanmadığımda, onun anlamı

beni rahatsız ettiğinde işlemsel olana doğru hareket ederim: İşlemsel olan bu durumda simgesel olanın sansürlenmesi anlamına gelir ve böylece simgeciliğin yok olmasının simgesi olur; çok sayıda siyasi söylemde ve yine çok sayıda bilimsel söylemde bu hareket gözlemlenir ("iletişim"in tüm dilbilimi de özellikle bu harekete bağlıdır).

Sözün Kokusu

Konuşma bittiği an, görüntünün sarhoşluğu başlar: Söylediklerimizi, onları söyleme biçimimizi ya çok beğenir ya da söylediklerimizden ve söyleme biçimimizden pişmanlık duyarız, *nasıl göründüğümüzü* hayal ederiz (görüntüye döneriz); söz sürekli var olma özelliğine bağlıdır, bunu *duyar.*

Yazı, bunu duymaz: Üretildikten (üretilme sürecini tamamladıktan) sonra *düşer,* çöken bir sufle gibi değil de, yok olan bir göktaşı gibi düşer; bedenimden uzakta *yolculuk* edecektir, ancak sözün olduğu gibi, bedenimden koparılmış, kendine âşık bir tavırla alıkoyulmuş bir parça da değildir; yok olması düş kırıklığı doğurmaz; yazı yol alır, geçer gider, hepsi budur. Sözün zamanı sözün gerçekleştiği eylemi aşar (yalnızca bir hukukçu insanları sözlerin kaybolduğuna, *verba volant*'a inandırabilir). Yazının geçmişi yoktur (toplum sizi yazdıklarınızı *yönetmeye* zorlarsa, bunu ancak çok büyük bir sıkıntı içinde, sahte bir geçmişin yarattığı sıkıntı içinde yapabilirsiniz). Bu nedenle yazınızı yorumlayan konuşmalar, sözünüzü yorumlayan konuşmalar (burada çok daha önemli bir iddia söz konusudur) kadar çarpıcı olmaz: Yazımın yorumunu *nesnel bir biçimde* ele alabilirim, çünkü "ben" artık orada değilimdir; çok övücü de olsa sözümün yorumundan kurtulmak için elimden geleni yaparım, çünkü sözümün yorumu düş dünyamın çıkmazını daraltmaktan başka bir işe yaramaz.

(Peki o zaman bu metin, tamamlandığı, düzeltildiği ve artık bırakıldığı halde neden beni kuşkuya, kısacası korkuya boğmak için zihnimi meşgul ediyor, benimle kalıyor ya da bana geri dönüyor? *Yazılmış* bir metin, yazının özgürleştirdiği bir metin değil mi o? Öte yandan da onu *daha iyi bir hale* getiremeyeceğimi bili-

yorum, söylemek istediğimi tam olarak karşılayan biçime ulaşmıştım: Bir *biçem* sorunu yoktu ortada. Beni rahatsız edenin metnin konumunun kendisi olduğu sonucuna varıyorum: Ben metne tam olarak şu nedenle yapışıp kalırım: Metin sözü işlerken onu *yazının kendisinin içinde* tamamen ortadan kaldıramaz. Söz *üzerine* (söz konusunda) yazabilmek için, yazı ne kadar çok uzaklık yaratırsa yaratsın, ben deneyimlerin, anıların ve konuşurken kimim, konuştuğum zamanda kim oldum sorularının doğurduğu duyguların yanılsamalarına *kendim başvurmak* zorundayım: Bu yazının içinde *hâlâ bir gönderge var* ve benim burnuma da tam olarak onun kokusu geliyor).

Yerimiz

Tıpkı psikanalizin Lacan'la birlikte öznenin topolojisiyle (bilinçaltı orada hiçbir zaman *kendi* yerinde değildir) ilgili Freud'un yaklaşımını tartışmaya devam etmesi gibi, sonuç olarak dini bir alan olan (ete kemiğe bürünmüş söz yukarıda, dinleyiciler aşağıda: Onlar bir *kilise cemaati* gibidirler, koyunlardan, sürüden farkları yoktur) eski dönemlerin bilgiçlik taslayan alanının yerine hoca ya da öğrenciler dahil kimsenin *olması gereken yerde* olmadığı, daha az doğru ve daha az Euklides geometrisine uygun olan bir alan koymak gerekir. Bu gerçekleştiğinde, tersyüz edilmesi gerekenin toplumsal "roller" değil de ("otorite"yi, konuşma "hakkı"nı tartışmak ne işe yarar?), sözün bulunduğu yerler olduğu anlaşılır. Söz nerededir? Söyleyişte midir? Dinlemede midir? Birinden ötekine *dönüşler*de midir? Sorun, görevlerin ayrımını yok etmekle çözülmez (*hoca*, *öğrenci*: Bu ayrım var olsa da yine de Sade'ın bize öğrettiği gibi düzen, hazzın kefilidir); istikrarsızlığı ve bu ifadeyle söyleyebilirsek sözün yerlerinin baş döndüren değişkenliğini korumak gerekir. Eğitim alanında hiçbir noktada kişi kendi yerinde olmak zorunda değildir (bu aralıksız süren yer değiştirme hareketi beni rahatlatıyor: *Yerimi bulsaydım* eğitim veriyormuş gibi yapmayı sürdüremez, bu işi bırakırdım).

Ancak öte yandan hocanın aldığı *ücret* ve ekonomi ile üre-

timde kapladığı alan bağlamında değişmeyen bir yeri yok mudur? Karşımıza hep aynı sorun, bıkmadan usanmadan ele aldığımız o tek sorun çıkıyor: Bir sözün kökeni onu sona erdirmiyor; bu söz bir kez yola çıkmayagörsün bir sürü serüven yaşıyor, kökeni bulanıklaşıyor, yarattığı sonuçların tümü varlık nedeninde bulunmuyor; işte biz sözün kökeninden ayrıldıktan sonra yüklendiği bu *fazlalıkları* araştırıyoruz.

İki Eleştiri

Bir elyazmasını daktiloya çekerken yapılabilecek hatalar, önemli olaylardır ve bu önemli olaylar kurdukları benzerlik ilişkileri yardımıyla bir metni yorumlarken anlamla ilgili takınmamız gereken tavrı aydınlatmamızı sağlayabilirler.

Hata söz konusu olduğunda iki farklı durum gerçekleşebilir: İlk durumda hatanın yapıldığı sözcük anlamsız olabilir (gereksiz yere kullanılmış bir harf, sözcüğü anlamsız kılabilir), hiçbir metinsel iz taşımayabilir; kod sıradan bir işlemle bozulmuştur: Anlamsal açıdan aykırı bir sözcük, saf bir gösteren yaratılmıştır; örneğin, "officier" ["görevli"] yazmak yerine hiçbir anlamı olmayan "offivier" diye bir sözcük yazabilirim. İkinci durumda, hatalı (yanlış yerde bulunan) sözcük, kullanılmak istenen sözcük olmamakla beraber sözlüklerin açıkladığı, belli bir anlamı olan bir sözcük olabilir: "Ride" ["kırışık"] yerine "rude" ["sert"] yazabilirim, bu yanlışlıkla kullandığım yeni sözcük Fransızcada vardır: Cümlenin garip de olsa bir anlamı olur böylece; bu, söz oyunları, harflerin yer değiştirmesi, bir anlam yaratacak biçimde gerçekleşen sözcük içindeki ses göçmesi, hecelerin yer değiştirmesi yoluyla (çatısıyla?) gerçekleşir: *Kodların içinde* bir kayma olmuştur: Anlam varlığını korur, ancak çoğullaşmış, aldatmacaya başvurmuş, içerik, ileti ve doğruluk yasalarının etkisinden kurtulmuştur.

Bu iki hata türünün her biri, belli bir eleştiri türünü simgeler (ya da önceden belirler). İlk tür vasi olarak görülen metnin bütün anlamlarını dışarı gönderir: Metin kendini ancak bir anlama işaret edecek biçimde gerçekleşen bir çiçek açma eylemi

için açar; yalnızca ses özelliklerini yorumlamadan ele almak gerekir: Çağrışımlar yapılır, kodlar çözülmez; "officier" değil de "offivier" sözcüğünü okuyunca karşıma çıkan hata benim için *çağrışım yapma hakkı*nın kapısını aralar (kendi isteğim doğrultusunda "offivier" sözcüğünü "obvier" ["önlemek"], "vivier" ["canlı balık havuzu"] vb. sözcüklerle yan yana getirebilirim); bu ilk eleştirmenin kulağı ses-yakalayıcısının cızırtılarını duymakla kalmaz, yalnızca onları duymayı isteyip onlardan yeni bir müzik yaratır. İkinci eleştirmene gelince, ona göre "okuma kafası" hiçbir şeyi atmaz: Hem anlamı (anlamları) hem de anlamın cızırtılarını algılar. Bu iki eleştirmenin (tarihsel) iddiaları (ilkinin alanının *metni temel almayan bir okuma*, ikincisininkinin ise *anlamlılık* olduğunu söyleyebilmeyi isterim) doğal olarak birbirinden farklıdır.

İlki, gösterene istediği yere (ya da gidebildiği yere mi?) açılma hakkını tanır: Hangi kural ya da anlam nereden gelip ona karşı çıkacaktır ki? Filolojiye (monologa özgü) yasanın katılığını bozduktan ve metni çoğulluğa açtıktan sonra durulabilir mi hiç? Neden çokanlamlılıkta anlamsızlığa ulaşıncaya kadar ısrar edilmesin ki? Bunu yapmaktan ne adına vazgeçilebilir? Her radikal hak gibi bu hakkın temelinde de ütopik bir özgürlük hayaline duyulan inanç vardır: Bütün tarihin dışına çıkıp, tüm diyalektiğe aykırı olarak yasayı *hemen* ortadan kaldırıyoruz (böyle bir hak davasının tarzı, sonunda küçük burjuvalara özgüymüş gibi görünebilir). Gösterenin düzensizliği, her türlü yöntemsel mantıktan kurtulup ancak yine de kararlı (ve yabancılaşmış) bir entelektüel toplumda çakılı kaldığı sürece isterik bir aylaklık içinde kendine geri döner: Okumayı her türlü anlamdan özgür kıldığımda *kendi* okumamı zorla kabul ettiririm; çünkü Tarih'in *bu* anında öznenin kuruluşu hâlâ dönüşüm geçirmemiş ve anlamın (anlamların) reddi de öznelliğin kucağında son bulmuştur; her şeye iyi tarafından bakarak (gösterilenin kaçmasıyla değil) gösterilenin girmesine izin vermemesiyle tanımlanan bu radikal eleştirinin, Tarih'i, gösterenin çiçek açmasının hiçbir idealist karşılıkla, kişinin bir kenara çekilmesiyle yetinmeyeceği yeni ve duyulmamış bu durumu önceden sezip kavradığı söylenebilir. Ancak öte yandan da *eleştirmek* (eleştiri yapmak), bunalım ya-

ratmaktır; bunalımın koşullarını (sınırlarını) değerlendirmeden, onun zamanını göz önünde tutmadan bunalım yaratmak mümkün değildir. Anlamların bölünmesine ve yorumda "hile yapılmasına" bağlı olan ikinci eleştiri, aynı zamanda tarihsel açıdan (en azından bana) daha doğru görünüyor: Anlamların kavgasına boyun eğmiş ve böylece de başarıyı belirleyen iletişim kurallarına uymak zorunda kalmış eski eleştirinin tasfiyesi, anlamın dışında değil, yalnızca anlamın *içinde* (anlamların hacminde) yol alarak gerçekleştirilebilir. Bir başka deyişle, anlamsal bir içeri sızma hareketinde bulunmak gerekir. İdeolojik eleştiri bugün gerçekten de hırsızlık olaylarına maruz kalmıştır: Tasfiyesi en üstün materyalist görev olan gösterilen, anlamın *yanılsama* olarak var olduğu bir ortamda onun yok edilmesiyle yaratılan bir ortamda olduğundan daha kolay kaybolur.

İki Söylem

İki farklı söylem düşünelim.
Ayrılıkçı söylem, bir inancın, bir gerçeğin, bir hakkın kesin olarak ifade edilmesine (ya da fırsatçı bir biçimde savunulmasına) bağlı olmak zorunda değildir; bu söylem yalnızca sözcelemenin açık uygunluğunu dilin gerçek şiddetine, hiçbir sözcelemenin gerçeği doğrudan ifade edemeyeceği ve sözcelemelerin ellerinde sözcüğün etkili gücünden başka bir yönetim aracı olmadığı savlarına dayanan, dilin kendi içinde var olan şiddetine yaklaştırmak istiyor olabilir. Aynı zamanda görünüşte ayrılıkçı olan bir söylem, onu okurken verdiği önergeleri izlediğimiz an ayrılıkçı olmaktan çıkar: Onun içindeyken yazılmamış yerleri ya da yayılmış noktaları, yani bilinçaltını yeniden bulmaya çalışan bir okuma yapmak her zaman kolay olmaz; özellikle basmakalıp ifadelerle işleyen, daha küçük ölçekteki ayrılıkçı söylemler, herhangi bir vicdan söylemi gibi başka bir sahnenin hakkını savunmasını kendiliklerinden engellerler; kısacası bu tür ayrılıkçı söylemler *yazılmayı reddederler* (onları içlerinde bulunan ve hiç oynamayan bir öğe sayesinde tespit ederiz: Bu öğe, ortak alanda duyulan o ciddiyet kokusudur).

Baskıcı söylem açıklanan şiddete değil de Yasa'ya bağlıdır. Yasa, dilin içine denge olarak girer: Yasaklanan ile izin verilen, önerilebilecek anlam ile çok kötü olan anlam, ortak anlam endişesi ile yorumların gözetim altında tutulan özgürlüğü arasında bir denge kurulur; böylece de baskıcı söylem, dengeli olmaktan, sözel karşıtlıklar kurmaktan, karşısavlara konumlar bulmaktan ve gerektiğinde onlardan kurtulmaktan özel bir zevk duyar; *ne* bunu *ne* de onu savunmayı sever (ancak *ne*'lerin ikisini toplarsanız, bu tarafsız, nesnel, insana özgü niteliklere sahip konuşmacının şuna karşılık bunu savunduğunu görürsünüz). Bu baskıcı söylem, vicdanın söylemidir, liberal söylemin kendisidir.

Belitsel Alan

"Brecht, (ulusal ya da uluslararası) sınıf çatışmasında etkin olan proletaryanın içinde beliren olguların hangi yorumlarının, mücadele sırasında bu olguların kullanılmasına izin vereceklerini saptamanın yeterli olacağını" söyler: "Belitsel bir alan yaratabilmek için bu yorumların sentezini yapmak gerekir." Her olgunun çok sayıda anlamı vardır ("yorum" çoğulluğu) ve bu anlamlardan biri proleterdir (ya da en azından proletaryaya mücadelesinde yardımcı olur); bu çeşitli proleter anlamları birleştirerek bir belitsel dizge (devrimci bir dizge) yaratılır. Ancak anlamı kim belirler? Brecht, proletaryanın kendisinin anlamı belirlediğini düşünür (*"proletaryanın içinde beliren"*). Bu görüş, sınıf bölünmesine karşılık bir de kaçınılmaz olarak anlam bölünmesi olduğunu gösterir; sınıf çatışmasına karşılık aynı kaçınılmazlık içinde bir anlam savaşının da var olduğunu sezdirir: Sınıf çatışmaları (ulusal ya da uluslararası) yaşandığı sürece belitsel alanın bölünmesi engellenemez.

Buradaki güçlük, (Brecht'in sözel serbestliğine karşın: *"Yeterli olacaktır"*) belli bir sayıdaki söylem nesnesinin proletaryayı doğrudan ilgilendirmemesinden (onlara göre hiçbir yorum kendi içlerinde belirmez) ve aynı zamanda proletaryanın bunlara ilgisiz kalamamasından kaynaklanır. Proletarya bunlara ilgisiz kalamaz; çünkü bu söylem nesneleri, en azından aynı anda hem sefaleti hem de halkbilimini ortadan kaldırmış, Gelişmiş

Ülkeler'de içinde proletaryanın kendisinin de yaşamak, beslenmek, eğlenmek vb. birçok eylemi gerçekleştirmek zorunda olduğu *öteki söylem*in bütünlüğünü oluşturur: Bu söylem, kültürün söylemidir (Marx'ın döneminde kültürün proletarya üzerindeki baskısı günümüzde olduğundan daha hafif hissedilmiş olabilir: O dönemde henüz "kitle kültürü" diye bir şey yoktu, çünkü "kitle iletişimleri" başlamamıştı). Sizi doğrudan ilgilendirmeyen bir şeye nasıl bir mücadele anlamı yükleyebilirsiniz ki? Proletarya *kendi içinde* nasıl olup da Zola, Poussin, pop müzik, *Sport-Dimanche* ya da son günlerde yayımlanmış sıradan bir gazete haberiyle ilgili bir yorum belirleyebilir? Tüm bu kültür istasyonlarını "yorumlamak" için *temsilcile*re gereksinim duyar: Bunlar, Brecht'in "sanatçılar" ya da "kafa emekçileri" (bu ifade en azından Fransızcada oldukça alaycıdır: Kafa, şapkaya çok fazla yakındır) adını verdiği kişilerdir. Ellerinde dolaylı olanın dili bulunan, dil olarak dolaylılığı benimseyen, kısaca kendilerini kültür olgularının proleter yorumlarını yapmaya adayan *azizler*dir.

