Roland Barthes

Yazı Üzerine Çeşitlemeler • Metnin Hazzı

Çeviren: Şule Demirkol

DENEME



2. baskı

YKY

YAZI ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER
•
METNİN HAZZI

Roland Barthes, Fransız denemecisi, eleştirmeni ve göstergebilimcisi (Cherbourg, 1915-Paris, 1980). Sorbonne'da öğrenim gördü, C.N.R.S.'te (Bilimsel Araştırma Ulusal Merkezi) çalıştı, École Pratique des Hautes Études'de ve Collège de France'ta göstergebilim dersleri verdi.
XX. yüzyılın "dil ustaları"ndan Roland Barthes, dilbilim ve göstergebilim alanında önemli bir kuramcı olmanın yanı sıra, eleştiri, yazınbilim, toplumbilim alanlarında da önemli metinler yayımlamıştır. İki temel edimi; okumayı ve yazmayı gerçekleştirmek için, değişik yaklaşımlar kullanmış ve sonunda tümüyle kendine özgü bir yazıyı kurmuştur.
Başlıca yapıtları: *Le degré zéro de l'écriture* (1953; *Yazının Sıfır Derecesi*, 1989); *Michelet* (1954); *Mythologies* (1957; *Çağdaş Söylenler*, 1990); *Sur Racine* (1963; Racine Üstüne); *Essais critiques* (1964; Eleştiri Denemeleri); *La Tour Eiffel* (A. Martin'in fotoğraflarıyla 1964; 2. baskı 1989; Eyfel Kulesi); *Critique et vérité* (1966; Eleştiri ve Hakikat); *Système 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 degré zéro de l'écriture* ile birlikte 1972; Yeni Eleştiri Denemeleri); *Le plaisir du texte* (1973; Metnin Hazzı); *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975; Barthes Barthes'ı Anlatıyor); *Fragments d'un discours amoureux* (1977; *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, 1992); *Leçon* (1978; Ders); *Sollers écrivain* (1979; Yazar Sollers); *La chambre claire* (1980; *Camera Lucida*, 1992); *Le grain de la voix* (ö.s., 1981; Konuşmalar); *Littérature et réalité* (ötekilerle birlikte ö.s. 1982; Yazın ve Gerçeklik); *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III* (ö.s., 1982; Önlem ve Budala); *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (ö.s., 1984; Dilin Hışırtısı); *L'aventure sémiologique* (ö.s., 1985; *Göstergebilimsel Serüven*, 1993); *Incidents* (ö.s., 1987; Araya Karışan Olaylar).

Şule Demirkol 1976 yılında İstanbul'da doğdu. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde 1999 yılında Kimya Mühendisliği Bölümü'nden lisans derecesini aldı ve 2003 yılında Çeviribilim Yüksek Lisans Programı'nı tamamladı. Boğaziçi Üniversitesi'nde Çeviribilim doktorasına devam ediyor ve Yıldız Teknik Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışıyor. Çevirileri, *Sanat Dünyamız, Cogito, Kitap-lık, P, Geceyazısı* gibi dergilerde yayınlanmıştır.

ROLAND BARTHES

Yazı Üzerine Çeşitlemeler
•
Metnin Hazzı

ÇEVİREN:
ŞULE DEMİRKOL

DENEME

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 2284
Edebiyat - 697

Yazı Üzerine Çeşitlemeler • Metnin Hazzı / Roland Barthes
Özgün Adı: Le Plaisir du texte *précédé de* Variations sur l'écriture
Çeviren: Şule Demirkol

Kitap Editörü: Orçun Türkay
Düzelti: Fahri Güllüoğlu

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Üç-Er Ofset
Yüzyıl Mah. Massit 5. Cad. No: 15 Bağcılar / İstanbul

Çeviriye Temel Alınan Baskı: Le Plaisir du texte *précédé de* Variations sur l'écriture,
Éditions du Seuil, 2000
1. Baskı: İstanbul, Ocak 2006
2. Baskı: İstanbul, Şubat 2007
ISBN 978-975-08-1038-4

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2004
Sertifika No: 1206-34-003513
© Éditions du Seuil, 1973 et 2000
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.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://yky.estore.com.tr
http://alisveris.yapikredi.com.tr
http: //www.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

Etkili Araç – *Carlo Ossola* • 9
(İtalyancadan Fransızcaya çeviren Nadine Le Lirzin)
1. Kopyalayıcı • 9
2. Yazı ve Haz • 14
3. Yazı Üzerine Çeşitlemeler • 16

YAZI ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER
Kilometre Taşları • 28

Yanılsamalar • 32
Saklamak • 32
Sınıflandırma • 33
İletişim • 34
Karşı Zaman • 35
İşlevler • 37
Belirti • 38
Mutasyonlar • 39
Sözlü / Yazılı • 40
Başlangıç • 42
Kişi • 44
Bilgiler • 44
Yazıya Aktarma • 45

Dizge • 46
Alfabeler • 46
Okunamayan • 48
İcat • 48
Harfler • 49
Büyük harf • 50
Mapping • 50
Bellek • 51
Kurdele • 52
Dizgesellik • 53
Tmesis • 54
Tipoloji • 55

Çıkar • 57
Astronomi • 57
Ekonomi • 57
"Yazı" • 59
Daktilo • 60
Güç • 61
Bedel • 62
Meslek • 63
İmza • 63
Toplumsal Konum • 64
Hızlıyazı • 64

Doyum • 66
Kopya • 66
Beden • 67
Renk • 70
İşleklik • 70
Ductus • 71
Bitimsiz • 72
Yazıt / İçine Yazmak • 72
Okuma • 74
Uzantılar • 75
El • 76
Malzeme • 77
Duvar • 78
Protokol • 78
Ritim • 79
Göstergeyazı • 79
Yazı Yüzeyi • 80
Vektör • 80
Ünlü harf • 81
Kaynakça • 82

İllüstrasyonlar • 83
İllüstrasyonlar Çizelgesi • 92

METNİN HAZZI

Sav • 97
Babil • 97
Laf Kalabalığı • 98
Uçlar • 99
Ustalık • 104
Bölünme • 104
Cemiyet • 105
Beden • 106
Yorum • 107
Sürüklenme • 107
Anlatım • 108
Sağ • 110
Değiş-tokuş • 111
Dinleme • 112
Heyecan • 112
İç sıkıntısı • 113
Tersten • 113
Şaşmazlık • 113
Fetiş • 114
Savaş • 114
İmge Bankaları • 118
Metinlerarasılık / Metnin arası • 120
İzotrop • 121

Dil • 121
Okuma • 121
Mandarinlik • 121
Modern • 123
Nihilizm • 126
Adlandırma • 126
Karanlığa gömme • 127
Oidipus • 128
Korku • 129
Tümce • 129
Haz • 131
Politika • 132
Gündelik • 132
Geri kazanma • 133
Temsil • 134
Dirençler • 135
Düş • 137
Bilim • 137
Anlamlılık • 138
Özne • 138
Kuram • 140
Değer • 141
Ses • 141

*Etkili Araç**

1. Kopyalayıcı

"Edebiyat deyince aklıma bir dizi yapıt ya da yapıtlar bütünü gelmiyor, hatta bir ticaret ya da eğitim alanı da gelmiyor, edebiyat deyince bir uygulamanın: yazma eyleminin izlerinden oluşan karmaşık grafiği düşünüyorum." Roland Barthes, bu sözleri, 7 Ocak 1977 tarihinde, Collège de France'da verdiği açılış *Ders*'inde[1] söylemiştir. Ama yazı, beyaz bir kâğıdın üzerindeki bu hafif ve soyut *grafiğe*, yani bir metnin yapılandırılması sürecinde zorunlu olarak ortaya çıkan bir ize dönüşmeden önce –"Bu nedenle edebiyatta metne odaklanıyorum, yani yapıtı oluşturan gösterenlerin dokusuna, çünkü metin, dilin filizlenme noktasıdır ve dili, dilin içinde yenmek gerekir, aracı olduğu iletiyle değil sahne olduğu sözcük oyunlarıyla"[2]–, yüzyıllar boyunca, toplumların arşivlerinde, şeyler üzerine yapılan sözleşmelerdeki törensel bir hareket olarak yer almıştır, *verilmesi gerekeni* belirten ve özetleyen bir teslim şartlaşması olmuştur: "Ya-

* *"Etkili, ustaca yapılmış araç.* Bir avangard programı: 'Dünya kesinlikle zıvanadan çıkmış durumda, yalnızca şiddetli hareketler her şeyi yeniden yerine oturtabilir. Ama bu işe yarayan araçlar arasında, küçücük, kırılgan biri var ki onu dikkatle kullanmak gerekir.' (Brecht, *Dialoge aus dem messingkauf*)" (R. Barthes, "L'instrument subtil", *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975; şimdiki baskısı: *Œuvres complètes*, yazıya hazırlayan Eric Marty, cilt III: 1974-1980, Paris, Seuil, s.177 [TÜRKÇESİ: *Roland Barthes*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, çeviren: Sema Rifat]).

1 R. Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978; şimdiki baskısı: *Œuvrès complètes, agy*, III. cilt, s. 804.

2 Agy.

zı, yüzyıllar boyunca bir borcun tanınması, bir değiştokuşun güvencesi, bir temsil etmenin imzası değil miydi? Ama günümüzde, yazı yavaş yavaş burjuva borçlarından vazgeçmeye doğru, sapkınlığa doğru gitmekte, anlamın sınırına, metne doğru gitmekte..."[3]

Barthes, öte yandan, 1973 yılında *Yazı ve Haz*'ı yazmıştı: çok kısa bir süre içinde (1973-1977) kendini gösteren bu salınım, hayranlığın *yazıya* ya da *metne* kayması nasıl açıklanabilir? *Göstergeler İmparatorluğu*'yla birlikte bir kriz anının geldiği, olgunlaşan bir gerilimin doruk noktasına ulaştığı görülür; Barthes bu denemenin girişinde şöyle bir açıklama yapar: "Gerçekte, yazı da, kendi yordamınca, bir *satori*'dir: *satori*, (Zen'de olay) bilgiyi, özneyi sarsan az ya da çok güçlü (hiç de görkemli olmayan) bir yer sarsıntısıdır: bir *söz boşluğu* gerçekleştirir. Yazıyı oluşturan da bir söz boşluğudur; Zen'in her türlü anlamdan bağışık bir durumda, bahçeleri, devinileri, evleri, demetleri, yüzleri, şiddeti yazmakta kullandığı çizgiler buradan kalkar."[4]

Okur için anlam yaratmak gibi belirli bir niyeti olmayan bir *uygulama*: *yazı*, anıtsal bir tekrarlama çalışması, sabanın toprakta bıraktığı yarıklara benzer bir gel-git; *literatura*, elle gerçekleştirilen, düzene sokulmuş bir çalışma, sürülen toprağa bir keşiş gibi bağlanma. Curtius ve De Lubac, bu konudaki gözlemlerini, Curtius'un mirasçısı Friedrich Ohly'nin, Roger Dragonetti'nin ve merhum Paul Zumthor'un da onayladıkları gibi, büyüleyici sayfalarla aktardılar. Bir uygulama: bir zanaat ve öte yandan da tekrar edilen, izlenen ve bir şekilde üstesinden gelinen edimlerden oluşan bir yol yordam; bir müsvedde, bir "asıl örnek" ve sonra da yeni kopyalar gerektiren uygulamalar; bu uygulamadan kaçınmak için çalışan, kopyalayıcı *Bouvard ile Pécuchet*'nin sürekli tekrarladıkları hareketler [Türkçesi: *Bilirbilmezler, Bouvard ile Pécuchet*, Can Yayınları, İstanbul, 1990, çevi-

3 R. Barthes, *Roland Barthes*, agy.

4 R. Barthes, *Göstergeler İmparatorluğu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, çeviren: Tahsin Yücel. Barthes'ın, 1971 yılında, bir televizyon konuşmasında, bu konuda yaptığı açıklamaya da bakınız ("Archives du XXe siècle"): *Réponses, Œuvres complètes, agy*, II. cilt, s.1320.

ren: Tahsin Yücel]. Romanın başında yeni bilim alanları kendilerini gösteriyor: kimya, tıp, jeoloji, yeni "pozitif" bilgi alanlarının tümü (1881); buna karşın romanın sonunda, –Roland Barthes'ın sürekli örnek göstererek alıntıladığı bölümde– kopyalayıcılar kopyalarının başına, tekrar edilen çalışmanın ulaşacağı kusursuzluğa geri dönerler: "romancı için –elbette Flaubert'den söz ediyorum– salt kopyalamanın vereceği mutluluğa ancak uzun bir çalışma, hazırlanma döneminden sonra ulaşılabilir: çok üstün bir bilgeliktir bu: yaptıklarını hiçbir anlama büründürmeye çalışmayan bedenin bilgeliği."[5]

Yazmak: geçişsiz bir fiil olarak "yazmak"; iletişim kurmak (yani ortaya çıkan alımlama tarafından yutulmak) amacıyla değil de bir yazı oluşturmak amacıyla yazmak, bu yazıya tekrar başlamak ve yorum, yakıştırma, eleştiri aracılığıyla yazıyı doğrulamak; sonu gelmeyen bir *exaratio*:

> "Bugün, geleneksel anlamda *yapıtların* artık üretilmiyor olacağı bir dönem tasavvur edilebileceğini düşünüyorum; geçmişin yapıtlarının "sürekli olarak", yani 'sonsuza kadar' tekrar yazılacağı bir dönem: temelde, hızla artan, filizlenen, geri dönen bir yorumlama etkinliği bulunacak, içinde yaşadığımız dönemin asıl yazı etkinliği bu olacak. Sonuçta bu hiç de olanaksız değil, zaten ortaçağda yapılan da farklı değildi ve hatta ortaçağa geri dönmek, ortaçağın barbarlık olarak adlandırılan özelliklerine geri dönmek, tekrarlama barbarlığından daha iyidir; *Bouvard ile Pécuchet*'yi sürekli olarak tekrar yazmak, farkında olmaksızın basmakalıp düşünceleri tekrarlamaktan çok daha iyidir."[6]

Bu uygulama, hiçbir şekilde, basit iletişim göstergebilimine (metnin faydacı işlevlerine: Barthes'm ve Cohen'in alaya aldıkları işlevlere) yönelmez: okurla hiçbir akrabalığı ya da ortaklığı yoktur, metnin esenlikli "hafifliğinin", yorumbilimsel "kurgusökümün" hazcı estetiği tarafında bir taşma söz konusu değil-

5 R. Barthes, "Copie", *Variations sur l'écriture* (Yazı Üzerine Çeşitlemeler), 1972 (ilk baskısı 1994 yılında yapıldı); ölümünden sonra yapılan baskısı: *Œuvres complètes, agy*, II. cilt, s.1535-1574.

6 R. Barthes, "Entretien", *Signs of the Times*, Cambridge, 1971; şimdiki baskısı: *Œuvres complètes, agy*, II. cilt, s.1305.

dir: "Ne yazık ki, insan dilinin dışı yoktur: dil, kapalı bir kutudur."[7]

Roland Barthes, *Critique et Vérité*'nin (1966) (Eleştiri ve Gerçeklik) sonuç sayfalarında, buna benzer bir görünüm sunuyordu, "göstergenin maddesini", "mutlak madde" olarak tanımlıyordu, ne bir açıklığı ne de bir çatlağı vardı, kapalı bir biçimdi: yazmak, sonuç olarak, yarıklar açmak, "kırmak" demekti:

> "Oysa yazmak, bir bakıma, dünyayı (kitabı) kırmak ve yeniden yapmak demektir. Yine alışıldığı üzere ortaçağdaki sıkı kuralları hatırlayalım. Ortaçağ, kitapla (antik hazineyle), bu mutlak maddeyi (mutlak bir şekilde saygı gören bu maddeyi), yeni bir söz aracılığıyla yeniden yönlendirme yükünü taşıyan kişiler arasındaki ilişkileri derin ve etkili bir biçimde düzenlemişti [...]; ortaçağ, kitap konusunda birbirinden ayrı dört işlev belirlemişti: *scriptor* (hiçbir ekleme yapmadan kopyalardı), *compilator* (kendisinden hiçbir ekleme yapmazdı), *commentator* [...] ve son olarak da *auctor* [...]."[8]

Roland Barthes, henüz ilk kitabı olan *Yazının Sıfır Derecesi*'nde bile (1953) [Türkçesi: *Yazının Sıfır Derecesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1989-2003, çeviren: Tahsin Yücel], "yazılı göstergelerdeki" "kapalılığı" gözlemliyordu: kitabın coşkulu *Giriş* bölümünde, "Yazının Tarihi"ni (büyük harfler, kaynak metinden alınmıştır) yazmak için, göstergelerin ve "dilin hışırtısının" çalkantılı tarihlerinden kalan mirası kendi içinde toplamış olması beklenen "biçimsel gerçekliğin" çözümlemesini öneriyordu. Demek ki Roland Barthes için yazı, başından itibaren, kutsal bir karakterin izini taşıyor, sürekli olarak tarihle ve gösterge ticaretiyle bağını koparmak istiyor: "Yazılı Göstergelerin bu kutsallaştırılmış düzeni, Edebiyatı bir kuruma dönüştürüyor ve hiç şüphesiz Edebiyatı tarihten soyutlamaya yöneliyor, çünkü hiçbir kapalılık, süreklilik düşüncesi olmaksızın kurulamaz [...]."[9] Barthes'ın değişmeyen bir fikri vardı, kesinlikle bırakamayaca-

7 R. Barthes, *Leçon*, *agy*, s.804.

8 R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966; şimdiki baskısı: *Œuvres complètes*, *agy*, II. cilt, s. 50.

9 R. Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1989-2003, Türkçesi: Tahsin Yücel.

ğı bir yöntem belirlemiş gibiydi; yazıyı, sözden ve sesten ayırmak istiyordu: yazı, bir işin bitiş noktası değildir, telaffuz edilen sesleri kâğıda aktarmak, söze dökmek değildir; daha ziyade elle üretmek demektir, bir uygulamadır, meslektir, yavaşlıktır, marangoz işçiliğidir, yüzeyin üzerinde oyuklar açma arzusudur, diyaloğa sığınmak değildir. Yazı, sese yanıt vermemekle birlikte düşünceden de uzaktır: her şey gittiğinde geriye kalan son etkinliktir... *L'Ancienne Rhétorique* (Eski Retorik) başlıklı denemenin *Écrire* (Yazmak) bölümünü hatırlayalım:

> "Quintilianus elin yavaş olduğunu belirtir, 'düşüncenin' hızıyla yazının hızı farklıdır [...]; ama elin yavaşlığı yararlıdır: dikte etmemek gerekir, yazı, sese değil, ele, kasa bağlı kalmalıdır: elin yavaşlığını mekân edinmelidir [...]."[10]

Barthes, sonu gelmeyen Michelet okumalarında, Michelet'nin "kopyalayıcıdan ve dürüst insandan"[11] nefret ettiğini öğrenmişti – denemesinde bir paragraf ayırmıştı bu konuya. Ama Barthes, örnek aldığı kişinin aksine, klasiklerle birlikte, kopyalayıcıların yanında yer alacaktır, ilk dönemlerine ait, çok ender ve büyüleyici metinlerinden biri, buna şahitlik ediyor:

> "'Her şey söylendi' sözünü, umut kırıcı bir söz olarak tekrarlamamalı, ama bir dayanışma şarkısı olarak söylemeli."[12]

Kullanılabilecek tek yazı, diye bağlar *Yazının Sıfır Derecesi*'nde, "miras alman"[13] bir yazıdır: yazının "trajik" ve anıtsal özelliği buradan kaynaklanır: şimdiyle uzlaşmasının olanaksızlığı, orada bulunmamasından kaynaklanan suçluluğu, soylu ebediyeti. Yazı, temelinde, bilinçten daha derin bir belleğe ulaşmak anlamına gelir – yani hem özgür hem de zorlayıcı bir

10 R. Barthes, "L'ancienne rhétorique", *Communications*, 16. sayı, Aralık 1970; şimdiki baskısı: *Œuvres complètes, agy*, II. cilt, s. 912.

11 R. Barthes, "Le copiste et l'honnête homme", *Michelet*, Paris, Seuil, 1954; şimdiki baskısı: *Œuvres complètes, agy*, I. cilt, s. 276.

12 R. Barthes, "Plaisir aux Classiques", *Existences*, 1944; şimdiki baskısı: *Œuvres complètes, agy*, I. cilt, s. 46.

13 R. Barthes, *Degré zéro de l'écriture, agy*, s. 185-186.

edimdir. Denemenin son satırlarında, yetmişli yıllarda tekrar kendini gösterecek olan ikilik ve umut çoktan belirmişti:

> "[Yazı] Zorunluluk olarak, dillerin sınıfların parçalanmasından ayrılması olanaksız olan parçalanmasına tanıklık ediyor; Özgürlük olarak, hem bu parçalanmanın bilinci, hem de onu aşmak isteyen çabanın ta kendisi. Durmamacasına kendi yalnızlığından dolayı suçlu buluyor kendini, ama sözcüklerin uyumuna susamış bir imgelem olmaktan da geri kalmıyor, [...] düşlenmiş bir dile doğru koşuyor."[14]

Yazıya verilen bu önem, "haz veren metinleri" doğurmaya başladı yavaş yavaş: "Oysa, öze gitmek gerekir; ve bu bir ahlak meselesi değildir, bir haz meselesidir, ve verimli bir disiplin kadar iyisi yoktur."[15]

2. *Yazı ve Haz*

Şimdi, *Yazı ve Haz*'m içinden, metnin verdiği hazzın tanımlandığı bölümü okuyalım, ara vermeden:

> *Metnin verdiği haz.* Klasikler. Kültür (kültür ne kadar artarsa, haz da o kadar büyür, çeşitlenir). Zekâ. İroni. Zarafet. Esenlik. Ustalık. Güvence: yaşama sanatı. Metnin verdiği haz, bir uygulama olarak tanımlanabilir (hiçbir baskı tehlikesi olmaksızın): okuma yeri ve zamanı: ev, şehirdışı, yaklaşık yemek zamanı, lamba, aile tam olması gereken yerde, yani hem uzak hem de değil (Proust süsen çiçeği kokulu lavaboda) vb. Ben'in olağanüstü biçimde güçlendirilmesi (düşler aracılığıyla); bilinçdışının sarılıp sarmalanması. Bu haz *dile getirilebilir*: eleştiri buradan doğar.

"Metnin verdiği haz" ve "klasikler", "uygulama" ve "verimli disiplin", 1944'te olduğu gibi, 1973'te de biraradadır, ve bunu izleyen "karakter belirtileri"[16] (Zekâ. İroni. Zarafet. Esen-

14 *Agy*, s.185 (Türkçesi: Tahsin Yücel).
15 R. Barthes, "Plaisir aux Classiques", *agy*, s. 49.
16 R. Barthes, *Les Suites d'action*, 1969; *Œuvres complètes*, *agy*, II. cilt, s. 1257.

lik. Ustalık. Güvence), "aşırı bir salınımın" değil, kontrollü bir disiplinin meyvesidirler. *Bouvard ile Pécuchet* "aşırıya kaçan şaşmazlığı" anlatmak için tekrar alıntılanıyor, ama bu defa kılavuzluk eden *şaşmazlık* değil, *aşırılık*. Lacan'ın sözleri, o dönemde çok gündemdeydi, Barthes da Lacan'a birçok gönderme yapar. *Haz veren metinlerle* (yani eleştiriye konu olan metinlerle) *doyuma ulaştıran metinleri* (bu metinlerle bir bütün olmak söz konusu olabilir ancak) birbirinden ayırır ("bu tür bir metin *üzerine* konuşmak olanaksızdır, ancak *onun dilini* konuşabilirsiniz, *onun tarzında* konuşabilirsiniz, çılgınca bir intihale yönelirsiniz ..."). Kopyalayıcının etkinliği – "çılgınca bir intihale yönelmek"– eskiden olduğu gibidir yine, ama *meyvesi* boştur artık: "... histerik bir halde, doyumun bıraktığı boşluğu anlatırsınız (hazzın sözünü saplantılı bir şekilde tekrar etmek değildir bu)."[17]

Arzu, henüz *metinden* ayrılıp *okura* yönelmemişti, birkaç sene sonra Umberto Eco'nun *Lector in fabula*'sıyla (1979) gerçekleşecekti bu değişim, ama yaşlı kopyalayıcı, *metnin arzuladığı* okuru çoktan ön plana taşımıştı:

> "Metin, bir fetiş nesnesidir ve bu *fetiş beni arzular*. Metin, görünmeyen bir dizi ekran aracılığıyla, ayırıcı bir şaşırtmacayla, yani söz dağarcığı, göndermeler, okunabilirlik gibi özellikleriyle beni seçer; ve metnin orta yerinde (tüm işleyişi yöneten bir tanrı gibi *arkasında* değil, orta yerinde), her zaman bir başkası bulunmaktadır, bu öteki kişi yazardır."[18]

> "Yazdığınız metin beni arzuladığını kanıtlamalıdır. Bu kanıt gerçekte vardır: yazının ta kendisidir."[19]

Eskiye dayanan ve değişmeyen bir okuma (Sade), daha yakın bir tarzla birleşiyordu (Lacan[20]): aşırılık etkisi –"biçimini bozmaya" varacak ölçüde–, "aykırılıkla kuralı" karşı karşıya getiriyor, bu defa *etkili bir bozgunun* tarafına taşıyordu.

17 Bu kitapta bkz. s. 110
18 Bu kitapta bkz. s. 114
19 Bu kitapta bkz. s. 99
20 "Hiçbir nesnenin hazla olan ilişkisi sabit değildir (Lacan; Sade üzerine).", *agy*, s. 121

"Buna karşıt olarak, *etkili bir bozgun* derken, farklı bir yaklaşım geliyor aklıma, doğrudan yıkımla ilgilenmeyen, paradigmadan ustalıkla sıyrılan ve *başka* bir terim arayan: üçüncü bir terim ama diğerlerinin sentezi değil, farklı bir merkezi olan, duyulmamış bir terim. Örnek mi? Bataille belki, idealist terime, kötülüğün tapınmanın, oyunun ve olanaksız erotizmin vb yer aldığı *beklenmedik* bir maddecilikle bir düzen hazırlayan Bataille."[21]

Sade, Bataille, Lacan: Barthes'ın metni, bu "otoriteleri" *etkili bir bozguna* uğratmaktan ziyade onlara karşı duyduğu saplantılı minnet borcunu dile getirirmiş gibi görünüyor; ancak bir kaçkın olarak kuramlaştırabileceklerinin tutsağı oluyor. Birçok kere sözü edilen *metnin gizemi* –sonunda– yok sayılır ve deneme *bir metin kuramı* oluşturmayı amaçlamaz, kuram parça parça olmuştur ve hatta bir "hipolojiye" indirgenmiştir "(hyphos, dokumadır ve örümceğin ağıdır)."[22] Barthes "kaybetme noktasına getirir": "haz veren metin" üzerine aşırı –"ele gelmeyen"– bir hipotez: "bu duyulmadık hal, [...] öncesizdir ve iletişime katılmaz."[23]

Yazı ve Haz'ı okumak bende her zaman bir tereddüt yaratmıştır, istediği sonuca ulaşamadığı için taşkınlığa dönüşen bir edim gibi: *Ermiş Antonius*'taki simgeselliğin yansımasını yitiren bir *Salammbô* gibi. Ayrıca, İtalyan yayıncı Einaudi benden *Yazı ve Haz*'ı tekrar düşünmemi ve yirmi sene sonra yeniden okura sunmamı istediği zaman, hemen kaçma isteği geldi içimden. Ya da eksik kalanı, sonuca ulaşamayanı aramak: okumamı eksik bir eyleme dönüştüren şeyi aramak istedim.

3. *Yazı Üzerine Çeşitlemeler*

1971 yılının Aralık ayında, Istituto Accademico di Roma'nın yöneticisi Pietro Campilli, Roland Barthes'a bir mektup

21 Bu kitapta bkz. s. 134
22 Bu kitapta bkz. s. 140
23 Bu kitapta bkz. s. 97, 110, 117

yazarak, 1972 yılı Ocağında tamamlanmak üzere, "Yazıyı" konu alan ve "her biri 30 satırlık, yaklaşık 60/70 yapraktan oluşan"[24] bir deneme yazmasını önermişti, [...] bu deneme, "*Sull'informazione* başlıklı bir kitabın içine eklenecekti (başlık henüz kesin değildi, sadece bilgi vermek amacı taşıyordu)". Sözleşme niteliği taşıyan bu öneriyi, yaz ve sonbahar boyunca sürdürülen yazışmalar izledi; Rizzoli'nin, Istituto Accademico projelerine "Biblioteca"nın yayıncısı olarak katılmasını öngören öneri, bir sözleşme taslağı olarak sunulmuştu. Bu çalışma, yönelimlerin bir sentezi olarak sunulmalı ve hem üniversite çevrelerine hem de geniş okur kitlesine yönelik olmalıydı.

> "Çalışmanızı, konunun uzmanı olmayan okurlar tarafından da kolayca anlaşılacak biçimde sunmanız gerektiğini anlamışsınızdır. Bu nedenle Istituto Accademico di Roma, çalışmanızın sunum biçimini, içerikleri bütünüyle koruyarak, dizinin hitap ettiği kitlenin rahatça anlayacağı hale getirmek amacıyla değiştirme ya da değiştirtme hakkını saklı tutar. Elbette, Istituto tarafından değiştirilen metni inceleme ve eksiksiz bir anlatıma yönelik görüşlerinizi bildirme hakkınız olacaktır."[25]

Roland Barthes, 1972 Ocağında yazdığı cevapla, –Istituto'nun *standart* formüleri üzerine yazılmış olan– sözleşmenin tüm hükümlerini kabul ettiğini belirtir ancak, başka bir el tarafından yapılacak müdahaleleri ve düzeltmeleri, "denemeci" ve "yazar" rolünün altını çizerek reddeder:

> "Çalışmamın biçimini, muhtemelen, daha anlaşılır kılmak amacıyla değiştirme hakkını saklı tuttuğunuzu belirten hükmü kabul edemem. Bu çalışma için beni seçmenizde bir yanlışlık olmalı kesinlikle:

24 Alıntıların tümü *Yazı Üzerine Çeşitlemeler* dosyasından alınmıştır; dosya, elyazmasından (103 yaprak), daktiloya geçirilmiş ve düzeltilmiş kopyasından oluşmaktadır (48 sayfa) ve Roland Barthes'ın diğer elyazmalarıyla birlikte, Paris'te bulunan IMEC'de (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) saklanmaktadır. Bu kıymetli dosyayı, Roland Barthes'ın kardeşi ve mirasçısı olan Doktor Michel Salzédo'nun cömertliği ve eşsiz yardımseverliği sayesinde inceleme olanağı buldum, kendisine sonsuz minnettarlığımı ifade etmek isterim.

25 Istituto Accademico di Roma yöneticisi P. Campilli'nin R. Barthes'a yazdığı, 23 Aralık 1971 tarihli mektup; R. Barthes, 11 rue Servandoni, Paris 6ème.

ben bilimsel yapıtları okurların anlayacağı bir dile sokma konusunda uzmanlaşmış bir kişi değilim, denemeci ve yazarım, yazdıklarımın ne biçimine ne de temeline dışarıdan getirilecek hiçbir düzeltmeyi kabul edemem, zaten böyle bir ayrım olduğuna da inanmıyorum.

Amaçlarınızın, benim çalışmamın perspektifinden farklı olduğunu çok iyi anlıyorum. Sonuç olarak, bana önerilen sözleşmeyi kabul etmemin mümkün olmadığını üzülerek bildirmek zorundayım, en içten dileklerimi sunarım."[26]

Istituto Accademico, önce acele bir telgrafla, sonra da 17 Ocak 1972 tarihli bir mektupla Barthes'ın isteklerinin kabul edildiğini bildirdi, daha sonra da sözleşmeden bu hükmü kaldırdı –bu arada deneme "Biblioteca delle idee'ye"[27] yönelik olacaktı– Şubat ayının ortalarında yeni ve kesin bir sözleşme hazırlandı.

Istituto Accademico di Roma'yla Roland Barthes arasındaki yazışmalar tüm yıl sürdü. 1972 yılının Aralık ayında, Rizzoli Yayınevi'nin "Paris Bürosundan" Chantal Clappier'den gelen mektup, yazarın istediği ek uzatma sürelerinin kabul edildiğini bildiriyordu, yazar metni birkaç ay sonra gönderecekti. *Yazı ve Haz* 1973 yılının Nisan ayında yayımlandı; geçen zaman içinde, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler*'in daktiloda yazılmış özgün metni Roma'yla Milan arasında kayboldu. Neyse ki Roland Barthes, özgün metnin bir kopyasını saklamıştı ve bu kopya Éric Marty tarafından bulundu ve ölümünden sonra *Tüm Eserleri* içinde yayımlandı.[28]

26 R. Barthes'ın P. Campilli'ye yazdığı 9 Ocak 1972 tarihli mektup, P. Campilli, Istituto Accademico di Roma, via Bocca di Leone 78, Roma.

27 Bu dizi, bir sonraki kitapta (Vittore Branca ve Jean Starobinski, *La filologia e la critica letteraria*, Milan, Rizzoli, 1977) şöyle tanıtılacaktır: "Istituto Accademico di Roma'nın hazırladığı 'Bibliotheca delle idee', çağdaş kültür dünyasının en belirleyici seslerini 'tek tek sıralamayı' amaçlamakla birlikte bugünün gerçekliğinin bir panoramasını ve yorumunu sunmak istemektedir; bu sunum, ne anlaşılmaz olacaktır ne de basitleştirme eğilimi güdecektir."

28 R. Barthes, *Variations sur l'écriture*, *Œuvres complètes*'te, *agy*, II. cilt, s. 1535-1574. Metnin sonunda şu küçük not bulunmaktadır: "Bu metin, Istituto accademica [aynen] di Roma için iletişim konusunda hazırlanan ortak bir yapıt için 1973 yılının Şubat ayında yazılmıştır. Yayımlanmamıştır." O dönemde istenen "60/70 yapraklık" deneme, kronolojik sıradan başka bir yakınlık düşünülmeksizin *Yazı ve Haz*'ın arkasına yerleştirilmiş. Barthes'ın kopyasında, baş sayfaya el yazısıyla düşülmüş bir not, metnin neye yönelik olarak yazıldığını gösteriyor: "Istituto Accademica di Roma'nın (S. Pautasso. Rizzoli) hazırladığı kolektif çalışma için."

Yazı ve Haz'ı ve *Yazı Üzerine Çeşitlemeler*'i yan yana getirerek karşılaştırmak, iki metnin kavramsal ve yapısal beraberliğini görmeye yeter: her iki metin de anahtar sözcükler etrafında toplanan ve alfabetik sıraya göre dizilmiş[29] kısa paragraflardan oluşuyor; edebiyattan aynı örnekler alınıyor ve aynı yazarlara başvuruluyor; her madde, birbirini hareketlendiren projelere dayanıyor. Bu nedenle, sonuçta iki metne yayılmış halde ortaya çıkan büyüleyici seri, "Düş -Ritim [...] Vektör - Ses - Ünlü harf", kesintiye uğratılmaksızın bir bütün olarak okunmalı ve güçlü, sıkıştıran *gradatio*'su hissedilmeli.

Bana öyle geliyor ki bu iki metin, aslında bir tek projeye aitti ve İtalya'da bu projenin sadece bir kısmı yayımlandı, ama yazar, sözleşmeye göre, birbirinden ayrı bu iki cildi biraraya getirme hakkını saklı tutuyordu: "Bununla birlikte, daha önce anlaşmış olduğumuz gibi, denemenizi, diğer çalışmalarımızdan yapacağınız bir seçkiyle birlikte, Istituto Accademico için gerçekleştirilen projeye benzer ya da bunun ötesine geçen bir proje içinde yayımlama hakkınız var."[30]

Barthes aslında bütünlüklü bir tek deneme tasarlamıştı –bu baskıda artık metinleri bir bütünlük içinde okuma şansına sahip olacağız–; kopyalayıcının *disiplininden* metnin yaşattığı *doyuma* doğru yol alıyordu: *Yazı Üzerine Çeşitlemeler* ve arkasından gelen *Yazı ve Haz*. Yüzyıllar boyunca, *monumentum* boyunca, yavaş yavaş ilerleme, sessizce yapılanma ve "metnin yaşattığı doyumun" yoğun ve hızlı bir şekilde fışkırması: "Her şey bir anda coşar."[31]

Yazının Sıfır Derecesi'nin giriş bölümünde duyurulan projenin başlangıcıydı bu:

> "Burada amaçlanan şey, ana çizgileriyle bu bağlantıyı çizmektir; dilden ve biçemden bağımsız bir biçimsel gerçeğin varlığını kesinlemektir [...] Bu denemenin özdeksel sınırları (kimi sayfaları 1947'de ve 1950'de *Combat*'da yayımlanmıştı) bir Yazı Tarihi olabilecek şeye bir Giriş'ten başka bir şeyin söz konusu olmadığını yeterince gösteriyor."[32]

29 Özgün metindeki alfabetik sıra Türkçe çeviri sırasında da aynen korunmuştur. (ed.n.)

30 23 Aralık 1971 tarihli mektup, P. Campilli.

31 Bu kitapta bkz. 132

32 R. Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, agy.

Bu proje birçok defa ele alınmıştır, *Göstergeler İmparatorluğu*'nda ve "ölümsüz kopyalayıcı Bouvard ve Pécuchet'nin" tekrar ortaya çıktıkları, *Kâğıtlar*'a ayrılmış olağanüstü paragrafta. Bu göstergeler imparatorluğu, yazıyla resim arasındaki tüm akrabalıkları ortaya çıkarıyordu, uygulamadaki *sesselliğin* üzerinde durmak yerine, göstergeyi, üzerinde bulunduğu yüzeyle bir bütün olarak görüyordu; öte yandan Massin'in Barthes tarafından yorumlanan kitabı,[33] süreksizliğin içinde ve süreksizliğin ötesine doğru çizgiler çizen grafizmin sunduğu tüm olasılıkları gözler önüne seriyordu – bunlar daha sonra *Yazı Üzerine Çeşitlemeler*'de geliştirilmiştir:

> "Tüm bunlar, Massin'in kitabının, gösterge konusundaki güncel yaklaşıma ne ölçüde katkıda bulunduğunu açıkça gösteriyor. Yazı, harflerden üretilir, böyle söyleriz. Ama harfler nelerden üretilir? [...] Doğu'da, bu ideografik uygarlıkta, resimle yazı *arasındaki* şeydir çizilen; biri diğerine bağlı olarak tanımlanamaz; [...] yazı, tektir: yazının temellerini oluşturan süreksizlik, yazdığımız, çizdiğimiz, resmettiğimiz her şeyi bir tek metne dönüştürür."[34]

Okurun görebileceği, yazının sadece edebi kullanımıdır: kaybetmeye, kaybolmuş bir bedene kendini teslim eden bir metin ("doyum, hiçbir zaman, sadece elde etmek demek değildir"): *Metnin verdiği haz*. Ama denemenin girişinde, yazının, başlangıcından itibaren "kendi içinde bir mekân" olduğu görüşünü destekliyordu ve bu düşünce, denemenin ilk sayfalarında bile kendini gösteriyordu:

> "SAKLAMAK
>
> Bazı dilbilimciler, dilin iletişim işlevine sıkı sıkıya bağlanıp kalıyorlar: dil, iletişim kurmaya yarar diyorlar. Yazı tarihçileri ve arkeologlar da aynı önyargıya sahip: yazı, aktarmaya yarar. Bu kişiler, yine de, hiç şüphesiz, yazının, zaman zaman (yoksa her zaman mı?),

33 A. Massin, *La Lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1970; R. Barthes'in yorumu, "L'esprit de la lettre", *La quinzaine littéraire*, 1 Haziran 1970; şimdiki baskısı: *Œuvres complètes, agy*, II. cilt, s. 863-865.

34 *Agy*, s. 865.

kendisine emanet edilenleri *saklama* işlevi de yüklenmiş olduğunu kabul etmek zorundalar."[35]

Dinsel ve toplumsal nedenler –burada Barthes'ın söylediklerini özetliyorum– Çin'de, Sümerlilerde, Mısırlılarda, yazıyı, başlangıcından itibaren, topluluktan kendini ayırmak için kullanılan karmaşık bir ritüele dönüştürmüştür: yazı, insanlık tarihinde, tanıklık özelliği öne çıkan bir *monumentum*'dur, varolması okunurluğuna bağlı değildir: bazı antik yazıtlar, kapı girişlerinde öyle yüksek yerlere yerleştirilmiştir ki kimsenin okuması mümkün değildir. Yazı, yarıklar açar, kazır ve kendini kazır: kâğıt ya da kil, taş ya da papirüs, yazı tüm bunları kazar, yarar, parçalara ayırır. Yazı, bir *çatlak*'tır, bir *tmesis*'tir,[36] bir yarılmadır ve yazıdan sonra hiçbir şey aynı kalmaz; süreklilik kazanması için üzerine oyulan göstergeyi saklamak amacıyla fırınlanan kil, bu göstergeyi sonsuza dek sabitler ama bunu yaparken kendisini oluşturan malzemenin üzerinde şifa bulmaz yarıklar, çatlaklar açar; kumun üzerine yazı yazan parmak, yalnızlıkları açığa çıkarır ve uzaklaştırır, yalıtır ve canlandırır. Barthes'ın denemesi, belleğe bağlı bu piktografinin tarihine tutkuyla adanmış bir metindir: malzemenin yüzeyine çizilen gösterge üzerine kurulu sanat, ritim ve renk, yontma kalemi ve mürekkep, kazı kalemi ve tüy; mağarada ve metroda, insanlar yazılar çizmekten vazgeçmiyor; evrenin tümü yazılmış bir bedendir ve Barthes'ın nihai yapıtı, *Kitabı Mukaddes*'ten bir dua gibidir:

> "Görünen o ki astronomiyle yazı arasında çok özel bir bağ kurulmuş. [...] ve bizde de Zodyak'taki burçlar dizgesi, yazının yapısal olasılıklarının bir kısaltması gibidir, figüratif biçimleri geometrik biçimlerle birleştirir. *Gökyüzü kendini yazar*; ya da: dilin üzerine geçen yazı, göklerin arı dilidir."[37]

35 Bu kitapta bkz. s. 32
36 Bu kitapta bkz. s. 102
37 Bu kitapta bkz. s. 57

Bugün, bu metni, "bilgisayara kaydedilen yazının" hüküm sürdüğü bir ortamda tekrar okumak, bir tür coşku yaratıyor ve bilgisayar devriyle bundan önceki binyılları birbirinden ayıran mesafenin bu yirmi beş yıl süresince nasıl derin bir şekilde kazıldığı anlaşılıyor. Barthes'ın *Yazı* terimi için verdiği tanımları şimdi okuduğumuz zaman, yazının, binyıllar boyunca, insanın antropolojik yapısıyla ve hatta yüzün ve elin kullanılışıyla bir "bütün olduğu" apaçık görülüyor:

> "1. Yazı, ses çıkarma eyleminin aksine, elle gerçekleştirilen bir eylemdir [...]
>
> 2. Yazı, kalıcı işaretlerden oluşan yasal bir kayıttır, zamana, unutmaya, hatalara, yalana karşı zafer kazanmayı amaçlar.
>
> 3. Öznenin bütünüyle bağlandığı, bitimi olmayan bir uygulamadır ve bu uygulama, iletilerin basit bir şekilde kâğıda aktarılmasından farklı bir özellik taşır; *Yazı* [...] farklı kullanımlarına ve felsefelere göre farklılaşır: bazen bir tavırdır, bazen bir kanun, bazen de bir doyum."[38]

Barthes'ın, çizgiler çizen, yarıklar açan ya da fırçayla ve keçeyle yüzeyi okşayan, yüzeyi mesken edinen ve parçalara ayıran ele duyduğu ilgi (oysa bugün el, bilgisayar ekranında görünenleri çevirmekte ve işlemektedir: sadece sessiz bir görme ve gönderme söz konusudur), *yazı uygulamasının* "sanatsal" ve "bedensel" değerini tekrar ortaya koymakla kalmıyor, bununla birlikte, *Göstergeler İmparatorluğu*'nda son kutlamasını yapan bir dönemin sonunu da bildirmiş oluyor. Haiku ve Zen bahçesinin kumları üzerine tırmıkla çizilen çizgiler, yazının en arı evresidir: aynı şekilde "okuma uğraşı da [...], dili askıya almak üzerine kuruludur, kışkırtmak üzerine değil."[39]

Bugün yazı, tersinir özellik taşır, anında silinebilir, interaktiftir: yazmak, *göndermek* demektir. Oysa Barthes için ve ondan binyıllarca öncesinden beri, yazı, belirli bir yere çakılırdı, tersinmezdi, heykelde olduğu gibi, hata yapmak, maddeyi değiş-

38 Bu kitapta bkz. s. 60
39 R. Barthes, *Göstergeler İmparatorluğu*.

tirirdi, yontmak ya da sayfayı koparmak gerekirdi, yüzeyi aşındırmak, farklılaştırmak gerekirdi. Şimdi, elektronik yüzey, işlem yapan araç açısından hiçbir önemi olmayan görsel bir grafiği, hiçbir şekilde farklılaştırmaksızın, sonsuza dek içine çekiyor. Yazı bütünüyle silinebilir özellik taşıyor ve yazıyı taşıyan yüzeyde hiçbir zedelenme olmuyor: hata yapmak da başarıya ulaşmak da hiçbir değer taşımıyor.

(Oysa Barthes'ın elyazmalarında, silme eylemi, gözden geçirmek için kullanılan yeni bir stratejidir, resimde, fırçanın, daha önceden çizilmiş olana meydan okuması gibi: silmek suretiyle –pişmanlıklar–, projenin gizli kalmış gücü *açığa çıkarılır*. *Yazı Üzerine Çeşitlemeler*'in elyazmalarında, silinen parçalar, gerçek bir klavye gibidir, grafik açıdan kaybedilenleri, renkler aracılığıyla tekrar kurmak için hazırlanmış bir klavye: atılan sözcük ya da söz dizisi keçeli kalemle çizilir, farklı tonlarda renkler ve farklı kalınlıkta kalemler kullanılır – hepsi düzenlidir: mavi, kırmızı, yeşil, mor, sarı, canlı turuncu, siyah [...] karmen, siyah, karmen, yeşil...)

Barthes, yazıya, bedene ve biçime sadık kalan son kişi olmuştur: *metnin verdiği haz, yazı üzerine çeşitlemelerin* verdiği çileden doğmuştur, bu yazılar, yüzyıllar boyunca, bir *kozmos*'a ve bununla birlikte "bedenin hem psişik hem de organik derinliklerine, sanatın en ince ve en mutluluk dolu üretimlerine dokunur. Yazılı metnin [*yarı saplantılı*] örgüsü budur işte."[40] Yetmişli yıllarda, bize ulaşan sadece *Yazı ve Haz* oldu, sanki her şey bu *doyumdan* ve "iç ses düşmesi"nden, bu bir anlık coşkudan ve "sürüklenmeden" ibaretmiş gibi. Bu bir eksiklikti, tam anlamıyla İtalyanlara özgü bir eksiklikti, yazıya duyulan sadakatin uç noktasındaki bir lütuf olarak, yoğunlaşan ve kendinden geçen bir enerjinin (Montaigne'in, La Boétie'nin ve Barthes'ın kendisinin de istedikleri gibi) *gönüllü hizmetkârlıkla* açığa çıkışı olarak hazzı haber veren bir projedeki büyük bir eksiklikti.

Yazının geçişsiz "direncine" ulaşma yöntemi olarak görülen yapısalcılığın sona erişine de katkıda bulunan bir eksiklikti

40 Bu kitapta bkz. s. 28

bu:[41] yazının binyıllar boyunca kapladığı yüzeylerdeki bu aşınma sürecini, hazdan ve öfkeden uzak, lütuftan ve yıkımdan uzak bu aşınmayı anlatacak en iyi terim *kurgusöküm*'dür:[42] ister yatay ister dikey olsun, yazı, uzamı yapılandırmıştır, *sürekli zorlamıştır*. Yapısalcılık, gerçek ustalar için, biçime gösterilen bu *rıza*, bu kabul etme yaklaşımı olmuştur.

Bu nedenle *Yazı Üzerine Çeşitlemeler*'i İtalyancaya çevirirken "jouissance" (doyum) sözcüğünü "godimento" –"arzuya *cevap* veren" – olarak çevirdim –"arzuya *cevap* veren" – ve böylece "arzunun ötesini" ifade etmek istedim,[43] yazı ediminin gerektirdiği ve beraberinde getirdiği *"diletto"*yu, *"dilezione"*yi ifade etmek istedim; Roland Barthes'ın yazdığı gibi, yazı, "etrafını kuşatmayı", bizi çevrelemeyi bırakmaz: teslim olmayı bilmeyenin duygusal mekânıdır.

Carlo Ossola

41 "Doyuma ulaştıran metin bütünüyle geçişsizdir" (bkz s. 132) ve ayrıca: "aynı şekilde yapısal çözümleme [...] de, metnin gösterdiği en küçük direnci, ince hatlarının oluşturduğu aykırı resmi yakalayabilmelidir" (bkz. s. 121)

42 R. Barthes, *Le Mur; Société, imagination*, publicité'nin 1. paragrafı, 1968; *Oeuvres Complètes, agy, II.* cilt, s.508-509: "Duvar, en basit, en bayağı görünümüyle bile (hatta belki özellikle bu görünümüyle), tarihöncesi sanatı taşıyan taştır, heykeltıraşın alçak baskısıdır, camcının vitrayıdır, ressamın tuvalidir, yazarın kâğıdıdır, sinemacının ekranıdır ve düşlerimizin çizildiği beynimizin iç çeperleri gibi, karalamaları taşıyan yüzey gibi duvar da, pano da kazıyan, bölen, düz malzemenin üzerine anlamlı bir oyuk açan hareketi taşırlar. [...] Üzerine yazı yazılan bir nesne olan duvar aracılığıyla dilin ucuna ulaşılır böylece" (Ayrıca bu kitapta bkz., *Duvar*, s. 78: "Duvar, herkesin bildiği gibi, yazıya bir davettir: [...] sanki kendisi yazıyordur, ve bu yazı bana bakmaktadır").

43 Barthes'ın otoportresine sonradan eklediği not şöyledir: "*Yazı ve Haz*'a ek: *jouissance* (doyum) arzuya (tatmin edilene) *cevap vermez*, arzuyu şaşırtır, yükseltir, yolundan saptırır, sürükler. Öznenin yönünü değiştirebilecek olanı iyice biçimlendirmek için mistiklere yönelmek gerekir: Ruysbroeck: 'anlığın sarhoşluğu, bana göre, arzunun şöyle bir gördüğü olasılıkları doyumun aşması halidir'", ("doyum olarak paradoks", *Roland Barthes, agy*).]
Bu alıntıda, "jouissance" sözcüğü için adı geçen Roland Barthes kitabındakinden, "zevk"ten farklı olarak "doyum" karşılığını yeğleyen çevirmenin çevirisi kullanılmıştır. (ed.n.)

YAZI ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER

Geçmişteki çalışmalarımda karşılaştığım ilk konu, yazı olmuştu; ama o dönemde[1] bu sözcüğü eğretilemeli anlamıyla algılıyordum: edebiyat biçeminin bir çeşidi, bir bakıma kolektif bir değişkesiydi benim için, yazarın kullandığı biçimin tarihsel sorumluluğunu üstlenmesine ve söze dayalı çalışmasıyla belirli bir dil ideolojisine tutunmasına aracılık eden dilsel özellikler bütünüydü. Bugün, yirmi sene sonra, bedene yönelerek, sözcüğün ellere ilişkin anlamının üstüne gitmek istiyorum, şimdi beni ilgilendiren konu, "yazma" eyleminin ta kendisi (yazı yazarken, harfleri çizerken gerçekleştirilen kas hareketleri): elin, bir gereci alışı (çelik uçlu bir kalem, kamış, tüy), bir yüzeye dokunduruşu, hafifçe ya da tüm ağırlığıyla bu yüzeyde ilerletişi ve düzenli, tekrarlanan, ritimli biçimler çizişi (daha fazla ileri gitmemek gerek: "göstergelerden" söz etmek zorunda değiliz). Yani burada "yazı" sözcüğü, eğretilemeli kullanımlarıyla değil, bir el hareketi olarak ele alınacak: sadece elle yazılan yazıdan söz edilecek, çizginin elden çıkmasını gerektiren yazıdan.

Bu yazı üzerine neler söylenecek? Öncelikle, elle yazılan yazının dökümü olarak adlandırabileceğimiz bir derleme yapılacak: tarihsel ve teknik bilgiler, bir nesne olarak "yazı"nın, farklı bilgi alanlarıyla (farklı önyargılarla) ilişkileri, bazı grafik dizgelerin yapıları, yazı etkinliğinin toplumsal ve ekonomik getirileri-götürüleri, yazarken gerçekleştirilen el hareketiyle beden arasındaki ilişkiler. Bu döküm, yazarın da kabul ettiği gibi, çok kişisel: zaman zaman neredeyse sözcüğü sözcüğüne aktarılan okumalardan yola çıkıyor ve genellikle (yazar bu konuda İtalyan okurlardan özür diler) Fransızcanın kullanıldığı alan üzerinde duruyor: okudum ve entelektüel duyarlığıma dokunan noktaları not ettim. Bu dökümü belirli bir düzene sokmaya, ke-

1 Elyazmalarında, s.1, şöyle bir açıklama yapılmış ama daha sonra üzeri çizilmiş: "yaklaşık yirmi beş sene önce".

sintisiz bir söyleme oturtmaya ve yazı üzerine kişisel bir "tez" üretmeye çalışmadım; bence önemli olan, bir bakıma, kendim için sarsıcı düşünceler ya da açıkçası *sorular* ortaya çıkarmaktı. Yani bu soruların oluşturduğu bütün, herhangi bir kanıtlayıcı özellik taşımıyor; ama bununla birlikte belirli bir anlam barındırıyor içinde: yazının, tarihsel açıdan hep tartışmaya açık bir etkinlik olduğunu ve iki postulat üzerine eklemlendiğini belirtiyor: yazı, bir yandan tümüyle ticari bir nesne, gücün ve ayrımcılığın bir aracı, toplumların en çiğ gerçekliğinin bir parçasıdır; öte yandan da doyuma ulaştıran bir uygulamadır, bedenin hem psişik hem de organik derinliklerine, sanatın en ince ve en mutluluk dolu üretimlerine dokunur. Yazılı metnin[2] örgüsü budur işte. Burada yaptığım, sadece ipleri toparlamak, gözler önüne sermek. Herkes resmi kendine göre tamamlayacak.

Kilometre Taşları

Öncelikle yazı tarihinin en belirgin dönüm noktaları üzerinde duralım kısaca: yazının ortaya çıkışı ve dönüşümü sürecindeki bazı olguları zamandizinsel açıdan sıralayalım ama bununla birlikte her türlü zamandizinsel çalışmanın (hem seçme hem de düzenleme açısından) bir sınıflandırma olduğunu, *ab ovo* belirli bir mitolojik anlam taşıdığını da unutmayalım: bu durumda (bize yani Batılı modern insanlara ait bilgi birikimi söz konusu olduğu için) çizgisel, yukarıdan aşağı doğru ilerleyen, evrim ve sıralanmanın biçimine göre "yazıları" birbirinin içinden "çıkaran" bir şema kullanacağız.

1. Grafizm, tarihöncesine ait mağara duvarlarında belirli bir ritimle sıralanan yarıklar, yontma taş devrinin sonlarında ortaya çıkıyor ve çağımızdan yaklaşık 35000 yıl önce yoğun olarak kullanılıyor.
2. Düz anlamıyla yazı (çizgisel yazı), İÖ 35000'de Mezopotamya'da ortaya çıkıyor, yani insan topluluklarında ilk köylerin oluşumundan 2500 yıl sonra. Önce Sümer-

2 Elyazmasında, s.3'te şöyle bir açıklama yapılmış ama üstü çizilmiş: "yarı saplantılı".

ler ve sonra da Akadlar (Asurlular ve Babilliler) tarafından kullanılan bu yazı (çiviyazısı), Hıristiyanlık dönemine kadar yürürlükte kalıyor.

3. Mısır yazısının (hiyeroglifin) kullanıldığı en eski anıtlar, İÖ ikinci binyılın başlarına ait.
4. Aynı binyılda (İÖ 1700'e doğru) bir Çin yazısı ortaya çıkıyor (kaplumbağa kabuklarına çizilmiş, kehanetlerle ilgili metinler).
5. İlk alfabe, Fenike alfabesidir (sadece ünsüzlerden oluşur), (Ugarit yazıcıları, İÖ XIV. yüzyıl). Bu alfabe, kendisinden sonra gelen birçok alfabeye kaynak oluşturur, örneğin: Arami alfabesi (ve buradan İbrani, Nebati, Arap, Brahmi alfabeleri) ve Yunan alfabesi (ve buradan da Etrüsk, Latin, Kiril alfabeleri).
6. Yunan alfabesi, İÖ yaklaşık VIII. yüzyılda Fenikelilerden alınmıştır. Özgün yanı, alfabeye ünlü harflerin de düzenli olarak eklenmiş olmasıdır.
7. İÖ yaklaşık IV. yüzyılda, Çin'de ve Yunanistan'da iki benzer olay gerçekleşiyor: bir yandan, yerel yazılarda bir birlik oluşturuluyor (Çin'de imparatorluğun birleştiriciliği, politik bir merkezin oluşumu, devletin ilerlemesi söz konusuyken Yunanistan'da da, Atina'da, İyon alfabesi olarak anılan Milet alfabesinin kabul edilmesiyle birlikte yazıda birlik oluşturuluyor); öte yandan hem Çin'de hem de Yunanistan'da işlek yazı ortaya çıkıyor.
8. İS yaklaşık I. yüzyılda, Çin'de kâğıt, Anadolu'da parşömen kullanılıyor.
9. İS III. yüzyılda, yazı için kullanılan yüzeyde büyük bir devrim gerçekleşiyor, papirüs rulolarından (*rotulus, volumen*) kâğıt defterlere *(codex)* geçiliyor.
10. Batı'da, VI. yüzyılda, metinlerin elyazmaları, bu iş için kurulan kopyalama atölyelerinde (*scriptoria)* çoğaltılıyor.
11. X. yüzyılda, ilk Arap rakamları Batı dünyasına giriyor (XIII. yüzyılda yaygınlaşıyor ve XV. yüzyılda üstünlük kazanıyor); Çin'den gelen kâğıt için de aynı durum geçerli.

12. Tüy kalem (kuş tüyü), İS VII. yüzyılda kullanılmaya başlamıştı; kalamus (kamış sapı) kullanımı XII. yüzyılda sona eriyor.
13. Sıfır rakamı, XII. yüzyıl numaralama düzeninde kendini gösteriyor.
14. XIV. yüzyılda, sözcükler, kalemi kaldırmadan, bir kerede yazılır oluyor.
15. Başlıca Latin yazıları (ilkçağ ve ortaçağ) şunlardır:
    1. *Kapital*, büyük harf yazısı (I. ve II. yüzyıllar), kalın biçimler;
    2. *Ortak klasik yazı* (işlek) (I. ve II. yüzyıllar);
    3. *Onsiyal* (III. yüzyıl), eğrilerin egemenliği;
    4. Küçük *karolin* (VIII. yüzyıl), kibar ve açık seçik;
    5. *Kırık ya da gotik yazı*, XII. yüzyıl Rönesansında, üniversitelerde kullanılan ve Hıristiyan dünyasının tümünde önde gelen yazı.
    6. *Hümanistik yazı*, XV. yüzyıla ait İtalyan yazısı (yuvarlak ve eğik bir yazı), baskıda kullanılan *italik* yazıya kaynak olmuştur.
16. Çin'de, VII. yüzyılın sonlarında, harfler ince kâğıt üzerine basılıyor. Avrupa'da 1420'ye doğru ilk olarak oymabaskı gerçekleştiriliyor; Hollandalı Coster, mürekkepli, hareketli kabartma harfler kullanıyor. Gutenberg atölyesi Mainz ve Strasbourg'da XV. yüzyılın ortalarında işlemeye başlıyor. Öncelikle gotik olarak kullanılan harfler daha sonra, 1470'te Venedik'e yerleşen Nicolas Jenson tarafından Latin harflerine dönüştürülüyor. XVI. yüzyılda, 1540'a doğru, Claude Garamond, Üniversite harfleri denen Latin harflerini ve *Les Grecs du Roi*[3] adlı Yunan harflerini yaratıyor.
17. Noktalama ve vurgulama işaretleri, XVI. yüzyılda yerleşiyor.
18. XVI. yüzyılda, elyazısı çok gevşek: hızlı ve kişisel. XVII. yüzyılın başında, Fransa'da, tipografi örneğine uygun olarak ve İtalyan usulü izlenerek (*hümanistik* yazı), elyazısına belirli bir düzen getiriliyor, bir tür evrensellik

3 Garamond'un Kral I. François için hazırladığı Yunan harfleri (ed.n.).

amaçlanıyor. Usta yazıcılar topluluğu *La Compagnie des maîtres ecrivains*, resmi bir yazı kullanılıyor; Colbert "yazısı güzel olanlar"ı koruması altına alıyor.

19. XVIII. yüzyılda, Fransa'da kurulan bir yazı akademisi, Devrim'de esnaf loncalarıyla birlikte kapanıyor.
20. Metal kalem uçları, XIX. yüzyılda ortaya çıkıyor.
21. 1714'te icat edilen ve XIX. yüzyılda yetkinleştirilen daktilo, 1875'ten beri yaygın olarak kullanılıyor.

Yanılsamalar

Saklamak

Bazı dilbilimciler, dilin iletişim işlevine sıkı sıkıya bağlanıp kalıyorlar: dil, iletişim kurmaya yarar diyorlar. Yazı tarihçileri ve arkeologlar da aynı önyargıya sahip: yazı, aktarmaya yarar. Bu kişiler, yine de, hiç şüphesiz, yazının, zaman zaman (yoksa her zaman mı?), kendisine emanet edilenleri *saklama* işlevi de yüklenmiş olduğunu kabul etmek zorundalar. Piktografinin basit, son derece açık bir dizge olduğu düşünülecek olursa, zor, karmaşık, soyut, çok sayıda grafik biçim içeren, genellikle çözümlenebilirliğin sınırlarında dolaşan bir dizge (çiviyazısı biçiminde bir ideografi) kullanmaya başlayan Sümerli yazıcıların yaptığı, okunurluğu bir yana bırakarak grafik açıdan kapalılığı sağlamaktır. Şifreleme yazının doğal eğilimidir. Okunmazlık, yazı dizgesinin, çökmüş, korkutucu bir durumu değildir, tam tersi yazının gerçek yüzüdür (gerçeğin merkezinde değil de, belki sınırlarında dolaşan bir uygulamanın özüdür). Bu gizleme eğiliminin çok farklı nedenleri olabilir, bu nedenler mekânlara ve dönemlere göre değişebilir: dindışı alanla hiçbir şekilde bağlantı kurmak istemeyen tutucu bir öğreti ve tanrılarla gizli bir iletişimin kurulması söz konusu olduğunda dinsel nedenlerden söz edilebilir; öte yandan belirli bir toplumsal sınıfı (egemen sınıfı) temsil eden yazıcı kastının bazı sırları, bazı bilgileri ve bazı mülkleri gizli tutması istendiğinde toplumsal nedenler söz konusudur. Demokratik değerlerin ağırlığı nedeniyle (ve belki daha da öteye giderek Hıristiyanlığın getirdiği değerler nedeniy-

le), iletilecek sözün en fazla kişiye ulaşmasını mutlak bir doğru olarak kabul etme eğilimindeyiz ve yazıyı da ilerlemeye bağlı bir kazanım olarak görüyoruz. Bu yaklaşım, fenomenin öteki yüzünü bir kere daha gözardı etmekten başka bir şey değildir: yazının karanlık bir gerçek yüzü vardır: yazı, binyıllar boyunca, yazıyı kullanmaya başlamış çok az sayıdaki kişiyle, henüz kullanmayanları (insan yığınlarını) birbirinden ayırmaya yaramıştır, mülkiyetin (imza aracılığıyla) ve seçkinliğin işareti olmuştur (ilkel ve kaba yazılar da vardır, gelişmiş yazılar da); bugün bile hâlâ, her tür ustalık, farklılaşma ve belki de gizlilik, ancak özel bir yazı aracılığıyla sağlanabilir (matematikteki, kimyadaki, botanikteki algoritmalar; müzik yazısı, simgesel yazı, astrolojik yazı; bir bilim alanı kurulacak oldu mu, bu alanın önde gelenleri hemen grafik bir anlaşılmazlık icat ederler: bugün, anlatıyı grafik simgelere dönüştüren anlatılama göstergebilimi için de aynı durum geçerli); elyazması söz konusu olduğunda (bu alanın daralmakta olduğunu kabul etmek gerek), bir yazı ne kadar okunaksız olursa o kadar "kişisel" bulunur, kişinin içine girilmesi olanaksız konumunu çağrıştırır. Durum böyle olunca, Masson ve Réquichot gibi bazı ressamların ürettikleri grafik imgeler, yazı olarak bakıldığında, hiçbir şekilde ve kesinlikle (ve haklı olarak) çözümlenemez olsalar bile, sanatsal aykırılıklar olarak algılanmamalı; bunlar daha ziyade yazının öteki yüzünün –yazıdaki cehennemin– açığa çıkarılması olarak görülmelidir (gerçek öteki yüzdedir).

Sınıflandırma

Bugünün bilim adamları, yazıyı hep *dilden yola çıkarak* düşünürler ve onlar için dil, sözlü dildir, konuşulan dildir: yazı da sadece sözün takipçisidir (gerisinden gelir). Bu nedenle yazıları da dilin –kendi dillerinin– üç farklı eklemini göz önünde bulundurarak sınıflandırırlar: en başta bir "tümce yazısı" olması gerekir, bu yazıda, çizilen bir gösterge, tek başına bütün bir sözcenin, bütün bir söylem biriminin yükünü taşıyacaktır: bu yazı bireşimsel olarak adlandırılan yazıdır *(Ideenschrift)*, piktogramlarda bulunur (Irokua, Algonkin eşarpları, çizgi romanlar); bunun ardından bir "sözcük yazısı" gelmelidir, göstergeler dilin anlam taşı-

yan birimlerinin, anlambirimlerin, yükünü üstlenir: bu analitik yazıdır *(Wortschrift)*, ideogramlarda (Sümer, Mısır, Çin ideogramlarında) bulunur; son olarak da seslere dayalı bir yazı gelmelidir, her gösterge, ayırt edici bir birimin (ses-harf) ya da bu ayırt edici birimlerden oluşan bir öbeğin (hece) yükünü üstlenecektir: bu da, alfabeye dayalı yazıdır, okuma kitaplarında, ünlülerden ve ünsüzlerden oluşan alfabelerde (Fenike alfabesi ve ondan türeyen alfabeler) karşımıza çıkar. Bu sınıflandırma, elbette ki akla uygundur, hiç şüphesiz kullanışlıdır, ama belki bir o kadar da tehlikelidir: çünkü bir yandan, piktogramdan Yunan alfabesine (bizim alfabemize) doğru bir ilerleme olduğu kabulüne dayanarak, insanlık tarihini, analitik düşüncenin gelişimini ve alfabemizin doğuşunu sadece bir tek eylemin düzenlediği, bunun da Aklın eylemi olduğu düşüncesini destekler; öte yandan, dilin (sözlü dilin) birimlerini, onların sadece ayırt edici, iletişim kurucu özelliklerini öne çıkarmak amacıyla bir tür "mat" monata indirgeyip sayısız simgesel titreşimlerini gözardı ederek, sırf bilgi aktarmaya yarayan, çizgisel yazı üzerine kurulu bilimsel mitosu güçlendirir, – sanki (piktogramda ve ideogramda hacimli olan) yazı göstergesini düzleştirerek tümüyle rastlantısal bir öğeye dönüştürmek, hiç tartışmasız kabul edilecek bir ilerlemeymiş gibi.