Ancak bu noktada proleter anlam valileri kendilerini gerçekten içinden çıkılmaz bir karmaşanın içinde bulurlar, çünkü onların sınıfı proletarya değildir: Onlar üretici değildir; bu, kendileri gibi üretici olmayan ve genellikle birlikte bir dil ittifakı oluşturdukları gençlikle (öğrenci olan gençlikle) paylaştıkları olumsuz bir durumdur. Bu durumda proleter anlamını ortaya çıkarmak zorunda oldukları kültür onları proletaryaya değil kendilerine gönderir: O zaman kültür nasıl *değerlendirilebilir*? Kökenine göre mi? Kültürün kökeni, burjuvazidir. Ulaşmak istediği yere göre mi? Ulaşmak istediği yer de burjuvazinin yanıdır. Diyalektiğe göre mi? Diyalektik burjuvaziye özgü olsa da ilerlemeci öğeler içerir; ancak uzlaşmanın diyalektiğini *söylem düzeyinde* ne ayırt eder? Kültür hangi araçlarla değerlendirilir? Tarihin, sosyolojinin, pozitivizmin, biçimciliğin, psikanalizin araçlarıyla mı? Bunların hepsi de burjuvaziye aittir. Bu durumda bazıları bu karmaşaya bir son vermeyi yeğlerler: "Kültür"ün tamamını yok sayarlar, bu da tüm söylemleri yıkmayı gerektirir.

Aslında açıklanmış bir belitsel alanda bile sınıf çatışması nedeniyle görevlerin çeşitli olduğunu, kimi zaman birbirleriyle çeliştiklerini, özellikle de farklı *zamanlar*da yapıldıklarını düşünürüz.

Belitsel alan, birçok özel belitsel dizgeden oluşur: Kültür eleştirisi, Yeni ile Eski, toplumbilimci olan ile tarihselci olan, düzenlemeci olan ile biçimci olan, mantıksal pozitivizm ile psikanaliz arasında, sonra yeniden *başka bir sıraya göre*, anıtsal tarih ile görgül sosyolojisi, tuhaf olan (yabancı) ile Yeni, biçimcilik ile tarihselcilik, psikanaliz ile bilimcilik arasında karşıtlıklar kurarak *birbiri ardı sıra, çeşitli biçimlerde* ve *aynı anda* hareket eder. Kültüre uygulanan eleştirel söylem, ancak farklı yollar içeren bir hare, kimi çoktan yok olmuş, kimi farklı koşullara bağlı olan (modanın sunduğu olasılıklara göre değişen), kimi de gerçekten ütopya niteliğinde olan öğelerden oluşan bir kumaş parçası olabilir: Anlam savaşının taktik belirlemek için duyduğu gereksinimlere bir de bu savaş sona erince gösterenin çevresini saracak olan yeni koşullarla ilgili stratejik düşünce eklenir: Kültür eleştirisi gerçekten de heyecanlıdır; çünkü arzu duymadan varlığını sürdüremez. Bu eleştirinin yazısında var olan söylemlerin hepsi Marksizm'in söylemleridir: Övücü söylem (devrimci bilimi yüceltmek), yok edici söylem (burjuva kültürünü yıkmak) ve dünyanın ve insanın sonunu konu edinen söylem (sınıfların bölünmemesiyle birlikte anlamın da bölünmemesini arzulamak, istemek).

Bilinçaltımız

Üzerinde çalıştığımız sorun şudur: Modernizmin iki büyük *epistemi* olan materyalist diyalektik ile Freud'un izinden giden diyalektik nasıl bir araya gelir, birleşir ve yeni bir insan ilişkisi (üçüncü bir kavramın ilk ikisinin arasında-söylenme alanında saklanmasını göz ardı etmemek gerekir) üretebilir? Bir başka deyişle: Şu iki arzunun birbirleri-arasındaki etkileşimine nasıl yardım edilebilir: Üretim ilişkilerinin kuruluşunu ve öznenin kuruluşunu değiştirmek. (Bize göre günümüzde bu ikinci görevi gerçekleştirmeye en uygun olan güç psikanalizdir; ancak başka yaklaşımlar da, örneğin Doğu'nun yaklaşımları düşünülebilir.)

Bu bir araya getirme işi şu soruyu yanıtlamayı gerektirir: Sınıfın saptanması ile bilinçaltı arasında nasıl bir ilişki vardır? Bu saptama işlemi, hangi yer değiştirme hareketi çerçevesinde

öznelerin arasında gerçekleşir? Bu çerçevenin "psikoloji" olmadığı açıktır (sanki zihinsel içerikler var olabilirmiş gibi: Burjuva/proleter/entelektüel vb.), kuşkusuz sözünü ettiğimiz çerçeve dilin, söylemin çerçevesidir: Konuşan Öteki, sadece sözden oluşan Öteki toplumsaldır. Bir yanda, proletarya boşuna kendisini *ayırır*, yoğunluğunu yitirmiş o küçük burjuva haliyle, onun kültür söyleminde bilinçsizce konuşan burjuvazinin dilidir; öte yanda boşuna dilsiz olur, aslında entelektüelin söylemi içinde yasalara uygun ve kurucu bir ses olarak değil de bilinçaltındaki ses olarak konuşur: Tüm söylemlerimize nasıl *çarptığına* bakmak yeterlidir bunu görmek için (entelektüelin proletaryaya yaptığı açık gönderme proletaryanın bizim söylemlerimizde bilinçaltının yerini almasını kesinlikle engellemez: Bilinçaltı [*inconscient*] bilinç-sizlik [*in-conscient*] değildir); ancak burjuvazinin burjuva söylemi totolojiktir: Burjuva söylemin bilinçaltı Öteki'dir, ama bu Öteki, başka bir tür burjuva söylemin de kendisidir.

Değer Olarak Yazı

Değerlendirme, eleştiriden önce gelir. Bunalıma sokmak için değerlendirme yapmak gerekir. Bizim değerimiz yazıdır. Bu inatçı gönderme, çoğu zaman rahatsızlık vermekle kalmaz, bazılarına göre belli bir risk de taşır: Belli bir *gizemcilik* oluşturma riski. Bu uyarı kötü niyetlidir, çünkü yazıya yüklediğimiz gücün yönünü dikkatle ters çevirir: Yazının bu gücü, bizim Batılı dünyamızın küçük entelektüel bölgesinde *en üstün materyalist alan* olmasından gelir. Yazı kuramı, Marksizm ile psikanalizden doğmuş olsa da kendi kökeninin bulunduğu yeri parçalamadan değiştirmek ister; bir yandan gösterenin kötülük eğilimini, yani onun dile, geri dönüşe ve etkilerinin aşırı çokluğuna sağırlığını reddeder; öte yandan aktarımsal olmamasına dayanarak sözle karşıtlık ilişkisi kurar ve "diyalog"un tuzaklarını bozar –kuşkusuz bunu belli ölçüler içinde, çok dar, !ıatta bölgelere özgü, toplumsal sınırlar içinde yapar–; yazıda bir kitle hareketinin başlangıcı vardır; söylemlerin hepsine (sözler, yazılanlar, alışılmış davranışlar, tören davranışları, toplumsal simgesellikler) karşı yazı gerçekte

tek başına hâlâ bir gösteriş biçiminde olsa da dili *konusuz* bir şeye dönüştürür: Belli bir yeri yoktur artık dilin; işte bu yayılma, bu doğal ortamda yol alma hareketi materyalisttir.

Sakin Söz

Konuşmacıların bir araya geldiği düzgün bir toplantıdan beklenebilecek şeylerden biri basitçe şudur: *İyi niyetlilik*. Böyle bir toplantının saldırganlıktan arınmış bir söz alanını yaratmasını bekleriz.

Sözün bu tür bir arınmasına karşı çıkılmaması mümkün değildir. İlk karşı çıkma kültür bağlamında gerçekleşir: Şiddetin reddi hümanist bir yalan olarak, kibarlık (bu reddin daha küçük çaptaki bir biçimi) ise bir sınıf değeri, güler yüzle karşılama da liberal diyaloğa atfedilen bir aldatmaca olarak görülür. İkinci karşı çıkma düş dünyası bağlamında gerçekleşir: Çatışmanın geri çekilmesinde bir yoksunluk halinin olduğu söylendiğinden çok sayıda kişi rahatlamayla açığa çıkan, çatışma içeren sözü ister. Üçüncü karşı çıkma siyaset bağlamında gerçekleşir: Polemik, mücadelenin temel önem taşıyan silahlarından biridir; her tür söz alanı içindeki çelişkileri ortaya çıkarmak için bölünmek zorundadır, her tür söz alanı gözetlenmeye maruz kalmalıdır.

Ancak bu üç karşı çıkmada korunan bir şey vardır; bu da, çatışmanın türlerinde *toplanan* nevrotik öznenin birliğidir. Şiddetin hep orada (dilin içinde) olduğu bilinir ve tam da bu nedenle şiddetin göstergelerini paranteze almaya ve böylece de bir retoriğin kuruluşunu yapmaya karar verilebilir: Şiddetin şiddet kodu tarafından eritilmesi gerekmez.

İlk zafer, sözün rollerini askıya alarak ya da en azından geciktirerek gerçekleştirilebilir: Dinlerken, konuşurken, yanıt verirken hiçbir zaman bir yargının, bir tutukluluğun, bir baskının sözcülüğü ya da bir Dava'nın savcılığı rolünü üstlenmem. Sakin söz kuşkusuz sonunda kendi rolünü yaratacaktır, çünkü ben ne dersem diyeyim öteki beni her zaman bir imajdan ibaretmişim gibi okur; ancak bu rolden sıyrılmaya çalıştığım zaman içinde, topluluğun haftalar boyu söyleminden kısa ve hızlı konuşmala-

rın tamamını atmak için gerçekleştireceği dil çalışmasının içinde sözün belli bir sahipsizleştirilmesine (o andan itibaren yazıya yaklaşmıştır) ya da daha da ileri giderek *öznenin belli bir genelleştirilmesi*ne ulaşmak mümkün olabilir.

Bu, belki de kimi uyuşturucu deneyimlerinde (kimi uyuşturucuların denenmesinde) bulunan şeydir. Kendiniz sigara içmeseniz de (bu durum dumanı içe çekememeye neden olan bir bronş yetersizliğinden kaynaklansa da) esrarlı sigara içilen kimi yabancı yerlerdeki o genel *iyi niyet* havasına duyarsız kalabilir misiniz? Hareketler, sözler (ender duyulurlar) ve bedenlerin tüm ilişkisi (bu yine de durağan ve uzak bir ilişkidir) rahat ve yumuşaktır (Batı'da şiddetin yasal biçimi olan alkol sarhoşluğuyla hiç ilgisi yoktur): Bu alan, daha çok zarif bir dünya nimetlerinden yoksunluk yaratır (orada kimi zaman belli bir *ironi* de okunabilir). Bana öyle geliyor ki sözün toplantısı bu *geciktirme*nin (neyin geciktirildiği önemli değildir: Bu, arzulanan bir biçimdir) peşinde olmalı, Brecht'in tüm sanatların en büyüğü dediği *yaşama sanatı*na ulaşmalıdır (şiddetin kullanım biçimlerini ayırmayı ve değerlendirmeyi zorunlu kıldığı için bu görüş, düşünüldüğünden daha diyalektik olacaktır). Sonuç olarak, var olduğu haliyle eğitim alanının sınırları içinde bile saf bir biçimin izini sabırla sürmeye çalışmak gerekecektir, *dalgalanma*nın biçiminin (gösterenin biçiminin aynısıdır) izi sürülmelidir; bu dalgalanma hiçbir şeyi yıkmaz; Yasa'nın yolunu şaşırtmakla yetinir: Terfi etmek için yapılması gerekenler, mesleğin içerdiği zorunluluklar (artık onları kuşkuyla yüceltmeyi yasaklayan bir şey yoktur), bilginin gerektirdikleri, yöntemin itibarı, ideolojik eleştirinin hepsi oradadır, *ancak dalgalanarak var olurlar.*

1971, *Tel Quel.*

çeviren: Ayşe Ece

Seminerde

Gerçek bir yerde mi, kurmaca bir yerde miyiz? Ne gerçek ne de kurmaca olan bir yerdeyiz. Bir kurum ütopik bir biçimde incelenir: Bir alan çizerim ve ona şu adı veririm: *Seminer.* Söz konusu toplantının her hafta Paris'te yapıldığı doğrudur, yani *burada ve şimdi* yapılır; ancak bu belirteçler aynı zamanda fantazmanın da belirteçleridir. Öyleyse ne gerçekliğin güvencesine ne de gerçeğe dayanan kısa öykünün nedensizliğine sahiptir. Bu düşünceyi farklı biçimde ifade edebiliriz: Benim için (gerçek) seminer, (hafif) bir kendinden geçmenin nesnesidir ve ben de sözcüğün tam anlamıyla bu nesneye âşığım.

Üç Alan

Toplantı grubumuz, yakınlık kurma değil de karmaşıklığı koruma kaygısı nedeniyle az sayıda kişiden oluşur: Büyük halk kalabalıklarına ev sahipliği yapan salonların kaba geometrisinin yerini, beden ilişkilerinin zarif bir topolojisinin alması gereklidir; bu topolojinin bilgisi, *metin-öncesi*'ni oluşturur. Bu durumda bizim seminerimizde üç alanın var olduğunu söyleyebiliriz.

Bu alanların ilki kurumsal olandır. Kurum, belli bir düzenlenme aralığı, bir saat, bir yer, kimi zaman da aşamalı bir program belirler. Farklı düzeylerin ve bir hiyerarşinin varlığını zorla kabul ettirir mi? Hayır, en azından burada böyle bir şey yapmaz; başka yerlerde bilgi biriktirilerek oluşturulur: Hititler'i *az çok* bi-

liriz, nüfusbilimi de *az çok* biliriz. Peki ya Metin? Metnin dilini *orta derecede mi yoksa iyi derecede mi* biliriz? Seminer –tam da bu seminerden söz ediyorum– bir bilim topluluğu üzerine değil, dilin suç ortaklığı, yani arzu üzerine kurulmuştur.

Burada metni arzulamak, bir Metin arzusunu dolaşıma sokmak (gösterenin yaşadığı kaymayı kabul edelim: Sade bir *kafa arzusu*nu anlatıyordu) söz konusudur.

İkinci alan, aktarımsal (bu sözcük psikanalitik bir ağırlığı olmadan kullanılmıştır) bir alandır. Aktarımsal ilişki nerededir? Bu ilişki klasik olarak yönetici (seminerin yöneticisi) ve onun dinleyicileri arasında kurulur. Ancak söz konusu ilişki bu anlamıyla bile kesinlik taşımaz: Bildiğimi söylemem, yaptığımı sergilerim; mutlak bilginin sonsuz söyleminin arkasına gizlenmem, Sınav Yapan Hoca'nın (her hoca uygulamada sınav yapmak zorundadır – sistemin bozukluğu da bundan kaynaklanır) ürkütücü sessizliğine sığınmam; ne kutsal (saygınlığı kabul edilmiş) bir özne ne de bir arkadaş olarak var olurum; yalnızca bir yönetmen, bir oturum yöneticisi, bir düzenleyici olarak var olurum: Yasaları değil de kuralları, davranışları belirleyen bir kişi olarak var olurum. Rolüm (eğer bir rolüm varsa tabii) yatay aktarımların yerleşeceği sahneyi özgürleştirmektir: Bu tür bir seminerde (başarının gerçekleşeceği yerde) önemli olan, dinleyicilerin yöneticiyle olan ilişkisi değil, dinleyicilerin birbirleriyle olan ilişkileridir. Söylenmesi gereken şudur (insanların kimseyi tanımamaktan yakındığı çok kalabalık toplantılarda dile getirilen kaygılardan anladığım kadarıyla): Ünlü eğitim ilişkisi, eğitim verenin eğitim alanla kurduğu ilişki değil, eğitim alanların birbirleriyle kurdukları ilişkidir. Seminer alanı odipal bir alan değil, varlıklarını paylaşarak birlikte yaşayan toplumlara özgü bir alandır; yani, bir anlamda *romansı*dır (romansılık, romandan ayrıdır, romanın bölünmesiyle oluşur: Fourier'nin yapıtındaki uyumlu söylem roman *parçaları*yla sona erer: Karşımızda artık *Âşık Yeni Dünya* vardır); romansılık ne yalancılık ne de duygusallıktır; yalnızca yakalaması güç arzuların, hareket eden arzuların dolaşım alanıdır; aşk ilişkilerinin, kapalılığı mucizevi bir biçimde aralanacak bir toplumsallık oyununun içinde birbirine karışmasıdır.

Üçüncü alan, metinsel alandır: Seminer, ister bir metin üretme, (yazıların bir araya getirilmesiyle) bir kitap yazma amacıyla verilsin, ister bu amacın tam tersini benimseyip kendi uygulamasını –işlevsiz uygulamasını– şimdiden bir metin olarak görsün: En nadir bulunan metin, yazıya geçmeyen metindir. Birlikte olmanın belli bir biçimi, anlamlılığın yazıya geçirilmesini başarabilir. Kitabı olmayan yazarlar vardır (benim böyle tanıdıklarım var), ürün değil uygulama olan metinler vardır; görkemli metnin, günün birinde tamamen saf bir uygulama olacağını bile söyleyebiliriz.

Bu üç alanın hiçbiri yargılanmaz (küçümsenmez ya da övülmez); hiçbiri ötekinden üstün değildir. Her alan öteki ikisini tamamlar, onların yanına beklemedikleri bir anda eklenir, her şey *dolaylı*dır. (Orpheus zevkine geri dönmez; döndüğünde onu kaybeder; bilgiye ya da yönteme ya da arkadaşlığa ya da kendi topluluğumuzun tiyatrosuna geri döndüğümüzde bütün bu çoğulluk kaybolur: Ortada kurumdan ya da görevden ya da psikodramdan başka bir şey kalmaz. Dolaylılık, geri dönüp ona hiç bakmadan önünde yürüdüğümüz şeydir).

Ayrım

Varlıklarını paylaşarak birlikte yaşayan bir toplum olarak görülen seminerin işi, *ayrımların üretimi* işidir.

Ayrım, çatışma değildir. Küçük entelektüel alanlarda çatışma, realist dekordan, ayrımın kaba parodisinden, görüntü oyunundan başka bir şey değildir.

Ayrım ne demektir? Her ilişkinin yavaş yavaş (zamana gereksinim vardır) *özgünleşmesi* demektir: Bu da ayrımın tek tek ele alınan bedenlerin özgünlüğünü yakalaması, rollerin yeniden üretimini ve söylemlerin sürekli yinelenmesini kırması, saygınlık ve rekabetin her türlü sahnelenmesini bozması anlamına gelir.

Düş Kırıklığı

Bu toplantının zevkle bir ilgisi olması, bu grubun aynı zamanda bir düş kırıklığı alanı olmasını zorunlu kılar.

Düş kırıklığı, ikincisi ilkini geçersiz kılmayan iki olumsuzlama sonucunda gerçekleşir: X'in... (hoca, yönetmen, sergileyici) bana *neden, nasıl* vb.'ni anlatmamış olduğunu saptarsam, bu saptama kabul edilebilir ve aynı zamanda çelişkili olur: Hiçbir şey kopmaz, çünkü hiçbir şey alınmamıştır; ancak olumsuz anı yinelersem *doruk* hareketini birden ortaya çıkarırım, saldırgan bir tavırla saldırgan bir yazgıyla mücadele etmeye başlarım; en üstün derecede düş kırıklığı yaratan koşullar bütününe başvururum, entelektüel öfkeyi ve cinsel başarısızlığı tek bir hareketle işaret eden "*bunu bile*"ye başvururum: "X... bize *bunu bile* anlatmadı, açıklamadı, göstermedi, zevk vermedi." Düş kırıklığı yaygınlaştığında toplantı grubu *dağılır.*

Ahlak

Arzunun bir nesnesi olduğu her yerde *erotizm*den söz etmeye karar verelim. Buradaki nesneler, çok sayıda ve hareket halinde olan nesnelerdir ya da daha da doğrusunu söylersek belirme/kaybolma hareketi içinde olan *gelip geçen* nesnelerdir: Bunlar, bilgi kırıntıları, yöntem hayalleri, cümle sonlarıdır; bu nesneler, bir çatı değişimi, bir giysinin görünüşü, kısaca bir topluluğun *süsler*ini oluşturan her şeydir. Bu nesneler yayılır, dolaşıma girer. Belki de uyuşturucunun sıradan kokusuna bu kadar yakın olan bu hafif tutku uyarımı, bilgiyi yumuşatır, köklerinden ayırır, onu açıklamaların ağırlığından kurtarır; bilgiden tam olarak bir *sözceleme* yaratır ve çalışmanın metinsel güvencesi olma işlevini benimser.

Bütün bunlar, bu erotizmin alışıldığı üzere söylenmemiş olması nedeniyle söylenmiştir. O kadar uzak bir noktadan yola çıkıyoruz ki bir eğitim yerinin orada bulunan bedenleri *inceleme* işlevinin olması, son derece yersiz bir düşünceymiş gibi görünüyor; bir toplantının *bedensel ifades*ini okumaya kendini adamak

kadar aykırı bir davranış yoktur. Bedeni kovulduğu yere tekrar yerleştirdiğinizde bir uygarlık kayması gerçekleşir: "Yunan ahlakını [*günümüzde: Asya uygarlığı diyebilir miyiz?*] yeryüzündeki bütün uygarlıkların en yücesi olarak görüyorum; böyle düşünmemin nedeni, Yunan uygarlığının *bedensel* ifadeyi en yüksek katına taşımış olmasıdır. Ancak benim düşündüğüm ahlak, filozofların değil, halkın uygulamada var olan ahlakıdır. Sokrates ile *ahlakın çöküşü* başlar..." Bütün Sokrates çıkışlı düşüncelerden nefret.

Konuşma

Yazı, belli bir (çelişkili) etki yaratılırken meydana gelir: Metin aynı zamanda hem çılgınca bir harcama hem de değişmeyen bir depodan oluşur – sanki kaybetmenin en uç noktasına tırmanılır, ancak yine de gelecek olan metin için bitmez tükenmez bir biçimde tutulmuş bir şey orada kalır.

Belki de Mallarmé Kitap'ın bir *konuşma*ya benzemesi gerektiğini söylediğinde yukarıdaki düşünceyi öneriyordu. Çünkü konuşmada da bir depo vardır ve bu depo, bedenin kendisidir. Beden, her zaman "aramızda" söylenenin geleceğidir. Yerinden kaymış bir kemiğin cazibesi gibi birkaç hareket bedeni söylemden ayırır: Oyuncu Zéami'nin (Japonya, XIV. yüzyıl) sözleriyle on hareket içinde yalnızca üçünün yokluğu biçemi belirler: "Zihninizi on hareketin onuyla birlikte çalıştırın, bedeninizi on hareketin yedisiyle çalıştırın."

Sarhoş Not

"Sarhoş"* sözcüğünün etimolojik kökeninin ne olduğunu biliyor muyuz? Bu köken araştırmasının sonunda tamamen sarhoş olan ardıç kuşuna ulaşırız. Bu durumda seminerin biraz "sarhoş" olmasında hiçbir gariplik yoktur: Anlamdan, Yasa'dan uzağa

Bu sözcüğün Fransızcası "etourdi"dir, burada da bu Fransızca sözcüğün etimolojik kökeni incelenmiştir. (ç. n.)

götürülmüş, hafif bir mutluluğa kapılmış, içinde uysal bir dinlemeden, bir tür dikkat *dans*ından dolaylı bir biçimde, sanki rastlantı sonucuymuş gibi doğan düşüncelerin var olduğu seminer (dinleyiciler "söz almak" isterler; ama "dinliyor olmak" aslında onları sarhoş eder, yönlerini değiştirir, devirir; Yasa'nın zayıflığı dinlemede ortaya çıkar).

Seminerde temsil edecek, taklit edecek hiçbir şey yoktur; kayıt altına almanın en önemli aracı olan "not" orada yön değiştirecektir; yalnızca dinleme halinin içinden geçen, sarhoş bir dinlemeden doğanları önceden kestirilemez bir hızla not ederiz. Not, bir model olarak (kopyalanacak şey) bilgiden ayrılır; not, yazıdır, anı değildir; temsilde değil, üretimde yer alır.

Uygulamalar

Üç eğitim uygulamasını düşünelim – ya da anımsayalım.

İlki, *öğretim*dir. Bir bilgi (önceden edinilmiş) açıklayıcı malzemelerin (kitaplar, kılavuzlar, dersler) bolluğu içinde akarak sözlü ya da yazılı söylemle aktarılır.

İkinci uygulama, *çıraklık*tır. "Usta" (hiçbir otorite çağrışımı yoktur: Bu ilişki daha çok Doğu'ya özgü bir ilişkidir), bu durumda çırağın önünde *kendisi için* çalışır; konuşmaz ya da en azından bir konuşma yapmaz; sözleri tamamen gösterici bir işleve sahiptir: "Burada", der, "*bu*nu *şu*ndan kaçınmak için yapıyorum..." Bir beceri sessizlik içinde aktarılır, bir gösteri düzenlenir (bu, bir yapma'nın gösterisidir), bu gösteride çırak kendisinden beklenen yaparak yavaş yavaş işin içine girer.

Üçüncü uygulama, *annelik*tir. Çocuk yürümeyi öğrenirken anne ne bir konuşma yapar ne de belli hareketleri gösterir; yürümeyi öğretmez, yürümeyi taklit etmez (çocuğun önünde yürümez): Anne, çocuğa destek olur, onu cesaretlendirir, yürümeye çağırır (geri çekilir ve çağırır); çocuğu teşvik eder ve onun çevresini sarar: Çocuk anneyi ister, anne de çocuğun yürümesini arzular.

Seminerde (tanımı gereği) her türlü öğretim dışarıda bırakılmıştır: Hiçbir bilgi aktarılmaz (ancak bir bilgi yaratılabilir), hiçbir konuşma yapılmaz (ama bir metin kendini arar): Öğretim

*düş kırıklığı*na uğramıştır. Ya bir kişi ötekilerin önünde çalışır, araştırma yapar, üretir, toplar, yazı yazar ya da orada olan herkes hep birlikte kışkırtılır, birbirlerini çağırır, üretilecek nesneyi, oluşturulacak tutumu dolaşıma sokar ve böylece de bunları yüzük oyunundaki yüzük gibi arzunun telinde asılı kalmış bir biçimde, elden ele geçirirler.

Zincir

Eğretilemenin iki ucunda, zincirin iki görüntüsü vardır: Birine nefret beslenir ve bu kişiyi fabrika zincirine gönderir; öteki ise şehvet yaratır ve kişiyi Sade'ın simgesine, haz dizisine gönderir. Yabancılaştırılmış zincirde, *nesneler değişim geçirir* (bir araba motoru), *özneler kendilerini yinelerler*: Öznenin kendini yinelemesi (sürekli kendini aynı biçimde ortaya koyması) ticari mal için ödenen bedeldir. Zevkin, bilginin zincirinde ise nesne değişmez, ancak özneler sürekli değişirler.

Seminerin hareketi de belki böyle bir hareketi hemen hemen andırır: Bir zincirden ötekine geçmek. İlk zincir (klasik ve kurumsal zincir) boyunca bilgi kendisini oluşturur, gelişir, bir uzmanlık biçimini, yani bir ticari mal biçimini alır; bu arada öznelerin her biri kendi yerinde (kökeninin, yeteneğinin, çalışmasının yerinde) kalır; ancak öteki zincir boyunca dolaylı olan ya da hiçbir şey olmayan ya da her biçimde bilginin akıntısına kapılıp karaya vurmuş olan her nesne (tema, sorun), hiçbir avda, hiçbir pazarda kazanılacak şey olarak var olmaz: İşlevsiz ve sapkın haliyle yalnızca *ortaya atılmış, geri dönmeyeceği* bilinerek ortaya sürülmüştür; yavaş yavaş gerçekleşen yayılma sürecindeyse özneler arzuları dolaşıma sokarlar (yüzük oyununda yüzüğü başkasına verme niyetiyle hareket edilse de asıl amacın birbirinin eline dokunmak olması gibi).

Seminerin alanı düzenlenebilir (bir oyun her zaman bir biçimde düzenlenir), ancak düzen denetimine uğramaz; hiç kimse ötekilerin sorumlu başkanı değildir, kimse orada denetlemek, kayıt tutmak, biriktirmek için bulunmaz; herkes sırayla törenin başkanı olabilir; tek öne çıkan kişi, olayları başlatan kişidir; rolü

–sıradan bir hareketten başka bir şey olmayan rolü– yüzüğü dolaşıma sokmak olan bir başlangıç kişisinden başka öne çıkan kişi yoktur. Sonra yüzük oyunu eğretilemesi gerçeğe uygunluğunu yitirir; çünkü artık söz konusu olan bir zincir değildir, artık ortada bir dallara ayrılarak çoğalma düzeni, bir arzu ağacı vardır: Genişlemiş, kopmuş bu zinciri Freud şöyle betimler: "Sahneler... bir inci kolyedeki gibi basit sıralar oluşturmazlar, onlar soyağaçları gibi dallara ayrılarak çoğalan bütünlükler oluştururlar..."

Bilgi, Ölüm

Seminerde bilgi ile beden arasındaki ilişkilerden söz edilir. Bilgiyi paylaşmak gerektiği söylendiğinde ölüme karşı bir cephe de açılmış olur. *Herkes herkes içindir*: Seminerin, bilginin geçişinin yavaş yavaş gerçekleştiği, bedenimin başka bir bedende ölmüş olan bilgiyi her defasında yeniden öğrenmeye başlamak zorunda olmadığı bir alan olduğunu düşünelim (Üniversite öğrencisiyken tek sevdiğim ve hayran olduğum hoca, Yunan dili ve uygarlığı uzmanı Paul Mazon olmuştu; Mazon öldüğünde tüm Yunan dili bilgisinin onunla birlikte yok olduğunu ve başka bir bedenin *deiknumi*'nin çekiminden başlayarak o upuzun dil kurallarını öğrenme yolunu yeniden katetmesi gerektiğini düşünüp hep üzüntü duydum). Bilgi de, tıpkı zevk gibi her bedenle birlikte ölür. Bu görüş ise, koşan, farklı bedenlere "tırmanan", kitapların dışındaki bir bilginin var olduğuyla ilgili, çok önemli bir düşünceyi doğurur: *Bunu benim için öğrenin, ben de şunu sizin için öğreneceğim*: Karşılıklılığa dayanan bu *sıra* düzenlemesini Sade, arzunun düzeninde açıklar ("Benim güzel meleğim şimdi bir anlığına kurban olmuş, birazdan ise zalim olacak...").

Yetki Nasıl Devredilir?

"Usta" bir şeyi gösterdiğinde (ya da kanıtladığında) belli bir üstünlük görüntüsü (*bilgiç*: yukarıda olan kişi) sergilemek zorunda kalır. Bu üstünlük, bir konumdan ("hoca" konumu), teknik bir

beceriden (örneğin, bir piyano ustasının becerisi) ya da beden üzerinde sıra dışı bir denetim gücünden (*guru*'nun durumu) kaynaklanabilir. Ancak her koşulda bu üstünlük durumu otorite ilişkisine dönüşür. Bu hareketi nasıl durdurabiliriz (yönünden saptırabiliriz)? Ustalıktan nasıl kurtulabiliriz?

Bu sorular, bir başka soruya bağlıdır: Bizim seminerimizde benim tam olarak yerim nedir? Hoca? Teknik danışman? Guru? Ben, bunların hiçbiri değilim. Bununla birlikte, denetimim altına alamadığım (bu nedenle de benden önce var olan) bir şey (onun varlığını yadsımak demagojiden başka bir şey olmaz), beni ayrım üzerine kurar. Ya da daha doğrusu, (daha önce de söylediğimiz, ayrımların alanı olan seminerdeki her ilişkinin özgünlüğe yönelmesi gerektiği varsayımına dayanarak) ben rolü *özgünleşen* ilk kişiyim. Benim ayrımım şundan kaynaklanır (başka hiçbir şeyden de kesinlikle kaynaklanmaz): *Ben yazı yazdım*. Bu nedenle de otoritenin alanı yerine zevkin alanında bulunma şansına biraz sahibim.

Ancak Yasa dayatmalarını sürdürüyor, ustalık ağırlığını hissettiriyor, ayrım arada bir biraz baskıcı olarak algılanma tehlikesiyle karşı karşıya kalıyor: Ben ötekilerden *daha fazla* konuşan kişiyim, ben sözün önüne geçilemez yükselişini içinde barındıran, bu yükselişi düzenleyen ya da geciktiren kişiyim. *Yetkiyi devretmek* (sözü devretmek) için harcanan kişisel çaba, burada söylemin bir artı-değerini, orada da sonuç olarak bir zevk-alma-eksikliği yaratan yapısal durumu yenemez. Semineri başkalarına devretmeyi her istediğimde seminer bana geri dönüyor. Bir "başkanlık" türünün ağırlığından kurtulamıyorum, bu başkanlığın etkisiyle söz olduğu yerde duruyor, başkalarıyla kucaklaşıyor ya da sabırsızlıkla kendini serüvenlere atıyor. Biz de o zaman daha fazla tehlikeli bir durum yaratalım: Şimdiki zamanda yazı yazalım, başkalarının önünde, kimi zaman onlarla birlikte oluşmakta olan bir kitap üretelim; kendimizi *sözceleme halindeyken* gösterelim.

Açıklamalı Adam

Baba (bu anlaşılırlık ilkesiyle ilgili düş görmeye biraz daha devam edelim), Konuşan Kişi'dir: Her türlü üretimden koparılmış,

yapma eyleminin dışında konuşmalar yapan kişidir; Baba, açıklamalı Adam'dır. Baba'yı açıklama halindeyken yakalamak kadar aykırı bir davranış da yoktur: Bu, onu sarhoşken, zevk alıyorken, ereksiyon halindeyken yakalamaktır: Kabul edilemez (belki de Bataille'ın kullandığı anlamıyla *kutsal*) bir sahnedir bu, oğullardan biri bunu gizlemek için acele eder – o olmasa Nuh bu sahneyle babalığını kaybederdi.

Gösteren, açıklayan, açıklamayı gösteren Kişi, artık Baba değildir.

Öğretmek

Tek bir kez gerçekleşen bir şeyi öğretmek, nasıl bir kavram karmaşasıdır bu! Öğretmek, her zaman yinelemek anlamına gelmez mi?

Ancak yine de bu yaşlı Michelet'nin yaptığını sandığı şeydi: "Her zaman yalnızca bildiğim şeyleri öğretmeye özen gösterdim... Bunları, aşkın o ilk çekiciliğine kapılıp, o zaman tutkularımda yer aldıkları, yeni, canlı, ateşli (ve bana göre cazibeli) halleriyle aktardım."

*Guelfe / Gibelin**

Aynı Michelet, Guelfe ile Gibelin'i karşı karşıya getiriyordu. Guelfe, Yasa'nın adamıydı, Düzen'in adamıydı, Yasa Koyucu, Kâtip, Jakoben ve Fransız'dı (Entelektüel'i de ekleyecek miyiz?). Gibelin ise, feodal ilişkilerin, kanla verilen sözlerin, duygusal bağlılığın adamıydı, Alman'dı (ve aynı zamanda Dante'ydi). Bu kadar küçük olgular üzerine olan bu büyük simgesel düzeni genişletirsek, seminerin Guelfe'in değil, Gibelin'in ruhuna sahip olduğunu söyleyebiliriz – bu da bedenin yasaya, anlaşmanın düzene, metnin yazıya, sözcelemenin açıklamaya olan eşsiz üstünlüğünü gösterir.