İletişim

Çin yazısının tarihi, bu konuda bir örnek oluşturmaktadır: bu yazı *önce* estetik ve / ya da ayinsel özellikleriyle (tanrılara yönelmesiyle) dikkat çeker ve işlevselliği (iletişim ve kayıt için kullanılması) bundan sonra kendini göstermiştir; dilbilimcilerimizin ağızlarına doladıkları iletişim işlevi, daha sonra gelmiştir, türetilmiştir, ikincil özellik taşır; yani Çin yazısının başlangıcında, sözün taklit edilmesi söz konusu değildir ve bu nedenle, yazının, sadece dilin yazıya aktarılması olduğunu savunanlar, boşa kürek çekmektedirler. Hayır, yazının iletişim kurmaya yaradığını kendiliğinden bir veri olarak kabul edemeyiz; yazıya muhasebeyle, iletişimle, kayıtla ilgili, bütünüyle uygulamaya yönelik işlevler yüklememizin ve yazılı göstergeyi harekete geçiren simgeselliğin üstünü örtmemizin nedeni, etnikmerkezci bakış açımızın ağır basmasıdır.

Yani Çin'de yazı, öncelikle dinsel, ayinsel değer taşımıştır; Ignacio de Loyola'nın deneyiminde karşımıza çıkan dil de bu kutsal konuşma dilinin başka bir biçime bürünmüş bir parçasıdır. Görünen o ki, bundan sonra imparatorluğun gücüyle belirli bir merkeze yönelen devlet, bu yazıyı ele alıp sahiplenmiş ve yaygınlaştırmış, dinden soyutlamış, idari ve muhasebeyle ilgili işlerde kullanmıştır; çok çeşitli yazılar oluşmuştur: sözün kâğıda aktarılması için bir elyazısı, resmi bir yazı ve anıtlarda (dikme taşlarda) kullanılan başka bir yazı daha. Sonunda yazı tekrar biçimlenmiştir: devlet, soyluların ahlakını ve ayinselliği yeniden düzenleyince, yazı da yeniden bir ayine dönüşmüş, oldukça tutucu değerlere bağlanmış; bir devlet meselesi olmuş; İmparator, kendini, grafik normların koruyucusu ilan etmiştir. Çin yazısı, böylece, bir tür alegorik hareketle, üç önemli işlevin birinden diğerine doğru yer değiştirmiştir: aracılık, iletişim ve (toplumsal) farklılaşma.

Karşı Zaman

Bilginlerimiz sadece eski yazılar üzerine çalıştılar: yazı bilimi bugüne dek sadece bir tek isim taşıdı: *paleografi*, eski yazılar bilimi. Hiyeroglifler, Yunan ve Latin harfleri titizlikle, ince ince betimlendi, üstün yetenekli arkeologlar, bilinmeyen eski yazıları çözümleme girişiminde bulundular; ama modern yazımız üzerine yapılmış hiçbir çalışma yok: paleografi XVI. yüzyılda takılıp kalıyor. Peki nasıl oluyor da bu varolmayan "neografiden", bütün bir tarihsel toplumbilimin, klasik insanın bedeniyle, yasalarıyla, kökenleriyle kurduğu ilişkilerin imgesinin çıkarılabileceği akla gelmiyor? Şöyle ilginç bir olay gerçekleşmektedir aslında: böyle bir durumda kalan tarihçi, amneziye sürüklenmiş gibidir, bugününe kapalı olan belleği, geçmişi içinde adım adım ilerledikçe aydınlanmaya başlar: ah o VII. ve VIII. yüzyılların yazısı! En iyi bunu biliriz; ama ya XIX. yüzyılın yazıları? ya da içinde bulunduğumuz yüzyılınkiler? Bunlar sadece "grafolojik" olarak, yani ket vurma eğiliminde olan, tartışmaya açık bir psikoloji aracılığıyla değerlendirilir. Yazı modernleşmesiyle birlikte bastırılır: hiç şüphesiz kitabın ortaya çıkmasının bunda önemli etkisi olmuştur ama bunun yanı sıra edebiyat biliminin de

içinde bulunduğu bir eğilimin, geçmişin metinlerini öne çıkararak modern metinleri gözardı etme eğiliminin de etkisi büyüktür: yazı alanında paleografinin kurduğu egemenliğin dengini, edebiyat alanında da filoloji kurmuştur.

Bu "unutuş" genel olarak kentsoylu ideolojisi olarak adlandırılan yaklaşımla bazı bağlantılar taşıyor olabilir mi? Yazı toplumsal çıkarların tarihine her zaman sıkı sıkıya bağlı olmuştur; çok uzun süre, sınıf değerlerinin arasında yer almıştır (bugün de aynı konumda bulunduğu söylenebilir mi?). XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, Fransa'da, monarşik devlet yönetiminin, kanonik açıdan "iyi" kabul edilen yazı bilgisini, yeminli bir usta yazıcılar birliğine emanet ettiği biliniyor; daha sonra bu birlik güçleniyor ve bir tür *Yazı Akademisi*'ne dönüşüyor (ve elbette, sadece adından dolayı, diğer tüm akademilerin sahip oldukları saygınlığı ve koruma işlevini kazanıyor); son olarak bu akademi 1791 yılında, Eski Rejim'in simgelerinin ve kalıntılarının tümüyle silindiği, birliklerin kapatıldığı siyasi karışıklık döneminde ortadan kalkıyor; bu dönemde yazı, kentsoylu devriminin görüş açısına uygun olarak demokratikleşmeye hazırdı; ama tam da bu nedenle yazıya bir yandan tarafsız bir tür evrensellik yüklenirken diğer yandan da yazı eğitiminde bazı kanonların izlenmesine devam edildi: yazı, hukuksal bir anlam taşımasa da toplumsal ayırt edicilik özelliğine sahipti. Böylece, geçen yüzyıl boyunca yazı tam yerine kavuşamamış oldu: sınıfsal bir olguydu ama bununla birlikte, açıkça bölünmüş olan eski toplum düzeninin kendisine verdiği estetik saygınlığa sahip değildi. Birçok kültür olgusunda karşılaşılan diyalektik durum burada da kendini gösteriyor: modernliği en fazla ilgilendiren vurguları, seçimleri, dikkat çekici noktaları ortaya çıkarmak için, kentsoylu hâkimiyetindeki yüzyılların üstünden atlayıp, eski, adaletsiz, ast-üst ilişkisine dayalı olsa da içinde bulunduğu esenlik halini, "adab-ı muaşeret" anlayışını ütopik bir örnek olarak gördüğümüz bir toplumun icatlarına yönelmek zorundayız: bu, *karşı zamandır*, ve (tarihsel) kuramının oluşturulması gerekir. Birlik olarak kimi bozukluklar gösteren ama bununla birlikte bizim sahip olmadığımız bir yazı "düşüncesini" de elinde bulunduran bu *Yazı Akademisi* için de aynısı geçerlidir.

İşlevler

"Elyazması", modern dönemde, yani tipografinin elyazmasına rakip olarak ortaya çıkışından sonra bilginlerimiz tarafından yasaklanmıştır – XIX. yüzyıldan sonra, sadece, baskıcı rolü apaçık görünen, tartışmaya açık bir bilim olan grafoloji tarafından (psikiyatrik bilirkişi raporları, işe alma testleri için) kullanılmaya bırakılmıştır. Oysa eski yazı (ilk ortaya çıktığı günden ortaçağın sonuna dek) çok iyi yapılandırılmış bir bilgi alanının konusudur. Tarihçilerden çok epigrafistler, arkeologlar, paleograflar tarafından geliştirilen bu alan, özellikle yazı biçimlerinin doğuşu ve evrimi konularının üzerinde durmuştur; pozitivist bir yaklaşım benimsemiş olsa da, yazının işlevlerini, özellikle de başlangıçtaki işlevlerini tartışmadan geçememiştir: hangi amaçlarla, hangi durumların sonucunda, hangi gereksinimlerle "icat edilmiştir" yazı? Ama bu sorular sorulduğu zaman başka bir bilgi alanına geçilir; çünkü bir kazıda bulunan tabletlerin tarihlerini karbon-14 yardımıyla belirlemek bir tekniğe dayalıdır ve saptamaya yönelik bir söylem kullanır ama işlevler, nedenler, gereksinimler, güdüler üzerine tahmin yürütmek aynı şey değildir: bu durumda, artık varolmayan halkların "anlayışlarına" dokunmak söz konusudur, üzerinde çalışılan fenomenin (burada yazının) belirli bir yaşam dizgesi içindeki yerine dokunulur ama bu yaşam üzerine bilinenler çok azdır; bu durumda, bilgi alanı *ideolojik* bir özellik kazanır ya da daha belirgin bir sonuca ulaşılması gerekirse *yansıtmaya* yönelir: bilgin, birçok değerini ortaya çıkardığı yabancı (yaban) fenomenin üstüne, kendi tarihinden gelen değerleri, sözcükleri ve çıkarımları yansıtır: bilgi alanı böylece hem etnikmerkezci hem de sözmerkezci bir hal alır: etnologların ve tarihçilerin öngörmüş oldukları bir tehlikedir bu: Marc Bloch, bir olayın tarihi saptamak için büyük bir yetkinlikle çalışan ama bu olaydaki değişkenleri göstermek gerektiğinde en eskimiş ve en sorunlu psikolojiye başvuran bilginleri alaya alıyordu. Sonuç olarak, bilgi alanı, belirli bir noktaya ulaştığı anda (bu noktaya ulaşması fazla zaman almaz) bir mitolojiye dönüşür (farkında olmaksızın, çalışan kişinin başvurduğu yansıtmaları, kurguları aktarmaya başlar). Yazının başlangıcında taşıdığı söylenen işlevler de böyle bir anda ortaya atılmış olabilir, bunu unutmamak gerek.

Bu nedenle, birçok tarihçinin ve arkeoloğun yaptığı gibi, yazının başlangıçtaki işlevinin (icat edilmesinin temelinde yatan gerekçenin), hiç şüphesiz "iletişim" olduğunu söylemek, birçok sıkıntıyı ve birçok şaşkınlığı beraberinde getirir: eğer amaç "iletişimi" sağlamaksa –elbette en açık ve en hızlı iletişimi sağlamaksa–, bazı halkların (Sümerlerin ve Akadların), başlangıçta kullandıkları söylenen piktogram zaten çok "anlaşılır" bir yazıyken, "soyut ve zor" yazılar üretmiş olmaları (çiviyazısı) nasıl açıklanabilir? Şaşkınlık yaratan bu olaya baktığımız zaman (durumun şaşkınlık yarattığını kabul edelim en azından), belki de bütünüyle modern değerlerin geçmişe yansıtılmış olduğunu görebiliriz: doğru iletişim, açıklık, etkinlik, soyutlama: III. binyılda yaşayan Mezopotamyalı yazıcıya, gülünç bir şekilde, kapitalist toplumdaki bir yönetici sekreterinin gereksinimleri ve nitelikleri yakıştırılmaktadır.

Belirti

Elyazısını bir belirti olarak değerlendirme eğilimi, herkesin bildiği gibi, çok yakın bir dönemde ortaya çıktı. Yazının, herhangi bir öznenin ya da herhangi bir dönemin "kişiliğini" "gün ışığına çıkarabileceği" inancının gelişmesi için, bir yandan elyazmasının basılmış yazıyla karşı karşıya getirilmesi (kitabın olmadığı dönemlerde, yazı, belirli üretim kurallarına göre atölyelerde üretilen bir zanaattı, el emeğiydi sadece) yani "doğallığın" ve "insalsılığın", "mekanik" olandan belirgin bir şekilde ayrılması gerekiyordu, öte yandan da kişinin kimliğini bireysel özellikleriyle belirleyen, tanımlayan bir ideolojiye gereksinim vardı, bu da ancak "psikoloji" alanıyla sağlandı. Yazının, tahminler için bir belirti olarak kullanılması (yazının *başka bir şeyin* belirtisi olarak görülmesi) demek ki açık bir ideolojik özellik taşır: kişi ve bilim üzerine kurulu modern bir ideolojiye bağlıdır: ortaçağda kullanılan yazının Almanya'da "kaba ve köşeli", İngiltere'de "dar ve sivri" olduğunu ileri süren kişiler, bilginlerdi – bu görünümler, onlara göre, Almanların ve İngilizlerin "herkesin bildiği" özelliklerine gönderme yapıyordu; yazıda "kişiliğin" izlerine dikkat çekmek isteyenler, iyi niyetli eğitimcilerdi; ve sonuç olarak grafoloji, bir bilim olduğunu ileri sürüyor, yavan bir ör-

neksemeye dayalı bir bilim: sözcüklerle oynuyor: "yumuşak" bir yazı "yumuşak" bir kişiliğe gönderme yapıyor; ve bu zavallı sözcük oyunları baskıcı bir dizge kuruyorlar: yazısına bakarak bir kişiyi suçlu bulmak, işe almak mümkün. Yazı, bugün, aslında sadece bir tek şeyin belirtisidir: sınıf gerçekliğinin. Yazıya bakarak kültür düzeyleri –yani toplumsal ayrımlar– okunur, tek tek kişilerin kültür düzeyleri değil ama her bir kişinin ait olduğu grubun düzeyi.

(Dün, televizyonda gösterilen bir incelemede, Beethoven'in bir mektubunun –Ölümsüz Sevgili'ye mektubun– grafolojik çözümlemesinin yapıldığını duydum: bilgin, bu yazıya bakarak müzisyenin "açıkyürekliliğini" ortaya çıkarıyordu; bu açıklama, bir dizi bayağı önyargıya ve düzmece bir nesnelliğe dayanıyordu: yazının hızlılığı kişinin sabırsız olduğunu belirtiyordu, sabırsızlık doğallığı gösteriyordu ve doğallık da açıkyüreklilik anlamına geliyordu; bir öznenin "açıkyürekliliği" de, sonuç olarak, modası geçmiş bir psikolojik özellik olmaktan çıkıyordu; açıklamalar getirmek için benzerliklere bakmak yeterli olabiliyordu ve bunun da ötesinde, bu benzerlikler tartışmaya açık öğeleri biraraya getiriyordu [bir grafizmdeki "sabırsızlık", bir aşığın "açıkyürekliliği"]; başka bir dönemde sadece *büyü* olarak değerlendirilecek açıklamalar bunlar: ama büyüden geriye kalan şey, büyünün en kötü yanı: kendini "gerçek" olarak sunması.)

Mutasyonlar

Büyük mutasyonlar, büyük tarihsel olaylar aracılığıyla gerçekleşmez, kopmalar aracılığıyla gerçekleşir, yani genel olarak Rönesans diye adlandırılan dönemlerle: yerleşik değerler dizgesinin mutasyona uğraması söz konusudur ve yazı da bu dönüşüme katılır çünkü yeni yerleştirilen değerler, yeni bir üretim ve dağıtım düzenine gereksinim duyarlar. XII. yüzyıl Rönesansında, gotik olarak adlandırılan yazı düzenlenmiş ve Avrupa'ya yayılmıştı; büyük Rönesans'ta (XV. yüzyıl) elyazmasından basılı kitaba geçilmişti; ve bugün de, hümanist değerlerin kriz içinde bulunduklarının herkes tarafından kabul edildiği bir dönemde, yeni bir yazı arayışı kendini gösteriyor: görüntü ve seslere dayalı bir yazı.

Sözlü / Yazılı

Bilindiği gibi, tarihçilerimiz ve dilbilimcilerimiz, yazıyı, sözlü dilin aktarılması olarak açıklıyorlar kolayca. Öte yandan, antropoloji, bu iki iletişim biçiminin arasındaki, bir bakıma ontolojik ayrıma dikkat çekiyor. Aslında korteksin iki farklı bölgesine bağlı iki farklı dil yetisi oluşmuştur: biri işitmeye dayalı dildir, "sesleri düzenleyen alanların evrimine bağlıdır"; diğeri görmeye dayalı dildir, "hareketlerin düzenlenmesine bağlıdır ve hareketler, grafik biçimlerle maddeleştirilmiş simgelere çevrilir". Grafizm ortaya çıktığı zaman, el ve yüz arasında yeni bir denge oluşmuştur (ikisi aynı anda, birbirlerini özgürleştirmişlerdir): yüz kendi dilini edinmiştir (işitmeye ve konuşmaya dayalı dil), el de kendininkini (görmeye ve çizme hareketine dayalı dil).

Bu iki dilin birbirine aykırı olduklarını ya da başka türlü söylemek gerekirse, (birçok durumda) birbirlerinden bağımsız olduklarını her fırsatta hatırlatmak gerekir: ikinci dilin doğrudan ve kolayca birinci dilden türemiş olduğu söylenemez: buna inanmak, bunu söylemek, apaçık ortada olan bir durum olarak kabul etmek *alfabe yanılsaması* olarak adlandırabileceğimiz durumun bir etkisidir (alfabe derken elbette bizim alfabemizden söz ediyoruz, çünkü sadece bizim alfabemiz harfleri dildeki seslere karşılık olarak kullanır, ideogram böyle yapmaz). Örneğin eski Çin'deki din törenlerinde, söz ve yazının birbirine karşıt olarak konumlanmış özel yerleri vardı: söz görünür dünyadaki kutsal varlıklara, tanrı-atalara, yardımsever tanrılara seslenilirken kullanılırdı; yazıyla da, toprak altındaki dünyanın cezalandırıcı ve intikam alıcı güçlerine seslenilirdi. Daha sonra, yine Çin'de, dinle kurmuş olduğu bağlantıları koparan yazılı dil, büyük ölçüde zenginleşti; tüm entelektüel birikimin temsilcisi haline geldi ve konuşma dilini, gündelik bayağılıkların anlatımıyla sınırlandırarak arka plana itti. Hindistan'da bunun tam tersi gerçekleşti, tüm dinsel ve kültürel yükü üstüne alan, sözlü dil oldu: bir yandan, vedaların yazıya geçirilmesi söz konusu olduğu zaman bunların telaffuzlarının gerçeğe uygun biçimde, tamı tamına belirtilmesi gerekiyordu (telaffuz çok büyük bir dinsel

öneme sahipti, öyle ki, büyücülük davalarında, büyücüyü yakmak yerine, ön dişlerinden birinin ya da ikisinin kırılması tercih ediliyordu); ve öte yandan, yine Hindistan'da, bilgi, yazıya hiçbir şekilde bağlı değildi; büyük bir bellek gücü sayesinde saklanıyordu ve sözlü olarak aktarılıyordu: okuma yazma bilmeyenler (bizim için büyük bir karşıtlık oluşturarak) eğitimsiz kalmıyorlardı. Peki ya biz? Yazımız çok işlevli olsa bile sözümüzden kopuk, hem yapısal açıdan (sözcük dağarcığı, sözdizim) hem de toplumsal kullanım açısından: iki farklı dilimiz var, biraz ortaçağdaki uygulamaya benziyor bu, duruma ve sınıfa bağlı olarak Latince ya da Fransızca konuşulması gibi; sadece ayrıcalıklı bir tek sınıf, entelektüeller, bağdaştırmacı bir ortak dil kullanıyor, biraz yazılı söz ya da sözlü yazı gibi bir dil (ama, açık söylemek gerekirse, ne biri ne diğeri): entelektüelden sürekli olarak, yaptığı sözlü sunumu yazıya geçirmesi istenir, bu işin herhangi bir sorun yaratabileceği düşünülmez – hiç şüphesiz, dilin, düşünceye tercüman olduğu ve düşünceye, hiç değişmeyen bir araç sunduğu mitosuna dayalı bir tavırdır bu; entelektüelin düşündüğü kabul edildiğine göre, hangi dili kullandığının –yazılı ya da sözlü– fark etmeyeceği sanılır.

Antropoloji farklı bir şey gösteriyor: mağaralardaki ilk grafizmlerde, figürler belirli bir noktadan çevreye yayılacak şekilde düzenlenmişti (hiç şüphesiz, bizim çizgi romanlarımıza benzer bir şekilde); bu simgesel derlemelerin, kaçınılmaz bir şekilde, sözel bir bağlamla ilişki içinde düzenlendiği anlaşılıyor. Demek ki, sözlü olanla yazılı olan arasındaki *dizimsel* ilişki çoktan kurulmuş. Biz bu ilişkiyi, hep bir dengesizlik biçiminde düşünme eğilimindeyiz: ya imge, sözü sadece *resmeder*, diye düşünürüz ya da tam tersi, söz, imgeyi bir bakıma *dile dökmekten* başka bir şey yapmaz, deriz. İmgeyle (ya da imgenin ardından gelen yazıyla) söz arasındaki bağlantının, konuma bağlı olduğunu söylemek daha doğru olurdu (ve bu konu, daha sonra yapılacak çalışmalarda ele alınmalıdır): beden, bu iki dil arasında eşit olarak dağıtılmıştır: ele ya da yüze uygun olarak, görme ve hareket etme gibi özel işlevler geliştirir (teknik ya da nevrotik işlevler) ama sonuçta bunların biri olmadan diğeri de olmaz – ve insanlığın edineceği en

son antropolojik bilgi de bu olacaktır. Bu nedenle –belki de– geleceğin uygarlığında, yazının bütünüyle ortadan kalkmasını ve sözün egemenlik kurmasını beklemek pek akıllıca olmaz: ne olursa olsun, kesinlikle *barbar* bir gelecek olurdu bu.

Başlangıç

Yazının başlangıcı, beklendiği üzere, bazı mitolojik söylemlere konu olmuştur: yazıyı insanlara tanrılar ya da kahramanlar getirmiştir: Tot, Kadmos, Palamedes, Keos'lu Simonides, melek Raziel; insanın yazıyı icat etmesine kötü gözle bakan tanrılar sadece eski Çin tanrılarıdır: Kan-Ji ideogramları icat edince tanrıların ağladığı söylenir. Yazının tarihi, bilginler tarafından ele alındığında bile (son yüzyılda), başlangıcı üzerine kurulan düşler tamamen silinmez: Eski Dünya'nın yazılarına (Sümerce, Eski Elam yazısı, Mısır yazısı, Eski Hint yazısı, Çin yazısı) ortak bir başlangıç noktası bulmak için çaba harcanır ya da diğer tüm yazılara kaynaklık eden piktografik bir Eski Sümerce düşlenir.

Bilginlerin tümüyle hayal ürünü olarak değerlendirdikleri ama bana kalırsa büyük bir mitolojik güç taşıyan başka bir başlangıç noktası daha belirtilir (burada elbette, güncel gösterge kuramlarımıza parlak bir ışık tutan modern bir mitostan söz ediyorum). Cizvit Papazı Jacques Van Ginneken'a göre, insanlığın kullandığı ilk dil, hareketlere dayalı bir dildi; bu hareket dilinde bile belirli bir uzlaşma sağlanmıştı (bunlar ideogramlarda tekrar karşımıza çıkacaktır, söze dayalı olmasa da, belirli bir kod olarak yerleşmiş toplumsal hareketler, grafik olarak aktarılacaktır). Çok daha sonra, bilimin öngörebileceğinden çok daha uzun bir süre sonra, bugün kullandığımız eklemli dil (yüz dili) ortaya çıkacaktır ve önce klikler biçiminde kendini gösterecektir (klik, Güney Afrika ve Kafkas dillerinde karşılaşılan, meme emen bebeklerin ağızlarından çıkan seslere benzeyen özel bir tür sesbirimdir), daha sonra bu klikler bölünecek ve ünsüz harflerden oluşan gruplar kurulacaktır (ünlü harfler başlangıçta sadece etkisiz tamponlardı); Papaz Van Ginneken'e göre ünlü harflerin dilde önem kazanması ve yazının oluşumu, hareketlere dayalı dönemle kliklere dayalı dönem arasında yer alır; başka şekilde

söylemek gerekirse (aşırıya kaçan bir önerme) *yazı, sözlü dilden önce kendini gösterir.* Bu varsayım, bilimsel açıdan temelsizdir; ama çok olası olgulara dikkat çekmekten de geri kalmaz: hareket dilinden *doğrudan* (sese dayalı dilin aracılığı olmaksızın) ideograma geçilmesi, hatta hareketlere dayalı gerçek bir kodun varolması (bu durumda hareket, eylemin "doğal" ve "gerçekçi" bir anlatımı olmaktan çıkar), kodların birbirlerine bağlanmaları (gerçeklik üzerine bir kodlama değil, kodlama üzerine kodlama), yazının çok eski bir tarihe, söylenenden çok daha eski bir tarihe dayandırılması gibi olgular.

Yazının başlangıç noktası üzerine yeni bir görüş daha vardır (bu görüş çok daha bilimseldir). Leroi-Gourhan yazıyla grafizmi birbirinden titizlikle ayırır. Yazı, bilindiği gibi, İÖ III. binyılda ortaya çıkmıştır; ama grafizm, yontma taş devrinin sonlarına denk gelir (İsa'nın doğumundan yaklaşık 35000 yıl önce); ilk boyalarla (aşıboyası ve manganez) ve ilk süs eşyalarıyla aynı döneme aittir. Grafizm, her tür anlam dizgesinden uzaktır, çizgilerden, kemiğe ya da taşa oyulan işaretlerden, belirli aralıklarla kazınmış kesiklerden oluşur. Hiçbir figür içermez, bu izlerin belirli bir anlamı yoktur: öyle görünüyor ki bunlar ritimli çizimlerdir (belki de büyüyle bağlantılı bir özellik taşırlar). Başka bir deyişle, grafizm gerçekliğin taklidine dayalı değildir, soyutlamaya dayalıdır.

Başlangıcı anlatan bu mitoslarda (başlangıçlar her zaman mitoslarla bağlantılıdır: hatta başlangıcın kendisi bir mitostur) birbirine karşıt iki farklı yönelim görülüyor: birine göre yazı, figürden türer (harekete ve ideograma dayalıdır), diğerine göre, soyut gösterge (içeriği olmayan gösterge) mutlak bir başlangıç noktasıdır, figürler de bunun sonradan gelişen türevleridir. Burada düşlenen iki beden vardır aslında: biri daha fetişisttir, hareketi ve figürü parça parça görür, diğeri daha saplantılıdır, tekrarlanan çizginin salt ritmini kazır taşa. Her koşulda, yazıyla sanatın (figüratif ya da soyut sanatın) başlangıçları arasındaki bağlantılar apaçık ortadadır.

Kişi

Yazı, kişiliğin anlatımı mıdır? Doğru mudur bu? Benim, kendi adıma, metin yazarken, not alırken ya da yazışmalar sırasında kullandığım üç farklı yazım var. Ama bazı harflerin biçimlerinin, her üçünde de aynı olduğunu söylemenin bir anlamı yok: arzum, bana öğretilen ya da benim kendime dayattığım kodla değil, kendimde öngördüğüm okur imgesiyle bağlantılıdır: not alırken hiç belli olmaz, mektuplarda kişiselleşmiştir, metin söz konusu olduğunda sanrı uyandıran bir netliktedir (bu yazının daha az titizlik gerektirdiği söylenemez).

Bilgiler

Yazı üzerine neler biliyoruz? Birçok bilgi alanı el atmıştır bu konuya; örneğin: I. *Tarih*, bize, yazıların ne zaman ve ne şekilde doğduklarını, ne zaman ve ne şekilde farklılaştıklarını, yayıldıklarını, birleştiklerini, bazı uygarlık biçimleriyle nasıl bağlantılar kurduklarını açıklar; II. *Fizyoloji*, yazma edimini oluşturan sayısız kas hareketini adlandırır ve bilimsel açıdan ölçümünü yapar; III. *Psikoloji*, grafoloji adı altında, yazılmış bir harfi, kişinin karakter özelliklerinin bir belirtisi olarak ele alır; IV. *Suçbilimi*, yazılar konusunda uzmanlaşır, kopyalanmış, hileli, sahte yazıları açığa çıkarır; V. *Simgebilim*, tüm zamanlarda yaşamış tüm insanların, yazmaya başladıkları andan itibaren, yazı kodlarına yükledikleri dinsel, metafizik ya da barok anlamları tek tek sıralar.

Yazı bilgisi, kuraldışıdır (bağlantılar kurduğu çok ender görülür): çok zengin bir alan olan tarih bilgisi, pozitivist bir yaklaşıma sahiptir: arkeologlar ve paleograflar tarafından ustalıkla ele alınır, alfabelerin ve harf tiplerinin ortaya çıkışı üzerine incelemelere öncelik verirken, yazıyla uygarlık arasında bağlantılar kurmayı göze aldığı pek görülmez (bu gibi durumlarda her zamanki psikoloji terimlerini kullanır); fizyoloji bilgisi tümüyle betimlemeye dayalıdır ve neredeyse sadece aynı şeyleri yineleyip durur ("Bükme eyleminde, parmağın bükülmesi söz konusudur" vb.); suç bilgisi, neredeyse tümüyle teknik alanla sınırlıdır ama neyse ki sıklıkla mülkiyetin yani toplumsal rejimlerin farklı yüzlerine çiğ bir ışık tutar; psikoloji ve simge bilgisi (bu

ikisini birbirinden kesin bir şekilde ayırmak için hiçbir neden yoktur) tümüyle postulatlara dayalıdır, bir gösterenle (yazı) bir gösterilen (herhangi bir karakter yapısı, herhangi bir inanç) arasındaki *benzerliği* yeterli kanıt olarak görür. Sonuçta, açıkça belirtmek gerek ki yazı konusunda üretilen bilgiler, dar bir bilimsellik ve cılız bir metafizik arasında salınıp duruyor. Bunun nedeni bu bilgi alanının *zor* olması mıdır? ya da hatta *problematik* olması mıdır? dirençle ve sansürle karşılaşması mıdır? Bu nedenle, burada da, bu bilgi alanını özetlemek yerine bu alana sorular yöneltmekle ve yazı çevresinde kurduğu epistemolojik mitolojinin genel özelliklerini belirtmekle yetiniliyor.

Yazıya Aktarma

Dilbilimcilerin, yazı mitosu olarak adlandırılması gereken bir inanışları var: yazının, "özünde geçici olan eklemli dili sabitlemek, mıhlamak" için kullanılan bir işlem olduğunu düşünüyorlar; yazıya aktarma anlayışına dayalı bu önyargıya sırtını dayayan dilbilimciler "yazılı kodun, dile yani sözlü koda oranla ikinci sırada yer aldığını" ileri sürebiliyorlar: başka bir deyişle, yazı, dilbilim alanının dışında kalıyor.

Bu tavır, fenomeni katı bir şekilde sınırlar: oysa yazı, (dilbilimcilerin pek çoğunun arzusuna uyarak sadece iletişim işleviyle sınırlanacak olursa) hem sözlü dilin hem de dilin kendisinin sınırlarını büyük ölçüde aşar: çünkü, öncelikle, yazının başlangıcında sözlü dille olan bağlantısı, birçok karanlık nokta barındırır (örneğin ideogram, bir hareketi yazıya aktarır ama hareketin kendisi de bir eylemin göstergesidir); öte yandan yazının, hem geçmişte hem de günümüzde, iletişim işlevinden başka işlevler de üstlendiği şüphesizdir; ayrıca elle üretildiği için, bir bakıma fizyolojik açıdan, yüzdeki sesleme aygıtından kopuktur ve bunun bir sonucu olarak beden, söze bağlandığı gibi bağlanamaz yazıya; ve son olarak yazıyla söz arasında toplumsal bir kopukluk vardır – ve her zaman da olmuştur.

Dilbilimcinin yazı konusundaki duruşu, *alfabemerkezcilik* olarak adlandırabileceğimiz bu etnik önyargıdan kaynaklanmaktadır.

Dizge

Alfabeler

Elbette çok büyük sabır göstermek gerekecektir ama yine de tüm alfabelerin yapısal dizgesini yeniden kurmak kesinlikle mümkün olacaktır. Bizim kullandığımız Latin alfabesi için böyle bir girişimde bulunuldu: P ve R harfleri arasındaki fark, bir işaretin (R'nin kuyruğunun) varlığına ya da yokluğuna bağlı değil midir? Bu işaret, dilbilimciler tarafından ayırt edici özellik olarak kabul edilir, çünkü anlamda kesin bir değişikliği ifade eden en küçük öğedir; yani tüm alfabeler, sınırlı sayıda yazıbirim (grafem) içeren bir tabloya indirgenebilir, tıpkı bir dildeki anlamlı seslerin, sesbirimler (fonemler) adı altında sınıflandırılabiliyor olması gibi. Ve aynı şekilde, Jakobson'a göre, tüm dillerdeki sesbirimlerin oluşturdukları genel dizgeyi yeniden kurmak mümkündür (otuz kadar sesbirim vardır), yani bilinen tüm alfabeler için geçerli olacak tek bir sınıflandırma ilkesi mevcuttur: yatay, dikey, eğik, yuvarlak, yarı yuvarlak çizgiler, çengeller, kıvrımlar ve bunların biraraya gelme kuralları. Sınırlı sayıda temel biçim ve değişikliklere dayalı bir düzen, işte bunlara dayanarak herhangi bir alfabe oluşturmak mümkün: herkes bu oyunu oynayabilir: Morse da sadece iki temel biçimden, noktadan ve çizgiden yararlanarak aynı şeyi yapmamış mıydı? Her alfabe bir *uydurmacadır* – ve her türlü uydurmacılık da belki alfabenin, yazılı dilin niteliklerini taşır.

Bununla birlikte (söylemek istediğim şu ki: yapısal bir ku-

ruluşa sahip oldukları halde, analize doğal olarak açık bulunan) tüm alfabeler, bütün olarak değerlendirildikleri zaman, biçimsel bir bireysellik, estetik bir bütünlük taşırlar: bir alfabe *kendini gösterir*: İskandinavlarm eski Run harflerinde uzun, dar ve köşeli bir görünüm hâkimdir; Nagari yazısında tüm işaretler, saplantılı biçimde aynı şekli tekrarlar: darağacını çağrıştıran T şeklini. Her alfabe bir denge demektir: bir yandan, hiçbir işaret kendini tekrarlamaz (*tekörneklerden* oluşan kapalı bir dizidir), öte yandan işaretlerin oluşturduğu bütün, diğer alfabelerle karşı karşıya getirildiği zaman (estetik özelliği aracılığıyla) bir tek işaret gibi işler. Bir alfabedeki harflerin yan yana sıralanması, gerçek bir gösteridir: hem akla hem de göze hitap eder. Imprimerie nationale'e bağlı (Paris) Cabinet des poinçons tarafından hazırlanan, (tüm ülkelerde ve tüm zamanlarda kullanılmış olan) tipografik alfabeleri biraraya getiren derleme kadar *uygar* bir kitap görmedim.

Yine bununla birlikte (söylemek istediğim şu ki: alfabelerdeki harflerin plastik açıdan değerlendirilmesinin yaşattığı doyuma rağmen), alfabe (bireysel işaretlerden oluşan bireysel bir bütün olarak), ideolojik bir dönüşümün içine çekilmiş bulur kendini. Alfabelerin icadına, gelişim düşüncesiyle bağlantılı bir değer yüklemeyen bir tek Batılı düşünür bile yoktur. Onlar için, ideogramm piktograma oranla, ünsüzler alfabesinin ideograma oranla ve ünlüler alfabesinin de ünsüzler alfabesine oranla belirli bir gelişim gösterdiği görüşü, *karşı çıkılmaz* bir doğru gibidir: kanıtlanması gereken de budur zaten: Yunan alfabesi, yani bizim alfabemiz, aklın geçtiği tüm aşamaların son noktasıdır ve bir zafer kazanmıştır: *bizden iyisi yoktur*, işte *bizim alfabemize* söylettiğimiz söz budur; bilimimizin seve seve hizmet ettiği bu etnikmerkezciliğin en kurnaz biçimleri arasına, sözcük biraz barbar kaçacak olsa da, *alfabemerkezciliği* de yerleştirmek gerekir. İdeogramm (Çinlilerde) ya da ünsüzlere dayalı alfabenin (Araplarda) bugün bile kullanılıyor olması ve bizimki kadar büyük bu uygarlıkların, bu alfabelerden vazgeçmeye hiç de niyetli görünmemeleri dikkate alınmıyor.

Okunamayan

Şifreleri hâlâ çözülmemiş yazılar var (Paskalya Adası'ndakiler ve İndus Vadisi'ndekiler); bu yazıların bir anlam taşıdıklarına inanılır, bilimimiz yetersiz kaldığı için çözemiyoruzdur bu yazıların şifresini ve bir bakıma bunlar da kendi Champollion'larını bekliyorlardır. Bununla birlikte, öyle başka yazılar da vardır ki onları anlayamasak da şifrelerini çözmenin olanaksız olduğunu söyleyemeyiz çünkü kısacası şifreleme mantığının tümüyle dışındadırlar: bazı kimseler ya da bazı ressamlar tarafından tasarlanmış kurmaca yazılardır bunlar (aslında her türlü sanatsal kariyerin dışında kalan "amatör" bir girişimden de söz edilebilir: Mirtha Dermisache'ın grafizm defterleri gibi). Örneğin André Masson, Asya dönemi olarak adlandırılan döneminde "Çince" yazmıştır; Réquichot, teşekkür mektupları, hakaret mektupları, sanat felsefesi üzerine bir kitap vb. yazmıştır (ama "kaleme almamıştır" elbette). Zaten işin ilginç –hayrete düşüren– yanı, gerçek yazılarla sahte yazıları birbirinden ayıran hiç ama hiçbir şeyin bulunmamasıdır: bağlam farkı gözardı edilecek olursa, şifresi çözülmemiş bir yazıyla şifresi çözülemez bir yazı arasında hiçbir fark yoktur. Bir yazının gönderge olarak konumuna biz karar veririz, kültürümüz, yasalarımız karar verir. Ne demektir bu? Gösteren özgürdür, bağımsızdır demektir. Bir yazının, tam anlamıyla bir yazı olması için, "okunabilir" olması gerekmez. Hatta (güncel anlamıyla) metnin ortaya çıkması, ancak gösterenin (Masson'un sahte ideogramlarının, Réquichot'nun içine girilmesi olanaksız mektuplarının) her türlü gösterilenden sıyrılması ve gönderge görünümünü bir yana bırakması koşuluyla mümkün olur. Çünkü metnin ne olduğunun anlaşılması için, gösterenin, hiçbir gösterilenden destek almaksızın kendini oluşturmasını, kendini düzenlemesini ve açılmasını sağlayan baş döndürücü kopmayı *görmek* yeterlidir – ama bu kesinlikle gereklidir. Bu okunamayan yazılar, bize, anlamların değil (sadece ve sadece) göstergelerin varolduklarını bildirir.

İcat

Yazı, birileri tarafından icat edilmiştir: Mısır tanrısı Tot; hahamların söylediğine göre, yazıyı Raziel'den öğrenen Âdem;

Thebai kentinin efsanevi kurucusu olan ve Yunanlılara Fenike alfabesini –bu alfabenin en azından 16 harfini– getiren Kadmos; bu alfabeye 4 harf ekleyen Palamedes (henüz baron de Charlus değilken) ve aynı alfabeye 4 harf daha ekleyen Keos'lu Simonides. Daha yakın dönemlerde, IV. yüzyılda, mitolojinin biraz daha dışına çıkıldığında, Karadeniz'in kuzeyinde yerleşmiş Gotların kullandığı Cermen dilini yazıya geçirmek için Got yazısını (bu yazıyı gotik yazıyla karıştırmamak gerekir) icat eden piskopos Wulfila. Doalu Bukere, Liberya'daki Vailere bir yazı vermiştir ve Sierra Leone'deki Mendeler, bir terzinin kendileri için icat ettiği bir hece yazısını kullanmışlardır. Aslında, yazının gerisinde, icat üzerine kurulmuş bir mitoloji bulunur: salt bir dizge olarak, belirli bir üretim mantığına, üstün bir düzenlemeye dayanmaktadır yazı: sonuç olarak, mitolojik açıdan, her kapıyı açan bir anahtardır.

Harfler

Öyle görünüyor ki bazı alfabelerin kökeninde büyü yatıyor. Ve büyü, sırası gelince, bazı harfleri yorumlama işini de üstleniyor. Harfler, çoğu zaman, simgesel olarak dünyanın yapıtaşlarıyla bütünleştirilmiştir (yedi ünlü harf, yedi gezegene denk gelir örneğin); sözcükleri rakamlara dönüştürmek ve bu rakamlar konusunda bazı çıkarımlarda bulunmak *gematria* olarak adlandırılır, ya da oyun biraz daha karmaşıklaştırıldığı zaman *isopsephia*'ye dönüşür (bu abartılı sözcükleri kullanmamın nedeni, harfler gibi ince öğelerden yola çıkarak ve büyülü bir anlama dayanarak, önüne geçilmez bir şekilde genişleyen bir bilgi dizgesinin varlığını hissettirmek istememdir). Bu eğilimler bizden uzakta mıdır? Bugün, psikanaliz, harfleri, rasyonel işlevlerinin çok ötesinde, bilinçaltını açığa çıkaran birer araç olarak görmektedir; S. Leclaire'in *Psychanalyser*'de, V harfi (ve W) üzerine yaptığı çözümlemeleri hatırlatmak isterim.

Harf, *tam da* başka hiçbir şeye benzemeyen şeydir: varoluşu, sadece ve sadece, her türlü benzerlikten kaçma üzerine kuruludur: harfin tüm çabası benzerlik-karşıtlığı yolundadır. Bu da ölçüsüz bir önermedir çünkü her şey sonunda bir şeylere benzer

(hiçbir şeye benzemeyen de sonunda bir harfe benzeyecektir); bu nedenle harfin piktogramdan "çıkmadığını", buna karşın piktogramla karşıtlaşarak varolduğunu düşünmek gerekir. Öte yandan insanlar, sanatçılar –kimi zaman– figüratif harfler tasarladıklarında, harfleri insan ya da hayvan bedenleri üzerine yerleştirmeye dayalı bir temsil oyunu oynadıklarında, çok güçlü bir aykırılık sahnelemiş olurlar, bir anda baroğun, şu lanetlenmiş sanatın en uç noktasına ulaşırlar (burada Massin'in kitabına, insan şeklindeki harflerden oluşan bu hayranlık uyandırıcı koleksiyona dikkat çekmek isterim, bir de Erté'nin alfabesine).

Büyük Harf

Küçük harfler, büyük harflerden doğmuştur, tersi söz konusu değildir: küçük harf, büyük harfin işlek yazım nedeniyle biçim değiştirmiş halidir. Bununla birlikte, başka tür bir harfle karşıtlık ilişkisi kuran, bir dizinin içine katılan büyük harfin "anlamı" ilerler (yaşın ilerlemesi gibi). Bu anlam, aşırılığa, yüceliğe, öze dayalı bir anlamdır (özel ismin başına büyük harf getirilmesiyle birlikte bütün bir metafizik kurulur). Demek ki, bütünüyle dilbilimsel, ayırt edici bir öğe olan ama anlam taşımayan harfin, bir anlama büründüğü durumlar da söz konusudur. Cava yazısında apaçık görülmektedir bu durum; bazı sözcüklerin içine, bizdeki büyük harflere benzeyen harfler eklenir: fazladan eklenen bu harfler, içinde bulundukları sözcüklere bir onur ya da bir saygınlık kazandırırlar.

Mapping

Dile sürekli sorulması gereken soru şudur: dil (şu ya da bu dil) gerçekliği nasıl bölümler? Bu gerçeklik içinden hangi bölümleri ayırır? *Mapping* denilen de budur işte, diliyle gerçekliğin yüzeyinde iz bıraktığını ileri süren bir coğrafi haritadır. Ama bu soruyu bir kez de yazı için sormak gerekir. Yazı, sözlü dili "kâğıda aktardığı" zamanlarda bile, eşit ve evrensel bir şekilde bölümlemez bu dili: "sözcüğün" bilinci, dillere göre büyük değişimler gösterir: Yunanlı kopyalayıcı, sözcük konusunda hiçbir bilince sahip değildi ama Latin yazıcı bu bilince sahipti; dilbilgi-

sinin yapılandırılmasından önce hiçbir yazısı bulunmayan Hindistan bölgesinde, yazı, sadece dilbilgisi tarafından kabul edilen söz öğelerini temsil eder (bölümler); ve bugün de bizdeki modern okuma yöntemleri, harflerden değil sözcüklerden (ya da dilin önemli birimlerinden) yola çıkar. Oysa piktografik ya da ideografik yazıların kâğıda aktardıkları ve bölümledikleri, bilindiği gibi, söz değildir; belki gerçeklik de değildir (nerededir ki gerçeklik?), eklemli dilin kodlarından farklı kodlardır bunlar: nesneler, hareketler, birbirine bağlanmış düşünceler (Çin yazısında olduğu gibi), ya da belirgin olaylardır (Dakota Kızılderililerinin *Winter Counts* hikâyelerinde olduğu gibi: bu yazılarda her kış, bellekte iz bırakmış bir olayın simgesiyle tanımlanır: piktogram, bütün kış mevsimini bölümleyerek sadece bir barış sözleşmesini alır ve bu sözleşmeyi anlatacak olası simgeler arasından da bir bayrakta karar kılar).

Bellek

Yazı üzerine ilk düşüncelerin üretilmesiyle birlikte (Platon), yazıya bir bellek rolü de verilmiştir: yazı, belleği geliştirmeye yönelik bir tür araç, beyne takılan ve beyni depolama yükünden kurtaran bir protez gibi görülmüştür. Paskalya Adası'nın (henüz şifreleri çözülmemiş) yazılarındaki ilk piktogramların, Polinezyalı şarkıcıların dinsel ezgileri söylemelerini kolaylaştıran yardımcı-bellekler oldukları düşünülüyor. Bizim yazımızla yazılmış (ve Ortadoğu'da bulunan) ilk anıtlarda, nesnelerin ve insanların isimlerini, yani kısacası muhasebesi tutulacak türden öğeleri barındıran listeler yer alır; bu öğeler bizi hiç ilgilendirmez ama yazının bizim için sakladığı budur; buna karşın, uzaklarda kalan bu yaşamdan bizim ilgimizi çeken özellikler (gelenekler) not edilmemiştir ve bu çok normaldir: Sümerler, gündelik yaşamlarının özünü oluşturan ve her birinin ezbere bildiği konuları neden yazıya geçireceklerdi ki?

Bizim uygarlıklarımızda, yazının temelinde yattığını düşündüğümüz bellekte saklama işlevinin burada hatırlatılmasının nedeni, en azından bizim kültürümüzde, bu işlevin ötesine geçen noktaları iyice değerlendirmek istememizdir. Elbette hâlâ hatırlamak için yazıyoruz (ajandalarımız bunun en basit örne-

ği), ama bundan daha çok da bilgi vermek için yazıyoruz: yıllık bilgilerimiz gazetelerde saklanıyor elbette ama gazeteler, öncelikle bilgi vermek amacıyla hazırlanıyorlar; *daha sonra* belleğe dönüşüyorlar. Gelenekler için de aynısı geçerli: kültürümüzde bunları kaydeden hiçbir yazı türü yok: gazete, roman, deneme aracılığıyla, dolaylı olarak kaydediliyorlar; ve hatta bu belgelerin de bellek haline gelmeleri için *yorumlanmaları* gerekiyor. Yazı, demek ki, hızla ikincil bir simgesellik tarafından kuşatılıyor: sadece belleğe ait "grafi"den yola çıkarak "yazıya", sonu gelmeyen bir anlamlılık alanına dönüşüyor.

Kurdele

İnsanlık, yazının izleyebileceği her doğrultuyu kullanmıştır: dikey, yatay, soldan sağa, sağdan sola, bir ileri bir geri vb. Bununla birlikte, yazı, ne olursa olsun, kalınlığı ve genişliği duruma göre değişen bir iplik biçiminde akar: *grafik bir kurdele*'dir. Bu kurdele, yazının temelindeki anlatısal durumu ifade eder. Anlatı nedir? En basit haliyle, bir *önce* ile bir *sonra* arasındaki seyirdir, zamansallık ve nedensellik arasında gidip gelen bir karışımdır; yazı, kullanılan yüzeyin (taşın ya da kâğıdın) oluşturduğu uzamda tuttuğu yerle bile, bu seyri kendi adına üstlenmiştir: okumak, anlatıyı en başından kabul etmek demektir. Eskimo piktogramlarına bakın (düşünüldüğünden daha geç dönemlere ait olmaları önemli değildir, ayrıca piktogramı, hiç düşünmeksizin gramatogramın kökeni olarak görme eğilimine karşı durmak gerekir): ilk resimde (artık buna bir gösterge diyebiliriz), bir parmağıyla kendisini ve öteki parmağıyla da bir doğrultuyu işaret eden küçük bir adam görülüyor; ikinci resimde, kahraman, bir küreği gösteriyor; sonra eliyle gözlerini kapatıyor vb. Bunlar, aynı zamanda hem bir anlatı hem de bir tümce oluşturur: *burada anlatılan kişi benim; şu tarafa doğru gittim ve, gemiyle yolculuk ettikten sonra, bir gece uyudum vb.* Her anlatıda olduğu gibi, her anın (her bölümün, her göstergenin) anlamı derin: eğretileme ya da düzdeğişmece aracılığıyla açığa çıkıyor, hatta yorumlama da devreye giriyor: kürek gemiye, gemi de yolculuğa gönderme yapıyor; gözler uykuya, uyku da geceye vb. Demek ki, dilin iki bileşeninin (dizi ve dizim) yazıda da bulunuyor olu-

şunu açıklamak için, (bilimin "yazıya aktarma" mitosunda olduğu gibi) yazıyı sözün devamı olarak görmek gerekli değil. Bölünme başka bir yerdedir: (yazıdaki ve sözdeki) çizgisel olarak birbirini izleyen dizimlerle, (mağara resimlerindeki, yağlıboyadaki ve çizgi romanlardaki) bir noktadan başlayarak etrafa dağılan dizimlerin karşı karşıya getirilebildiği yerde.

Dizgesellik

Her yazı bir dizgedir. Birleştirme olanağı sayesinde, çok az sayıda sesle bütün bir dilin kurulması gibi, her grafik bütünce de (ideogramlar, heceler dizisi, alfabeler), az sayıda biçimden (çizgiden) oluşur. Dizge, öncelikle en basit karşıtlıkla başlar, var ve yok arasındaki karşıtlıkla. İnkaların kullandığı *quipu*'da, sicimlere atılan her düğüm, farklı ondalık değer taşır; düğüm yoksa bu da sıfır demektir.

Brahmi yazısı, Arami kökenlidir, ama bütünüyle farklı bir yazı dizgesidir. Sami yazıları, sözcüğün sadece ünsüzlerinden oluşan iskeletini gösterir; ama Brahmi yazısı, ünsüz harfi tek başına yazmaz: her zaman araya *a* harfi girer (*a*, Hint dillerinde en sık kullanılan ünlü harftir) böylece bu yazı, hecelere dayalı bir hale bürünür; öte yandan yazılması gereken ünlü harf *a* değilse, temel göstergeye küçük bir ek yapılır. Buradaki karşıtlık, *a* ve "diğerleri" arasında kurulmaktadır.

Aynı şekilde, Sümer yazısında (çiviyazısı), *gounou* denen bir çizgi, varlığı ve yokluğu aracılığıyla, kralla normal insanı birbirinden ayırır: normal insana bu çizgiyi ekleyince kral olur. Böylece yazıda bir ekonomi de sağlanır.

Sonuç olarak, dizgeleştirme için kullanılan en etkili faktörlerden biri eksiltmedir. Yazı icat eden bir kişi, harflerini daha önceden varolan bir alfabeden alıyorsa, alıcı dilde kullanılmayan göstergeleri bir kenara koyar (çünkü bu göstergelerin ifade ettikleri sesler, alıcı dilde bulunmaz) ve yeni dilin kendine özgü seslerini göstermek için yeniden devreye sokar; Yunanca da Fe-

nike alfabesini alırken böyle yapmıştır: boğazsıl ünsüz harfler için kullanılan göstergelere gereksinimi olmadığı için bu göstergeleri kendi ünlü harflerini yazıya aktarmak için kullanır: herhangi bir sıralama söz konusu olmamıştır, boşta kalan harfler keyfi olarak kullanılmıştır. Yazıda, dizgesellik, yaratma gücünün önüne geçer.

Yazı yaratıcısının asıl görevi, sınırlı sayıda biçim arasından, kullanılmayan çizgileri bulup çıkarmaktır. Bu yaratıcı, bir bakıma olumsuzlama içinde çalışır. 862 yılına doğru, Yunanlı filozof Aziz Kyrillos, (Slavlar için İncilleri yazıya aktarmakta kullanılacak olan) glagolitik yazıyı yaratmaya çalışırken ve elbette Slavcaya özgü sesleri de yazıya geçirmesi gerektiği için, Yunan ya da Latin kaynaklı olmayan yeni harfler biçimlendirmek amacıyla titiz bir çalışma yürütür; ama açıkta kalan biçimler öyle azdır ki sonunda daha önceden kullanılan karakterlerden esinlenmek zorunda kalır: İbrani harflerinden.

Tmesis

Yazı, aslında, yüzeyin üzerindeki bir *çatlaktan* başka bir şey değildir. Düz bir yüzeyin, kâğıdın, derinin, kille kaplı bir düzlüğün ya da bir duvarın bölünmesi, üzerine ağlar örülmesi, sürekliliğinin bozulması söz konusudur. Çin'de, çok eski zamanlarda, kaplumbağa kabuklarında ateşin açtığı çatlakların ya da kuşların kumda bıraktıkları ayak izlerinin, kehanet amacıyla "okunmaya" başlanmasının nedeni de budur.

Yazının süreksizliğe gereksinimi vardır, süreksizlik bir bakıma yazının ortaya çıkmasının doğal bir koşuludur; ama bu süreksizlik tarih içinde birçok değişikliğe uğramıştır; yazı, bir kere yapılandırıldıktan sonra, zaman zaman sıkılaşmaya, düz alanı (hiyeroglif kartuşlarını, lojları, Yunan harfinin hücresini) hiçbir boşluk bırakmadan doldurmaya yönelir ya da zaman zaman bunun tam aksine, olabildiğince çok sayıda parçalara bölünür (bizim daktilo yazımızda olduğu gibi, her harf bir sonraki harften ayrı yazılır). Yazı, sıkışıklıkla havadarlık arasında, bitişmeyle kopma arasında gidip gelir. Antik yazıda (büyük harflerden oluşan yazıda), sözcükler birbirlerinden ayrı değillerdi; sözcüklerin ayrılmaları, küçük harflerin yaratılması sayesinde gerçek-

leşti, hatta harfleri birleştiren çizgilerin gelişmesiyle birlikte heceler de kimi zaman birbirlerinden ayrıldılar. (Dil konusundaki bilincimiz göz önünde bulundurulduğunda) grafiğe yönelik bu savın, rasyonellik taşıdığı söylenemez: tuhaf kopmalar söz konusudur: yazının kılavuzu el ve gözdür, dilin aklı değildir.

Tipoloji

Belirli bir kültür ve tarih alanı içinde, farklı yazılar ya birbirleriyle karşıtlık ilişkisi kurarlar ya da biri diğerine kaynaklık eder. Kurdukları karşıtlık ilişkisi, genellikle işleve yöneliktir; örneğin Hellenistik dönemde farklı amaçlarla kullanılan üç ayrı Yunan yazısı olduğu biliniyor: son derece kaligrafik, yuvarlak hatlı büyük harflerin kullanıldığı bir kitap yazısı *(libraria)*; resmi bir yazı ve özel kullanıma yönelik bir yazı (işlek, hafif); başka bir örnek de IV. yüzyılda kullanılan özel mezar yazısıdır (bu yazının harfleri, papa Damasus'un isteği üzerine Philocalus tarafından tasarlanmıştır ve kalın yarıklarla son bulur: bu Philocalus tarzıdır): birinde Ölüm, bir diğerinde Devlet, Kültür, Birey öne çıkar: yazıların işlevsel bir tipolojisi vardır. Ama yine çok sık karşılaşılan başka bir durum daha söz konusudur, tarihimizde birçok yazı tipi, basit biçim farklılıkları üzerine kurulmuştur – aslında, bir bakıma sıradan farklılıklardır ama yine de, bundan etik bir anlam çıkarılabilir: Roma İmparatorluğu iki yazı kullandı, anıt yazılarının taklidine dayalıydı bunlar: *quadrata* (kalın kuyruklu) ve *rustica* (ince dikey çizgiler), adlarına bakarak, bu yazılara yüklenen anlam konusunda çok şey öğrenilebiliyor. Başka bir karşıtlık ilişkisi daha: Arapçanın iki yazısı vardı: anıtsal, köşeli ve sert olan *Kûfi* ve kopyalamada kullanılan, yumuşak ve yuvarlak *Nesih*. Genel olarak –buradaki asıl sorun budur–, yazı tipleri adlandırılırken ya da yorumlanırken, bu yazılara yakıştırılan *ethos* dikkate alınır: eğrinin hâkim olduğu ve yazı kaleminin ince deri üzerinde esenlik içinde hareket ettiğini hissettiren büyük harf yazısı, "genç" bir yazı olarak nitelendirilir ve bu nitelendirme "yazma neşesine" tanıklık eder; gösterişli olduğu söylenen *textura*'nın (XV. yüzyıldaki gotik yazı) kalınlığı ve çıkıntılı yapısı, bu yazıyı kullanan en belirgin toplumların (İngiliz ve Alman toplumlarınm) özellikleriyle bağlantılan-

dırılır: gotik sanat (bütün olarak düşünüldüğünde) dönemin mimari anlayışına bağlanır. Sonuç olarak, her kültürel fenomen gibi, yazı da *aşırı-belirlenmiştir:* hem maddesel nedenler (yer kazanmak için yazının sıkılaşması gerekir çünkü üzerine yazı yazılan malzeme pahalıdır), hem de anlıksal yönelimler tarafından belirlenir (belirli bir dönemin "biçemine" yaklaşmak için, belirli bir tarih felsefesinin varlığını "kanıtlamak" için, yani tarihin tek olduğunu göstermek için sıkılaşır).

Çıkar

Astronomi

Görünen o ki astronomiyle yazı arasında çok özel bir bağ kurulmuş. İnkaların ünlü *quipu*'larında (yazı uygulamalarının ilkel biçimlerinden biri olarak sürekli anılan, sicimlere ve düğümlere dayalı bu dizgede), devreye sokulan sayı biliminin, astronomik dönemlere gönderme yaptığı söylenebilir; ve bizde de Zodyak'taki burçlar dizgesi, yazının yapısal olasılıklarının bir kısaltması gibidir, figüratif biçimleri geometrik biçimlerle birleştirir. *Gökyüzü kendini yazar*; ya da: dilin üzerine geçen yazı, göklerin arı dilidir.

Ekonomi

Yazıyla ekonomi arasındaki bağlantılar basittir, en azından Akdeniz bölgesi tarihinde. Tarım, Filistin'de İÖ yaklaşık 6000 yılına doğru ortaya çıkmıştır: beslenme gereksinimi, erzakların yeni yılın ürünleri gelene dek idare edilmesini zorunlu kılar ve böylece depolama, sayma ve saklama gereksinimleri doğar. Uygarlık, muhasebe ve noterlik üzerine kurulur; dinsel göstergeler laikleşir; bütün tarihçiler, bu tarihsel ve coğrafi bölgede yazının icadını ekonomik gereksinimlere bağlamak konusunda fikir birliği içindedir. Dahası da var: alfabenin icadıyla tek tip paranın icadı arasında bir tür paralellik kurulmuştur: her türlü anlamın ve bellekte saklanan her türlü bilginin en küçük ortak paydası olarak harfin belirmesi gibi para da (Akdeniz bölgesinde) her şeyin ölçüsü olmuştur: uygarlık bir *indirgeme* sürecine yönelir:

sözcüklerden harflere, mal varlığından paraya doğru, bununla birlikte harf ve para kendi içinde tarafsız, anlam taşımayan öğelerdir.

Çin'de, bunun aksine, para ve gösterge, sıradan bir nesne ya da sıradan bir mal varlığı olarak görülmüştür: indirgemeden çok yan yana getirme söz konusudur. Tarihçilerin söylediklerine göre, burada yazının kökeni farklıdır: dinsel ve ayinseldir. Bununla birlikte, her iki durumda da, ortak bir gereksinimin bulunduğu söylenebilir: sözleşme gereksinimi. Kayıtların en arkaik biçimlerinden biri, bir çubuk üzerine atılan çentiklerden oluşur, buradaki amaç bir şeyi hatırlamak ama aynı zamanda bir sözleşmeyi de güvence altına almaktır: çünkü kertik ne silinir ne de değiştirilebilir; kısa bir süre öncesine kadar Fransız fırıncıları, veresiye ekmek sattıkları zaman, iki tane çubuk üzerine, ekmek başına bir çentik atıyorlardı, bir çubuk kendileri için ve diğer çubuk da müşteri için: yalan söylemek olanaksızdı. Demek ki kayıtlar da sözleşmeler gibi bir yaptırım özelliği taşıyor: borçlu taraf üzerinde bir baskı kuruyor, tıpkı Çin'de, yazının kullanılmasından da önce, kutsal varlığı ve yalvaran kişiyi bağlayıcı özellik taşıdığı gibi. Arap dili, bu iki anlamı ortak bir anlam demetinde biraraya getiriyor: bir tek kök, hem çentik atma, bir kişiye düşen payı belirtme düşüncesine, hem de (kutsallık söz konusu olduğu zaman) yasalar koyma düşüncesine gönderme yapıyor.

Demek ki yazı değiş-tokuş demektir; bir yandan elimdekini bıraktığım ve öbür yandan da karşılığını almak için uzandığım o tehlike anında karşılaşabileceğim ölümcül bir darbeye karşı gerekli önlemleri almamı sağlayan araç yazıdır: eğer yazı olmasaydı *eli boş kalabilirdim*: elimdekini vermiş ama henüz karşılığını almamış olabilirdim: sonsuz bir düşme durumu.

Yazıyla ekonomi arasındaki güçlü bağlara başka bir örnek daha –az rastlanır bir örnek–: XII. yüzyılın sonlarına doğru yaşanan bir parşömen kıtlığı sonrasında, yazı, daha az yer kaplamak için sıkılaşır: belki de (dar ve uzun) gotik yazının kökenleri, dönemin anlayışıyla sözümona bütünlük oluşturma düşüncesi bir kenara bırakılarak, burada da aranabilir.

(Burada matbaada kullanılan yazıları incelemiyorum.) Yine de kitabın doğuşundaki ekonomik nedenleri hatırlatma gerekliliğine karşı direnmeyeceğim. Kuyumcuların ve para basımıyla uğraşan kişilerin bulunduğu bir ortamda doğan, başkent tarafından desteklenen (1448 yılında, Gutenberg, Mainz'da, kendisine sermaye sağlayan bir banker bulmuştu), teknik ve endüstri alanlarındaki yeniliklere bağlı olarak gelişen (yüksek fırınlar, dökümhaneler, madenleri tel haline getiren makineler, madenlerin, Bohemya antimonunun işletilmesi) matbaa, çok kısa zamanda ilerler çünkü Avrupa'da ekonomik ve ticari bir birlik zaten vardır ve matbaa, dinamik sınıfların yükselmesini hızlandırır; bankerler basılacak ilk yapıtlara yatırım yaparlar ve bunların *best-seller* özelliği taşımasına dikkat ederler: *Kitabı Mukaddes*, dua, ayin kitapları, temel dilbilgisi kitapları, takvimler, günahlardan arınma belgeleri.

"Yazı"

Yazı sözcüğü iki anlamlı: kimi zaman (basitçe) yazarken gerçekleştirilen somut eylemin kendisine, fiziksel, bedensel davranışa gönderme yapıyor ve yazı da, etimolojisine uyumlu bir şekilde, bu davranışın sadece bir sonucu oluyor ("güzel yazı yazmak"); kimi zaman da, öteki uca, "kâğıdın ötesine" geçerek, estetik, dilsel, toplumsal ve metafizik değerlerin oluşturduğu, çözümlenmesi olanaksız, karmaşık bir yapıya gönderme yapıyor; o halde yazı, hem sözle karşıtlaşan bir iletişim ve saklama yöntemi, soylu bir anlatım biçimidir ("biçemin" bir akrabasıdır), hem de yasal ve maddi bir zorlama (bir bankanın ya da bir geminin "muhasebe kayıtlarında") ya da dinsel bir zorlamadır (*Kutsal Kitaplarda)*, hem de öte yandan öznenin kendisini özel bir şekilde "ortaya koyduğu", anlam üreten bir sözceleme uygulamasıdır (yazının bu son anlamı çok moderndir, henüz çok az yerleşmiştir). Sadeleştirmek amacıyla (ve bu tür bir sadeleştirmenin doğuracağı tüm riskleri de göz önünde bulundurarak) yazının, üç temel anlamsal belirleyeni olduğunu söyleyebiliriz: 1. Yazı, ses çıkarma eyleminin aksine, elle gerçekleştirilen bir eylemdir (bu yazı, *yazma* (*scription*), ve sonucu da *yazılmış* (*scripture*) olarak adlandırılabilir). 2. Yazı, kalıcı işaretlerden oluşan ya-

sal bir kayıttır, zamana, unutmaya, hatalara, yalana karşı zafer kazanmayı amaçlar. 3. Öznenin bütünüyle bağlandığı, bitimi olmayan bir uygulamadır ve bu uygulama, iletilerin basit bir şekilde kâğıda aktarılmasından farklı bir özellik taşır; *Yazı* ya *Sözle* karşıtlık oluşturur (ilk iki durumda olduğu gibi) ya da *Yazmanlık*'la (son durumda olduğu gibi). Ya da daha ötesi: farklı kullanımlarına ve felsefelere göre yazı farklılaşır: bazen bir tavırdır, bazen bir kanun, bazen de bir doyum.