Guelfe: Eskiden İtalya'da Papalık yanlısı; *Gibelin:* Eskiden İtalya'da Alman İmparatorluğu yanlısı. (ç. n.)

Ya da daha doğrusu: Michelet'nin doğrudan yaşadığı bu paradigmanın çevresini çizmeli ve onu özenle incelemeliyiz; artık kuru zekâyı sıcak yürekle karşı karşıya getirmiyoruz; eski anlatım tarzıyla arzunun davranmaları diyebileceğimiz hareketleri *ara sıra, yavaşça ve herhangi bir yerde* (verilen bu aralar, seminerin kendisini doğrulamasının bir yoludur) açıklamak için bilimin, yöntemin ve eleştirinin harika araçlarından yararlanıyoruz. Ya da daha da ileri gidelim: Tıpkı Brecht için Akıl'ın yalnızca akıllı insanlar topluluğu olması gibi, biz seminer insanları için de araştırma, yalnızca arayan (birbirini arayan?) insanlar topluluğudur.

Askıya Alınmış Bahçe

Askıya alınmış bahçe görüntüsündeki (gerçekte bu mit, bu hayal ürünü görüntü nereden kaynaklanır?) askıya alınma hali çekici ve etkileyicidir. Savaşların olduğu bir dünyada barış içinde bir birliktelik olan seminerimiz askıya alınmış bir alandır; her hafta kendisini çevreleyen dünya tarafından güçlükle de olsa desteklenerek düzenlenir, ancak aynı zamanda her taraftan baskı yapan bir bütünlük içindeki çatlağın ahlaksızlığını yumuşak bir biçimde benimseyerek bu dünyaya karşı çıkar (daha doğrusu şunu söylemeliyiz: Seminerin kendine özgü bir ahlakı vardır). Kendimize davranışların, akılların ve yükümlülüklerin iletişimsizliği için kısa bir süreliğine de olsa bir hak versek, bu düşünce çok fazla katlanabilir olmazdı. Kısaca, seminer kendi tarzıyla bütünlüğe *hayır* der; bu ifadeyle söyleyebilirsek, *kısmi bir ütopya* yaratır (bu noktada Fourier'ye ısrarcı bir gönderme vardır).

Ancak bu askıya alınmanın kendisi de tarihseldir; kültürün belli bir kıyamet döneminde ortaya çıkar. İnsan bilimleri denilen bilimlerin, toplumsal uygulamayla hiçbir gerçek ilişkisi yoktur – yalnızca bu uygulamaya karışır ve onun içinde kaybolurlar (sosyoloji gibi); hümanist ideoloji tarafından artık desteklenmeyen (ya da bu ideolojinin desteklemekte her geçen gün biraz daha az istekli davrandığı) kültür, kendi bütünlüğü içinde, yaşamımıza yalnızca komedi başlığı altında geri döner: Kültür bir biçimde yalnızca ikinci derecede alınabilir; doğru bir değer gibi değil de, geri dönen bir değer olarak alınır: Kitsch, intihal, oyun, haz,

inandığımız ve inanmadığımız (bu farsın özüdür) bir fars-dilinin harelenmesi, pastiş parçasıdır; bütünlüğün ahlaki bir felsefesini yinelemek anlamına gelse de bu durumda antolojilere başvurmak dışında bir seçeneğimiz yok.

Seminerde

Seminerde: Bu sözcük bir kalma durumu, bir övgü (şair von Schober ile müzisyen Schubert'in "Müzik" için dile getirdikleri bir övgü gibi) ve bir ithaf olarak anlaşılmalıdır.

1974, *L'Arc.*

çeviren: A. E.

Düzenli Aralıklarla Açılan Dava

Entelektüellere düzenli aralıklarla açılan dava (Dreyfus olayından beri böyle bir sözcük ve kavramın dilimize girdiğini düşünüyorum) bir büyü davasıdır: Entelektüele, tıpkı tüccarlar, işadamları ve yasa koyuculardan oluşan ilkel bir toplum büyücüye nasıl davranırsa öyle davranılır: Entelektüel, ideolojik çıkarları rahatsız eder. Entelektüel-karşıtlığı, kuşkusuz küçük burjuvazinin yükselmesine bağlı olarak gelişmiş tarihsel bir mittir. Poujade, kısa bir süre önce bu miti kaba biçimiyle ifade etti ("balık baştan kokar"). Bu tür bir dava, tüm büyücü davaları gibi izleyicileri düzenli aralıklarla heyecanlandırabilir; ancak siyasi tehlikesi göz ardı edilmemelidir: Bu tehlike, her yerde ve her zaman en önemli amacı entelektüel sınıfı yok etmek olan, faşizmin ta kendisidir.

Entelektüelin görevleri, bu tür direnişlerle, onların kaynaklandığı yerlerle tanımlanır; Brecht bunları birçok kez dile getirmiştir. Burjuva (ve küçük burjuva) ideolojisini parçalara ayırmak, dünyayı yerinden oynatan güçleri incelemek ve kuramı geliştirmek gerekir. Bu hazır formüllerin altına doğal olarak çok sayıda yazı ve dil uygulamasını da yerleştirmek gerekir (ne de olsa entelektüel kendisini dilin bir varlığı olarak görür ve bu durum da dili sanki insan için daha maddesel çıkarların anlamsız dekoruymuş gibi görüp, "gerçekler" ile "sözcükler"i gösterişli bir biçimde karşı karşıya getiren bir dünyanın kendine olan güvenini sarsar).

Entelektüelin tarihsel durumu çok da rahat bir durum değildir; bunun nedeni entelektüele açılan komik davalar değil, duru-

mun kendisinin diyalektik olmasıdır: Entelektüelin görevi, burjuvazinin dilini burjuvazinin egemenliği altındayken eleştirmektir; entelektüel, aynı anda hem inceleme yapan hem de ütopya geliştiren kişi olmak zorundadır, aynı anda dünyanın hem zorluklarını hem de çılgın arzularını betimlemelidir: Entelektüel, şimdi'nin tarihi ve felsefi çağdaşı olmak ister: Araya mesafe koymaktan vazgeçen bir toplum ne anlama gelir ve gelecekte ne olur? Karşılıklı konuşma dışında birbirine bakmak nasıl mümkün olur?

1974, *Le Monde.*

çeviren: A. E.

Sinemadan Çıkarken

Burada konuşan öznenin şunu kabul etmesi gerekir: Bu özne sinema salonundan *çıkmayı* sever. Sokak lambalarının yandığı, biraz tenhalaşmış bir sokakta (sinemaya hep hafta içi akşamları gider) yavaş adımlarla bir kafeye yönelirken hiç konuşmadan yürür (bir filmden onu gördükten hemen sonra söz etmeyi hiç sevmez), biraz gevşemiş, boynu omuzlarına gömülmüş bir halde hafifçe üşür, kısacası uykusu gelmiştir: *Uykusu vardır*, bunu düşünür işte; bedeni huzurlu, yumuşak, mutlu bir şey olmuştur: Uyuyan bir kedi gibi yumuşacıkken kendisini biraz dengesini yitirmiş ya da daha da ileri gidersek sorumsuz hisseder (çünkü ahlaki bir yapı, dinlenmeye yalnızca sorumsuzlukta ulaşır). Kısacası, bir hipnoz seansından çıktığı açıktır. Hipnozdan[1] (psikanalizin artık küçümsemeyle ele aldığı eski, psikanalitik fener) anladığı ise güçlerin en eskisidir: İyileşme. Bu bağlamda müziği de düşünür: Hipnoz etkisi yaratan müzikler yok mudur? *Messa di voce*'si "süresi kadar yayılma gücüyle de" inanılmaz olan iğdiş edilmiş Farinelli, İspanya Kralı V. Philippe'in melankolisini on dört yıl boyunca her akşam ona aynı duygusal şarkıyı söyleyerek yatıştırmıştı.

Genellikle sinemadan böyle bir ruh hali içinde çıkılır. Peki sinemaya nasıl girilir? Önceden kesin olarak belirlenmiş kültürel

1 Bakınız *Ornicar?* nº 1, s. 11.

bir arayışın egemen olduğu –bu çok sık olan bir durumdur– (önceden verilen gerçek bir alarmın nesnesi olarak seçilmiş, görülmesi istenen, aranan film) durumlar dışında sinemaya tembellik etmek istediğimizde, uygun boş zaman bulduğumuzda, işimiz olmadığı zamanlarda gideriz. Her şey sanki sinema salonuna daha girmeden hipnozun klasik şartları yerine gelmiş gibi gelişir: Boşluk, aylaklık, işsizlik; filmin önünde ve film aracılığıyla düşlere kapılmayız; düş görmeye düş gördüğümüzün farkına bile varmadan, henüz daha izleyici olmadan başlarız. Bir "sinema durumu" vardır ve bu durum hipnoz-öncesi durumun özelliklerini taşır. Gerçek bir düzdeğişmeceyi izlersek, karanlığın öncesinde yaşanan "alacakaranlık rüyası" (Breuer-Freud'un dediklerine göre hipnozdan önce gelir) salonun karanlığının habercisidir ve bu rüya özneyi bir sokaktan ötekine, bir afişten başka bir afişe sürükler ve en sonunda özne film adı verilen heyecan şenliğinin gerçekleşeceği, karanlık, anonim, kayıtsız bir kübün içine kendisini bırakır.

Sinemanın "karanlığı" (sinemadan konuşurken "film"den çok "salon"u düşündüğümü fark ediyorum, ancak bunu değiştiremiyorum) ne demektir? Karanlık, yalnızca düşün (kavramın hipnoz-öncesi kullanılan anlamıyla) kendisinin maddesi değildir; aynı zamanda "kara" olması onun yaygın bir erotizmin rengi olduğunu düşündürür; insanları bir araya getirmesiyle, (tiyatro salonlarının hepsindeki kültürel "görünme"nin aksine) dünyevilikten uzaklığıyla, beden duruşlarını gevşetmesiyle (sinemalarda ne kadar çok izleyici önlerindeki koltuğa mantolarını atıp ya da ayaklarını uzatıp bir yataktaymış gibi kendi koltuklarında kaybolurlar) sinema salonu (en fazla bilinen türde olan sinema salonu) bir rahatlık yeridir. Reklamların ya da striptiz gösterilerinin değil de büyük kentlerin modern erotizmini, (birini baştan çıkarmaya çalışırken hissedilenden de fazla olan) sinemadaki bu rahatlık ve bedenlerin işten uzak olma halleri tanımlar. Bedenin özgürlüğü, kentlerde bulunan bu karanlıkta harekete geçer; olası heyecanların bu görülmez çalışması, gerçek bir sinematografik

koza olan bu durumdan doğar; sinema izleyicisi ipekböceğinin sloganını benimseyebilir: *Inclusum labor illustrat*; kapalı kaldığım için çalışıyorum ve tüm arzularımla pırıl pırıl parlıyorum.

Sinemanın bu karanlığında (anonim, insanlarla dolu, kalabalık: Ah, sıkıntı, özel denilen yansıtmaların engellenmesi!) filmin kendisinin (hangi film olursa olsun) büyüsü doğar. Bunun tam tersi olan deneyimi düşünün: Film yayınlayan televizyonun karşısında hiç büyülenme yaşanmaz; orada karanlık silinmiş, anonimlik bastırılmıştır; tanıdık, eklemlenmiş (mobilyalar ve bildik eşyalarla), düzenlenmiş bir alan söz konusudur: Erotizm –hafifliği hissettirmek için yarıda kalma hali diyelim–, yerin *erotikleştirilmesi* dışarıda bırakılmıştır: Eskiden üzerindeki büyük tencereyle birlikte ocağın üstlendiği evi çağrıştırma rolünü üstlenmiş olan televizyonla birlikte Aile'ye *mahkûm* oluruz.

Bu saydam olmayan küpte bir ışık vardır: Bu ışık, filmin oynadığı ekrandan mı gelir? Tabii ki ekrandan gelir. Ama aynı zamanda (ama özellikle?) görünen, ama fark edilmeyen, dans eden bu koni, karanlığı bir lazer ışını gibi deler. Bu ışın, parçacıklarının dönüş hareketiyle sürekli değişen görüntülerden oluşan metal paralara dönüşür; yüzümüzü parlak bir titreşimle hareket eden bu *metal para*ya doğru çevririz, metal paranın bu kaçınılmaz atılımı, kafamızın üzerinden geçip saçlarımızı tıraş eder, arkadan, yanlamasına saçla kaplı bir kafaya, bir surata şöyle bir dokunup geçer. Eski hipnoz deneyimlerinde olduğu gibi, bu aynı anda hem dans eden hem de hareketsiz olan, parlak yeri karşımızda görmeden ondan büyüleniriz.

Her şey sanki uzun bir ışık dalı bir kilitte delik açmış, biz hepimiz de şaşkınlık içinde o delikten bakıyormuşuz gibi gerçekleşir. Neye bakıyoruz? Bu kendinden geçme halinde ses, müzik ve sözler aracılığıyla hiçbir şey gelmiyor mu? Genellikle –şu an

yaygın olan yapımlarda– ses düzenleri büyüleyici bir dinleme anı yaratamaz; öykünün *gerçeğe uygunluğunu* pekiştirmek için kullanılan ses, gösterinin ek bir aracından başka bir şey değildir; taklit edilen nesneyle uysal bir tavırla bütünleşmesi beklenir, bu nesneden hiçbir biçimde koparılmaz; aslında bu ses tabakasını sökmek için çok küçük bir şey yapmak yeterlidir: Çıkmaması gereken bir anda çıkan ses ya da fazla yüksek çıkan bir ses, hemen yanımızda, kulağımızın dibinde kendi tarazlarını temizleyen bir sesle büyülenme yeniden başlar; çünkü bu ses yalnızca yapma olandan ya da daha iyi ifade edersek *insan eliyle yapılmış bir ürün*den –projektörün dans eden ışını gibi– gelir; bu insan eliyle yapılmış ürün, ekranda taklit edilen sahneyi görüntüye zarar vermeden bozmak için üzerimizden ya da yanımızdan geçer, *ancak bu sırada görüntüyü* (*gestalt*'ı, anlamı) *bozmaz.*

Filmin yarattığı şaşkınlığın, sinematografik hipnozun gerçekleştiği dar alan –en azından burada konuşan özne için– şöyledir: Öykünün içinde olmam gerekir (gerçeğe uygunluk benden bunu ister), ama aynı zamanda *dışarıda* olmam da gerekir: Hafifçe havalanmış bir düş dünyası; işte *zor* bir ifadeyle özetlemem gerekirse, titiz, bilinçli, düzenli bir fetişist gibi filmden ve onu arayacağım durumdan beklentim budur.

Film görüntüsü (sesi de içeren görüntü) nedir? Bir *tuzak*tır. Bu sözcüğü analitik anlamıyla düşünmek gerekir. Görüntüyle birlikte sanki Düş Dünyası'nı kuran o ünlü ikili ilişkinin içine girmiş gibi kapanıp kalırım. Görüntü oradadır, benim önümdedir, benim için orada durur: Görüntü kaynaşmıştır (göstereni ile gösterileni birbirinin içinde erimiştir), örneksemelidir, küreseldir, belirsiz anlamlarla yüklüdür: Mükemmel bir tuzaktır: Ona

uzatılıyormuş gibi duran bir kumaş parçasının ucundaki hayvan gibi görüntüye koşarak yaklaşırım ve bu görüntü, olduğumu düşündüğüm özneye Ben ile Düş Dünyası'na yapışmış olan bilmeme halini anımsatır. Sinema salonunda ekrandan ne kadar uzakta otururbut oturayım, burnumu narsist bir tavırla kendimi özleştirdiğim "öteki" düş dünyası olan ekranın o parlak aynasına onu kıracak kadar yakından yapıştırırım (ekranın en yakınına oturmayı çocukların ve sinema âşıklarının yeğlediği söylenir); görüntü beni yakalar, esir alır: Gösteriye *yapışırım*, filme çekilmiş sahnenin *doğallığını* (sözde-doğasını) sağlayan da bu yapışmadır ("teknik"in tüm bileşenleriyle hazırlanmış yapışma); Gerçek ise, mesafelerden başka bir şey tanımaz, Sembolik olan ise maskelerden başka bir şey tanımaz; yalnızca görüntü (Düş Dünyası) *yakındır*, yalnızca görüntü *"gerçek"*tir (gerçeğin yankısını yaratabilir). Aslında görüntü, konum açısından *ideolojik olan*ın tüm özelliklerine sahip değil midir? Tarihsel özne, zihnimde canlandırmakta olduğum sinema izleyicisi gibi, ideolojik söyleme *yapışır*: Bu söylemde kaynaşmışlığı, örneksemeli güvenliği, belirsiz anlamlarla yüklü olmayı, doğallığı, "gerçek"i bulur: Bu, bir tuzaktır (*bizim* tuzağımızdır, çünkü ondan kim kaçabilir ki?); İdeolojik olan aslında belli bir zamanın Düş Dünyası, belli bir toplumun Sineması'dır; alıcı bulmayı bilen film gibi, ideolojik olanın da kendi fotoğraf kareleri vardır: Söylemini oluşturan basmakalıp düşüncelerdir bunlar; basmakalıp düşünce dediğimiz sabit bir görüntü, dilimizin yapıştığı bir alıntı değil midir? Ortak alanda ikili bir ilişkimiz yok mudur? Narsist ve anaç bir ilişki değil midir bu?

Ekranın parlak aynasından nasıl ayrılabiliriz? Bir sözcük oyunu olacak bir yanıt verme tehlikesini göze alalım: Bunu "havalanarak" (sözcüğün havacılıktaki ve uyuşturucu kullanımındaki anlamlarıyla) başarabiliriz. Kuşkusuz, ikili daireyi, filmin yarattığı büyülenmeyi bozacak ve izleyicinin eleştirel bir bakışı (ya da dinlemesi) aracılığıyla yapışkanlığı, gerçeğe uygun olanın (örneksemeli olanın) hipnozunu çözecek bir sanatın var olabi-

leceğini düşünebiliriz; Brecht'in uzaklaştırma etkisinin yaptığı da tam bu değil midir? Hipnozdan (düşsel ve/ya da ideolojik hipnozdan) uyanmaya birçok şey yardım edebilir: Epik sanatın kendi yöntemleri, izleyicinin kültürü ya da ideolojik uyanıklığı yardımcı olabilir; klasik histerinin tersine, düş dünyası kendisine bakılmaya başlandığı an gözden kaybolacaktır. Ancak bu sinemaya gitmenin başka bir yoludur (karşı-ideolojinin söylemiyle silahlanmış olmaktan farklı olarak); kendimi *iki kez*, hem görüntüyle hem de görüntünün çevresindekilerle, büyülenmeye bırakırım, sanki aynı anda iki bedenim vardır: Yakındaki aynada kaybolmuş, gözlerini karşısına dikmiş, narsist bir beden ve görüntüyü değil de tam olarak görüntüyü aşanları fetiş nesneleri haline getirmeye hazır, sapkın bir beden; görüntüyü aşanlar ise, sesin tarazı, salon, karanlık, başka bedenlerin görülmeyen kitlesi, ışığın demetleri, giriş, çıkıştır; kısaca uzaklaşmak, "havalanmak" için bir "ilişki"yi bir "durum"la karmaşık hale getiririm. Görüntüyle arama mesafe koymak için kullandığım araç sonunda beni büyüler: Mesafeyle hipnotize olurum ve bu mesafe eleştirel (entelektüel) değildir; böyle ifade edebilirsek, âşık bir mesafedir: Sinemanın kendisinde (sözcüğü etimolojik yönüyle ele alarak) *ölçülülüğün* olası bir zevki var olabilir mi?

1975, *Communications.*

çeviren: A. E.

Görüntü

Birkaç gün önce aceleyle hazırlanmış olan bu metin, sizin de okurken anımsayacağınız, bir süredir söylenmekte olanların *kopyasını çıkarmış* gibi bir görüntüye sahip olabilir. Aslında bu metin sürekli işlediğim temaların belli bir perspektifle anımsatılması: Gündemde olmadıkları ölçüde benim gündemimde olanların perspektifi.

Her şeyin başlangıcında Korku. (Neden? Darbelerden mi, aşağılanmalardan mı?) Her şey silindikten sonra bu *tabula rasa*'nın yeniden doldurulacağı kurmaca an olarak *Cogito*'nun parodisi: "Korkuyorum, öyleyse yaşıyorum." Bir hatırlatma: Günümüzün geleneklerinde (entelektüellerin gelenekbilimi üzerine çalışmak gerekir) korkudan hiç söz edilmez: Konuşmadan dışarı çıkarılmıştır, hatta yazıdan da (korkunun yazısı olabilir miydi?). Başlangıçta yer alan korkunun bir *yöntem* değeri vardır; ondan hareket eden bir başlama yolu vardır.

Machè Yunancada şu anlama gelir: Çarpışma, savaş – tekil çarpışma, düello, bir yarışmadaki mücadele. Çatışma, çekişme oyunu: Ondan nefret ederim. Fransızlar bunu seviyor gibi görünüyorlar: Rugby, "karşı karşıya", yuvarlak masalar, iddialar, hep aptalca

vb. Daha güçlü bir anlam vardı: "Kavram çelişkisi"; yani mantıklı tuzak, *double bind*, psikozların kökeni. *Machè*'nin mantıksal karşıtanlamlısı *Acolouthia*'dır, doğal devam, sonuç, çatışma dışı; bu sözcüğün de şimdi bulacağımız başka bir anlamı daha var.

Dil, *Machè*'nin alanıdır: *Pugna verborum*. Oluşturulacak bir dosya vardır – yapılacak bir kitap: Dilin çözüme kavuşturulmuş anlaşmazlıklarının dosyası; anlaşmazlıklar hep çözülmüştür: Dilde vahşi hiçbir şey olmaz, her şey düzenlenmiştir, özellikle de güç sınamaları bile: Laf ebesi, *Disputatio*, *Hain-Tenys*, politikalar ve günümüzün entelektüel tartışmalarıyla karşı karşıya. Bunun örneği –ya da varsayım olarak kabul edileni– kavramın dar anlamıyla "sahne"dir.

Dilin bir futbol sahası gibi inşa edilmiş bu kapalı alanında iki uç yer, hiçbir zaman çevresi çizilemeyen iki kale vardır: Bir yanda Aptallık, öte yanda Okunamazlık. Bunlar iki elmas parçasıdır (iki "elmas-kütlesi"): Aptallığın kapatılamayan saydamlığı; Okunamazlığın kırılmaz kapalılığı.

Aptallık hatayla bağlantılı değildir. Her zaman yenen taraf olan (onu yenmek mümkün değildir) aptallığın bu zaferi gizemli bir güce bağlıdır: Bu güç, tüm görkemiyle, çırılçıplak olan *oradaki-varlık*'tır. Ondan bir korku ve büyülenme doğar, cesedin yarattığı korku ve büyülenme. (Bu neyin cesedidir? Belki de gerçeğin: Bir ölü olarak gerçek.) Aptallık acı çektirmez (Bouvard ile Pécuchet: akıllandıkça daha fazla acı çekmeye başlarlar). Bu durumda Aptallık, Ölüm gibi tüm sınırlılığıyla, *oradadır*. Ondan kurtulmak için yapılan büyü, yalnızca onu bir bütün olarak, dışarıdan kavrayan yüzeysel bir işlem olabilir: "Aptallık benim tarzım değildir" (M. Teste). *İlk aşamada* bu ifade yeterlidir. Ancak konuşmaların sonsuza dek birbiri ardı sıra gelmesi söz konusudur: Bu da yeniden aptalca olur.

"Aşamalar"ın (bir motorun evrelerinden söz eder gibi) kendiliğinden olan bu hareketleri, dil alanında önemlidir. Güçlü sistemlere (Marksizm, Psikanaliz) bir göz atın; ilk aşamada Aptallık-karşıtı (etkili) bir işlevleri vardır: Onlardan geçmek insanın

gözünün açılması demektir; birini ya da diğerini reddedenler (öfkelerine yenik düşüp, düşüncesizce inat ederek Marksizm'e ve psikanalize hayır diyenler), kendilerindeki bu reddin gizli köşesinde bir tür aptallık, hüzünlü bir kapalılık barındırırlar. Ancak ikinci bir aşamada, bu sistemler aptal olurlar. Bunlar kabul edilmeye başladıklarında, aptallık ortaya çıkar. İşte bu durum da kaçınılmazdır. Başka bir yere gitmeyi isteriz: *Hoşça kal! Hizmetçi!*

Bazı metinlerden "okunamaz" diye söz edilir. Benim okunamazlıkla tutkulu bir ilişkim var. Bir metnin benim için okunamaz olması bana acı veriyor ve üstelik ben de sık sık okunamaz olmakla suçlandım. Burada da Aptallık'ın bana yaşattığı şaşkınlığın aynısını yaşıyorum: Bu ben miyim? Öteki mi? Okunamaz (ya da aptal) olan öteki mi? Dar kafalı, yeteneksiz olan, bir türlü anlamayan ben miyim?

Okumayı bilmediğim, okuyamadığım metnin önünde, sözcüğün tam anlamıyla "afallamış" bir haldeyim; başım dönüyor, labirenti andıran yolların karşısında şaşkınlığa kapılıyorum: Tüm "kulaktozlarım" tek bir yana dökülüyor; dinlerken (okurken) metnin anlamlı kütlesi devriliyor ve artık bu kütle, bir kültür oyunuyla havalandırılmış ve dengelenmiş değil.

"Okunamazlık"ın konumunu "bilimsel" (dilbilimsel) olarak açıklamak için normlara başvurmaktan başka bir yol yoktur; ancak bu normlar belirsiz olup zaman içinde değişirler. Bu durum bizi hiç acımadan bir *dil durumu*na (*language in use*) gönderir; dilbilim o zaman bununla ilgilenmek gerektiğini çok iyi bilir, ilgilenmezse kendisi yok olup gider; ancak ilgilendiğinde de dünyanın ve öznenin tüm katmanlarını kendi içine alması gerekir. Okunamazlık, insan bilimlerinin kalesine sokulmuş bir Truva Atı gibidir.

Bununla birlikte, benim içimde yoğunluğu gittikçe artan bir okunabilirlik arzusu yavaş yavaş doğuyor. Önüme gelen metinlerin benim için "okunabilir" olmalarını istiyorum, yazdığım metinlerin kendilerinin de "okunabilir" olmalarını istiyorum. Peki bu nasıl olacak? Bir Cümle ve Sözdizimi çalışmasıyla; (Julia

Kristeva'nın *Olophrase*'la ilgili olarak Cümle'ye bağladığı) "tez biçiminde olma"yı, onu sözdizimi dışındaki araçlarla bozmak koşuluyla kabul ediyorum. (Klasik bir modele uyarak) "iyi kurulmuş" bir cümle açıktır; eksiltinin belli bir kullanımıyla belli bir kapalılığa yöneltilebilir: Eksiltileri düzenlemek gerekir, eğretilemeleri de; tamamen eğretilemelerle kaplanmış bir yazı beni yorar.

Tuhaf (hümanizma nedeniyle tuhaf olan) bir fikir geliyor aklıma:

"Cümle kurma işinde (öteki, yani okur için) nasıl bir aşk duyulduğu, hiçbir zaman yeteri kadar anlatılmayacak." Teze ilişkin olmanın Yardımseverliği, sözdiziminin *Agape*'si mi? Tanrı'nın sahip olmadığı özellikler üzerinde duran dinbilimde *Eros*, *Agape*'nin içine girer; böylece: "Okunabilir" Cümle'nin erotizmi mi?

Yeniden dilin baskıları üzerine düşünüyorum – Çarpışma olarak dil, *Machè*. Bir eğretileme geliyor aklıma: *Vantuz* eğretilemesi. Çevresindekilerde güven uyandıran, belli bir kesinlik ve inanç taşıyan öznelerin güçlü, dizgesel dillerini düşünüyorum; benim için bu süregiden bir gizeme işaret ediyor: Bir beden nasıl bir düşünceye *yapışabilir* – ya da bir düşünce nasıl bir bedene yapışabilir? Vantuz-diller vardır; onların gizemi, dilin ilkece "vantuzluğunu-giderme" amacını taşıyan, aldatmacaları açığa çıkaran, eleştirel bir dil dizgesinin kendisi de militan özneyi belli bir söylem türünün (mutlu) asalağına dönüştüren "yapıştırıcı" olduğunda artar.

Birçok kez bir liste yapmayı önerdim (aslında bunu benim yapmam gerekiyor), bu liste "söz oyunları"na benzer "dizge oyunları"nın kod kitabı olacak; içinde de düşünce yolculukları, "akıl yürütmeler" de diyebiliriz istersek, yer alacak, bunlar her dizgede aynı işleve (bu nedenle de tek bir "biçim" söz konusu olacak) sahip olacaklar: Dizgeye önerilerine karşı verilebilecek *tepkiler*i önceden bildirme; bir başka deyişle, bu dile, bu koda olan karşı çıkışları kendi kodunun, kendi dilinin içine alma:

Bu karşı çıkışları kendi açıklama dizgesine göre *açıklamak*; örneğin, hemen burada François Wahl bize Psikanaliz'in bugün Eğretileme'nin bulunduğu tek yer olduğunu söylediğinde (böylelikle de şimdiki zamanın genel çürümesinden kendisini ayırmış oluyor), bana göre bir dizge oyunu yaratıyor: Psikanaliz, yalnızca kendisinin ilke olarak oluşturup betimlediği bir işlevi yine yalnızca kendisi kutsuyor; daha kabaca söylersek, Psikanaliz, ürünlerin ekonomisi yerine tedaviye içkin zorunluluklara bağlı olan psikanalitik eylemin parayla satılabilirliğini oluşturduğunda da aynı şeyi yapar; ya da daha da ileri gidersek, Marksizm –en azından kutsal kabul edilen biçimi– Marksizm'e karşı her iddiayı sınıf çatışmasına "getirdiğinde" aynı şeyi yapar; ya da son olarak eskiden "güçlü" olan dil-dizgesi bizim Hıristiyanlık'a danışmamızı sağlamak için aynı şeyi yapar, Pascal bunu Hıristiyan söylemin içinde bu söyleme karşı çıkışı yerleştirerek örneklemiştir ("Beni bulmamış olsaydın beni arıyor olmazdın").

Bu dizge oyunlarının çok büyük bir gücü vardır (ve bu onların önemini oluşturur); onlardan kurtulmak hiç kolay değildir – dizgeye başka bir dizge adına karşı çıkmak değil, yalnızca "askıya almak", bu tür dillerin içerdiği egemenlik kurma isteğinden kaçmak istendiği sürece. Dilin güçlerine nasıl dayanılır, bu güçler nasıl sınırlandırılıp uzaklaştırılabilirler? "Bağnazlıklardan" ("dilin ırkçılıkları"ndan) nasıl kaçılır?

Bu eski soruya yeni bir yanıt henüz verilemiyormuş gibi geliyor bana. Tarih hiçbir Söylem *sıçraması* yaratmadı: Devrim'in olduğu yerde "dili değiştirmeyi" başaramadı. Bu durumda dilin baskılarını reddetmek, alçakgönüllü bir biçimde bilinen sözcüklerin içine *sapmak* (eski olup olmadıklarına dair çok fazla endişelenmeden) demektir; örneğin: Hoşgörü, Demokrasi, Anlaşma.

Hoşgörü: Bu kavramı yeniden ele almak, yeni bir Hoşgörü tanımı yapmak gerekir, çünkü artık yeni bir Hoşgörüsüzlük vardır (bu yeni Hoşgörüsüzlüklere göre günümüzdeki dünyanın yeni bir haritasını yapmak öğretici olacaktır). *Demokrasi*: İçi tiksinmeye, kimi zaman da şiddete yol açacak kadar düş kırıklıklarıyla dolmuş bir sözcük; burjuva demokrasisinin tuzaklarındaki tüm aldatmacalar gözler önüne serildi. Bununla birlikte belki de endişelerden kurtulmak için bu önemli kavramı da yok saymak

gerekmez mi? "Görgü katmanları"ndan oluşan bir tarih kuramı hoşuma giderdi: Burjuvazi toprak gibidir, çok sayıda katmandan oluşur, bunların bazıları iyi, bazıları da kötüdür; seçmek, ayrımsal bir jeoloji kurmak gerekir. Bir de demokrasi sözcüğünden zor bir düşünce anlaşılabilir: Demokrasiyi, boğucu bir biçimde sürü halinde yaşamanın gerçekleştirilmesi olarak değil de "aristokrat ruhlar yaratması gereken bir şey" (bir Spinoza yorumcusu böyle demiştir) olarak tanımlamak. *Anlaşma*: Bu sözcüğün çevresinde sosyopolitik ve ayrıca da psikanalitik kocaman bir dosya vardır; bu dosyayı bir kenara bırakalım; Anlaşma'yı *a minimo* olarak geçici (gevşek) bir aygıt ifadesiyle tanımlayalım; bu aygıt ötekinin (ve böylece ters tarafından da benim) ikili bir kavramın kıskacına kapılmasını önler: Ya bir pislik olunur (darbelerine, güç isteğine yanıt vermem gerekirse) ya da bir aziz olunur (gönül yüceliğine yanıt vermem gerekirse); aslında Anlaşma şu erdeme sahiptir: Kim olursa olsun herkesin Lanetli ya da Kahraman olmasını engellemek (Brecht: "Kahramana ihtiyacı olan ülke, çok mutsuz bir ülkedir").

Bütün bunlar, bana göre ortada çatışmaların bir korkaklığı ve anlamsızlığı olduğunu gösteriyor; çatışma arzularının bir "neşeli komiklik"i gibi "bu tutsun" diye söylenen çocuksu dileği, sık sık duyuyorum. Bu vasatlık izlenimi bir aforizmanın biçimini alıyor: Sert olmak isteyen kişinin, çok sıradan bir şiddet anlayışı vardır. Bana göre gerçek şiddet "Her şey olup bitiyor"daki şiddet, yıkıntının, unutmanın, anıtsal olanaksızlığın şiddetidir.

Silmenin şiddeti, kırılmanın şiddetinden daha güçlüdür; ölüm serttir: Gösterdiğimiz, göstermek istediğimiz şiddet, *kendi kendine gelen* şiddetten (belki yalnızca belli bir yaştaki birinin anlayabileceği şiddetten) daha az güçlüdür.

Dil dizgelerinin çarpışması: Vantuz eğretilemesi. Şimdi İmajlar'ın ("İmaj": Öteki kişinin benim hakkımda düşündüğünü sandığım

şey) çarpışmasına dönelim; benim imajım bundan yaralanmama neden olacak ölçüde nasıl "tutar"? Yeni bir eğretileme: "Tavada yağ yayılmıştır, yüzeyi düz ve parlaktır, ses çıkarmaz (belki biraz duman çıkarır): Bir tür *materia prima*'dır. İçine bir patates dilimi atın: Tek gözü kapalı uyuyan, pusuda bekleyen hayvanlara atılmış bir yem gibidir. Her şey koşarak yaklaşır, onu çevreler ve cızırtılar içinde ona saldırır; bu vahşi bir şölendir. Patates dilimi kuşatılmıştır – yok edilmemiştir, ancak sertleşmiş, kızarmış, rengi değişmiştir; artık bir nesne olmuştur: Patates kızartması." İşte iyi bir dil dizgesi tüm nesneler üzerinde böyle *çalışır*, onlarla böyle ilgilenir, onları kuşatır, cızırtılarla sarar, sertleştirir ve parlatır. Tüm diller küçük kaynatma, kızartma dizgeleridir. Dilsel *Machè*'nin sonunda kazanılacak olan da budur. Dil (başkalarının dili), çiğ patates diliminin patates kızartmasına dönüşmesi gibi beni imaja dönüştürür.