Daktilo

Romalılarda yazı, kölelerin uğraştığı bir işti: özgür bir insan yazı yazmazdı, bir köleye yazdırırdı – ya da en azından (Cicero örneğinden biliyoruz) aceleyle elinden çıkardığı müsveddeleri kölesine verip temize çektirirdi. Bugün bile hâlâ, daktilo, sınıf belirten bir araçtır, güç gösteren bir uygulamayla bağlantılıdır: bu uygulama bir sekreterin varlığını öngörür, antik dönemdeki kölelerin modern uzantısıdır sekreter: sekreterin kendisi, daktiloyla bütünleşmiş bedeni, patronun takma elidir, kolsuz korsanların çengeliyle eşdeğerlidir. Bununla birlikte, daktilo, hâlâ insan dışı bir nesne olarak görüldüğü için (en azından Avrupa'da böyle), bir dosta mektup yazıldığı zaman, iletişimin daktilo aracılığıyla, süratli bir şekilde gerçekleştirildiği görünüşünü silmek ya da yumuşatmak amacıyla yazının sonuna elde yazılmış birkaç sözcük eklenir: artık elde yazmıyor olmaktan utanç duyulmaktadır: elde yazılmış yazı, insani ve duygusal değerleri mitik bir şekilde taşımaya devam etmekte; iletişime tutku katmaktadır çünkü bedenin ta kendisidir. Daha resmi nedenlerle, yazdırılan mektubu imzalamak gerektiği için, Romalılar da metnin sonuna kendi ellerinden çıkmış sözler ekliyorlardı (*Vale, Ama nos*); Romalılar böylece sivil bedenlerini, mülk sahibi bedenlerini tanıtmış oluyorlardı; biz aynı davranışla, duygusal bedenimizi ortaya koyuyoruz (bu alışkanlık, uygarlığımızın bir dönemeçte bulunmasından kaynaklanmaktadır; A.B.D.'de her şey daktiloda yazılır –mektuplar, edebiyat metinleri– insancıllığı korumak için hiçbir önlem alınmaz).

Böylece her şey geriler, ama yıkılmaz; çünkü elde yazılan yazılar üzerine kurulu bir grafoloji bilgisi olduğu gibi (bu bilgi

suç alanında kullanılmaktadır), polis çalışmaları da kimi zaman *tapuscrit* denilen yazıların kökenini belirlemeyi gerektirir. Bunun için, bütünüyle saçma, baştan sona otomatik yazı ürünü olan bir tümce kullanılır –şaşırtıcı bir durum–, bu tümce daktiloda bulunan tüm harflerin en az bir kere ve sadece bir kere kullanılmasıyla üretilir: *Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume* (bu yıllanmış viskiyi sigara içen sarışın yargıca götürün) (bu tümcenin bir *anlamı* vardır görüldüğü gibi; bir anlam üretir: mekanik bir yazıyı bir uzmana inceletmek kullanılan bir uygulamadır; apaçık görülüyor ki –heyhat– her şeyin bir anlamı var).

Güç

Bilindiği gibi, kitapla güç sahipleri arasında yakın ilişkiler vardır, devlet –hangi devlet olursa olsun– matbaada üretilen yazıyı (imtiyazlar ve sansür aracılığıyla) kontrol altında tutmak istemiştir; kitaba dayalı bir uygarlığın içinde bile, elle yazılan yazı, uzun süre boyunca, bir sınıfın mülkiyetine bağlı tutulmuştur: yazmayı bilmek, toplum içindeki ayrımın ilk araçlarından biridir; kitabın henüz varolmadığı ve her türlü aktarma, bilgi verme, düşünce üretme girişiminin elyazmaları ve bunlardan üretilen kopyalar aracılığıyla gerçekleştirildiği, yazının salt bir güç aracı olduğu dönemlerde daha belirgindir bu durum. Eski Çin, çok belirgin bir örnek oluşturur: yazı, burada, politik hâkimiyet kurmanın en etkin yoluydu denilebilir; mandarinlik düzeninde, işçiler öncelikle kaligraflardı, göstergeleri seçme ve karakterleri çizme konusunda uzmandılar: yazı, özel nitelikler kazandıran bir erdeme sahipti: güç sahiplerinin amaçları doğrultusunda verirdi bu nitelikleri. Oysa *Güç*'ten söz edildiği zaman, *Karşı-Güç* de hemen kendini gösterir. Örneğin (İÖ IV. ve III. yüzyıllarda) müsvedde yazının oluştuğu görülür (devletin benimsediği kaligrafi biçimlerinin dışına çıkan çizimlerdir bunlar), resmi bir kullanımı bulunmaz ve neredeyse güç sahiplerinden gizli gizli yayılır. Bu politik gerilim, bizim uygarlığımızda tekrar ortaya çıkmıştır: modern devlet, XVII. yüzyılda tüm sağlamlığıyla kurulurken (Fransa'dan söz ediyorum), özen gösterilen ilk konulardan biri, XVI. yüzyılda gevşeyen (hızlı, düzensiz, bireysel) yazının yerine, evrensel bir norm ya da resmi bir yazı dayatmak

olmuştur: Parlamento 1633'de çıkarttığı bir kararla "yazısı güzel olanlar"ı korumaya alır; yazı yavaş yavaş genelleşmeye başlayınca devlet devreye girer, bu genelleşmeyi durdurur ve resmi yazıyı belirli bir tiple sınırlar. Bugün bile hâlâ, eğitimin zorunlu olmasına rağmen, elyazısının, sınıf belirten bir özellik taşımadığını kim söyleyebilir? Bazı "ilkokul" yazıları vardır: "ilkokul bilgileri" ilkokulda, yani tüm halkın gittiği okullarda edinilir, bunların başında da yazı gelir (yazıyı, psikolojik "karakterin" bir belirtisine dönüştüren grafoloji, toplumsal ayrımı gizlemeye yardımcı olur, oysa bu ayrım, grafik biçimlerin taşıdıkları en belirgin özelliktir).

Bedel

Bugün, dönüp geriye baktığımız zaman, eski dönemlerin edebiyatı, paradan tümüyle bağımsız bir konu olarak görünüyor gözümüze: büyük Yunanlı ve Latin yazarların resimlerini üniversite tavanlarında gördüğümüz zaman, yapıtlarının gökten düşmüş olduğunu, her türlü maddesellikten bağımsız, hümanist bir aşkınlıktan doğduğunu hayal ediyoruz. Oysa bu yapıtların bir tek örneklerini bile somut olarak ortaya koymak için kullanılan yazı, belirli bir maliyeti beraberinde getiriyordu. Ve yazı için ödenen bedel yüksekti, bunu unutmamak gerek: Martialis'in 5 denarius'luk *Epigrammata*'sı, büyük bir lüks unsuruydu; *Aeneis*'in bir nüshası 24 denarius'tu; öte yandan bir lejyoner için (görece olarak daha iyi kazanan askerlerdi bunlar), 2 denarius, on günlük yemek demekti: *Aeneis*, tüketim ürünü-yazı olarak, dört ay aç kalmak anlamına geliyordu. Bizans döneminde, bir elyazmasını kopyalamak için yaklaşık üç ay gerekirdi; kopyalayıcılar yüksek ücretler alırlardı (sayfa başına 10 ya da 12 altın kuruş). III. yüzyılda farklı fiyatta yazılar oluşmuştu; yuvarlak büyük harflerle yazılan yazı (*scriptor* yazısı) en üst kalitedeydi (100 satırı 25 denarius'tu); ikincisi sadece 20 denarius ediyordu; *tabulae* (tabletler) üzerine küçük harflerle yazılan üçüncüsü de (*tabellion* yazısı) sadece 10 denarius'tu. Bugün bile hâlâ, Tokyo'daki büyük dükkânlarda, bir kaligrafi reyonu vardır: kopyalayıcılar hediyelerin gidecekleri adresleri ve dilekleri yazarlar: bu da, modern tüketim ürününün atalardan kalma, kendiliğinden gelen uzantısıdır.

Meslek

Yazıcılar, kopyalayıcılar, halk yazarları, semiograflar (İS II. yüzyılda "stenograflar" böyle adlandırılıyorlardı): elle yazılan yazı, uzun bir süre boyunca, profesyonel bir alan olarak kaldı. Bu alan, gösterdiği dalgalanmalar aracılığıyla, yazıyla tarih arasındaki bağlantıya şahitlik eder. Örneğin: elyazmalarının kopyalanması işi, İS VI. ve VII. yüzyıllarda keşişlere devredildiyse (*scriptoria* diye adlandırılan piskoposluk atölyelerine taşındıysa), bu değişiklik ele alınırken, arkasındaki önemli ekonomik ve politik verileri görmek gerekir: satın alma gücünün azalması ve ekonomik kriz, lüks kitapların azalmasına neden olmuştur; yönetimdeki gerileme, sınama değerini yitiren yazılı malzemenin de düşüşe geçmesiyle sonuçlanmıştır; bunun tam tersine, XIII. yüzyılda, yazma sanatı, keşişler dünyasından laik dünyaya geçer (yazarlar hemen bir birlik oluştururlar, belirli bir statü ve imtiyazlar elde ederler): büyük devletlerdeki yönetim düzeni yeniden canlanır, Roma hukuku geri gelir, noterlik yaygınlaşır, bürokrasi yerleşir, bankacılık gelişir. Bugün bile hâlâ, işletme düzeninin (yönetimle, ticaretle ve işverenle ilgili) "çevirisi", belirli bir tekniğe ve meslek alanına dayanır: daktilocu, stenograf, stenotipist, yönetici sekreteri (bu sonuncusu daha fazla saygınlık kazanmıştır: çünkü onun yaptığı iş *kopyalamak* değildir artık, o *telefon eder*: ses, paradoksal bir şekilde, yazıya oranla daha fazla sorumluluk yükleniyor gibidir).

İmza

İmza aracılığıyla, yazı kendini *tescil eder*, yani aynı zamanda hem bir kimlik belirtir hem de bir mülkiyetin işaretine dönüşür; imzayı atan kişiye bir doyum sağlar, kişinin girişimini özgünleştirir; ekonomik dizgenin büyük bir parçasıdır ama aynı zamanda psikolojik özellik de taşır; yasal olarak kapitalizmle birlikte doğan imza (II. Henri'nin 1554'te verdiği bir emirle, yazıların arkasına isim eklenmesi bir zorunluluk haline gelmiştir), tarihsel olarak burjuva ideolojisiyle (birey ve mülkiyet ideolojisiyle) birlikte gelişir; 1690 yılında Fransızların %21'i imza atmayı öğrenmiştir artık; bu oran 1790'da %37'ye, 1890'da %72'ye çıkar.

Toplumsal Konum

Sümer toplumunda yazıcılar en zengin ailelerden gelirlerdi; kadınların kabul edilmediği yazıcılık mesleği çok saygın bir meslekti: bazı yazıcılar kral olurdu: doğrudan güç sağlayan bir araç olan yazı, bir bakıma, seçilme yoluydu da. Etrüsklerde yazı, ticari işlerden çok dinsel amaçlar için kullanılırdı ve din adamlarının ait olduğu sınıfla (aristokrat sınıfıyla) sınırlı kalırdı: rahipler, kâhinler, ayin yöneticileri. Ve bu durum, görünüşte bir paradoks oluştursa da yazı, bir yandan bir güç göstergesiyken diğer yandan da bir tüketim malıydı. Eski Yakın Doğu'nun tümünde, özellikle de Hititlerde yazıcılar, en kıymetli savaş ganimetleri olarak görülürlerdi; Romalılarda, yazının öğretilmesi, köle eğitiminde çok önemli bir yer tutardı (bazı bireyler, ödünç aldıkları kitapları yazıcılarına kopyalatarak kendi kütüphanelerini oluştururlardı). Yazı, böylece toplumsal basamaklarda farklı yerlerde bulundu: kimi zaman aristokrat sınıfın ayırt edici işareti oldu, kimi zaman da tam tersine, ama yine aynı amaca yönelik olarak, bu sınıfın sahip olduğu zenginliklerden biri olarak görüldü ama alt sınıflarla bağlantılı kaldı: işaretle tüketim malı arasında, göstergeyle araç arasında salındı. XIX. yüzyılda da aynı şekilde, burjuva kadınlar Sacré-Cœur kurumundan kaynaklanan ve kendilerine ait olan bir yazıya sahiplerdi (bu bir göstergeydi), öte yandan Bouvard ve Pécuchet bir tecimhanede ve Denizcilik Bakanlığı'nda kopyalayıcı olarak çalışıyorlardı (bu bir araçtı, daktilodan önce daktilonun yerini tutan bir unsurdu).

Hızlıyazı

Daha hızlı yazma zorunluluğu ve yazının işlekleşmesi sonucunda ne çok yeni yazı doğmuştur! Demotik Mısır yazısı, hiyeroglifin sadeleştirilmiş ve harflerin birbirine bağlanmasıyla hızlandırılmış halidir (çizgiyi duraklatmak, sürdürmekten daha çok zaman alır); Sümerler de daha hızlı yazmaları gerektiği için ilk grafik dizgelerini yıkarak piktogramdan çiviyazısına geçmiş (böyle söylenir), çelik ucu bırakıp sivrice yontulmuş kamışa yönelmiş, eğrilerden kaçınmış ve tabletlerdeki sıraları değiştirmiştir. Yazı tarihi boyunca bir ekonomi saplantısı kendini gösterir: zaman kazanmak – ama aynı zamanda da yer kazanmak istenir

(çünkü kullanılan yüzey pahalı olabilir); kısaltmalar üretilir çünkü böylece daha az parşömen harcanır (bazen yer kazanmak, zaman kazanmaktan daha kıymetlidir: Latin ortaçağında, sözcükler kısaltılır ama yer kaplamayan unsurlar özenle çoğaltılır: küçük parçalar, vurgu işaretleri): Cicero'nun azat edilmiş kölesi Tiron tarafından üretildiği söylenen ve IX. ve XV. yüzyıllar arasında elyazmalarında, karolin ve gotik yazı döneminde oldukça gelişen (*filii* için *ff* tipi gibi) kısaltmalardan günümüzdeki stenografilere gelene dek çok sayıda hızlıyazı dizgesi oluşmuştur.

Hızlı yazmaya iten daha derin – ya da daha baş döndürücü bir neden daha olabilir (ekonomik unsurlar sanatsal unsurlar tarafından belirleniyor olabilir): *elin de düşünce kadar hızlı olması*; Gerçeküstücülüğün eski bir düşüdür bu (öte yandan, Quintilianus bunu daha önce söylemiştir). Almanya'da XIX. yüzyılın sonlarında, belki de bu nedenle entelektüeller, stenografik yazıyı destekleyen bir eylem düzenlemeye çalışmışlardı (Husserl'in kendi stenografisi olduğu da bilinir). Öyle bir an gelir ki "yaratmanın" ya da "düşünmenin" yavaş olmadığı, ancak yaratılanları, düşünülenleri not etmenin yavaş olduğu düşünülür: kıvılcım kafa tarafındadır, iş de el tarafında; bazı uç durumlarda zihinsel üretim, zamandan bütünüyle bağımsız bir hal alır; zaman sadece beden için söz konusudur: Schumann *Piyano ve keman için la minör sonat*'ını (delirmesinden üç sene önce) yirmi dört saatte yazmıştır. Sadece yazı söz konusu olduğunda bile güçlükle hayal edilecek bir hız.

Doyum

Kopya

Eskiden öğrencileri cezalandırmak için bazı tümceleri, fiil çekimlerini defalarca yazmaları, kopyalamaları istenirdi; yazı yazmak ağır bir yüktü; ama öte yandan, kimileri yazı yazmaktan çok zevk alır ("alırdı" mı demeliyim?), tüyü kâğıt üzerinde kaydırmak, sözcüklerin desenlerini çizmek hoşlarına gider ve söylenmek istenene hiç önem vermezler: bilgi yükünün getirdiği tüm hayal kırıklıklarını yaşayan Bouvard ve Pécuchet sonunda kopyalamaya geri döner.

Demek ki yazı manişeist bir uygulamadır: iğdiş edici ve/ya da kurtarıcı. Bu demektir ki salt yazı yazma deneyimlerinde (bunlar her türlü içerik kaygısından bağımsız oldukları için), beden işe koyulur ve burada sadece beden söz konusudur: anlamı çıkardığınızda geriye beden kalır, kimi zaman işe koşulmuş, kimi zaman ödüllendirilmiş. (Eğitimciler, çocukların salt biçimlerden, nedensiz hareketlerden hoşlanmadıklarını söyler, sanki çocuk henüz şekil çizerken gerçekleştirilen hafif dokunuşlardan haz alamazmış gibi –cinselliğinin gelişmemiş olması mıdır bunun nedeni?–, bununla birlikte romancı için –elbette Flaubert'den söz ediyorum– salt kopyalamanın vereceği mutluluğa ancak uzun bir çalışma, hazırlanma döneminden sonra ulaşılabilir: çok üstün bir bilgeliktir bu: yaptıklarını hiçbir anlama büründürmeye çalışmayan bedenin bilgeliği.)

Beden

XVI. yüzyılın başlarında, Geoffroy Tory Latin yazı bilimi karşısında büyük bir hayranlığa kapılır (ve bundan sonra, ilk basılı kitaplarda kullanılan elyazısı tipografilerin yerine, anıt kayalara kazınan antik yazı örneğini koymak için çalışır). Bu nedensiz hayranlığın temelinde ancak beden olabilirdi, estetik olduğunu ileri süremeyeceğimiz bir şehvetle karşı karşıya kalmış bir beden: Rönesansın en belirgin özelliği, beden düşüncesiydi (ya da bedenin bir anlamda keşfi): yazı, bedene teslim edilebilirdi (XVI. yüzyıldaki elyazısı, sonraki yüzyılların yazılarından daha serbesttir; sonraki yüzyıllarda yazı yeniden kurumsallaşır, devletleşir: Colbert, bir usta-yazarlar birliği kurarak yazı uygulamalarını kurallara bağlar).

Bugün yazı yazmakta olan bedenin fizyolojisi konusunda yeterince bilgiye sahibiz, en azından Batılı bedenimiz konusunda (harflerin yazılmasıyla ideogramların yazılması arasındaki ayrımı her zaman dikkate almak gerekir). Biliyoruz ki en kısa süreli hareketler bile saniyenin yüzde sekizinden kısa bir sürede gerçekleştirilemez ve –eğer eğitimliysek– yazımızdaki en temel hareketleri bu hızla gerçekleştiririz. Biliyoruz ki harflerdeki yuvarlakları saat yönünün tersi doğrultusunda çizeriz: uzun şekilleri kısa şekillerden daha yüksek bir hızla gerçekleştiririz böylece iki şekil aynı sürede tamamlanır, *a* yazmak için de *d* yazmak için de aynı zamanı harcarız; ayrıca biliyoruz ki harflerin aşağı doğru uzayan çıkıntılarını, yukarı doğru uzayan çıkıntılarından daha kolay yaparız: yine biliyoruz ki nokta koymak virgül koymaktan daha fazla zamanımızı alır çünkü yazı yazarken zaman alan hareket, kalemi kaldırmaktır (işlek yazının sağladığı *ekonomi* buna bağlıdır sadece: XIV. yüzyılda bir sözcüğü yazarken eli hiç kaldırmamanın daha iyi olduğu böylece anlaşılmıştır).

Tüm bunları biliyoruz (burada yazma konusundaki birkaç beklenmedik özelliği aktardım sadece), ama bunlar sadece fizyolojik bilgiler ve beden, kendi fizyolojisinden çok daha ötede (bir şey). Nasıl yazdığını çok iyi bilmediğimiz bilinçaltını bir kenara bırakarak –çünkü psikanaliz, sıkça "edebiyata" başvuruyor olsa da bugüne dek yazıya değil, sadece söze dayalı bir bil-

gi olmuştur–, yazının şu iki temelini sorgulamak gerekir: bir yanda cinsellik (çocukların, erişkinliğe ulaştıkları zaman seslerinin değişmesiyle birlikte yazılarının da değiştiğini herkes bilir) ve diğer yanda da ritim (ahenkli etkinlikler, beynimizdeki yapıların en arkaik bölümlerine kazınmış olsa gerek; ayrıca antropologların verdikleri bilgilere göre, gerçek –kabul edilen– yazının oluşumundan binlerce yıl önce, insanlar soyut ve ritimli izler bırakmışlardır.)

Yazıyla kurulan ilişki, bedenle kurulan ilişkidir. Bu ilişki, elbette, bir kültürün aracılığıyla (koduyla) gerçekleştirilir ve bu kültür Doğu'dan Batı'ya gidildikçe değişir. Bedenimiz üzerindeki hâkimiyetimiz, bir Asyalınınkinden farklıdır, yazımızı onun yaşadığı biçimde yaşamayız.

Batı'daki eğitim dizgesinde, okula giden genç öğrencinin yazısı kanunlarla sınırlandırılmıştı: kullanımına izin verilen yazılar, kodlanmış birkaç tipe indirgenmişti, düzenlenmiş defterlere yazılırdı, örnekler izlenirdi; estetik bir yazı üretilmesi söz konusu değildi, uygun bir yazı üretilmesi gerekirdi. Bazı eğitimcilerin getirdikleri yenilikler, öncelikle bedenin özgürleştirilmesi ve kişiselliğin anlatımına yöneldi: yazı öğretimine yenilik getirmek, bir bakıma, bedenin tüm karmaşık düzenlenişiyle birlikte yazıya katılması anlamına geliyordu; eski eğitim dizgesindeki katılığa karşı kurulan yeni üstün değer rahatlıktı; Mme Montessori düz çizgilerin kullanılmamasını önerir (baskıcı bir simgedir bu) ve öncelikle yuvarlak harflerin öğretilmesini salık verir. Yazı, bedenin öne doğru uzanmasına neden olduğu için, zorunlu olarak bir etiği de beraberinde getirir; XIX. yüzyılda, dik yazının sağladığı yararlar övülür: bu yazı, çocuğu, bedenini dik tutmaya zorlar, kollar masanın üzerinde, gözler kâğıttan eşit uzaklıktadır; jimnastik ve ahlak birbirine karıştırılır, *doğru* sözcüğünün iki anlamlılığı ortaya çıkar, birinci anlam, fiziksel doğruluğu yani dik oluşu, diğeri de ahlaki doğruluğu anlatır: bedeni doğru halde tutarak yazmak, açıksözlülüktür; uç noktasına kadar götürüldüğü zaman da yalan söylememek demektir. Sonra ahlak yumuşadı, rahatlığa ve konfora dayalı değerler ahlakın önüne geçti; bugün (güçlü bir bilimselliğe dayanarak) en iyi

yazma biçiminin, hafif öne eğik duruş olduğu belirtiliyor: elin yanlamasına yapacağı hareket böylece kolaylaşıyor ve hızlanıyor, bununla birlikte duruşun biraz da dik olması, bedenin, harfleri yukarıdan aşağıya doğru yazıyor olması düşüncesiyle açıklanıyor. Bu orta yola bir de keçe ucun kayganlığı ve yumuşaklığı da eklenince bugün kullandığımız yazı neredeyse cennetsi bir imgeye bürünüyor: tutunan, hızlı, hafif bir beden, tek kelimeyle (şairler ve düşçüler bu imgenin güzelliğini bilirler) *uçan bir beden.*

Batı'da, belki de ilk Yahudi-Hıristiyan baskıların sonrasında, en üstün değer özgürlük olmuştur: mutlu yazı, özgürleştirilmiş yazıdır. Doğu'da, bilindiği gibi, durum tamamen farklıdır (ya da en azından farklıydı). Yazı, başlangıcından itibaren resimle bağlantılıydı (bu durum, tarihöncesi kalıntılar üzerine bildiklerimizle ve bireyoluşla uyumludur çünkü Pestalozzi'nin söylediğine göre, çocuğun çizme becerisi yazı yazma becerisinden iki sene önce gelişir): yazıcının hareketiyle sanatçının hareketi arasında bir fark yoktur. Yani, Doğu yazısının kaligrafik olması çok mantıklıdır; Doğu'da yazı soylu bir sanattı (okçulukla, müzikle, sayılara dayalı kehanet bilimiyle, kılavuzlukla bir tutulurdu), hatta büyülü olduğu bile söylenebilir çünkü psikosomatik bir hâkimiyeti beraberinde getiriyordu; Batı'da bedeni dizginlemek (ve bunun sonucunda bağımsızlaştırmak) söz konusuydu; Doğu'da da bedene hâkim olmak (ve bunun sonucunda doyumunu arıtmak). Doğu'daki yazının gelişimi, resmin bütün enginliğine denk gelir.

Il est bien âne de nature
Qui ne peut lire son écriture.

Kendi yazısını okuyamayan
Gelmiştir elbet eşeğin soyundan.

Bu etkileyici deyim yanlıştır. Kendime ait neyi okuyabilirim ki? Aslında tam da kendi okumamın ulaşamadığı alan değil miyim ben? Bedenim üzerine ne bilebilirim? Tersine çevrilmiş ve düzleşmiş bir yansıyan görüntü sadece. Yazım üzerine ne bile-

bilirim ki? Beni çevreleyen kültüre, hoşa giden birkaç örneğe uygunluk derecesini belki. Bunun dışında, yazım üzerine bilebileceklerim sadece bedenim üzerine bilebileceklerim kadardır: belirsiz bir his sadece, bir basıncın, bir nabzın, bir kaymanın, bir ritmin verdiği duygu: bir ürün değil, bir üretim; bir anlaşılırlık değil, bir doyum.

Renk

Sorgulanması gereken bir konu: renkli yazılar – oldukça az bulunan renkli yazılar. Renk, bir gerilimdir; iletilerimizde rengin izinin bulunmasından korkarız; bu nedenle siyah yazarız; sadece genel kabul gören, dolaysız belirtileri bulunan ayrıcalıklara izin veririz: dikkat çekmek için mavi, düzeltme yapmak için kırmızı. Renk kullanımında yapılacak herhangi bir değişiklik, apaçık münasebetsizliktir: sarı, pembe ya da gri renkte yazılmış bir mektup, kızıl-kahverengi, asker yeşili, okyanus mavisi kitaplar düşünülebilir mi? Ama yine de: sözcüklerin anlamlarının da renklerle birlikte değişmeyeceğini kim bilebilir? Elbette, temelde pek önemli olmayan sözlük anlamları değil, ama kiplik anlamları; çünkü tıpkı fiiller gibi, adların da kipleri vardır, kendilerini dile getiren özneyi üstlenirken, açığa çıkarırken ya da baskı altında tutarken belirli bir tavır ortaya koyarlar. Renk, yazıya dayalı bu yüce dilbilgisinin bir parçası olmalıdır, ama böyle bir dilbilgisi: kuralcı olmayan, ütopik bir dilbilgisi yoktur.

İşleklik

Harflerin normal halinin, küçük harf biçimi olduğuna inanırız seve seve: büyük harfler de sadece ayrıcalıklı bir biçim oluşturacaklardır, gösterişli, törensel bir biçim. Ama tarihsel açıdan tam tersi geçerlidir: başlangıçta yazının tümü büyük harflerle yazılırdı (Latinlerden ve Yunanlılardan söz ediyorum), yazının hızını artırmak için harfler birleştirildi, genel kabul gören biçimlerin dışına çıkılması, aşağı ve yukarı uzantılar yapılması kabul edildi ve böylece küçük harflere ulaşıldı. Yani küçük harfler, yazı için çok önemli olan bir olayın sonucunda oluştu: *işlekliğin*. Yazının koşması gerek! Neyin peşinden? Zamanın, sözün, düşüncenin, paranın. Ellerim de dilim kadar, gözlerim kadar

hızlı gidebilmeli: Quintilianus'dan Gerçeküstücülere dek uzanan, eski demiurgos düşü.

Ductus

1866 yılında, Wattenbach, yazma eyleminin çok önemli bir unsuruna dikkat çekiyor: *ductus*'a. Bu unsur, bu kadar önemliyse neden daha önce keşfedilmemiştir? Çünkü o tarihe kadar yazı öncelikle bir ürün olarak değerlendiriliyordu, bir üretim süreci olarak değil; oysa *ductus* bir biçim değildir, bir hareket ve bir düzendir, kısacası zamana bağlıdır, bir üretme ânıdır; bunu kavramak için *üretilmekte olan* yazıya odaklanmak gerekir, üretilmiş yazıya değil (bu yazı, burada *yazma* (*scription*) olarak adlandırılmıştır ve her zamanki anlamıyla yazıdan farklıdır, yani değişmez, nesnel bir bütün, grafik biçimler olarak görülen yazıdan farklıdır). Bugün *ductus*'u, yazma eyleminin önemli bir parçası olarak görmemizin başka bir nedeni de, bugün içinde yaşadığımız modernitenin, (metnin üretimini yapıtın yapısıyla karşı karşıya getirerek) bizi üretimin önemini vurgulamaya yönlendirmesidir.

Ductus hem elin, bir harfi (ya da bir ideogramı) oluşturan çeşitli çizgileri çizerken izlediği sıradır, hem de her çizginin çizilmesi anında izlenen yöndür. Sıra ve yön belirlenmiştir, *ductus* bir koddur; modern (kişisel) yazılarda, kod (esnektir ve bütünü kapsamaz ya da rastlantısaldır, hiç değilse bireyseldir), fizyoloji tarafından belirlenir diyebiliriz ve fizyoloji de, rahatlık ve ekonomi gibi nedenlerle harfleri oluşturan çizgileri belirli bir yönde ve belirli bir sırayla çizmeyi gerektirir; örneğin yuvarlaklar saatin tersi yönünde çizilir, düz çizgiler yukarıdan aşağıya doğru çekilir; büyük profesyonel yazılarda (örneğin ortaçağdaki yazı atölyelerinde *–scriptoria*'larda– ya da Çin ideografilerinde) kodu değiştirmek olanaksızdır: tam bir *program* söz konusudur, bu uygulama zinciri öyle yerleşmiştir ki Çin (ya da Japon) sözlüklerinde ideogramlar, çizim kurallarını kurumsal olarak düzenleyen *ductus*'a bağlı olarak sıralandırılır; aynı şekilde *–ductus*'un önceliğine bir örnek– Roma İmparatorluğu'nun çöküş dönemlerine ait yazılarda, (sözcüklerin arasındaki) bağlar, anlama değil ama *ductus*'a göre belirlenir: (kopyalayan kişiye ait) eldedir hâkimiyet, yasaları koyan eldir.

Ductus işte bu nedenle önemlidir: çünkü bir üretim olgusudur (ürünün bir biçimi değildir); ve bedenin capcanlı bir halde yazıya katılmasını temsil eder; ve çünkü bu eklenme de kodlanmıştır. *Ductus*, tüm antropolojik değerini içinde barındıran bir insan hareketidir: harflerin ele ilişkin, zanaata, uygulamaya ve bedene bağlı doğasını gözler önüne serer.

Bitimsiz

Elimde elyazması bir sayfa duruyor; hem algılamaya, hem kavramaya, hem de çağrışıma ilişkin –ama aynı zamanda belleğe ve doyuma da ilişkin– bir şey, okuma olarak adlandırılan bir şey, işlemeye başlıyor. Bu okumayı nerede durduracağım, nerede durdurabilirim? Elbette gözümün hangi uzamdan yola çıktığını apaçık görebiliyorum ama nereye doğru gitmektedir? Yerleştiği diğer uzam neresidir? Kâğıdın *arkasına* mı gider? (ama kâğıdın arkasında masa vardır). Okumanın keşfettiği düzlemler hangileridir? Bu sade bakışın peşine düştüğü kozmogoni nasıl yapılanmıştır? Yalnız bir kozmonot olarak, çok sayıda dünyanın içinden geçerim ve hiçbirinde duraklamam: kâğıdın beyazlığı, göstergelerin biçimleri, sözcüklerin figürleri, dilin kuralları, iletinin güçlükleri, birbirine karışan birçok anlam. Aynı bitimsiz yolculuk, öteki tarafta, yazan kişi tarafından da yaşanmaktadır: yazılan sözcükten yola çıkarak ele uzanabilirim, oradan kasa, kana, itkiye, bedenin kültürüne, yaşadığı doyuma. Her iki tarafta da yazma-okuma bitimsizliğe doğru yayılır, insanı bütünüyle harekete geçirir, hem bedenini hem de geçmişini; ani bir harekettir, şüphe götürmeyen tek tanımı da *hiçbir yerde durmuyor* olmasına bağlıdır.

Yazıt / İçine Yazmak

Birbirinden farklı iki tür yazının bulunduğu söylenebilir belki: kazı kalemiyle (yontma kalemiyle, kalem kamışıyla ya da tüyle) yazılan yazı ve fırçayla (yuvarlak uç ya da keçeyle) yazılan yazı: zorlayan el ve okşayan el. Birincisi kertikler, yarıklar, izler, sözleşmeler ve bellek üzerine kurulu olsa gerek; dayandığı örnek de çiviyazısı ve hiyerogliftir, ama en belirgin örneği Ogam yazısı olabilir belki (İS VI. yüzyılda, İrlanda ve Galler'de-

ki Kelt yazıtlarında kullanılan yazıdır, efsanevi mucidi de Ogam olsa gerek): bir tahta ya da taş parçasının bir o tarafına bir bu tarafına yarıklar açmaya dayalı basit bir oyundur bu. Antik yazıların anıtsallığını, yazıtlar yazılırken gerçekleştirilen bu kazıma hareketine bağlamak gerekir (bu noktada, yazıt sözcüğünün etimolojisine de dikkat etmeli: "in-scription", *içine yazmak*, mineral ve bitkisel malzemenin içine yazmak): yazıt / içine yazma, bir yandan çizilen çizginin geri alınamayacak olması anlamına gelir, bir harf yazıldıktan sonra artık dönüş yoktur (çentikler atıldıktan sonra düzeltme gereği duymamak için önceden çizilen çizgiler *düzenleme* olarak adlandırılırdı), öte yandan da, yazının sonsuza dek, tek başına, kendi içinde ve her türlü okumadan bağımsız olarak bir değer taşıyacağını gösterir (bazı yazıtlar o kadar yüksek yerlere yerleştirilmişlerdir ki kimsenin bunları okuması mümkün değildir). Buna karşın fırçayla yazılan yazı (temeli ideografiye dayanır: bugün bile keçenin bize Japonya'dan geldiğini unutmayalım) betimleme, *de-scription*, üzerine kuruludur, el yana yatar, resim alçalır, yüzeye yerleşir. İki farklı hareket (iki farklı uygarlık): sır perdesini delip geçmek, ussallaştırmak, ya da göstereni ortaya çıkarmak, tekrar gündeme getirmek: ebediyet ya da geri dönüş, mutlak birlik ya da dönüp gelen çoğulluk.

Yazının tarihi farklı biçimlerde anlatılabilir; bize anlatılan tarih, biçimlerin ve biçemlerin tarihidir; daha eğitici amaç güden bir başka tarih, çizgilerin evrimini değil de kullanılan araçların dönüşümünü izleyebilirdi: bir yanda *in-scription*, öte yanda *de-scription* araçları! Batı, genellikle kazıyıcı araçlar üretmiştir: kazı kalemleri, sivriltilmiş kamışlar (XII. yüzyıla dek), fildişi ya da demir çubuklar, uçları düz yontulmuş (VIII. yüzyıldaki karolin yazısında kullanılan) ya da eğik yontulmuş (XII. yüzyıldaki gotik yazıda kullanılan) kuş tüyleri (kaz ve kuğu), metal uçlar (XIX. yüzyıl). Bununla birlikte, sağda solda, yumuşak dokunuşlar için de bazı araçlar üretilmiştir: uçları çiğnenen kurutulmuş sazlar (Mısırlılar), yuvarlak uçlu kalemler ya da keçe uçlu kalemler. Yazıyla ilgili törensel davranışlar da karşıtlığı güçlendirir: Batılı yazıcı ya da kopyalayıcı için yazı yazmaya hazır-

lanmak demek kalemin yontulması demektir (şiddetli, yağmacı, parçalayıcı bir davranış); Batılı kaligraf içinse, mürekkep taşını hafifçe sürtmek, fırçasını ıslatmak demektir: ayrım noktası budur; kapakları çiçeklerle süslenip cilalanmış bu yazı kutularının taşıdığı, neredeyse dinsel olduğu söylenebilecek huzur, aslında bu kutularda bulunan araçların içine sinmiş o görünmez resmin bir uzantısından başka bir şey değildir.

Okuma

Geçmişin yapıtlarını uykudan uyandırmak için, bu yapıtları, yazıldıkları dönemin okuma biçimlerine yeniden yerleştirmek kadar şaşırtıcı başka bir şey yoktur. Sophokles'in, bir cep kitabı formatında elimize ulaşan trajedisini gözlerimizle takip ederek (sıkıcı bulduğumuz bölümleri atlayarak), hızlı bir şekilde okuduğumuzda, bu metin artık bütünüyle soyut bir metne dönüşür, tüketilmesi sürecinde, bedenimizle hiçbir bağlantı kurmaz. IV. yüzyıla kadar (Aziz Augustinus dönemi) durum tamamen farklıydı: Eskilerin, sadece yüksek sesle okuyor oldukları düşünülüyor, ya da en azından kısık bir sesle, fısıltı gibi; ama her zaman için –önemli olan da buydu zaten– metni *telaffuz ediyorlardı*: böylece metin kaçınılmaz bir şekilde yutaktan geçmek zorunda kalıyordu, gırtlaktaki kaslardan, dişlerden, dilden geçiyordu, kısacası bedenin kaslardan, kandan, sinirlerden oluşan dokusuyla birleşiyordu. Sorunu biraz daha geriye doğru götürelim: Eskiler nasıl yazıyorlardı? Euripides'i, trajedilerini *yazarken* görebiliyor musunuz? Hiç şüphesiz (Aristophanes, onun bu etkinliğine gerçeklikten uzak duruşlar katmıştır), ama yazı o dönemde bugünkü kadar tekbenci değildi: Yaşlı Plinius'un bir okuyucusu (Yunanlı) ve bir de yazıcısı (Latin) vardı. Etrafı bu iki eklentiyle çevrili olarak (bunların birer protez olduğu da söylenebilir), bir yandan yemek yerken bir yandan da okuyup yazıyordu: içselliğini, kutsallığını bu kadar kaybetmiş başka bir şey olamaz. Aynısı Cicero için de geçerliydi: çok hızlı yazardı (elinde tuttuğu tabletleri kullanırdı yazı için), ve yazıcı da kitabı kopyalardı: metin, yazıldığı andan itibaren, apaçık bir dışsallığa adanıyordu, şöyle söylemek geliyor içimizden: iffetsiz bir dışsallık. Çünkü bizim bugünkü yazımız, yalnız başına üre-

tildiği için, bir tür içsellik taşıyor, bir tür gizlilik, sapkınlık ya da duruma göre evle kurulan bir bağlantı. Bence, bir kişiyi yazı yazarken izlemek kadar ölçüsüz bir davranış yoktur: bunun da ötesi, bu kişiyi dudaklarını hafifçe kıpırdatarak kitap okurken izlemek olurdu. Sade, bu sahneyi kaçırmıştır (ona göre fazla yumuşak bir sahne): alçak sesle kitap okuyan bir kişinin dudaklarında, telaffuz edilmekte olan metni yakalamak, sergilemek. Geçmişin bu erotizminin bugün yaşaması olanaksızdır: okuma ve yazma artık gizlenen etkinliklerdir.

Uzantılar

Bir sözcüğün harflerinin birbirine bağlanmasının ekonomik nedenleri olabilir: fizyoloji kurallarından öğrendiğimize göre, kalemin akışını durdurmak, eli kaldırmak ve sonra tekrar indirmek zaman alıyor: nokta koymak pahalıya geliyor; yani harfleri uzatarak birbirine bağlamak hız kazandırır, estetik bir yanı yoktur; bununla birlikte bu pratik gerekçesini büyük ölçüde aşan sonuçlar doğurmuştur: öncelikle birlikte yazılan bu harfler bir isim kazanmışlardır: *logotype*; ve bir şeye bir isim verildiği zaman, bu şey sadece ara bir olay olarak (bir uygulama olarak) görülmenin ötesine geçer, bir dizgenin bir parçasına dönüşür, öncelikle sözlüksel bir yer edinir ama aslında anlıksal bir gerçekliktir – yani ideolojiktir (örneğin, ortaçağda en çok uzantı taşıyan sözcükler, skolastik dizgenin temel dayanaklarıdır, uzantılar ve bağlantılar aracılığıyla en sık kullanılan terimlerin kısaltmaları üretilir: *anima* için *aia*, *substantia* için *sba*, gibi); ayrıca yazıcılar nesiller boyunca aynı uygulama zincirini takip ettikleri için, birbirine bağlanan harflerle yazılan sözcükler kalıcı bir biçim elde eder (Gestalt): harflerin birbirlerine bağlanış biçimi sayesinde sözcük bir bakışta tanınır (ve tam da bu nedenle, harfleri birbirine bağlanarak yazılan sözcük, ideograma benzemeye başlar); başka bir deyişle –pozitif düşünenler bundan çok hoşlanacaklardır– bir yazının *biçemi*, hızlılığına bağlı olduğuna göre, temelde bir kâr etme gereksiniminden doğar; hatta belki de doğrudan ticari alışverişle bağlantılandırılabilir (Nebati yazısını hatırlatalım).

El

Ellerimiz serbest olduğu için konuşabiliyoruz: bugün, antropolojinin bize verdiği bilgiler bu doğrultuda (Leroi-Gourhan). Dik konuma geçen, iki ayağı üzerinde duran insanımsılar, daha önce sürekli meşgul olan ellerini üretim işlerine yönlendirme olanağı kazanmıştır (el doğal olarak bir araca dönüşmüştür); ve eller yürüme işlevinden kurtulurken, insan yüzü de daha önceki işlevlerini üzerinden atmış olur, yükü azalır, Grégoire de Nysse'in söylediği gibi "yemek yemenin getirdiği ağır ve zorlu yükten" kurtulur: yüz böylece yeni bir araç oluşturur: dil; "sözü açığa çıkaran eldir, paleontolojinin varacağı sonuç budur" (A. Leroi-Gourhan bu noktada Sovyet Bounak'ın savıyla aynı noktaya ulaşıyor). Görünen o ki, (kökeni sürekli bir tartışma konusu olan) dil, insanın ürettiği araçlar kadar eskidir: onların oluşumuna bağlıdır (bu hipoteze göre, ilk dil, insanlığın ilk teknik hareketlerine eşlik etmek ve onları tamamlamak için kullanılmış olmalı: dil de diğer araçlar gibi bir araç olmuştur, görevi de... araçlar üretmektir).

İnsanlığın binyıllara yayılan macerası işte böyledir: bir özgürleştirme zinciri söz konusudur, bir yanda el (hareket) ve üretim işlevleri, diğer yanda yüz (söz) ve sesleme işlevleri. Peki ya yazı? Elbette yazı, elin tekrar devreye girmesi demektir. Yazı, sözün seslerinin "kâğıda aktarılması" işlevini (alfabeler aracılığıyla) yüklendiği zamanlarda bile, ama özellikle de davranışları resimlediği zamanlarda (ideogramlarda), ele bağlı olmuştur: dil, özgürleşerek kendisini doğuran bu küçük beden parçasına geri döner: büyük bir diyalektik çevrim tamamlanır. Yazı, *her zaman* harekete ilişkindir, *hiçbir zaman* yüze ilişkin değildir: dokunmaya bağlıdır, sese değil; bu açıdan bakıldığı zaman, sözün ötesine geçerek, ilk mağara resimleriyle, figüratif olmaktan önce soyut ve ritmik özellik taşıyan kayalardaki çentiklerle arasındaki bağlantı kolayca anlaşılabilir; sonuç olarak yakın bir dönemde (günümüzden birkaç binyıl önce) ortaya çıkan yazı, başlangıç dönemine ait bazı özellikleri barındırmaya devam etmektedir – soyut sanatımızın tarihöncesi sanata yakın olması gibi.

Malzeme

Yazıyı taşıyan yüzey, üzerine yazı yazılan şey, tarihçiler tarafından zaman zaman "öznel malzeme" olarak adlandırılır; bu adlandırmayı kullanan tarihçiler, hiç şüphesiz, yazı yazılırken, elin altına bir tür maddenin sürüldüğünü belirtmek isterler, tıpkı yürüyen bir kişinin ayakları altına toprağın sürülmesi gibi; ve deriyle madde arasında gerçekleşen bu temas, özneden bağımsız olamaz; özne bu noktada kaçınılmaz olarak bedenini hisseder. "Özneye bağlı olarak" her bedenin farklı bir yazısı olduğu gibi, tarihsel olarak da her yazı tipi için kullanılan farklı bir yüzey vardır: yüzey, yazı tipini belirler çünkü her yüzey, çizgileri çizen araca farklı direnç gösterir, ama bununla birlikte çok daha ince bir nokta vardır, malzemenin dokusu (kayganlığı ya da pürtüklülüğü, sertliği ya da yumuşaklığı, hatta rengi), eli, şiddetli ya da yumuşak hareketler yapmaya zorlar. Ayrıca araçlar çok sınırlı sayıda oldukları halde, öznel malzemeler, tarih boyunca, büyük bir çeşitlilik göstermiştir: taş, çakıl, arduaz, kiremit, çömlek parçaları, altın, fildişi, cam, bronz, demir, bakır ya da gümüş plakalar, kabuklu hayvanlar, tahta, papirüs, deri, parşömen, kumaş, kâğıt. İnsanlar gerçekten de buldukları her şeyin üzerine yazı yazmışlardır, ama öyle görünüyor ki genellikle buldukları bu her şeyden bir *anlam* çıkarmışlardır: malzemeyle bedenin ilişkisinden doğan anlam (çiviyazısı, sivri uçların çıkardığı sesler, keskin köşelerden oluşan şekiller, güneşte kurutulmuş kile bağlanır) ve elbette, malzemenin fiyatının getirdiği anlam (Birmanya'daki lüks elyazmalarmda, kutsal Buda metinleri, doğrudan bakır ya da gümüşten yapılmış geniş plakalar üzerine yazılmıştır).

Anadolu'da Bergamalıların icat ettikleri *pergamenum* (parşömen), başlangıçta koyun ya da keçi derisinden yapılıyordu, daha sonraları değeri daha da arttı ve buzağı derisinden yapılır oldu (*tirşe*); parşömen, ilk olarak İS I. yüzyılın sonunda kullanılmıştır; IV. yüzyılda yaygın olarak kullanılır ve XII. yüzyılda genel kullanıma girer; ama pahalı bir malzemedir (ya da sonradan pahalılaşır); bazı parşömenlerin yeniden kullanılması gerekir: eski metin silinir, öznel malzeme tekrar el değmemiş hale getiri-

lir ve yeni bir metin yazılır: bu bir *palempsest*'tir, yani her tür yazının simgesidir (terimi, bugün kazandığı edebi anlamıyla kullanıyorum), çünkü metin, modernlerin kavrayışına göre, izlerin (biçimlerin, anıların, alıntıların, sansürün) biraraya getirilmesiyle yapılanır.

Kâğıt ise (bizim kullandığımız malzeme de kâğıttır zaten), Araplar aracılığıyla Çin'den gelmiştir bize; ortaçağda, Semerkant'ta kâğıt kullanılmaktadır; Avrupa'da kâğıt üzerine yazılan ilk elyazması XI. yüzyıla aittir: Burgos yakınındaki Silos dua kitabıdır. XIV. yüzyılda Rhin bölgesinde kâğıt atölyeleri kurulmuştur ve kâğıt, matbaanın icadından kısa bir süre önce yaygınlık kazanmıştır; elyazmaları kâğıtlara kopyalanır; ama yine de bazı direnişler kendini gösterir: Gerson (1402'de), öğrencilerinin kâğıt kullanmasını yasaklar ve parşömen kullanmalarını önerir, ona göre, metinlerin kalıcılığıyla uyum içinde olan tek öznel malzeme parşömendir; böylece, ortak mekânlar ve deyimler aracılığıyla, yazının yalancılığını, değersizliğini, kâğıdın geçiciliğiyle, dayanıksızlığıyla bütünleştiren bir efsanenin temelleri atılmış olur. Yazılı kâğıt, bundan böyle, bir çöp, bir döküntü, bir atık olma yolunda ilerler (başlangıçta çok pahalı olması artık önemli değildir).

Duvar

Duvar, herkesin bildiği gibi, yazıya bir davettir: kentlerde, grafitisiz bir tek duvar bulunmaz. Sanki yüzeyin kendisi, bir yazma enerjisi taşıyor gibidir, sanki yüzeyin kendisi yazıyordur yazıyı, ve bu yazı bana bakar: üzerine yazı yazılmış bir duvar kadar gözetleme meraklısı bir başka şey yoktur çünkü başka hiçbir şeyin böyle büyük bir güçle izlenmesi, okunması olanaksızdır; gizemli sözler son bulmuştur, dilbilgisindeki etken ve edilgen ayrımı yıkılmıştır: "Tanrıyı gördüğüm göz, onun beni gördüğü gözle aynı gözdür" (Angelus Silesius). Duvara yazan *hiç kimsedir* ve bu yazılanları *herkes* okur. Bu nedenle duvar, simgesel olarak, modern yazının yerleştiği uzamdır.

Protokol

Yazma eylemi *kendini donatır*: hazırlıklar yapar, dekorunu kurar (belki de ruhsal durumunu düzenler), ve bu hazırlanma

süreci, nevrozla ya da gizemli bir söylemle buluşması muhtemel bir simgesel düzene dahil olur kolayca. Çinli kaligraflar, neredeyse dinsel bir çileye çekilirler: bir Buda rahibi, otuz yıl boyunca yazı yazmak için dağ başında küçük bir eve kapanmıştır. Etiyopya'daki Hıristiyan manastırlarında yazı yazan azdı: yazıcılar, yazı yazmadan önce bir gün dinlenir, hazırlık çalışmaları yaparlardı. Günümüzde yazarlara bu konuyla ilgili sorular sorulsa (ama bu önemli anket girişimi hiçbir zaman gerçekleştirilmemiştir) hiç şüphesiz, sürekli kullandıkları araç gereç olmaksızın ya da bazı alışkanlıklarını yerine getirmeksizin yazmaya başlayamayacakları ortaya çıkardı: tercih edilen bazı saatler, bazı mekânlar, kâğıt beğenisi; kimi zaman saplantı boyutuna ulaşacak kadar gelişebilen bu meraklar, motivasyonu yönlendiren karmakarışık bir bütün oluştururlar: beyaz sayfa karşısında duyulan ürperti, olası bir kısırlıkla karşılaşma korkusu (bunu geciktirmek için başvurulan sayısız hazırlık protokolü), yazının gerçeklikle bütünleştirilerek kutsallaştırılması (ya da ilahi bir güç olarak görülmesi), grafizmleri üreten elin hareketine atfedilmiş doyumdan kaynaklanan hayranlık.

Ritim

Daha önce belirttiğimiz bir noktayı –beklenmedik olsa da– tekrar vurgulamak istiyoruz: yazının ve sanatın ortak kökeninde ritim, düzenli çizgi, anlam taşımayan ve sürekli tekrar edilen kazımaların oluşturduğu bir noktalama dizgesi vardır: göstergeler (boş göstergeler), ritimlerden oluşuyordu, biçimlerden değil. Grafizmin kaynağında soyutlama vardır, sanatın kaynağında da yazı.

Göstergeyazı

İnsanlık tarihi içinde, sanattan *önce* ortaya çıkan grafizm, uzun bir geri dönüş hareketiyle tekrar başa geçiyor. Evrensel resim sanatında, çok sayıda ve çok farklı biçimlerde göstergeyazı unsurları bulunur: hatta figüratif sanatta bile, elle üretiliyor olmalarının, içerdikleri hareketin, *gestalt*'larının, esinleme güçlerinin, ritimlerinin ve soyut yanlarının bir sonucu olarak grafik özellik taşıyan pek çok çizgi bulunur; ve figüratif resmin sınırla-

rına ulaşıldığı zaman (yeter ki bu şüphe uyandıran ifadenin küçücük bir anlamı olsun) ressamlar, harfleri kimi zaman yazılmış sözcükler, kimi zaman da grafik pastişler kullanarak tablolarına katarlar (Masson'un ideografilerinde olduğu gibi); ama yazıyla resmin (sözcüğü düz anlamıyla kullanıyorum) birlikteliğinin en kesin ve en doğal biçimde gerçekleşmesi, Doğu sanatında kendini gösterir: aynı çizgi, aynı el, kaligrafiyle başlayıp figürasyonla devam eder; kaligraflar genellikle şair oldukları için (ya da tersi: konumlar arasındaki sıra belirsizdi), bir tek kompozisyonda, bir tek sayfanın, bir tek kumaş parçasının üzerinde, hem yazılmış şiir, hem de nesnenin figürü birarada bulunur (serçe, dal, dağ), sanki gerçeklik de sonuçta her zaman yazılıymış gibi: ideogram ve nesne aynı uzamın içinde dalgalanırlar. Resimle edebiyatı birbirinden olabildiğince ayıran bizlere oldukça yabancı gelen bu birliktelik, bazı *haikai*'lerde daha da belirgindir: sözcüklerin yerini, kimi zaman, göndergelerinin resimleri alır: balığın ya da Fuji Dağı'nm grafik göstergesi değildir cümleye katılan; balığın kendisi, dağın kendisi, aniden ve haber vermeksizin, resim düzeninden fırlayarak yazı zincirine katılır.

Yazı Yüzeyi

Yazı için kullanılan yüzeylerin tarihindeki en belirgin olgunun altını çizelim, fakat bu konuyu derinleştiremeyeceğimizi de belirtelim: rulodan (papirüs rulosundan) deftere (parşömene) geçiş (bu geçiş, büyük olasılıkla İS III. yüzyılda gerçekleşmiştir). Bu değişimin tartışmaya açık birçok sonucu olmuştur ve dalga dalga yayılarak her türlü anlayışın içine işlemişlerdir; *rotulus*'ta yazı, rulonun açılmasıyla birlikte gözün önüne serilir; el, yazının oluşturduğu nehir boyunca aşağı doğru akar; okuma, rulonun başından başlamak zorundadır; yazıya yazı eklenmesi oldukça güçtür; buna karşın *codex*'lerde (defter ya da kitap), yazı, sayfa sayfa karıştırılabilir; el, istediği sayfayı seçer ve sayfa, bir düşünce birimine dönüşür gizlice, yorumlar için bir temel oluşturur.

Vektör

Yazı, hangi doğrultuları izleyebilir? Hepsini. Tarih boyunca, dünyanın her yerinde kullanılan bütün yazı tiplerine bakıldığı

zaman, her türlü vektörün izlenmiş olduğu görülüyor: yukarıdan aşağıya (Çince), aşağıdan yukarıya (Libya), sağdan sola (Etrüsk), soldan sağa (bizim yazımız), bir ileri bir geri (Hitit yazısı). Her türlü hareketlilik ve karmaşıklık biçimi mevcut: Yunanca, her doğrultuyu birer birer izledi, önce sağdan sola, sonra bir ileri bir geri ve sonra da soldan sağa; Paskalya Adası'ndaki yazı, görünen o ki tersine yazılmış (her satırda, yüzeyi ters çevirmek, baş aşağı etmek gerekiyor). Montaj olanakları da sınırsız: Yunancada kullanılan montaj biçimleri da çeşitliydi, *plinthedon* (tuğlanın kenarına), *spireidon* (spiral biçiminde), *kinedon* (sütun biçiminde), *stoichedon* (kareler biçiminde).

Vektör seçimi, hiç şüphesiz yüzeyin doğasından etkilenir, çünkü yazıcının duruşu da bu yüzey tarafından belirlenir. Sümerli yazıcı, elinde eğik olarak tuttuğu küçük tabletlere resimler çizerken, sütun doğrultusunda yukarıdan aşağıya doğru ilerliyordu; ama dik duran daha büyük bir tableti önüne yerleştirmesiyle birlikte yazı da yataylaştı (soldan sağa doğru yöneldi). Birbirinden ayrı iki vektörün bulunduğunu hayal edecek kadar ileri gitmek mümkün: yazınınki ve okumanınki: Estrangelo (eski Süryani yazısında), yazıcı yukarıdan aşağıya doğru yazıyor ama yazılanları okumak için elyazmasını 90 derece sağa çevirmek ve yatay olarak okumak gerekiyor: ikili bir bedensellik içeren ayrıcalıklı bir örnek: okurun bedeni, yazarın bedeninden farklı: biri diğerini *döndürüyor*; belki de her yazının barındırdığı gizli bir kuraldır bu: "iletişim", *öteki yüz* aracılığıyla gerçekleşir.

Ünlü Harf

Yunanlıların ünlü harflere kazandırdıkları olağanüstü ilerleme nasıl anlatılabilir? Ortadoğu'da kullanılan yazıların tümü, sadece ünsüzlerden oluşuyordu: bu yazılar, güçlü ya da kemiksi sesler üzerine kurulmuş bir dil mimarisine sahiptir; sözcükler, bağlı bulundukları ailenin gösterilmesi yoluyla tahmin edilir, yazının anlam yaklaşımı bu şekilde işlemektedir. Yunanlılarla birlikte başka bir bütünlüğün devreye girdiği görülüyor; kemiksi, temel ya da "gürültülü" (ünsüz harfler aslında sadece "gürültüdür") bir beden söz konusu değildir artık, etten yapılmış, kıkırdaksı, sıvı bir beden devreye girer, müzikal bir beden. Yunanlılar, (bir Sami dili

konuşan) Fenikelilerden alfabeyi aldıkları zaman, gırtlaktan çıkan sesler için kullanılan harfleri ünlü harflere dönüştürdüler ve ünlü harfler, insanlık tarihinde ilk defa, tam ve kesin olarak yazıya geçirilmiş oldu. "Mantıklı" bir uyarlama mı bu? En azından bir *fazlalık* düşüncesi barındırıyordu içinde: Atina'da, III. yüzyılda, bir hızlıyazı dizgesi tasarlanmıştı; ünsüz harflerin göstergeleri silinmişti ve bunların yerini, ünlü harflere katılan eklemeler almıştı; ünlü harf, hecenin temel unsuru olarak görülüyor; ünlülere dayalı bir yazı biçimi tasarlanıyor, arzulanıyor – ve bunu söylemek biraz daha cesaret gerektiriyor olsa da: *düşleniyordu.* Yunan "mucizesi" (bu sadece bizi doğuran özel tarihsel ve kültürel durumu belirtiyor), ideografinin ve ünsüzlerin dünyasına karşı, Ünlülerin kazandığı bir zaferdir, yani Sesin, yani Sözün zaferidir. Bizim uygarlığımızın en belirgin işareti, *sesli* olmasıdır.

KAYNAKÇA

Fransızca Kaynaklar

Le Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale, Paris, 1963.

L'Écriture et la Psychologie des peuples, Paris, Colin, 1963.

Cohen, M., *La Grande Invention de l'écriture et son évolution*, Paris, 1958, 3 cilt.

Février, James G., *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot, 1959.

Gray, William S., *L'Enseignement da la lecture et de l'écriture*, Paris, UNESCO, 1956.

Higounet, Ch., *L'Écriture*, Paris, PUF, 1955.

Leroi-Gourhan, A., *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1964, 2 cilt.

Massin, *La Lettre et l'Image*, Paris, Gallimard, 1970.

Périot, M., ve Brosson, P., *Morpho-physiologie de l'écriture*, Paris, Payot, 1957.

İtalyanca Kaynaklar

D'Angelo, *Storia della scrittura*, Roma, 1953.

Cencetti, G., *Lineamenti di storia delle scrittura latina*, Bologna, 1954.

Ducati, B., *La scrittura*, Padova, 1931.

İngilizce Kaynaklar

Diringer, D., *The Alphabet*, Londra, Hutchinson, 1948.

Gelb, I.J., *A Study of Writing*, Chicago, 1952.

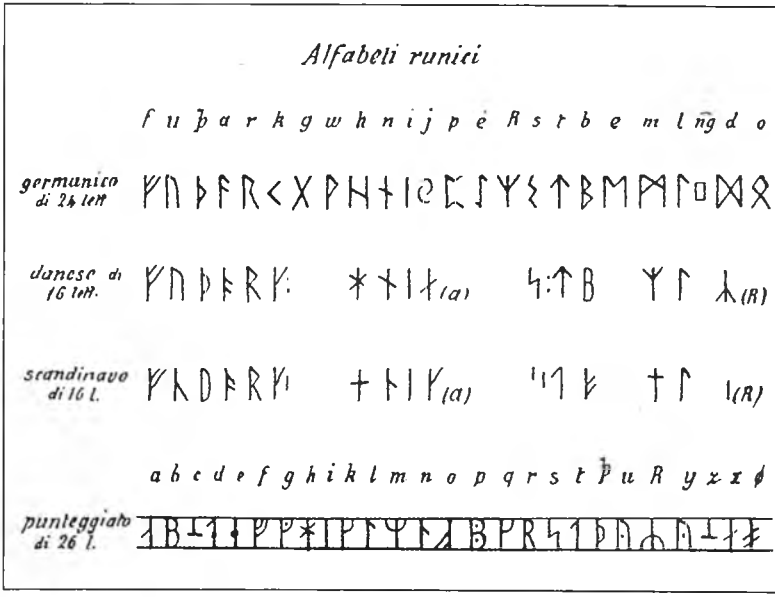
İllüstrasyonlar

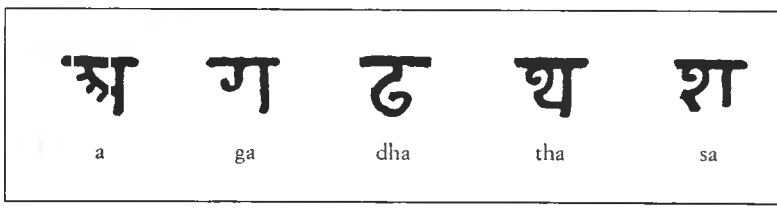
Metnin IMEC'te saklı tutulan kopyasının önünde şu liste bulunmaktadır, yazarın kendi elyazısıyla yazılmıştır ve mavi mürekkep kullanılmıştır. Roland Barthes'ın hazırladığı bu ikon dosyası *Œuvres complètes* içinde yayımlanmamıştır.

Kullanılabilecek illüstrüsyonlar
- Run
- Nagari
- Réquichot
- Masson
- Anlatı (Propp- Greimas)
- Erté'nin renkli harfleri
- İşleklik (Higounet, 69)
- Gotik ("dönemin anlayışı ya da yer kazanmak")
- Paskalya Adası
- Réquichot, Massin, Dermisache
- Ogam yazısı (Şubat, s. 520)
- El, fırça, kazı kalemi
- Massin
- Erté
- Nebati yazısı

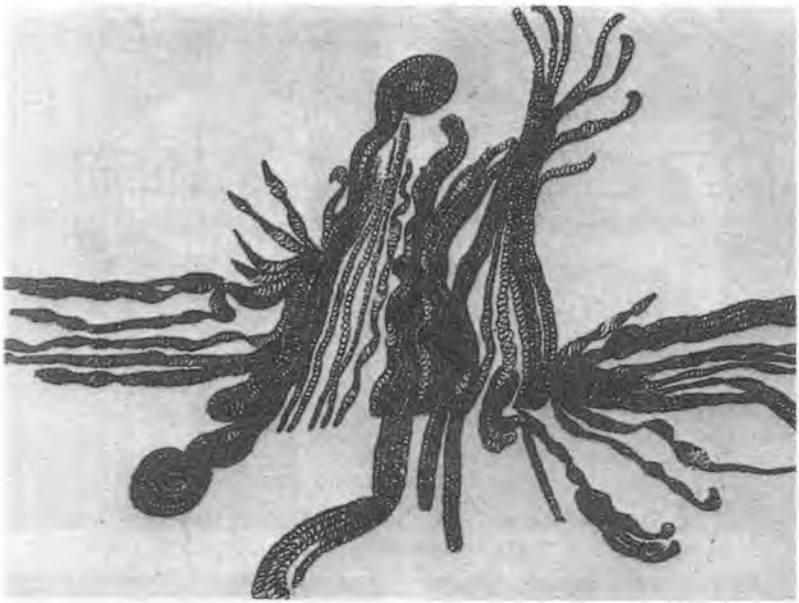
[Bunun arkasından başka bir mürekkeple yazılmış şu üç madde gelmektedir]
- Kaya yazıtları?
- Resimlerdeki sözcükler
- Blyth I, s. 98

Aşağıdaki illüstrasyonları hazırlarken, Roland Barthes'ın söylediklerini olabildiğince izlemeye çalıştık.