İşte ben böylece, bir dil dizgesinin tamamen küçük çaplı olan saldırısıyla bir imaj (patates kızartması) oluyorum: *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* nedeniyle Parisli züppe ve "saygısız": "Nefis denemeci, zeki gençlerin favori yazarı, avangartların derlemecisi Roland Barthes, salon konuşmalarının en parlak türü üzerine olmayan, ancak "kendinden geçme"yle ilgili biraz kesin bir bilgiçlik de taşıyan anıları birbiri ardına sıralıyor. Bu kitapta Nietzsche'den, Freud'dan, Flaubert ve başkalarından izler var[2]" Yapacak hiçbir şey yok, İmaj'dan geçmek zorundayım; imaj, toplumsal bir askerlik görevi gibi: Ondan kendimi kurtaramam; başkalarından beni yeniden yaratmalarını ya da beni yalnız bırakmalarını vb. isteyemem. İmajlar'dan hastalanmış, kendi İmajı'ndan hastalanmış adamı görüyorum. Onun İmajı'nı tanımaya çalışmak, çılgınlığa varan, tüketici, (hiçbir zaman sona ermeyen) bir araştırma oluyor; bu araştırma, kıskançlık göstermesi için bir neden olup olmadığını öğrenmek isteyen birinin inatçılığına benziyor ("Hayatımın sefaleti" diyor, Golaud ölmekte olan Mélisande'ı boşuna soru yağmuruna tutarken).

2 *L'Égoiste*, nº 2, Mayıs 1977.

Tao, ölümsüz olmak için (üzerinde pek durmadığı ruhun değil de bedenin ölümsüz olması için) Tahıllardan Uzak Durma'yı öneriyordu. Ben de her imaj kötü olduğu için İmajlardan Uzak Durma'yı diliyorum, çok istiyorum. "İyi" İmaj, gizlice kötüdür, zehirlidir: Yanlış, tartışmalı, inanılmaz, değişken ya da tersyüz edilebilirdir (iltifatın kendisi bile benim için bir yaradır). Örneğin; size verilen tüm "onur", bir imaj kurumudur; bu yüzden onu reddetmem gerekir; ancak bunu yaparak bir imaj oluştururum, onurları-reddeden-adam imajı (ahlaki, Stoacı imaj). Öyleyse yapılması gereken, İmajları reddetmek değil, onları sökmek ve uzaklaştırmaktır. Tao "Meditasyon"unda *Wang-Ming* adında bir başlangıç işlemi vardır: Adın (ben şöyle diyorum: İmajın) bilincini kaybetmek. Bu Kolokyum'un tek gerçek sorunu Addan Uzak Durma'dır. *Wang-Ming*'in iki olası yolla yapılabileceğini düşünüyorum ve bu yollara Yunanca isimler veriyorum: *Epokhé*, Erteleme, *Acolouthia*, Kortej.

Kuşkucu bir kavram olan *Epokhé*, yargının ertelenmesi demektir. Ben ise şunu söylüyorum: İmajlar'ın ertelenmesi. Erteleme, olumsuzlama anlamına gelmez. Dogmalardan bağımsız dinbilimde bu ayrım açıkça kabul edilir: "Dile getirilemez olan, söylenemeyen şey ise, ondan bu ifadeyle söz edildiği için dile getirilemez olma özelliğini yitirir." İmaj'ı reddettiğimde, İmajlar'ı reddeden birinin İmajı'nı üretmiş olurum; Aziz Augustinus, bu çıkmaza girmemek için sessizliği öneriyordu. İnsanın kendisinden bir İmaj sessizliği üretmesi gerekir. Bu sessizlik, üstün bir kayıtsızlığı ya da ustalığın soğukkanlılığını çağrıştırmamalıdır: *Epokhé*, erteleme, tumturaklı bir söz olarak kalır: (İmajlardan) *etkilenmeye* devam ederim, ama artık onların *işkencesine uğramam.*

Bu *Epokhé*'nin doğal bir biçimini ele alalım: Kendimi "fikirler"e kızamayacak bir halde hissediyorum. Kuşkusuz "aptal" fikirlerden rahatsız olabilirim, onlar yüzünden öfkeye kapılabilirim

–ya da belki de onlardan korkabilirim–; aptal "fikirler" bir *doxa*, genel bir düşünce oluştururlar, bir öğreti oluşturmazlar. Entelektüellerin sınıfı arasında bu sınıfın tanımının bir gereği olarak "aptal" fikir yoktur; entelektüeller, zekâlarını meslek haline getirmişlerdir (kimi zaman biraz az zekice olan belki de tavırlarıdır). "Fikirler"le ilgili bu serinkanlılık, kişilerdeki, kişiliklerdeki olumlu ya da olumsuz canlı bir duyarlıkla dengelenir: Michelet, Guelfo ruhu (Yasa, Düzen ve Fikir'e duyulan aşırı sevgi, Yasa Koyucuların, Kâtiplerin, Cizvitlerin, Jakobenlerin –bir de şunu ekleyeceğim: Militanların– dünyası) ile bedene, kan bağlarına duyulan bir ilgiden doğmuş, feodal bir anlaşma çerçevesinde insanın insana adanması düşüncesine bağlı olan Gibelin ruhunu karşı karşıya getiriyordu. Ben kendimde Guelfo ruhundan çok Ghibellino ruhu olduğunu düşünüyorum.

İmaj'ı bozmanın bir yolu da, belki dilleri, sözcük dağarcıklarını parçalamaktır; bu yapıldığında ise dili arılaştırmayı isteyenlerin ve uzmanların kızgınlığı ve kınamalarıyla karşılaşılır. Başkalarından onları bozmayı kabul ederek alıntılar yapıyorum: Sözcüklerin anlamını kaydırıyorum (bu noktada Antoine Compagnon'un *Montaigne*'ine bakılmasını öneriyorum). Böylece oluşturulmasına yardımcı olduğum göstergebilimde de ben kendi kendimin bozucusu oldum, Ben Bozucular'ın tarafına geçtim. Bu Bozulma'nın alanının estetik ve edebiyat olduğu söylenebilir: "Felaket", matematikte, R. Thom'un çalışmalarında teknik bir sözcüktür; ben "Felaket"i kötü kullanabilirim, böylece de bu sözcük "güzel" bir şey olabilir. Tarihin var olmasının tek nedeni, sözcüklerin bozulmalarıdır.

Dillerin çarpışmasından, İmajlar'ın Çarpışması'ndan (*Mache*) söz ettim. Bu çarpışmalardan uzaktaki, ana sapma yolunun erteleme olduğunu söyledim: *Epokhé*. Özgürleşmenin başka bir yolu daha var: *Acolouthia*. *Machè*, Yunancada genel olarak çarpışma demektir, ancak bu sözcüğün aynı zamanda mantıkla ilgili teknik bir anlamı da vardır: Kavram çelişkisi (içinde dil aracılığıyla çarpışırken ötekini kapatmayı denediğimiz tuzak), bu anlamdaki

Machè'nin bir karşıtanlamı vardır, *Acolouthia*: Çelişkinin aşılması (yorumluyorum: Tuzağın kaldırılması). Ancak *Acolouthia*'nın başka bir anlamı daha vardır: Bana eşlik eden, beni yönlendiren, kendimi rahatlıkla teslim ettiğim arkadaş korteji. Bu sözcükle, düşüncelerin duygulanmaları içine aldığı, arkadaşlarınızın hayatınıza eşlik ettikleri kortej içinde sizin düşünmenize, yazmanıza, konuşmanıza izin verdikleri o ender bulunan alana işaret ediyorum. Bu arkadaşlar: Ben onlar için düşünüyorum, onlarsa benim kafamda düşünüyorlar. Bu entelektüel çalışmanın (ya da yazı çalışmasının) *renginde* Sokrates'e özgü bir şey var: Sokrates Düşünce'nin söylemini elinde tutuyordu, ancak onun yöntemi âşıktı, söyleminin adım adım gerçekleşmesi âşıktı; konuşmak için gizemci bir aşkın desteğine, yanıtları düşünme eyleminin ilerlemesini gösteren bir sevgilinin onayına gereksinim duyuyordu. Sokrates *Acolouthia*'yı biliyordu; ancak (benim karşı çıktığım bir şeyi yapıyor) *Acolouthia*'da çelişkilerin tuzağını, gerçeğin küstahlığını tutuyordu (sonuç olarak Alcibiades'i reddedip "idealleştirme"yi seçmesi hiç de şaşırtıcı değildir).

1977, Cerisy-la-Salle Kolokyumu.
Pretexte: Roland Barthes'tan alınmıştır.
coll. 10/18.© U. G. E., 1978.

çeviren: A. E.

Tartışma

Éric Marty için

Hiç günce tutmadım – ya da daha doğrusu günce tutmam gerekip gerekmediğini hiç bilemedim. Arada başladığım oluyor, sonra, çok çabuk bırakıyorum – ancak bir süre sonra yeniden başlıyorum. Hafif, bir görünüp bir yok olan, belli bir ciddiyeti ya da öğretilere özgü bir tutarlılığı olmayan bir istek. Bu günce tutma "hastalığı"nı sanıyorum şöyle adlandırabilirim: günceye yazılanların değeriyle ilgili sona erdirilemeyen bir kuşku.

Bu kuşku aldatıcıdır: Sonradan-gelen bir kuşkudur. İlk aşamada, (günlük) notu yazdığımda belli bir haz duyarım: Bu, basit ve kolay bir şeydir. *Ne söyleneceğini* bulmak için acı çekmeye gerek yoktur: Malzeme hemen oradadır; üstü açılmış bir maden ocağı gibidir; eğilmekten başka yapmam gereken bir şey yoktur; onu dönüştürmem gerekmez: Ham olarak durur ve belli bir fiyatı vardır vb. Ilkinden çok kısa bir zaman sonra gerçekleşen ikinci aşamada ise (örneğin; dün yazdığımı bugün okursam) kötü bir izlenim edinirim: Olmamıştır; ekşimiş, bozulmuş bir besin maddesine benzer, onun gibi bir gün içinde iştah kaçırıcı olmuştur; "samimiyet"in sahteliğini, "içten gelen"in sanatsal vasatlığını yılgınlık içinde algılarım; daha da kötüsü olur: Kendimden tiksinirim ve hiçbir zaman vermek istemediğim bir "poz" verdiğimi görüp kendimden rahatsız olurum: Günce durumunda, özellikle de "çalışma" halinde olmadığı için (belli bir çalışma eyleminde dönüşüme uğramadığı için) *ben* bir poz verendir: Bu, bir niyet

değil de etki meselesidir; edebiyatın tüm zorlukları orada bulunur. Yazdıklarımı yeniden okurken şu yüklemsiz cümlelerden ("Uykusuz bir gece. Şimdiden arka arkaya üçüncüsü vb.") ya da yüklemin özensizce kısaltıldığı cümlelerden ("St-S. meydanında iki genç kızla karşılaşma)* çok çabuk bıkarım ve eksiksiz bir biçimin düzgünlüğünü boşu boşuna yeniden oluşturmaya çalışırım ("Karşılaştım, uykusuz bir gece geçirdim"), çünkü tüm güncelerin ana kalıbı olan yüklemin kullanılmaması kulağımda yankılanıp durur ve bir nakarat gibi kulağımı tırmalar. Güncemi yazdıktan birkaç ay ya da yıl sonra okuduğumda gerçekleşen üçüncü aşamada, kuşkum yok olmasa da güncemde yazılı olanlar, anlatılan olaylar ve daha da ileri giderek bana yeniden yaşattıkları değişimler (ışık, ortam, ruh hali değişimleri) sayesinde kendimi anımsamaktan belli bir haz duyarım. Sonuç olarak, bu noktada hiçbir yazınsal ilgi (en azından dile getirme sorunlarına, yani cümle sorunlarına yönelik bir ilgi) söz konusu değildir, artık ortada yalnızca *benim* maceralarıma (onları anımsamak, hâlâ belirsiz bir eylemdir, ne de olsa anımsamak aynı zamanda hiçbir zaman geri gelmeyecek olanı saptamak ve ikinci bir kez yitirmek anlamına gelir) duyduğum narsist (zayıf bir narsisizmdir bu: Abartmamak gerekir) bir tür bağlılık vardır. Ancak yine de bir reddetme aşamasını geçtikten sonra ulaşılan bu son iyilik hali (düzenli olarak) bir günce tutmayı mantıklı kılar mı? Bu son hal, *tüm bu zahmetlere değer mi*?

Burada "Günce" türünü incelemeyi amaçlamıyorum (bu konuda yazılmış kitaplar var), yapmak istediğim uygulamayla ilgili bir karar almayı sağlayacak kişisel bir tartışma: *Yayımlamak amacıyla* bir günce tutmalı mıyım? Günceden bir "yapıt" yaratabilir miyim? Güncenin yalnızca zihnimden şöyle bir geçebileceğini düşündüğüm işlevleri üzerinde duruyorum. Örneğin; Kafka "endişelerini gidermek" ya da şu ifade de kullanılmak istenirse "huzura kavuşmak" için günce tutmuştu. Bu amaç, benim için doğal ya da en azından değişmez bir amaç olmaz. Mahrem Günce'ye geleneksel olarak yüklenen işlevler için de aynı durum söz konusudur; bu işlevler de bana pek uygun görünmüyorlar.

Yazar burada verdiği örnekte Fransızcada var olan yardımcı fiili kullanmamıştır, bu nedenle de yüklemin kısaltıldığından söz etmiştir. (ç.n.

Bu tür güncelerin işlevleri, hep "samimiyet"in (kendini anlatmak, kendini açıklamak, kendinle hesaplaşmak) faydalarına ve çekiciliğine bağlanmıştır; ancak psikanaliz, kötü niyetin Sartre'cı eleştirisi, ideolojilerin Marksist eleştirisi, itirafı anlamsız kıldılar: Samimiyet ikinci derecede bir hayal ürününden başka bir şey değildir. Mahrem bir Günce'nin (bir yapıt olarak) varlığını, yalnızca sözcüğün nostaljik de olsa mutlak anlamıyla *yazınsal* olma açıklar. Ben burada dört amaç görüyorum.

İlk amaç, bir yazı bireyselliğiyle, bir biçemle (eskiden böyle denilirdi), yazara özgü bir bireysel kullanımla (yakın geçmişte böyle denirdi) renklenmiş bir metin sunmaktır; bu amaca şu adı verelim: Yazınbilimsel amaç. İkinci amaç, bir çağın bıraktığı izleri, ana bilgilerden geleneklerin ayrıntılarına dek tüm görkemini karışık bir biçimde toz halinde serpiştirmektir; Tolstoy'un Güncesi'nde XIX. yüzyılda yaşamış bir Rus soylusunun yaşamını okumaktan büyük bir haz almaz mıyım? Bu amaca da şu adı verelim: Tarihsel amaç. Üçüncü amaç, yazarı bir arzu nesnesi olarak oluşturmaktır: İlgilendiğim bir yazarın özel yaşamını, döneminin para birimini, zevklerini, kişilik yapısını, iç tedirginliklerini öğrenmek hoşuma gidebilir; daha da ileri gidip kişiliğini yapıtlarına yeğleyebilir, büyük bir istekle Günce'sine kendimi atıp kitaplarından vazgeçebilirim. Bu durumda ben de başkalarının bana vermeyi başardığı haz yazarı olma halini benimseyebilir ve yazarı kişiye dönüştüren turnikeden geçerek okurlarımı baştan çıkarmayı deneyebilirim, tam tersini de yapabilirim bunun ya da daha tehlikeli bir şey yapıp (kitaplarımda) "yazdıklarım kadar değerli bir kişiliğim var" iddiasını kanıtlamayı deneyebilirim: Bu durumda Günce'nin yazılması bir *artı-güç* olarak kendini gösterir (Nietzsche: *Plus von Macht*), Günce'nin böylelikle yazının tamamındaki zayıflıkları gidereceğine inanılır; bu amaca şu adı verelim: Düş Dünyası'nın sonuna ulaşmak olası olmadığı sürece ütopik amaç. Dördüncü amaç, Günce'yi bir cümle atölyesi olarak oluşturmaktır: "Güzel" cümlelerin değil de doğru cümlelerin atölyesi; sözcelemenin (sözcenin değil) doğruluğunu, bir heyecana ve bir uygulamaya, tasarıya duyulan tutkuya çok benzer bir sadakate uygun olarak sürekli denetleyip düzeltmek: "Dudakların doğru şeyleri söylediğinde kalbim yerinden fırlayacak" (*Prov.*

23, 16). Bu amaca da şu adı verelim: Âşık amaç (ya da şu adı bile verebiliriz: Tapma amacı; Cümle'ye tapıyorum).

Bu konudaki kötü izlenimlerime rağmen günce tutma isteği, görüldüğü gibi anlaşılabilir bir istektir. Başta edebiyata uygun olmadığını düşündüğüm bir durumdan Günce'nin kendi çerçevesi içinde şu nitelikleri bir araya getiren bir biçime geçmenin olası olduğunu kabul edebilirim: Bireyselleştirme, iz, baştan çıkarma, dilin fetiş nesnesi haline gelmesi. Son yıllarda üç girişimde bulundum; annemin hastalığı sırasında tuttuğum için en ağırbaşlı olan ilki, en uzunuydu; bu kadar uzun olmasının nedeni belki de biraz Kafka'nın amacına benzer bir amaçla yazılması, endişeleri gidermeyi amaçlamasıydı; öteki ikisi yalnızca birer günü anlatıyordu; onları geçmiş olan güne belli bir nostalji duymadan yeniden okuyamasam da bu ikisi daha deneyseldi (bunlardan yalnızca birini buraya alabiliyorum, çünkü diğerinde benden başka insanlar da anlatılıyor).