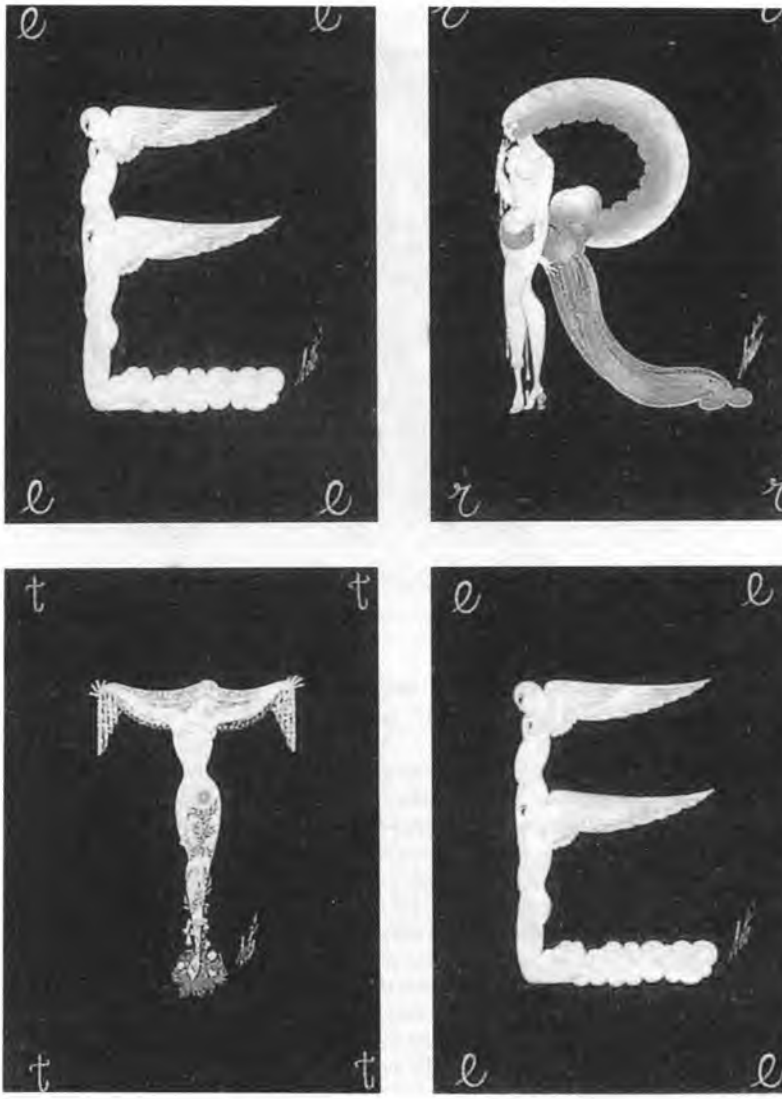




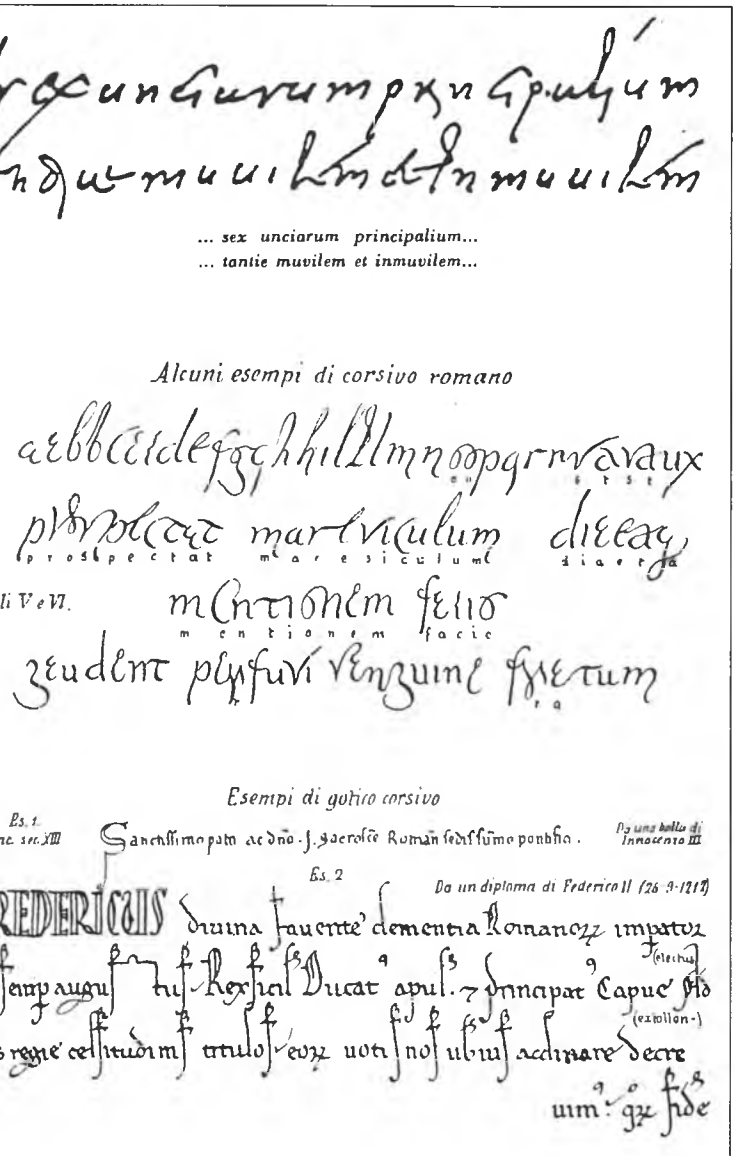
1. Run.
2. Nagari.



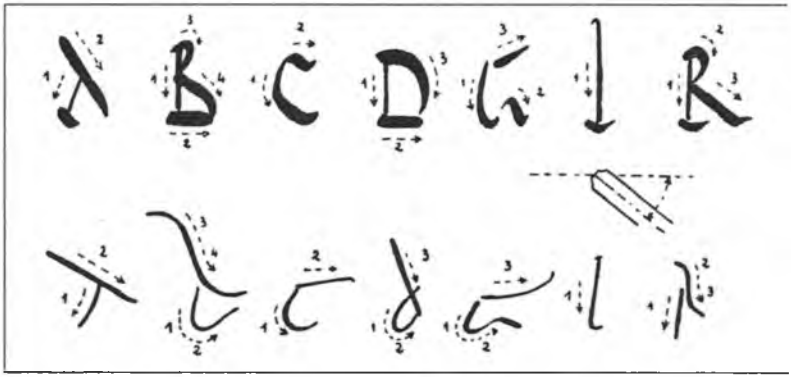
3. Bernard Requichot, "Spirale", karton üzerine mürekkep ve tüy kalem, 1960. "[...] Yazıda, her türlü anlamın yapıtaşı olan sözdizimi, aslında kasın düşüncesidir – meta-kasın, derdi Requichot: *ağır geldiği* zaman (hafifliğin en yüksek noktasıyla birlikte) zeki olur ressam; *ilerleyen bu ağırlık* olmaksızın (yani "çizgi çizmek" olmaksızın), resimdeki (ya da grafikteki) çizgi kaba kalır (kaba çizgi, *benzemek* için, ya da *benzememek* için yapılır: sıradan bir doğruya benzemesin diye eğilen çizgiyi buna örnek olarak verebiliriz). Yazıyı oluşturan, gösterge (analitik soyutlama) değildir aslında, ama daha paradoksal bir şekilde *süreksizliğin işlekliğidir* (tekrar edilen, hiç kuşkusuz süreksizdir). Bir daire çizin: bir gösterge üretmiş olursunuz; ve bu daireyi taşıdığınız zaman, eliniz alıcı yüzeyin üzerinde kalmakla birlikte bir yazı üretmiş olursunuz: yazı, ağırlığını koyan ve ilerleyen, *sürekli aynı doğrultuda* tutup çeken eldir, sonuçta çalışan eldir yazı (bir ileri bir geri işleyen eski yazının, tarlada bir ileri bir geri gidip gelen öküzlere benzetilmesi bu nedenledir)" (Roland Barthes, *Requichot et son corps*, "L'écriture", 1973; in *Œuvres complètes*, *agy*, II. cilt, s. 1630-1632).

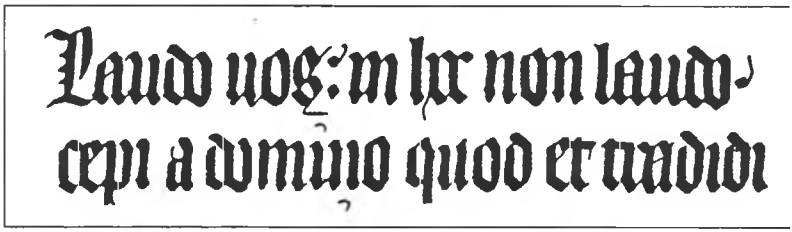


4. Erté'nin çizdiği alfabe, 1927.



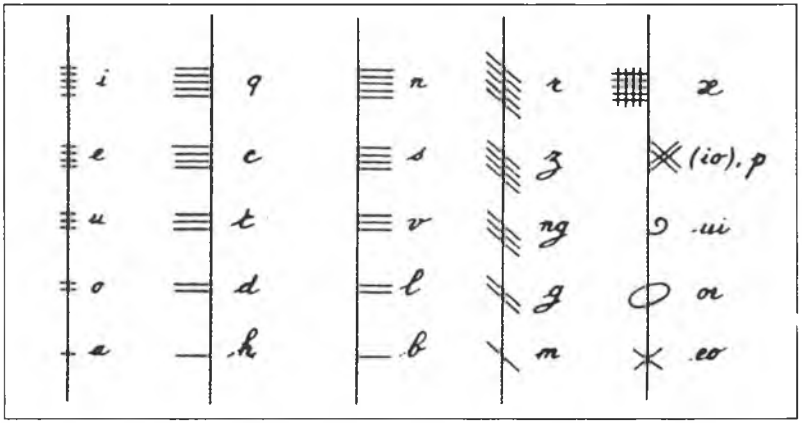
5. İşleklik.
İşlek Roma yazısından örnekler.
İşlek gotik yazıdan örnekler.



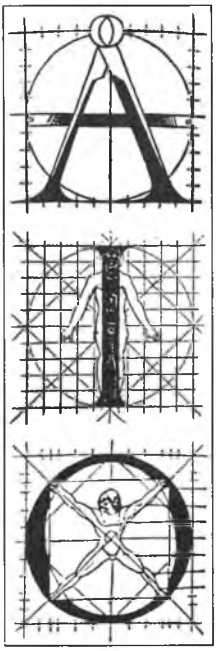




6. *Ductus* örnekleri.
7. Gotik ("dönemin anlayışı ya da yer kazanmak")
8. Maître E.S., *Alphabet gothique*, Güney Almanya, 1499.





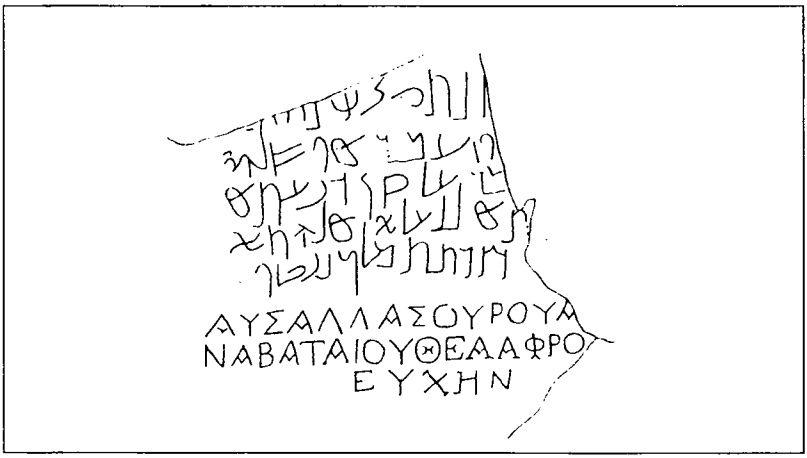


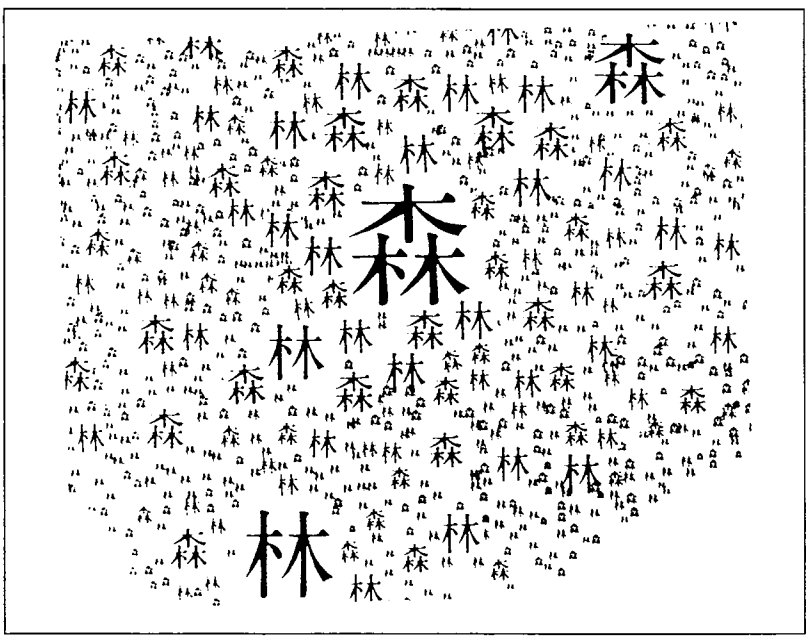
9. Ogam Yazısı
10. "El, fırça, kazı kalemi" (Roland Barthes, *Göstergeler İmparatorluğu*, *agy*, s. 787).
11. Geoffroy Tory, Champ fleury, Paris, 1529.



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Anciens chiffres brâhmi	—	=	≡	𑁤	F	𑁦	𑁧	𑁨	𑁩	𑁪
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
Chiffres nâgarî dats 1114	২	২	३	४	५	६	৭	८	९	•
Chiffres nâgari actuels	১	২	৩	৪	৯	৬	৩	৮	৯	০

12. Erté'nin çizdiği sayılar, 1927.
13. Hint sayıları.





14. Kos'ta bulunan iki dilli, Yunanca ve Nebati dilindeki yazıt (İS I. yüzyıl?).
15. Ryuichi Yamashiro, ağaçlandırılan bir kırsal bölge için hazırlanmış bu afiş, "ağaç" göstergesinin sürekli tekrarlanmasına dayanıyor, yaklaşık 1960.

İllüstrasyon çizelgesi

1. Run. (Pietro D'Angelo, *Storia delle scrittura*, Roma, Ausonia, 1953, tav. VIII.)

2. Nagari. (Charles Higounet, *L'Écriture*, Paris, PUF, 1955, s. 58.)

3. Bernard Réquichot, "Spirales", karton üzerine mürekkep ve tüy kalem, 1960. Özel koleksiyon.

4. Erté (Romain de Tirtoff), *Alphabet*, 1927. (Massin, *La Lettre et l'Image*, Paris, Gallimard, 1970, s. 87, 205. şekil)

5. İşleklik. (Charles Higounet, *L'écriture, agy*, s.76, 36. şekil)

İşlek Roma yazısından örnekler. (Pietro D'Angelo, *Storia della scrittura, agy*, tav.XIII)

İşlek gotik yazıdan örnekler. (*agy*, tav.XIV.)

6. *Ductus* örnekleri (Charles Higounet, *L'écriture, agy*, s.76)

7. Gotik (*agy*, s.99)

8 Maître E.S., *Alphabet gothique*, Güney Almanya, 1499. Paris, Ulusal kütüphane (Massin, *La Lettre et l'Image, agy*, s. 47, 127. şekil)

9. Ogam yazısı. (James Germain Février, *Histoire de l'écriture, avec 135 figures dans le texte*. Yeni baskısı, Paris, Payot, 1959, s. 520-521.)

10. El ve fırça. (Fotoğraf: Nicolas Bouvier, Cenevre)

11. Geoffroy Tory, *Champ fleury*, Paris, 1529. (Massin, *La Lettre et l'Image, agy*, s. 21; 32, 33 ve 34. şekiller)

12. Erté (Romain de Tirtoff), *Nombres*, 1927. (*agy*, s. 87, 262. şekil)

13. Hint sayıları (James Germain Février, *Histoire de l'écriture, avec 135 figures dans le texte, agy*, s. 586.)

14. Kos'ta bulunan iki dilli, Yunanca ve Nebati dilindeki yazıt (İS I. yüzyıl?). (*agy*, s. 246.)

15. Ryuichi Yamashiro, ağaçlandırılan bir kırsal bölge için hazırlanmış bu afiş, "ağaç" göstergesinin sürekli tekrarlanmasına dayanıyor, yaklaşık 1960. (Massin, *La Lettre et l'Image*, *agy*, s. 230, 892. şekil)

METNİN HAZZI

Hayatımdaki tek tutku, korku olmuştur.
(Hobbes)

Metnin verdiği haz: Bacon'ın simülatörü gibi, şöyle söyleyebilir: *özür dilemek yok, kendini anlatmaya çalışmak yok.* Hiçbir zaman, hiçbir şeyi gözardı etmez: "Kafamı başka tarafa çeviririm, gözardı etmek için yapacağım tek şey bu olur."

*

Duvarları, sınıfları, ayrımcılığı yıkacak ama bunu bağdaştırmacı bir yaklaşımla değil, sadece şu eski hayaletten: *mantıksal çelişki* kavramından kurtulmak için yapacak bir birey kurgulamak (M. Teste'in tersi gibi); biraraya getirilmesi olanaksız görünen tüm dilleri birbirine katacak, mantıksızlık ve sadakatsizlik suçlamalarına, sessizce katlanacak; Sokratesçi ironiye (aşağılanmanın en uç noktası: *kendiyle çelişmek*) ve yasal teröre (bir bütünlük psikolojisi üzerine kurulu ne çok mahkeme delili vardır) karşı kayıtsız kalacak bir birey. Böyle bir kişi, içinde yaşadığımız toplumun yüz karası olurdu, mahkemede, okulda, bakım evinde ve tartışmalarda bir yabancı olarak görülürdü: çelişkiye düşmeyi, utanç duymadan kabul edecek kimse var mıdır ki? Oysa böyle bir anti-kahraman vardır gerçekte: metnin okuru, okuduklarından haz aldığı zaman bu anti-kahramana dönüşür. O halde *Kitabı Mukaddes*'in büyük efsanesi tam tersine işlemektedir; birçok dilin birarada bulunması bir ceza değildir; özne, *yan yana işleyen* dillerin birlikteliği sayesinde ulaşır doyuma: haz veren metin, Babil'in mutluluğudur.

(*Haz/Doyum*: terminolojik açıdan hâlâ bir belirsizlik var, zorlanıyorum, dağılıyorum. Ne olursa olsun hep bir kararsızlık payı kalacak; bir ayrım yapılsa bile kesin sınıflandırmalara ulaşılmayacak, paradigmalar gıcırdayacak, anlam değişken olacak, silinebilecek, tersine dönebilecek, söylem tamamlanmayacak.)

*

Bir tümceyi, bir öyküyü ya da bir sözcüğü haz alarak okuyorsam yazarı da onu haz alarak yazmış demektir (bu haz, yazarın çektiği sıkıntılarla bir karşıtlık oluşturmaz). Peki tersi de geçerli midir? Haz alarak yazmış olmam, –yazar olarak bana– okurumun da haz alacağı konusunda güvence verir mi? Kesinlikle hayır. Benim, *nerede olduğunu bilmediğim* bu okuru aramam (okurumun "peşine düşmem") gerekir. Böylece doyuma adanmış bir uzam yaratılmış olur. Benim için gerekli olan, ötekinin "varlığı" değil, yaratılan uzamdır: arzunun iki taraflı yaşanması, *öngörülmeyen* bir doyumun paylaşılması olasılığı: oyunun kurgulanması değil, bir oyunun kendiliğinden varolması.

Bir metin sunuluyor bana. Bu metin beni sıkıyor. Neredeyse *laf kalabalığı* yapıyor diyeceğim. Metindeki laf kalabalığı, basit bir yazı gereksiniminin etkisiyle biçimlenen bir dil köpüğüdür olsa olsa. Burada sapkınlık yoktur, sadece bir beklenti vardır. Metnin yazıcısı, bebeksi bir dil kullanır; buyuran, otomatik, tutkusuz, küçük çıtırtılar yaratan bir çözülmedir bu (olağanüstü Cizvit Van Ginnekan'ın yazıyla dil arasına yerleştirdiği süt kokulu sesbirimler): yeme içme felsefesine ve dile haz katmaktan uzak, amaçsız bir emmedeki, duyarsız bir ağızdaki hareketlerdir bunlar. Sizi okumam için bana yöneliyorsunuz, ama sizin için, yöneldiğiniz bir alandan ibaretim sadece, sizin gözünüzde hiçbir şeyin yerini tutmuyorum, herhangi bir figüre sahip değilim (Anne figürü gibiyim biraz); sizin için ben bir beden bile değilim hatta bir nesne bile değilim (hiç umrum olmaz; tanınmak isteyen bir ruh taşımıyorum içimde), sadece bir alanım, yayılmak için kullandığınız bir hazneyim. Sonuç olarak bu metni yazarken doyumun yakınına bile yaklaşmadığınız söylenebilir; ve bu laf kalabalığı-metin, eninde sonunda frijit bir metindir, arzuyu ve nevrozu henüz içinde barındırmayan her beklenti gibi.

Nevroz, kötünün iyisidir; "sağlığa" kıyasla değil de Bataille'ın sözünü ettiği "olanaksızlığa" kıyasla ("Nevroz, bir olanaksızlık alanının varolduğunu, korku ve çekinme duyarak öğrenmektir" vb); ama yazmak (ve okumak) ancak bu kötünün iyisi sayesinde olanaklıdır. Böylece bir paradoks çıkar ortaya: Bataille'ın –ya da başka bazı yazarların– deliliğin bağrında, nevroza

karşı yazdıkları tür metinler, *okunmayı istedikleri zamanlarda*, okurlarını baştan çıkarmaya yetecek miktarda nevroz barındırırlar: bu dehşet verici metinler *yine de* cilveli metinlerdir.

Her yazar şunu söyleyecektir o halde: *Deli olamam, sağlığa tenezzül etmem, nevroz içindeyim.*

Yazdığınız metin *beni arzuladığını* kanıtlamalıdır. Bu kanıt gerçekte vardır: yazının ta kendisidir. Yazı, dilin yaşatacağı doyumların bilimidir, dilin kamasutrasıdır (bu bilimin yazılı tek kaynağı da yazının kendisidir).

*

Sade: okumadan alınan haz, elbette bazı kopmalardan (ya da bazı çarpışmalardan) kaynaklanır: birbirine karşıt kodlar (örneğin soyluyla bayağı) ilişkiye geçer; görkemli ve alaycı yenilikler yaratılır; dilbilgisi kitaplarında örnek olarak kullanılabilecek kadar pürüzsüz tümcelerin içine pornografik iletiler karışır. Metin kuramında söylendiği gibi: dil yeniden düzenlenir. Ve *bu yeniden düzenlenme hep bir kopma aracılığıyla gerçekleşir*. İki uç belirir: birincisi ağırbaşlı, kuralcı, intihale dayalıdır (dili, okulların, söz sanatlarının, edebiyatın ve kültürün belirlediği biçimde, kanona uygun olarak kopyalamak söz konusudur), *öteki uç* hareketli ve boştur (herhangi bir çerçeveye rahatlıkla girebilir), sadece kendi eylemini barındıran bir alandır: burada dilin ölümü kendini hissettirir. Bu iki uç ve *aralarında kurulan uzlaşma*, gereklidir. Ne kültür ne de kültürün yıkılması erotiktir; ama bu ikisi arasındaki çatlak, erotizmi yaratır. Metnin vereceği haz, hovardanın oynadığı gözüpek bir oyunun sonunda doyuma ulaşmasıyla birlikte, ucunda sallandığı ipi kestirdiği, dizginlenemez, gerçekdışı, salt *romansı* âna benzer.

Buradan yola çıkarak modern dönemin yapıtlarını değerlendirmek için bir yaklaşım belirlenebilir: bu yapıtların değeri, taşıdıkları ikilikte yatar. Yani hep iki farklı uç barındırırlar içlerinde. Bozguncu uç, ayrıcalıklıymış gibi görülebilir çünkü şiddetin bulunduğu uçtur bu; ama hazzı uyandıran, şiddet değildir; haz yıkımla ilgilenmez; kaybetmenin yaşandığı bir alan arar, çatlağı, kopmayı, büyümeyi, özneyi doyuma ulaştığı anda yakalayan *fading*'i ister. Yani kültür, bir uç olarak geri gelir: herhangi bir biçime bürünür.

Özellikle de, elbette, salt bir maddesellik biçimine bürünür (ucun en belirgin olduğu yer burasıdır): dil, sözcük dağarcığı, ölçübilim, bürünbilim. Philippe Sollers'in *Lois* başlıklı yapıtında her şey saldırıya uğrar, parça parça edilir; ideolojik yapılar, entelektüel dayanışmalar, bölgesel dillerin farklılıkları ve hatta sözdizimin kutsal çatısı (özne/yüklem ilişkisi): metin artık tümceyi örnek almaz, genellikle sözcüklerin birbiri ardından fışkırdığı güçlü bir kaynağa, dil-ötesi bir kuşağa dönüşür. Bununla birlikte tüm bunlar, sonunda farklı bir uca ulaşır: ölçünün (on heceli), ses tekrarlarının, gerçek gibi duran uydurma sözcüklerin, bürünbilimsel ritimlerin, (alıntılardaki) bayağılığın yarattığı uca. Dilin kurgusökümü politik söylemle kesilir, uç noktasında da şu çok eski gösteren kültürü bulunur.

Severo Sarduy'un (Sollers ile yazarın kendisi tarafından çevrilen) *Cobra* başlıklı yapıtında, *birbirinin önüne geçmeye çalışan* iki farklı hazdan önce biri sonra diğeri öne çıkar; öteki uçta öteki mutluluk vardır; *daha, daha, daha fazla!* Daha fazla sözcük, daha fazla coşku. Dil yetisinin sağladığı tüm hazların birbiri ardından akmasıyla, dil, *başka yerde* yeniden yapılanır. Başka yerde ama nerede? Sözcüklerin cennetinde. Gerçekten de cennetten çıkmış bir metindir bu, ütopiktir (yeri yoktur), bütününe yayılan bir uyum taşır: tüm gösterenler hazır bulunmaktadır ve herbiri hedefine ulaşır, yazar (okur) onlara şöyle diyordur sanki: *hepinizi çok seviyorum* (sözcükleri, dolambaçları, tümceleri, sıfatları, kopmaları: kargaşayı: göstergeleri ve onların temsil ettikleri nesnelerin yarattığı serabı seviyorum); sözcükler, bir tür Francescoculukla kendilerini göstermeye, birarada koşuşturmaya, yeni bir düzen almaya başlarlar: metin süslenir, renklenir; dile doyarız, hiçbir istekleri geri çevrilmeyen, en küçük bir sitemle karşılaşmayan ya da daha kötüsü "izinli" çocuklara benzeriz. Sonu gelmeyen bir coşkunluğun yarattığı bir yoldan çıkma durumudur bu, sözden alınan hazzın aşırı düzeye ulaşmasıyla birlikte sözün soluğunun kesildiği, doyuma ulaştığı bir an yaşanır.

Flaubert: söylemi, *mantığına zarar vermeksizin* kesmek, oymak.

Söz söyleme sanatı, yapılandırma ve bağlantılandırma süreçlerinde karşılaşılan kopmalara (tümce yapısındaki kopmala-

ra ve bağlantının kurulmamasına) yabancı değildir elbette; ama Flaubert'le birlikte, kopma, gündelik bir sözcenin değersiz malzemesine kakılmış, az rastlanan, dağınık ve dikkat çekici bir unsur olmaktan çıkar: bu anlatım biçimlerinin *ötesinde* başka bir dil yoktur artık (yani başka bir deyişle: sadece dil vardır); bütüne yayılan bir bağlantısızlık tüm sözcelemeyi elinde tutar, öyle ki çok rahat okunan bu metin *gizliden gizliye* aklın alabileceği en çılgınca metinlerden biridir: mantığın önemsiz görünen küçük parçaları, aralardaki boşluklarda gizlidir.

Söylemin, dizginlenemeyecek noktaya geldiği en ince hali: anlatım yapısı bozulmuştur ama öykü yine de rahatça okunabilir: çatlağın iki ucunun bu denli belirgin, bu denli keskin olduğu başka bir durum düşünülemez, haz okura bundan daha iyi sunulamaz – en azından, okurun kopmaları dikkatle izlemekten, yerleşik kurallara bir oyun oynandığını görmekten ve dolaylı yıkımlardan hoşlanması durumunda. Ayrıca buradaki başarı yazara bağlı olsa da başka bir haz daha eklenmektedir: asıl marifet, büyük hazlara gebe olan dilin *mimesis* yeteneğini (dilin kendini taklit etme yeteneğini) son derece *radikal* bir belirsizlikle (köküne kadar belirsizlik içinde) ele alarak, metni, parodinin (hadım edici gülüşün, "güldüren komedyanın") iyi niyetine (ve kötü niyetine) kapılmaktan kurtarmaktır.

Bedenin en erotik yeri, *kıyafetin esnediği yer* değil midir? Sapkınlıkta (yani metne dayalı hazzın hüküm sürdüğü diyarlarda) "erojen bölgeler" yoktur (zaten pek uygun bir ifade değildir bu); psikanalizin çok yerinde bir saptamayla belirttiği gibi, erotik olan noktalar aralıklardır: iki parça arasında (pantolonla kazak arasında), iki uç arasında (yarı açık iliklenmiş bir gömleğin düğmeleri arasında, eldivenle kolun arasında) ışıldayan deridir erotik olan; baştan çıkaran şey bu ışıldamadır, ya da daha fazlası: bir belirip bir kaybolma oyunu.

Bu haz, bedenin striptizle sergilenmesinden ya da anlatının doruk noktalarında alman hazdan farklıdır. Bunlarda ne yırtılma vardır ne de uç: her şey teker teker açığa çıkar: duyulan heyecan, cinsel organı görme (yeniyetmenin rüyası) ya da öykünün sonunu öğrenme (romanın verdiği tatmin duygusu) *umu-*

duna yönelir. Burada bir paradoks çıkar karşımıza çünkü bu açığa çıkarma hazzı (çok daha geniş kitleler tarafından tüketiliyor olsa da) daha entelektüel bir hazdır: tüm anlatıların (olayın gerçek yüzünün açığa çıkarılmasının) aslında (burada olmayan, gizlenen, görünmeyen) Baba'yı sahneye çıkardığı görüşünü kabul edecek olursak, bu hazza da Oidipus hazzı (ortaya serme, bilme, başını ve sonunu öğrenme hazzı) diyebiliriz – böylece oğullarıyla çevrelenmiş Nuh efsanesinde karşılaştığımız anlatı biçimlerinin, aile yapılarının ve çıplaklıkla ilgili yasakların birbirini desteklemesi de açıklanmış olur.

Yine de, en klasik anlatılar bile (Zola, Balzac, Dickens, Tolstoy romanları) düşük dozlarda da olsa bir tmesis, aralıklara ekler yapma eğilimi taşırlar: metnin her yerini aynı hızla okumayız; vurdumduymaz, metnin *bütünlüğüne* karşı kayıtsız bir okuma ritmi oluşur; ne olacağını öğrenme heyecanıyla ("sıkıcı" olduğunu hissettiğimiz) bazı bölümleri hızla geçeriz ya da atlarız, hikâyenin en ateşli yerlerine hemen ulaşmak isteriz (bunlar eklem noktalarıdır: sırların ya da yazgının açığa çıkması sürecinin ilerlemesi bu eklemler sayesinde gerçekleşir): betimlemeleri, açıklamaları, sorgulamaları, konuşmaları atlarız ve hiçbir cezaya çarptırılmayız (kimse bizi görmemiştir), böyle yapınca kabarede sahneye atlayarak, dansçı kadının striptizini hızlandırmaya çalışan, aceleyle kadının üstündekileri çıkaran ama yine de *sırayı takip eden* izleyiciye benzeriz: yani ayindeki bölümlerin düzenine bir yandan uyarız ama öte yandan hızlandırmaya çalışırız (sözlerini *yutuveren* bir rahip gibi). Hazzın kaynağında bulunan ya da ona biçim veren tmesis, burada, düzyazının iki ucunu birbiriyle yüzleştirir; sırrın anlaşılması için gerekli olan bölümlerle gerekli olmayanları karşı karşıya getirir; basit bir işlevsellik ilkesiyle yaratılan bir çatlaktır bu; dilin yapısal sürecinde ortada yoktur, tüketim sürecinde çıkar karşımıza; yazarın bunu öngörmesi olanaksızdır: *okunmayacak bir şeyi* yazmak istemezdi. Her şeye rağmen büyük anlatıların verdiği haz, tam da bu bazı yerleri okuma, bazı yerleri atlama sürecinde yakalanan ritimden doğar: Proust'u, Balzac'ı, *Savaş ve Barış*'ı tek sözcük atlamaksızın okuyan var mıdır? (Proust açısından bakıldığında

işin sevindirici yanı, her okumada farklı bölümlerin atlanıyor olmasıdır.)

Demek ki bir anlatının hoşuma giden yanı, içeriği değildir hatta yapısı da değildir, okurken kitabın yüzeyinde bıraktığım izler daha çok hoşuma gider: hızlanırım, zıplarım, başımı kaldırırım, tekrar dalarım. Bu haz, doyuma ulaştıran metnin, sadece okunduğu süreç içinde değil de dilin bütünü üzerinde açtığı derin yarıktan farklıdır.

Buradan iki değişik okuma biçimi türer: Birincisi, doğrudan hikâyenin düğüm noktalarına gider, metnin yüzeyini dikkate alır, dil oyunlarını gözardı eder (Jules Verne okurken hızlı giderim: söylemin bir kısmını gözden kaçırırım ama öte yandan bu okuma süresinde hiçbir sözel *kayıp* beni büyülemez – kayıp sözcüğünü, mağaracılıktaki anlamıyla kullanıyorum); öteki okuma biçimi, hiçbir şeyi atlamaz: ağırdır, metne yapışır, başka bir deyişle, kendini vererek ve iyice kapılarak okur, metnin her noktasında dili bölen bağlantısızlıkları kavrar – ama hikâyeyi kavramaz; (mantıksal) gelişim değildir onun ilgisini çeken, doğruları örten kabuğu sıyırmak istemez, kabuklardan oluşan anlamlamayı inceler. Bu ikinci okuma biçimi, bu uygulamalı (düz anlamıyla kullanıyorum) okuma biçimi, paradoksal bir biçimde (çünkü genel olarak sıkılmamak için hızlı gitmek gerektiği düşünülür), modern metin için, sınırdaki-metin için çok uygundur. Zola'nın bir romanını yavaş yavaş okuyun, *hepsini* okuyun, kitap elinizden düşer; ya da modern bir metni hızla okuyun, ya da atlaya atlaya okuyun, metin şeffaflığını yitirir, hiçbir haz uyandıramayacak hale gelir: bir şeyler olsun istersiniz ama hiçbir şey olmaz, çünkü *dilde olup bitenler söylemin içinde olup bitmemektedir*, "olanlar" ve "bitenler", iki uç arasındaki çatlak, doyumun yaşandığı aralık, sadece dillerin bünyesinde, sözceleme sürecinde kendini gösterir, birbirini izleyen sözceler dizisinde değil: yalayıp yutmamak ama geviş getirmek, titizlikle ısırmak gerek bugünün yazarlarını okumak için; eskiden boş zamanlarda yapılan ve zamana yayılan okumaları yeniden keşfetmek, *aristokratik* okurlar olmak gerek.