1

U..., 13 Temmuz 1977

*Yeni temizlikçimiz olan Mme***'in şeker hastası bir erkek torunu olduğunu ve bu çocukla çok yakından büyük bir beceriyle ilgilendiğini söylediler. Onun bu hastalıkla ilgili düşüncesi karmaşık: Bir yandan şeker hastalığının genetik olmasını istemiyor (öyle olursa bu hastalık, kötü bir soydan geldiklerinin işareti olarak görülür); öte yandan da tüm köken sorumluluklarından kurtulup çocuğun bu hastalığa kaderinde böyle bir şey yazılı olduğu için yakalandığına inanmayı istiyor. Hastalığı toplumsal bir imge olarak ele alıyor ve bu imge aslında tuzaklarla dolu. İz, bir gurur ve sıkıntı kaynağı olarak görünüyor: Melek tarafından kalçası kırılıp topal bırakılan Yakup-İsrail'de olduğu gibi: Kendini* yeniden-göstermen*in verdiği zevk ve utanç.*

Karanlık düşünceler, korkular, iç sıkıntıları: En sevdiğim kişinin ölümünü görüyorum; bu durum yüzünden neredeyse aklımı yitireceğim vb. Bu düşünce, inancın tam tersi. Çünkü bu düşünceye kapılmak, fe-

laketi sürekli hayal etmektense onun kaçınılmazlığını kabul etmek anlamına geliyor: Ondan söz etmek onu kabul etmek anlamına gelir (yine dilin faşistliği). Ölümü düşünerek mucizeyi yıldırıyorum. Ordet*'nin delisi hiç konuşmuyordu, iç dünyayı bozan, geveze dili reddediyordu. İnanca yönelik bu zayıflık neden kaynaklanıyor? Belki de çok insani bir aşktan? Aşk inancı dışlar mı? Ya da tam tersi olur mu?*

*Gide'in yaşlılığı ve ölümü (*Cahiers de la Petite Dame*'da okuduklarım) tanıklarla dolu. Ancak bu tanıklara ne olduğunu bilmiyorum: Kuşkusuz onların da büyük çoğunluğu zamanları gelince ölmüştür? Tanıkların çevrelerinde hiç tanık olmadan öldüğü anlar olur. Tarih böyle bölünen hayatlardan, aralıksız süren ölümlerden oluşur. İnsanın "basamaklar"ın, basamakların biliminin karşısındaki zayıflığı. Tam tersini düşünüp klasik Tanrı'ya basamakların sonsuzluğunu görme becerisini yeniden kazandırabiliriz: Bu durumda "Tanrı" mutlak Üslü olur.*

(Ölüm, gerçek ölüm tanığın kendisi de ölünce gerçekleşir. Chateaubriand büyükannesinden ve büyük teyzesinden şöyle söz eder: "Ben belki de bu insanların bu dünyada bir zamanlar var olduklarını bilen tek kişiyim": Evet, ancak, bunu yazdığına göre artık biz de biliyoruz, en azından Chateaubriand okumaya devam ettiğimiz sürece bileceğiz.)

14 Temmuz 1977

Kendilerini çok çabuk yetişkin sanan çoğu Fransız çocuğu gibi gergin ve sinirli küçük bir erkek çocuğu, sözde asker kıyafeti giymiş (beyaz ve kırmızı); ileride bando takımının en önünde yürüyeceğine hiç kuşku yok.

Neden Endişe burada Paris'te olduğundan daha güçlü? Bu köy o kadar normal, o kadar farklı düşünce ve duygudan arınmış bir dünya ki duyarlığın hareketleri burada kesinlikle yanlış yerdeymiş gibi duruyor. Ben burada aşırıyım, bu nedenle de buradan dışlanmışım.

Köyde yaptığım küçük bir tur sırasında Fransa'yla ilgili Paris'te haftalarca süren bir zaman diliminde öğrendiğimden çok daha fazla şey

öğrendiğimi düşünüyorum. Belki de bu bir yanılsamadır. Gerçekçi *bir yanılsama mı? Köyün ve taşranın kırsal dünyası realizmin geleneksel malzemesini oluşturur. XIX. yüzyılda yazar olmak, Paris'te taşra üzerine yazı yazmak anlamına geliyordu. Aradaki bu uzaklık her şeyin bir anlamı olmasına neden oluyordu. Şehirde ise, sokakta yürürken –anlam değil– bilgi bombardımanına uğruyorum.*

15 Temmuz 1977

Akşamüstü saat beşte ev sakin, köy sakin. Sinekler. Bacaklarım biraz ağrıyor, çocukluğumda büyüme ağrısı dedikleri gibi bir ağrı bu – ya da sanki grip olmuşum da o yüzden ağrıyorlar. Tüm canlılar yapış yapış bir uyku halindeler sanki. Ve her zamanki gibi canlı bilinç, benim "miskinliğimin" canlılığı (terimlerde bir karşıtlık var).

X...'in ziyareti: *Hemen yandaki odada hiç durmadan konuşuyor. Kapıyı kapatmaya cesaret edemiyorum. Gürültüden değil, konuşmanın sıradanlığından rahatsız oluyorum (en azından keşke bilmediğim ve güzel bir müziği olan bir dilde konuşsaydı). Ötekilerin direnci karşısında hep şaşkınlığa kapılıyor, hatta serseme dönüyorum: Benim için Öteki Yorulmayan Kişi'dir. Enerji –özellikle de dilsel enerji– beni şaşırtıyor: Belki de bir tek o anda (bir de şiddetin yaşandığı anda) deliliğe inanıyorum.*

16 Temmuz 1977

Kapalı günlerden sonra bu sabah yeniden hava açıyor: Havanın parlaklığı ve keskinliği: Saf ve parlak bir ipek. Bu boş an (hiçbir anlam olmadan) bir gerçeği tam olarak inşa ediyor: Hayat yaşamaya değer. Sabah alışverişini (köy sokaklarında neredeyse kimse yokken bakkala ve fırına yapılan ziyaretleri) dünyada hiçbir şeye değişmem.

Annem bugün daha iyi. Başında büyük bir hasır şapkayla bahçede oturuyor. Biraz iyileşir iyileşmez evin işlerine karışma arzusuna kapılıp kendini evin içine atıyor; her şeyin yerli yerinde olmasını sağlıyor, benim hiç yapmadığımı yapıp gündüzden ısıtma aracını kapıyor.

Akşamüstü şimdiden batmaya yönelmiş, parlaklığını yitirmiş güneşin altında bahçenin dibinde çöpleri yaktım. Gözlemlenmeye çok uygun bir fizik olayı gerçekleşti; elimdeki uzun bambu sopayla yavaş yavaş yanan kâğıt yığınlarını karıştırıyorum; sabırlı olmak gerekiyor; kâğıdın delice bir direnci var. Kâğıdın bu yavaşlığına karşılık yeşil bir plastik torba (çöp torbası) çok çabuk yanıyor, hiçbir kalıntı bırakmadan*: Sözcüğün tam anlamıyla buharlaşıp yok oluyor. Bu olay, farklı durumlar için bir eğretileme olarak kullanılabilir.*

*İnanılmaz küçük haberler (*Sud-Ouest*'te okunmuş ya da radyodan duyulmuş? Anımsamıyorum): Mısır'da başka bir dine geçen Müslümanlara ölüm cezası vermeye karar vermişler. SSCB'de Fransız bir yardım görevlisi kadın, Sovyet bir kadın arkadaşına bir iç çamaşırı hediye ettiği için sınır dışı edilmiş.* Çağımızdaki *hoşgörüsüzlüklerin bir sözlüğünü hazırlamak (edebiyat, bu durumda da Voltaire, tanığı olduğu kötülük var olduğu sürece bırakılmaz).*

17 Temmuz 1977

Sanki Pazar sabahları hava daha güzel oluyor. İki kuraldışı durum birbirini destekliyor.

Yemek yapmaktan sıkılmıyorum. Yemek işlerini seviyorum. Pişmekte olan yiyeceklerin aldıkları değişik biçimleri izlemek hoşuma gidiyor (renk değiştirmeler, koyulaşmalar, küçülmeler, kristalleşmeler, yoğunlaşmalar vb.). Bu gözlemlerin kötü sayılabilecek bir tarafı da var. Yemek yapma işlerinde bilmediğim, sürekli kaçırdığım şeyler, hep ölçü ve zamanla ilgili: İçindekilerin yanmasından korktuğum için tavaya fazla yağ koyuyorum; tencereyi çok fazla ocağın üstünde tutuyorum, çünkü içindekilerin az pişmesinden korkuyorum. Kısacası, korkuyorum; çünkü bilmiyorum (ne kadar konulmalı, ne kadar süre durmalı). İşte bu yüzden bir kodun güvenliğine gereksinim duyulur (bilginin bir tür artması): Patates pişirmek yerine pilav yapmayı yeğliyorum, çünkü pilav için on yedi dakikanın yeterli olduğunu biliyorum. Bu rakam (gülünç olacak kadar) kesin olduğu için beni büyülüyor; kesin olmayıp yuvarlak

bir rakam olsaydı aldatıcı olduğunu düşünür, ne olur ne olmaz diye düşünüp birkaç dakika daha eklerdim.

18 Temmuz 1977

Annemin doğum günü. Ona bahçeden kopardığım bir gül goncasından başka bir hediye veremedim: En azından geldiğimizden beri bahçede yetişen ilk ve tek gül goncasıydı. Akşam yemeği saatinde Myr. geldi ve mutfağa girip yemek hazırladı: Çorba ve biberli omlet; şampanya ve Peyrehorade bademleriyle süslenmiş pasta getirmiş. Mme. L. de kızlarından biriyle bahçesindeki çiçeklerden göndermiş.

Sözcüğün tam anlamıyla Schumann'a özgü ruh halleri*: Birbirine zıt duygularla kesilen süit; sıkıntı dalgaları, en kötünün gerçekleştiği düşler ve durup dururken beliren sonsuz mutluluk. Bu sabah Endişe'nin kucağındayken bir mutluluk adası: Hava (çok güzel, çok hafif), müzik (Haydn), kahve, puro, iyi bir dolmakalem ucu, evin sesleri (insan öznesi kaprisli bir özne olarak karşımıza çıkıyor: Sürekli değişmesi ürkütüyor, yoruyor).*

19 Temmuz 1977

Sabahleyin erken bir saatte, süt aldıktan sonra eve dönerken kiliseye içini görmek için giriyorum. Din bilginlerinin belirlediği yeni görünüme göre tekrar yapıldı: Tam bir Protestan kilisesi olmuş (yalnızca tahta balkonlar Bask geleneğinin izlerini taşıyor): Hiç resim yok, sunak basit bir masadan ibaret. Tabii ki hiç mum da yok: Bu, iyi olmamış, öyle değil mi?

Akşam saat altıya doğru yatağımda yarı uyuklama halindeyim. Pencere, gri bir günün bitmeye yakın edindiği açık renge doğru sonuna kadar açık. Su yüzeyindeymişim de orada kendimi öylece bırakmışım gibi bir duyguya kapılıp çok mutlu oluyorum: Etrafımdaki her şey sıvı, havadar, içilebilir *(gökyüzünü, havayı, bahçeyi içiyorum). Suzuki okuduğum için de bu halimin, Zen'in* sabi *adını verdiği duruma ya da daha da ileri gidip (Blanchot'yu da o günlerde okuduğuma göre) onun Proust'la ilgili söylediği "su gibi akıcı ağırlığa" yakın olduğunu düşünüyorum.*

21 Temmuz 1977

Domuz yağı, soğan, kekik vb. tavada kızartılıyor. Bütün bunlar yağda cızırdadığında ortalığa harika bir koku yayılıyor. Ancak bu kokuyla sofraya getirilen yemeğin kokusu aynı değil. Yenilen yemeğin ayrı bir kokusu, pişirilen yemeğin de ayrı bir kokusu var ("dalgaların bilimi" ya da "diyaforaloji" için bir gözlem).

22 Temmuz 1977

Birkaç yıldır kendi aptallığımı araştırma ya da daha iyi bir ifadeyle aptallığımı kitaplarımın nesnesi yapma tasarısının benzeri olmayan bir tasarı olduğunu düşünüyorum. "Benlikçi" adı verilen türde bir aptallığım ve bir de aşk aptallığım var. Bir gün kesinlikle açıklamak gereken üçüncü bir aptallığım daha var: Siyaset aptallığı. Olaylarla ilgili günü gününe oluşturduğum siyasi düşünceler (onlarla ilgili bir şeyler düşünmekten kendimi alamıyorum) çok aptalca. Bu küçük üçlemenin siyasi Günce *türü bir kitap olacak üçüncü kitabında bu aptallığı açıklamak gerekir. Çok fazla cesaret gerektirir bu, ancak belki de böylece Siyaset Adamı'nın (ya da daha doğrusu Siyaset'in) bende yarattığı bu sıkıntı, korku ve öfke karışımından kurtulabilirim.*

Ben'*i yazmak onu okumaktan daha zor.*

Dün akşam Anglet'deki market Casino'*da E. M. ile birlikte Ticaret Malları'nın Babil'i andıran tapınağında kendimizden geçtik. Burası gerçekten Paranın Mabedi: "Değerli malların" (burada ucuzlar) üst üste yığılması, çeşitlerin (türlere göre ayrılarak) biriktirilmesi, (patlıcandan İsveç malı tahta ayakkabılara uzanan çeşitlilikteki) eşyaların toplandığı Nuh'un gemisi, alışveriş arabalarının yağmacı bir anlayışla iç içe geçirilip, istiflenmesi. Birden insanların ne olduğuna bakmadan her şeyi satın aldıklarından emin oluyoruz (bunu ben de yapıyorum): Çıkıştaki kasaların önünde duran her alışveriş arabası o arabayı iten kişinin çılgınlıklarının, itkilerinin, sapkınlıklarının, yanılgılarının ve düşüncesiz hareketlerinin ahlaksız bir haritasını sunuyor: Üstü açık bir gezinti arabasıymış gibi görkemli bir hareketle önümüze geçen alışveriş*

arabasına bakınca orada yayılmış bulunan selofanla kaplı pizzayı almaya hiç gerek olmadığını görüyoruz.

Mağazaların Tarihi'ni okumak isterdim (böyle bir kitap var mı?). Kadınların Mutluluğu*'ndan önce neler yaşanıyordu?*

5 Ağustos 1977

Savaş ve Barış*'ı okumaya devam ederken yaşlı Bolkonski'nin ölümünü okuduğumda çok sarsıldım. Kızına yazdığı son sevgi sözcükleri ("Canım, arkadaşım"), bir gece önce Prenses'in Bolkonski'yi rahatsız etmemeyi düşünerek kapıldığı kuruntular, oysa o gece Bolkonski onu çağırmaktadır, özgürlüğünü kazanacağını umarak bir anlığına da olsa babasının ölümünü arzulamış olan Marie'nin yaşadığı suçluluk duygusu. Üstelik bütün bunlar, bu yoğun şefkat, bu keskin acı, karmaşaların en kabası sırasında, Fransızların gelişinin yarattığı tehdidin hissedildiği, gitme gerekliliğinin bir zorunluluk olduğu, benzer olayların birbirini izlediği günlerde yaşanmaktadır.*

Edebiyatın üzerimde dinin etkisinden farklı bir biçimde daha şiddetli olan bir etkisi var. Aslında bu cümleyle basitçe şunu söylemek istiyorum: Edebiyat din gibidir. Ancak Lacassin Quinzaine*'de kesin bir dille şu açıklamayı yapıyor: "Edebiyat, günümüzde yalnızca kılavuz kitaplarda var." İşte... Çizgi roman adına düşüncelerim yadsınmış bulunuyor.*

13 Ağustos 1977

Bu sabah saat sekize doğru dışarıda harika bir hava var. Fırına gitmek için Myr.'in bisikletine binmek istiyorum birden. Çocukluğumdan beri bisiklete binmedim. Bedenim bu işlemi çok garip, çok zor buluyor ve ben de korkuya kapılıyorum (bisiklete binmekten ve sonra da inmekten korkuyorum). Bütün bunları fırıncı kadına anlatıyorum – ve dükkândan çıkıp bisiklete binmeyi denerken doğal olarak düşüyorum. Aslında belki de içgüdüsel olarak aşırı bir biçimde *kendimi düşmeye bırakıyorum;*

iki bacağım havada, olabilecek en komik pozisyonda düşüyorum. O sırada bu komik pozisyon sayesinde (çok önemli bir yaralanmadan) kurtulduğumu anlıyorum: Düşüşüme eşlik ettim *ve bunu yaparak kendimi herkesin seyrettiği bir gösteri malzemesine dönüştürdüm, kendimi gülünç kıldım; ancak bunu yaparak aynı zamanda düşüşümün olası sonuçlarını hafiflettim.*

Birdenbire modern *olmamak benim kayıtsız kaldığım bir duruma oluverdi.*
(... ve tıpkı parmağı hayatın metninde gezinen ve orada burada "daha önce söylenmiş olan"ı bulan bir kör gibi.)

2

Paris, 25 Nisan 1979

Boşa geçmiş bir akşam.
Dün akşam saat yediye doğru sahte bir ilkbahar yağmuru gibi havayı soğutan bir yağmurda koşarak 58 no'lu otobüse bindim. Otobüste tuhaf bir biçimde yalnızca yaşlılar vardı. Bir çift hararetli bir sohbete dalmış bir Savaş Tarihi'nden konuşuyorlardı (hangisi? Hiç bilmiyorum): "Olayları üstünkörü anlatmıyor" diyordu adam hayranlıkla, "bütün ayrıntılar var." Pont-Neuf'te indim. Erken geldiğim için Mégisserie Rıhtımı'nda biraz dolaştım. Mavi gömlekler giymiş çalışanlar (maaşlarının düşük olduğunu hissediyordum) altı tekerlekli büyük kafesleri sert hareketlerle yan yana diziyorlardı. Kafeslerdeki ördekler, kazlar (kümes hayvanları hep aptal olurlar) yığın halinde şaşkınlığa kapılıp bir taraftan öbür tarafa kayıyorlardı. Dükkânlar kapanıyordu. Bir kapının aralığından iki küçük köpek gördüm: Oyun olsun diye biri ötekini rahatsız ediyor, o da karşılık olarak onu itiyor ve bunun üzerine de oyunu başlatan çok fazla insanı andıran hareketlerle yürümeye başlıyordu.

Bir kez daha bir köpeğimin olmasını istedim: Az önce rahatsız edilen ve rahatsız olduğunu kayıtsız olmayan ama aynı zamanda da belli bir ağırlığı olan bir tavırla gösteren köpeği (av köpeği cinsindendi) satın alabilirdim. Bitkiler de satılıyordu, saksıda satılan otlar da vardı. Kendimi U.'ya dönmeden önce, artık sürekli U.'da oturuyor, Paris'e sadece "iş-

lerimi" halletmek ve alışveriş yapmak için geliyor olacaktım, oradan bir malzeme alırken hayal ettim (bu hayal beni hem memnun etmiş hem de korkutmuştu). Issız ve uğursuz olan Bourdonnais Caddesi'ne saptım. Arabasından başını uzatan biri bana BHV'nin nerede olduğunu sordu: Garipti bu adam, sadece kısaltmayı biliyor gibiydi, Hôtel de Ville'in bile nerede olduğunu bilmiyordu. Impasse Galerisi'nde (boyaları dökülmüştü) düş kırıklığına uğradım: D.B.'nin fotoğrafları değil de (Polaroid makinede tek renkli çekilmiş pencere ve mavi perde fotoğraflarıydı) serginin özel konular için yapılan açılışının soğuk ortamı beni düş kırıklığına uğratmıştı: W. gelmemişti (büyük olasılıkla hâlâ Amerika'daydı), R. de yoktu (unutmuşum: Araları açıktı). Güzel ve gösterişli D. S. yanıma gelip "Güzel, değil mi?" diye sordu; "Evet, çok güzel" (ama çok az, sayıca yeterli değil, diye ekledim içimden). Bütün bunlar çok zavallı görünüyordu. Yaşlandıkça daha çok canımın istediğini yapma hakkını kendimde gördüğümden salonda hızla ikinci bir tur atıp (uzun uzun bakmak bana bir şey kazandırmayacaktı) kimseye sezdirmeden çıktım ve bir otobüsten inip ötekine binerek, bir sinemadan çıkıp diğerine girerek yapılan, pek de faydası olmayan bir geziye kaptırdım kendimi. Dışarıda donmuştum, bronşit olmaktan korktum (bu korku birkaç kez zihnimi kapladı). Çok kötü bir gün geçirmiş olmama rağmen gezimin son aşamasında Flore'da biraz ısındım, haşlanmış yumurta yedim ve bir kadeh kırmızı şarap içtim: Can sıkıcı ve küstah bir kalabalık; ilgilenilebilecek ya da hayal kurulabilecek ya da en azından masal yazılabilecek hiçbir yüz yoktu. Akşamın içler acısı başarısızlığı, beni uzun zamandır kafamda olan hayat reformunu gerçekleştirmeye itti. Reformun ilk notu olan bu yazı da onun izi aslında.

(Yeniden okuma: Bu yazı parçasından bana o akşamın duygularını yeniden yaşattığı için kesin bir haz alıyordum; ancak, tuhaf bir şey oldu, bunu yeniden okurken en gerçek biçimde yeniden yaşadığım duygular, yazılmamış olanlar, notların arasında kalanlardı; örneğin, otobüs beklerken Rivoli Caddesi'nin griliği; ancak onu şimdi betimlemenin bir yararı olmaz, betimlesem bile nasıl olsa başka öldürülmüş bir duygu uğruna onu da yitirmiş olacağım ve bu zincir böylece devam edecek sanki yeniden canlandırma hep söylenen şeyin yanında *yapılıyormuş gibi: Hayalet'in, Gölge'nin mekânı).*

Bu iki yazı parçasını boşuna yeniden okuyorum, yayımlanabilir olduklarına karar vermemi sağlayacak bir şey yok; ne de yayımlanamaz olduklarına karar vermeme yol açacak bir şey var. Kendimi aşan bir sorunla karşı karşıyayım: "Yayımlanabilirlik" sorunu; "İyi mi? Kötü mü?" (her yazarın sorusuna verdiği biçim) sorusu değil bu, ama: "Yayımlanabilir mi? Yayımlanamaz mı?" sorusu. Bu, yalnızca bir editör sorusu değil. Kuşku yer değiştiriyor, metnin niteliğinden imajına kayıyor. Metnin sorusunu kendime ötekinin bakış açısıyla soruyorum; öteki, burada belli bir grup okur değil ya da bir grup okur değil (bu, editörün sorusu); öteki, bu kişinin ikili ve kişisel olan bir ilişki içinde *beni okuma biçimi* anlamına geliyor. Kısacası, Günce'min sayfalarının "baktığım kişinin" bakışları altında bulunduğunu ya da "konuştuğum kişinin" sessizliğiyle kuşatıldığını hayal ediyorum. –Bu zaten her metnin yaşadığı bir durum değil midir?– Hayır. Metin anonimdir ya da en azından bir tür Takma Ad'la, yazarın takma adıyla üretilmiştir. Günce ise kesinlikle böyle değildir ("ben"i takma ad olsa da): Günce bir "konuşma"dır (özel bir koda göre "writée" bir söz türüdür), bir metin değildir. Kendime sorduğum soru: "*Bir günce tutmalı mıyım?*"; bu soru zihnimde hemen kaba bir yanıtla buluşuyor. "*Bizi ilgilendirmez*" ya da daha psikanalitik bir yaklaşımla "*Bu, sizin sorununuz*"

Bu durumda tek yapabileceğim, kuşkumun nedenlerini incelemek. *İmaj'ın bakış açısıyla* neden Günce'nin yazılmasından kuşku duyuyorum? Bunun yanıtının bu yazının gözüme aşağıda açıklamaya çalışacağım olumsuz –düş kırıklığı yaratan– özelliklerle dolu, aldatıcı bir kötülük gibi görünmesi olduğunu düşünüyorum.

Günce hiçbir *görev*i yerine getirmez. Bu sözcükle alay etmemek gerekir. Bütün edebiyat yapıtlarının, Dante'den Mallarmé'ye, Proust'a, Sartre'a onları yazan insanlar için hep toplumsal, teolojik, mitlere özgü, estetik, ahlaki vb. bir tür amacı olmuştur. "Mimari bir yapıya sahip, üzerinde önceden düşünülmüş olan" kitabın bir dünya düzenini yeniden yaratması beklenir, bana kitap hep tekçi felsefeye uygunmuş gibi gelir. Günce Kitap'a (Yapıt'a) erişemez; Günce, Mallarme'nin ayrımıyla yalnızca bir Albüm olabilir (Gide'in hayatı bir "yapıt"tır, Güncesi "yapıt" değildir). Al-

büm yalnızca değiştirilebilir olmakla kalmayan (bu, tek başına hiç önemli olmazdı) aynı zamanda *sonsuza dek ortadan kaldırılabilir* olan kâğıt yapraklarından oluşur: Günce'mi yeniden okurken bir notun, sonra bir diğerinin üzerini çizebilirim, bu işlem Albüm'ün tamamen yok edilmesine dek sürebilir, bunu yapma bahanem de şu olabilir: "Burası hoşuma gitmedi": Tıpkı Groucho ile Chico Marx'ın onları birleştirmesi gereken sözleşmenin her maddesini birlikte okurken yırtmaya başlamaları gibi. –Ancak Günce açıkça temelde dünyanın önemsiz olan kısmını ifade eden, dünyayı önemsiz olarak dile getiren biçim olarak görülüp uygulanmaz mı?– Bunun doğru olması için Günce'nin konusunun ben değil, dünya olması gerekir: Öyle olmadığı takdirde, açıklanan şey, dünya ile yazı arasında bir perde işlevi gören bir tür bencillik olur; ne yaparsam yapayım tutarlı olmayan bir dünyanın karşısında tutarlı olurum. Bencilliğe yer vermeyen bir Günce nasıl tutulabilir? İşte beni Günce tutmaktan alıkoyan soru tam da bu (çünkü bencillikten bende yeterli olandan biraz fazlaca var).

Önemsiz olan Günce gerekli de değil aslında. Kendimi ruhumla ve bedenimle bir Günce'ye delice bir arzu tarafından bana yazdırılacak olan benzersiz ve anıtsal bir yapıta verebileceğim gibi veremem. Fizyolojik bir işlev gibi her gün gerçekleşen, düzenli bir eylem olan Günce yazılması, kuşkusuz bir haz, bir rahatlık içerir; ancak bir tutku içermez. Bu, küçük bir yazı çılgınlığıdır, gerekliliği de üretilen nottan yeniden okunan nota ulaşan yolda kaybolur: "Şu ana kadar yazdıklarımın ne özellikle değerli olduğunu ne de kesin olarak atılmayı hak ettiğini düşünüyorum" (Kafka). "Evet, ama"nın egemenliğine girmiş sapkın gibi (ona bu adı veriyorlar), metnimin anlamsız olduğunu biliyorum, ama aynı zamanda (aynı hareketle) onun var olduğuna duyduğum inançtan kendimi koparamıyorum.

Çok emin olmadan önemsiz olduğu ileri sürülen Günce bir de hakiki değil. Günce'de ifade edilenlerin, samimi olmadıklarını söylemek istemiyorum. Biçiminin bile geçmişte var olmuş, durağan, altüst edilemeyen bir Biçim'den (mahrem Günce'nin biçiminden) ödünç alındığını söylemek istiyorum. Günce'mi yazarken konumum gereği simülasyonun egemenliğine giriyorum. Üstelik ikili simülasyon bu: Çünkü her duygu, bir yerde

okuduğumuz aynı duygunun kopyası olduğundan Duygu Dünyası Çizelgesi'nin kodlanmış diline yeni bir duygu yerleştirmek, bir kopyayı kopyalamak anlamına gelir; metin "özgün" olsa da bir kopya olmaktan kurtulamaz; hele bir de eskimişse hiç şansı olmaz: "Yazar, acıları, kafasında taşıdığı ejderhaları ya da neşesi yüzünden metne ruhsal açıdan ikiyüzlü olan birini yerleştirmek zorundadır" (Mallarmé). Ne büyük çelişki! En "doğrudan", en "içten" olan yazı biçimini seçtiğimde ikiyüzlülerin en kabasına dönüşmüş olarak buluyorum kendimi. (Neden olmasın ki? İkiyüzlü olmanın gerektiği "tarihi" anlar yok mudur? Yazının çok eskimiş bir biçimini aşırı derecede uygulayarak edebiyatı sevdiğimi, onu yürek parçalayıcı bir biçimde, bozulup yok olmaya yüz tuttuğu anda bile sevdiğimi söylemek istiyor olamaz mıyım? Onu seviyorum, bu yüzden de onu taklit ediyorum – ama kesin olarak: Komplekslere kapılmadan değil.)

Bütün bunlar yaklaşık olarak aynı şeyi söylüyorlar: Bir Günce tutmaya çalıştığımda yaşadığım işkencelerin en kötüsü yargılarımın değişkenliği. Değişkenlik? Daha çok yargılarımın hiç acımadan aşağıya doğru inen eğrisi. Kafka, Günce'de olayların işaretlenmesinin belli bir değere göre yapılmadığının hep çok geç farkına varıldığını belirtir. Ateşte eriterek yazılmış (ve bundan gurur duyan) bir şeyden iyi bir soğuk yemek nasıl yapılır? İşte Günce'nin tedirginliğini yaratan bu azalmadır. Yine Mallarmé (bir Günce tutmamış olmasına rağmen): "Ya da onu az sergilesek bile bu hale gelmiş başka bir boş söz, onu daha alçak sesle söylediğimizde ise ikna edici, düşünceli ve gerçek olan boş söz": Peri masalında olduğu gibi, bir cezanın ve uğursuz bir gücün etkisiyle ağzımdan çıkan çiçekler karakurbağalarına dönüşüyorlar. "Bir şeyi söylediğim an, o şey hemen ve kesin bir biçimde önemini yitiriyor. Onu not ettiğimde de önemini yitiriyor, ama kimi zaman da başka bir önem kazanıyor" (Kafka). Günce'ye özgü zorluk, yazının özgürleştirdiği bu ikinci önemin kesin olmamasıdır: Günce'nin sözü olduğu yerden toplayıp ona yeni bir metalin dayanıklılığını kazandıracağı kesin değildir. Kuşkusuz yazı, Düş Dünyası'nın kanamasını mucizevi bir biçimde durduran o tuhaf etkinliktir (psikanaliz, bu etkinliği yanlış anladığı için onun üzerinde şimdiye kadar çok etkisi olmadı), bu

etkinliğin sözü ise güçlü ve saçma bir ırmaktır. Ancak kesin olarak: Çok "iyi yazılmış" Günce, yazı mıdır? Var gücüyle çabalar, şişer ve sertleşir: Ben de metin kadar şişkin miyim? Öyle değil işte, asıl noktaya yaklaşamıyorsunuz bile. Üzücü etkisi burada ortaya çıkıyor: Yazdığım zaman kabul edilebilir oluyor, yeniden okuduğumda ise düş kırıklığına uğratıyor.

Aslında tüm bu eksiklikler öznenin belli bir hatasına işaret ediyor. Bu hata, varoluş hatası. Günce'nin sorduğu soru, trajik soru olan Deli'nin sorusu "Ben kimim?" değil, komik soru olan Şaşkın'ın sorusu "Var mıyım?" Günce tutan kişi olsa olsa bu güldürü kişisidir işte.

Bir başka deyişle, ben bu işin içinden çıkamıyorum. İşin içinden çıkamadığıma, Günce'nin "değerinin ne olduğuna" karar veremediğime göre onun yazınsal konumunun elimden kayıp gittiğini söyleyebilirim: Bir yandan onu kolaylığı ve eskimişliğiyle, uzun zamandır Metnin dış kenarından başka bir şey olmayışıyla, oluşturulmamış, gelişmemiş ve olgunluğa ulaşmamış biçimiyle hissediyorum; ancak öte yandan Günce yine de bu Metnin gerçek bir parçası, çünkü içinde onun temel sıkıntısını içeriyor. Bu sıkıntının şu görüşe bağlı olduğunu düşünüyorum: Edebiyatın *kanıtlama gücü yoktur.* Bu görüş, edebiyatın yalnızca söylediği şeyi değil, bunun neden söylenmeye değer olduğunu da kanıtlayamayacağını ifade eder. Bu güç durum (Oyun ve Umutsuzluk, der Kafka) en şiddetli yaşandığı noktaya kesinlikle Günce'de ulaşır. Ancak bu noktada aynı zamanda her şey geri döner; çünkü Metin onu Mantık'ın dingin ortamından mahrum bırakan, kanıtlama gücünden yoksun olma özelliğiyle bir *esneklik* kazanır, bu esneklik Metnin özüne benzer, yalnızca onda bulunur. Kafka –belki de hiçbir rahatsızlık duymadan okunabilen tek Günce'yi o yazmıştır– edebiyatın bu ikili ilkesini, Doğruluk ve Boşluk'u çok güzel bir biçimde ifade eder: "... Hayatla ilgili oluşturduğum istekleri inceliyordum. İçlerinde en önemli ya da en ilgi çekici olan, hayatı görmenin belli bir biçimine ulaşma arzusuydu (ve bu arzu, başkalarını bu görme biçimine yazıyla ikna etmeyle de ilişkiliydi); bu görme biçiminde hayat iniş ve çıkışlardan oluşan ağır hareketini koruyacak, ancak aynı zamanda hayat, daha az olmayan bir kesinlikle hiçbir şey, bir rüya, bir dalgalanma hali

olarak kabul edilecekti." Evet, ideal Günce tam olarak budur: Aynı anda hem bir ritim (iniş ve çıkış, esneklik) ve bir aldatmaca (imajıma ulaşamam); sonuçta aldatmacanın gerçekliğini söyleyen ve bu gerçekliği işlemlerin en biçimseli olan ritimle doğrulayan bir yazı. Bu görüş üzerine kuşkusuz bir sonuca varmak gerekir, bu sonuç Günce'yi yalnızca ölesiye, aşırı yorgunluğun son noktasına dek çalışma koşuluyla kurtarabilirim, bu noktada Günce *neredeyse* imkânsız bir Metin gibi olur: Bu çalışmanın sonunda, bu koşula uyarak tutulmuş Günce'nin bir Günce'ye hiç benzememesi çok da mümkün olabilir.

1979, *Tel Quel*.

çeviren: A. E.

Dilin Çalışma Sesi Roland Barthes'ın 1964-1980 yılları arasında kaleme aldığı edebiyat, dil ve gösterge üzerine yazıları bir araya getiriyor.

Meşhur "Yazarın Ölümü" başlıklı denemesinin de yer aldığı bu "eleştirel denemeler" ilk kez Türkçe'de yayımlanıyor.

Yazı'nın ve yazın'ın büyük ustası Roland Barthes'tan yolları çatallanan bahçede yürümek isteyen okurlar için.

ISBN 978-975-08-2679-5
28 TL
9 789750 826795

THG
092500
BNH
THG
500 BNH