*

Bir metni, ondan aldığım hazza göre değerlendirmeye kalktığım zaman "bu iyidir, şu kötüdür" deme hakkım olmaz. Ödüllendirmeye, eleştiriye yer yoktur artık, çünkü eleştiri, her zaman, yöntemli bir bakışı, toplumsal bir kullanımı ve genellikle bir imgelem perdesini beraberinde getirir. Metnin daha iyi bir biçime sokulabileceğini, kuralcı bir değerlendirme oyununa katılabileceğini düşünemem; bu biraz fazla *şöyle*, yeterince *böyle* değil diyemem; metnin (ya da şarkısını dinlediğim bir sesin) benden koparacağı bir tek yargı vardır ve bu yargı, niteleyici hiçbir özellik taşımaz: *Bu budur* diyebilirim ancak! Hatta daha ileri gitmek gerek: *Bu, bana göre budur!* Bu "bana göre" sözü, öznel ya da varoluşsal bir içeriğe sahip değildir, Nietzsche'ye dayalıdır ("...temelde hep aynı soru bulunur: *Bana göre* ne demektir?...")

Metindeki *ustalık*, (bu ustalık yoksa, metin de yoktur zaten), *metnin duyduğu doyum arzusu* olacaktır: metnin, beklentiyi aştığı, laf kalabalığının ötesine geçtiği ve bu sayede sıfatların hâkimiyetini taşırmaya, zorlamaya çalıştığı noktadır – bunlar da ideolojinin ve imgelemin akın ettiği dil kapılarıdır.

*

Haz veren metin: memnun eden, dolduran, esenlik veren; kültürün içinden gelen, bağını koparmayan, *rahat* bir okuma sunan bir metin. Doyuma ulaştıran metin: kaybetme duygusu veren, okurun rahatını kaçıran (belki biraz da iç sıkıntısı yaratan), tarihsel, kültürel ve psikolojik dayanaklarını sarsan, zevklerindeki, değerlerindeki ve anılarındaki kararlılığı bozan, dille arasındaki ilişkiyi krize sürükleyen bir metin.

Bu noktada, her iki metni de kendi alanı içinde tutan, hazzın ve doyumun dizginlerini elinden bırakmayan okur, anakronik bir öznedir; anakroniktir çünkü karşıtlık oluşturacak bir biçimde, aynı zamanda, hem her kültürde bulunan hazcılığı yaşar (bu hazcılık, okura, eski kitapların da bir parçası oldukları bir yaşama sanatı kılığına bürünerek, kendini sezdirmeden yaklaşır) hem de bu kültürün yıkımına katılır: *ben*'inin dayanıklı olması hoşuna gider (haz verir) ve onu yıkmanın yollarını arar

(bu da onu doyuma ulaştırır). İki misli bölünmüş, iki misli sapkın bir öznedir.

*

Metin Sevenler Derneği: böyle bir derneğin üyelerinin, hiçbir ortak noktası olmazdı (çünkü haz veren metinler konusunda her zaman hemfikir olunmayabilir), ama düşmanları aynı olurdu: ya kültürel konformizme dayanarak, ya katı bir usçulukla (edebiyatta "mistik" bir unsur bulunmasından kuşku duyarak), ya politik bir ahlakçılıkla, ya göstereni eleştirerek, ya aptal bir yararcılıkla, ya soytarılara yakışır bir çiğlikle, ya da söylemi yıkarak, söz arzusunu yok ederek, metni ve metnin verdiği hazzı tartışma konusu olmaktan çıkaran her tür baş belası. Bu tür bir derneğin belirli bir yeri olamazdı, hiçbir yeri olmaksızın oradan oraya hareket ederdi; ama yine de birlikte üreten ve paylaşan insanlardan oluşan bir topluluk olurdu çünkü karşıtlıklara bir arada yaşama hakkı tanınırdı (böylece ideolojik sorunların ortaya çıkması olasılığı en aza indirgenmiş olurdu), farklılık gözlemlenirdi ve çatışma anlamını yitirirdi (haz vermezdi).

"Çatışmaların yerini, farklılıklar alsa gizlice." Farklılık, çatışmayı gizleyen ya da yumuşatan bir şey değildir: çatışma aracılığıyla elde edilir, onun *hem ötesinde hem de yanındadır*. Çatışma, farklılığın ahlaksal hali olabilir ancak; (gerçek bir durumu dönüştürmeyi amaçlayan) belirli bir yöntem izlemediği zamanlarda (bu zamanlar gittikçe sıklaşır) doyuma-ulaşma-sıkıntısı görülür yani kendi kodu altında ezilen ve kendini tekrar yaratmayı beceremeyen bir sapkınlığın başarısızlığı görülür: çatışma her zaman kodlanmıştır, saldırganlık da eskimiş dillerin en eskisidir. Şiddete karşı çıkarak, kodun kendisine de karşı çıkıyorum (Sade'ın, hiçbir kod taşımayan, sürekli kendi kodunu ve sadece kendi kodunu üreten metinlerinde çatışma bulunmaz, sadece zafer vardır). Metni severim çünkü metin, bana göre, her türlü "sahneden" (bu sözcüğü eve, aileye ilişkin anlamıyla kullanıyorum), sözcükler üzerine yapılacak her türlü tartışmadan arınmış, az bulunur bir dil uzamıdır. Metin, hiçbir zaman bir "diyalog" değildir: hiçbir pusu kurma, saldırıya geçme, şantaj yapma

riski yoktur, söyleyiş biçimleri arasında rekabet bulunmaz; metin, –gündelik– insan ilişkilerinin orta yerinde bir tür adacık oluşturur, hazzın toplumdışı özelliğini gözler önüne serer (sadece eğlence toplumsal özellik taşır), doyuma ulaşmanın hayret uyandırıcı gerçekliğini sezdirir: sözle bağlantılı tüm imgelem yıkıldığı zaman, doyum, *tarafsız* da olabilecektir.

*

Metnin sahnesi, seyirciden ayrı değildir: metnin ardında etkin bir kişinin (yazarın) ve önünde de edilgen bir kişinin (okurun) bulunduğu doğru değildir; metinde bir özne ve nesne ilişkisi yoktur. Metin, dilbilgisi kurallarını geride bırakır: aşırıya kaçan bir yazarın (Angelus Silesius) sözünü ettiği, o bölünmemiş, farklılaşmamış gözdür: "Tanrıyı gördüğüm göz, onun beni gördüğü gözle aynı gözdür."

Arap bilgelerinin, metinden söz ederken şu hayranlık uyandıran ifadeyi kullandıkları görülüyor: *Mutlak beden*. Ama hangi bedenden söz ediyoruz? Birçok beden var, anatomistlerin ve fizyolojistlerin üzerinde çalıştıkları, bilimsel gözle incelenen ve tartışılan bir beden var: dilbilgisi uzmanlarının, eleştirmenlerin, yorumcuların, filologların metin anlayışları bu doğrultuda (feno-metin). Ama, bununla birlikte, sadece erotik ilişkilerden oluşan, doyumu yaşayan bir bedene daha sahibiz ve bu ikinci beden birincisinden bütünüyle farklı: farklı bir görüş açısı, farklı bir adlandırma; metin için de aynı durum söz konusu: metin, dilin ışıklarının henüz tamamlanmamış bir listesidir (metnin içine tohum gibi serpilmiş ve *"semina aeternitatis"*in, *"zopyra"*nın, eski felsefenin temel kabullerinin yerini tutan parlak ışıklar, yanıp sönen lambalar, hareketli çizgiler). Metin, insan biçiminde midir, bedenin bir figürü, bir anagramı mıdır? Evet, öyledir, ama erotik bedenimizdir burada sözü edilen. Metnin verdiği haz, dilbisi kurallarına (feno-metin kurallarına) indirgenemez, tıpkı bedenin aldığı hazzın, fizyolojik gereksinime indirgenemeyeceği gibi.

Metnin hazla buluştuğu an, bedenimin kendi düşüncelerini izleyeceği andır – çünkü bedenim, benimle aynı düşünceleri paylaşmaz.

*

Bir başkası tarafından *anlatılan* bir hazdan nasıl haz alınır (düş anlatılarının, eğlence anlatılarının sıkıcılığı)? Eleştiri nasıl okunur? Bunun bir tek yolu var: Ben bu okumada ikinci derecede bir okur olarak yer aldığıma göre, yer değiştirmem gerekir: bu eleştiri hazzının sadece dinleyicisi olmayı kabullenmek yerine (bunu yaparsam haz alamayacağım açık), onu keşfeden kişi olmayı seçebilirim: ötekinin aldığı hazzı gizlice gözlemlerim, sapkınlığa kayarım; böylece yorum, benim gözümde, bir metne, bir kurmacaya, yırtılmış bir zarfa dönüşür. Yazarın sapkınlığı (yazarın yazarken aldığı haz, *işlevsizdir*), eleştirinin bunun iki katı, üç katı olan sapkınlığı ve okurun sapkınlığı, sonsuza dek uzar.

Haz üzerine yazılan bir metin ancak *kısa* olabilir (derler ya: *Hepsi bu mu? Biraz kısa olmuş*), çünkü haz, sadece, dolaylı bir hak arayışı olarak ifade edebilir kendini (haz almak, benim *hakkım*), bu nedenle de, kısa ve iki farklı zamanı olan bir diyalektik çıkar karşımıza: görüş birliğinin zamanı yani *doxa* zamanı ve karşı çıkma zamanı yani *paradoxa* zamanı. Haz ve hazzın bastırılmasından başka, üçüncü bir öğe daha bulunmalıdır ama bu öğe eksik kalır. İleri bir tarihe ertelenmiştir, ve zaten "haz" sözcüğü üzerine gidildiğinde, haz üzerine yazılacak herhangi bir metin, ne olursa olsun ertelenmeye mahkûm olacaktır; böyle bir metin, hiçbir zaman yazılmayacak olana bir giriş niteliği taşır. Sergilendikleri an, varolma nedenlerini yitiren çağdaş sanat üretimlerine benzer (çünkü bu üretimleri görür görmez, hangi yıkıcı amaçlara yöneldikleri anlaşılır: üretilme ve izlenme aşamaları belirli bir süreye yayılmaz), bu tür bir giriş, sürekli olarak kendini tekrarlamaktan öteye geçemez – hiçbir şeye giriş yapamaz.

*

Metinden alınan haz, her zaman muzaffer, kahramansı, güçlü kuvvetli olmak zorunda değildir. Böbürlenmeye gerek yoktur. Aldığım haz, bir sürüklenme biçimine de bürünebilir kolaylıkla. Sürüklenme, *bütünlüğe dikkat etmediğim* an kendini gösterir, dildeki yanılsamalara, baştan çıkarıcılığa, şaşkınlığa

kapılıp, dalgaların üzerinde sürüklenen bir tahta parçası gibi oraya buraya savrulduğum zaman, hareketsiz kalırım, beni metne (dünyaya) bağlayan, *işlenmesi olanaksız* doyumun etrafında dönüp dururum. Sürüklenme, dilin toplumsal kullanımını, toplum dilini *yitirdiğim* zaman ortaya çıkar (*cesaretimi yitirdim* demek gibi). Bu nedenle, sürüklenme yerine başka sözcükler de kullanılabilir: *İşlenmesi olanaksız* ya da dahası: Şapşallık.

Bununla birlikte, başarılsa bile, bugün bu sürüklenmeyi anlatmak, bir intihar söylemi yaratmak olurdu.

*

Metnin hazzı, hazzın metni: bu ifadeler çift anlamlı çünkü Fransızcada aynı anda hem hazzı (hoşnutluk) hem de doyumu (kendinden geçme) kapsayacak bir sözcük yok. Burada "haz", bir yandan (haber verilmeksizin) doyuma kadar genişletilebilecekken, öte yandan da bu doyumun karşıtı olarak kendini gösterecektir. Ama bu çift anlamlılıkla başa çıkmayı öğrenmem gerek; çünkü, bir yandan, metindeki bir aşırılıktan söz edeceğim zaman, metinde, her türlü (toplumsal) işlevin ve her türlü (yapısal) işleyişin ötesine geçen, aşırıya kaçan noktalara değineceğim zaman, genel bir "hazza" gereksinim duyarım; ve öte yandan esenliği, dolmuşluk hissini, rahatlığı (kültürün rahatça yayılabildiği durumlarda yaşanan doygunluk hissini), doyumun getirdiği sarsıntıdan, travmadan, kaybedişten ayırmam gerektiği zaman, bütün-hazzın basit bir parçası olan, ayrıcalıklı bir "haz" ararım. Bu çift anlamlılık beni rahatsız eder çünkü "haz" sözcüğünü, istemediğim anlamlarından arındıramam: Fransızcada "plaisir" yani "haz" sözcüğünün, aynı anda hem bir genellemeyi (*"haz ilkesi"*) hem de daraltılmış bir anlamı ("Aptallar, bizim küçük hazlarımıza hizmet etmek için yaratılmışlardır") çağrıştırmasını engelleyemem. Bu nedenle, metnimdeki sözcenin, bir karşıtlığa doğru sürüklenmesine göz yummak zorundayım.

Haz, küçük bir doyum mudur sadece? Doyum, aşırıya kaçan bir haz mıdır? Haz, şiddetini yitirmiş, kabullenilmiş – ve karşılıklı bir uzlaşım sonucu yolundan saptırılmış bir doyum mu-

dur? Doyum, aniden gelen, şiddetli (hazırlıksız yakalayan) bir haz mıdır sadece? Bu sorulara verilecek yanıt (evet ya da hayır yanıtı), modern dünyamızın tarihini nasıl anlatacağımızı belirleyecek niteliktedir. Çünkü haz ve doyum arasında sadece bir derece ayrımı olduğunu söyleyecek olursam, tarih içinde de huzur ve barışın egemen olduğunu söylemiş olurum: doyuma ulaştıran metin, haz veren metnin, mantıksal, organik ve tarihsel açıdan gelişmiş biçimidir; avangard, geçmiş kültürün ilerici, atılımcı halidir: bugün, dünden doğar, Robbe-Grillet Flaubert'de, Sollers Rabelais'de mevcuttur, Nicolas de Staël'in tüm yapıtları, Cézanne'ın iki santimetre karesinden çıkmıştır. Ama hazzın ve doyumun birbirine koşut güçler olduklarını, hiçbir noktada yollarının kesişmeyeceğini ve aralarında ancak bir çatışma: bir iletişimsizlik olabileceğini düşündüğüm zaman, tarihe, tarihimize sakinliğin egemen olmadığını, hatta bu tarihin mantığa da dayanmadığını düşünmek zorunda kalırım; doyuma ulaştıran metin, tarihin içinde hep bir skandal (bir aksaklık) olarak ortaya çıkar, bir kopmanın, aykırı bir sözün izlerini taşır (bir açılımın değil) ve bu tarihin öznesi (diğerlerinin arasına karışmış tarihsel bir özne, yani ben), geçmişin yapıtları konusundaki beğenisini ve modern yapıtlardan aldığı desteği biraraya getirerek, senteze ulaşmayı amaçlayan güzel bir diyalektik yaklaşım geliştirmekten uzaktır, bu özne "yaşayan bir karşıtlıktır": bölünmüş bir öznedir, metin aracılığıyla ulaştığı doyumun temelinde, hem kendi ben'inin sağlamlaşması hem de bu ben'in yıkımı bulunur.

Böylece, haz veren metinle, doyuma ulaştıran metin arasındaki karşıtlığı temellendirmek için, psikanalize dayalı, dolaylı bir yol bulunabilir: haz anlatılabilir ama doyum anlatılamaz.

Doyum, anlatılamaz, yasaklanmıştır. Lacan'ı hatırlatmak isterim ("Üzerinde durulması gereken nokta, konuşan kişiye doyumun yasaklanmış olmasıdır, ya da bundan ancak satır aralarında söz etme hakkına sahiptir...") ve Leclaire'i ("...söz söyleyen kişi, söyledikleri aracılığıyla, kendine doyumu yasaklamış olur, ya da öteki taraftan bakacak olursak, doyuma ulaşan kişi, her tür edebiyatı –ve söylenebilecek her sözü–, ilan ettiği yokoluşun mutlaklığına katarak yok eder").

Hazzın yazarı (ve okuru) edebiyatla yetinir; doyumdan vazgeçerek, bu doyumdan söz etme hakkı kazanır: edebiyattan haz alır; ona tutkuyla bağlıdır, (sözü değil de) dili seven herkes gibi, yazıseverler, yazarlar, mektup ustaları, dilbilimciler gibi; yani haz veren metinlerden konuşmak olanaklıdır (doyumun ortadan kaldırılması tartışma konusu olamaz): *eleştiri, her zaman haz veren metinleri ele alır, doyuma ulaştıran metinleri değil*: Flaubert, Proust, Stendhal her zaman yorumlanır ve hiç eskimez; bu durumda, eleştiri, bu öğretici yapıtların *geçmişte ulaştıkları ya da gelecekte ulaşacakları* doyumu, nafile doyumu anlatır: *ben okudum, siz de okuyacaksınız* der: eleştiri, her zaman için, ya tarihseldir ya da geleceğe yöneliktir: şimdiyi belirtmesi, doyumla *şimdinin içinde buluşması* yasaklanmıştır; üzerine düşeceği konu, kültürdür, yani şimdimiz dışındaki her şeyimizdir.

Doyuma yönelen yazarla (ve okurla) birlikte, ele gelmeyen, olanaksız bir metin kendini gösterir. Bu metin hazzın dışındadır, eleştiri kabul etmez, *ancak doyuma ulaştıran başka bir metin aracılığıyla ulaşılabilir ona*: bu tür bir metin *üzerine* konuşmak olanaksızdır, ancak *onun dilini* konuşabilirsiniz, *onun tarzında* konuşabilirsiniz, çılgınca bir intihale yönelirsiniz, histerik bir halde, doyumun bıraktığı boşluğu anlatırsınız (hazzın sözünü saplantılı bir şekilde tekrar etmek değildir bu).

*

Hazzın (özellikle de metinden alınan hazzın), sağ kanada ait bir düşünce olduğunu kabul ettirmeye çalışan bir mitoloji var. Sağ taraf, soyut, sıkıcı, politik olan her şeyi bir çırpıda sol tarafa atıyor ve hazzı kendine saklıyor: sonunda edebiyattan haz alma yolunu bulanlar, hoşgeldiniz aramıza! Sol tarafta da, ahlakçı bir yaklaşımla (Marx'ın ve Brecht'in puroları unutularak), her türlü "hazcılık kalıntısına" şüpheyle, horgörüyle yaklaşılıyor. Sağda, hazzın entelektüelliğe, bilgeliğe *karşı* olduğu savunulur: kalple düşünceler, duygularla akıl, "yaşamla" (yaşamın sıcaklığıyla) "soyutlama" (soyutlamanın soğukluğu) arasındaki eski çatışmayı dile getiren eski bir mitostur bu: Debussy'nin meşum ilkesine göre, sanatçı "*tevazu göstererek haz vermeye çalışmak*" zorunda değil midir? Solda, bilgi, yöntem, bağlanma ve savaşma, "sıradan

bir tadını çıkarma" duygusuyla karşı karşıya getirilir (ama yine de: bilginin kendisinin de *tat veren* bir şey olduğu düşünülemez mi?). Her iki tarafta da, hazzın *sıradan* bir şey olduğu yönünde tuhaf bir görüş beliriyor ve haz bu nedenle ya sahipleniliyor ya da dışlanıyor. Bununla birlikte haz, metnin bir *öğesi* değildir, naif bir kırıntı değildir; sağduyunun ve duyumun mantığından bağımsızdır; haz, bir sürüklenmedir, hem devrimcidir hem de toplumdışıdır, ve hiçbir topluluğun, hiçbir anlayışın, hiçbir özel söyleyiş biçiminin hesabına çalışmaz. *Tarafsız* mıdır? Metnin verdiği hazzın, olay yarattığı açıktır: bunun nedeni ahlakdışı olması değil, *konudan bağımsız* olmasıdır.

*

Metinde, sözcüklerle yaratılan bu ihtişamın nedeni nedir? Dil kullanımındaki bu lüks, aşırıya kaçan zenginliklerin, gereksiz harcamaların, koşulsuzca kaybetmenin bir parçası mıdır? Haz veren büyük bir yapıt (Örneğin Proust'un metinleri), Mısır piramitleriyle aynı hesaplılığı paylaşıyor olabilir mi? Yazar, Keşişin, Dilencinin, Buda papazının bugüne kalan bir uzantısı mıdır: üretmedikleri halde aç bırakılmayan kişiler? Budist keşiş topluluğu Sangha gibi, edebiyat camiası da, başka bir görüntüye bürünmeye çalışsa da, aslında ticaret piyasası tarafından destekleniyor olabilir mi? Ve bu desteğin nedeni, yazarın ürettikleri değil de (hiçbir şey üretmemektedir yazar) yok ettikleri olabilir mi? Aşırıya kaçarak ama kesinlikle gereksiz duruma düşmeyerek mi gerçekleştirir bunu?

Modern dünya, değiş-tokuş düzenini devirmek için tüm gücüyle çabalıyor: yapıtların alınıp satıldığı piyasaya karşı (kitle iletişiminin dışına çekilerek), göstergeye karşı (anlam arayışını bırakarak, deliliğe sığınarak), edepli cinselliğe karşı (doyumu, üreme amacından ayrı tutan sapkınlığa başvurarak) direnmeye çalışıyor. Yine de, elinden hiçbir şey gelmiyor: değiş-tokuş, her şeye egemen oluyor, kendisini yadsıyanları da kendisine uyduruyor: metni ele geçiriyor, gereksiz ama yasal tüketim mallarından birine dönüştürüyor: metin, tekrar ortak bir ekonominin içine yerleştirilmiş oluyor (belki de sadece psikolojiye dayalı bir ekonomidir bu): aslında metnin gereksizliğidir gerekli olan. Başka bir deyişle,

toplum, bir bölünme üzerine kuruludur: bir yanda çok değerli ve beklentileri dikkate almayan bir yapıt, öte yanda ticari bir nesne ve bu nesnenin değeri de... kendini karşılık beklemeden sunuyor olmasıdır. Ama toplum, bu bölünmenin bilincinde değildir: *içinde bulunduğu sapkınlığın farkına varmaz*: "Her iki karşıt taraf da hakkını alır: itki tatmin edilir, gerçeklik de kendisine borçlu olunan saygınlığı kazanır. Ama", diye ekler Freud: *"herkesin bildiği gibi, karşılık gerektirmeyen tek şey ölümdür."* Metin için de karşılık gerektirmeyen tek şey, kendi yokoluşudur: bir daha yazmamak, hiç yazmamak, sadece varolanı tekrar tekrar diriltmek.

*

Sevdiğin kişiyle birlikte olmak ve başka şeyler düşünmek: en güzel düşünceler böyle zamanlarda gelir, çalışmalarım için gerekli olan şeyleri en çok böyle zamanlarda bulurum. Metin için de aynısı geçerlidir: bana, kendisini dolaylı olarak dinletmeyi başarıyorsa, okurken kafamı kaldırıp başka seslere kulak verebiliyorsam, metinden alabileceğim en büyük hazzı alırım. Haz veren metin her zaman *kıskıvrak yakalamaz* beni; karmaşık, ince hatta şaşkın bir eylem olabilir bu: sert bir baş hareketi; dinlediklerimizin hiçbirini duymayan ve duymadıklarımızı dinleyen bir kuşun hareketi gibi.

*

Heyecan: doyuma neden ters düşsün ki? (Daha önceleri, bir yanılgıya kapılarak, heyecanı, duygusallığın ve ahlak yanılsamasının yanına koyuyordum). Heyecan, bir karmaşadır, kendini kaybetmenin sınır noktasıdır: iyi niyetli bir görünüme bürünmüş, sapkın bir şeydir, hatta belki de kaybedişlerin en kurnaz olanıdır, çünkü doyuma belirli bir biçim vermek (güçlü, şiddetli, keskin: elbette yapılı, gergin ve fallik bir biçim vermek) isteyen genel kurala karşıdır: *sakın doyum* imgesine *kanmayın*; yolunda giden bir aşkın içinde bir kargaşa meydana gelir gelmez doyumla karşılaştığınızı kabul edin (zamansız, geç kalmış, şaşkın bir doyum): tutkulu aşk, bir tür doyum mudur? Doyum, bir tür bilgelik midir (*kendi önyargılarının ötesinde*, kendi kendini kavramayı başardığı an)?

*

Yapılacak hiçbir şey yok: iç sıkıntısı sıradan bir şey değildir. Bir yapıt ya da bir metin karşısında sıkıntı duyduğunuz zaman, sinirlenip, rahatsız olup, bırakıp gidemezsiniz. Metnin verdiği hazzın, dolaylı bir üretimi gerektirmesi gibi, sıkıntı da hiçbir kendiliğindenlikten yarar sağlayamaz: hiçbir sıkıntı *açıkyürekli* değildir: kişisel olarak, laf kalabalığı-metinden sıkılıyorsam, bunun nedeni aslında arzulamayı sevmememdir. Ama ya seviyorsam (ya bir anne şefkati duyuyorsam)? İç sıkıntısı, doyuma uzak değildir: hazzın kıyılarından görülen doyumun ta kendisidir.

*

Bir öykü ne kadar hoşa giden bir dille, rahat okunur bir biçimde, dolambaçsız bir tonda anlatılırsa, bu öyküyü dönüştürmek, karartmak, tersten okumak da o kadar kolay olur (Sade'ın Mme de Ségur okumaları gibi). Bu tersine çevirme girişimi, özgün bir üretimdir ve metnin verdiği hazzı şaşırtıcı derecede geliştirir.

*

Bouvard ile Pécuchet'de okuduğum şu tümce bana haz veriyor: "Masa örtüleri, çarşaflar, peçeteler, gergin iplere, tahta mandallarla tutturulmuş, düşey konumda sallanıyorlardı." Burada, beklenenin ötesine geçen kesinliğin, dil kullanımındaki aşırıya kaçan şaşmazlığın, betimleme çılgınlığının tadını çıkarıyorum (bu özelliklerle Robbe-Grillet'nin metinlerinde de karşılaşıyoruz). Şöyle bir paradoksa tanık oluyoruz: edebiyat dili, "salt" dile, dilin özüne, dilbilgisine (böyle bir dil, elbette, sadece bir düşünceden ibarettir) uyum gösterdiği ölçüde, sarsıntıya uğruyor, kendini aşıyor, *kendini yok sayıyor*. Burada sözü edilen şaşmazlık, fazla titizlik gösterilmesinden kaynaklanmaz, retorik açısından bir artı-değer değildir, yani şeylerin *gittikçe daha iyi* bir şekilde yazıya aktarıldığı söylenemez – bu şaşmazlık, bir kod değişiminden kaynaklanır: betimleme, artık söze dayalı söylemi örnek almaz (hiçbir şeyi "resmetmeye" çalışmaz), buna karşın sözlükyazımma özgü yapay bir müdahale yöntemi benimser.

*

Metin, bir fetiş nesnesidir ve bu *fetiş beni arzular*. Metin, görünmeyen bir dizi ekran aracılığıyla, ayırıcı bir şaşırtmacayla, yani söz dağarcığı, göndermeler, okunabilirlik gibi özellikleriyle beni seçer; ve metnin orta yerinde (tüm işleyişi yöneten bir tanrı gibi *arkasında* değil, orta yerinde), her zaman bir başkası bulunmaktadır, bu öteki kişi yazardır.

Bir kurum olarak yazar ölmüştür artık: sivil kimliği, tutkuları, yaşamöyküsü silinmiştir; artık yokolan bu kimlik, edebiyat tarihinin, edebiyat eğitiminin ve yaygın görüşün, yapıtla kimlik arasında kurma görevini üstlendikleri babalık ilişkisini sürdüremeyecek ve anlatıyı yenilemeyecektir: ama yapıtın içinde, bir şekilde, *arzularım* yazarı: yazar figürüne gereksinim duyarım (bu varlık, yazarın temsili ya da izdüşümü değildir), ve o da benim figürüme gereksinim duyar ("laf kalabalığı" haricinde).

*

İdeolojik dizgeler, birer kurmacadır (*sahnedeki hayaletler*, derdi Bacon), birer romandır – ama klasik romanlardır, belirgin olaylar, düğüm noktaları, iyi ve kötü kişilikler vardır (*romanesk*, farklı bir şeydir: yapılandırılmamış bir bölümleme, biçimlerin dağılması: *maya*). Her kurmaca benimsediği toplumsal konuşma biçimi, toplumsal dil tarafından desteklenir: kurmaca, bir dilin *yerleştiği*, kendini kabul ettirdiği, bu dili ortak dil olarak benimseyecek ve çevreye yayacak kutsal bir sınıf (papazlar, entelektüeller, sanatçılar) bulduğu zaman ulaştığı dayanıklılık noktasıdır.

"... Her toplum, matematiksel olarak düzenlenmiş kavramlardan oluşan bir gökyüzünün altında yaşıyor ve, doğruluğun gerektirdiklerinin bir sonucu olarak, kavramsal her tanrının, ancak *bu* küre içinde aranabileceğini düşünüyor." (Nietzsche): hepimiz, dillerin gerçekliği tarafından kuşatılmış durumdayız, yani dillerin yerelliği tarafından kuşatılmış, çevreleriyle ilişkilerini belirleyen akıl almaz rekabetin içine çekilmişiz. Çünkü her konuşma biçimi (her kurmaca), kendi hâkimiyetini kurmak için savaş verir; yetkiyi ele geçirince, toplumsal yaşamın akıntısı içinde her yere yayılmaya başlar, *doxa*'ya dönüşür, doğaya dö-

nüşür: bütün dilleri ele geçirir; politikacıların apolitiklik kılığına bürünen dilini, devlet temsilcilerinin dilini, basında, radyoda, televizyonda, gündelik konuşmada kullanılan dili; ama yine de bu yetki alanının dışında, rekabet yeniden doğar, konuşma biçimleri gruplara ayrılır ve kendi aralarında savaşmaya devam ederler. Dilin yaşamı, acımasız bir *topoloji* tarafından yönetilir; dil her zaman bir yerlerden gelir, üzerinde savaşların yaşandığı bir *topos*'tur.

Dil dünyasını (logosfer), paranoyaların sonu gelmeyen çatışması olarak görüyordu. Ayakta kalmayı başaran dizgeler (kurmacalar, konuşma biçimleri), rakibini, yarı bilimsel yarı ahlaksal bir sözcükle adlandırmayı sağlayan son bir figür daha üretebilecek kadar yaratıcı dizgelerdir, yani aynı anda hem saptama yapmayı, hem açıklama getirmeyi, hem yargılamayı, hem ağzına geleni söylemeyi, düşmanı ele geçirmeyi, kısacası düşmanın *hesabını görmeyi* sağlayacak bir turnike üreten dizgeler. Ve diğerleri arasında bazı özel diller için de aynı durum geçerlidir: her türlü çatışmayı sınıf çatışması olarak gören Marksist dil, inkâr edilen her şeyin altında bir arzu arayan psikanaliz dili, her karşı çıkışı bir arayış olarak gören Hıristiyan dili vb. Kapitalist yetkenin kullandığı dilin, ilk bakışta bu tür bir dizge taşımıyormuş gibi görünmesine şaşırıyordu (ya da alt seviyede bir dizgeydi bu, karşıtlar sadece "uyuşturulmuş", "uzaktan yönetilen" olarak adlandırılıyordu); böylece, kapitalist dilin (gittikçe artan) baskısının paranoyak, dizgeli, gerekçeli, eklemli bir baskı olmadığını anlıyordu; durdurulması olanaksız bir sıkıştırma söz konusuydu, *bir doxa*, bir tür bilinçaltı yapısı: kısacası tam anlamıyla bir ideoloji.

Bu konuşma dizgeleri yüzünden kendini kaybetmemek, rahatsızlığa düşmemek için yapılabilecek tek şey bu dillerden birini mekân edinmektir. Yoksa: *ama ben, ama ben, ben ne yapıyorum tüm bunların arasında?*

Ama metin konudışıdır, belki tüketilmesi aşamasında olmasa da, en azından üretilmesi aşamasında. Metin bir konuşma biçimi, bir kurmaca değildir, dizge metnin içinde sınırlarını aşar,

yıkılır (sınırların bu şekilde aşılması ve bu yıkılma, anlamlamadır). Metin, bu konudışılık nedeniyle tuhaf bir hale bürünür ve bu halini okuruna anlatır: hem dışlanmıştır hem de yumuşak başlıdır. Dillerin arasındaki savaşta, durgun anlar olabilir ve bu anları metinler yaratır (Brecht'in karakterlerinden biri şöyle der: "Savaş, barışı tümüyle dışlamaz... Savaşın da durgun anları vardır... İki saldırı arasında, bira bardağını boşaltmak için de yeterince zaman bulunur..."). Sözlerin giriştiği iki çatışma arasında, iki dayatmacı dizge arasında, metinden haz almak her zaman olanaklıdır; bu süreç, bir moladan çok, aniden gelen bir dil değişikliği gibidir, farklı bir fizyolojiye geçmek gibi.

Dillerimiz, yine de çok fazla kahramanlık taşıyor; en iyilerinde bile –Bataille'm dili aklıma geliyor–, bazı anlatımlardaki aşırı uyarılmışlık dikkati çekiyor ve sonuç olarak bir tür *sinsi kahramanlık* kendini gösteriyor. Buna karşın, metnin verdiği haz (metnin verdiği doyum), savaşçı *değerin* bir anda silinmesi, yazarın pençelerini bir an içeri çekmesi, "yüreğin" bir an duraklamasıdır (cesaretini yitirmesi).

Dilden oluşan bir metin, nasıl olur da dillerin dışında kalabilir? Dünyadaki tüm konuşma biçimlerini *dışarı çıkarmak* (dışarıda bırakmak) ve yine de, tüm bunları sadece aktarıyor, alıntılıyor olacak son bir konuşma biçimine sığınmamak nasıl başarılabilir? Adlandırdığım an, kendim de adlandırılmış olurum: adların rekabetine katılırım. Metin kurmacaların, toplumsal dillerin arasındaki savaştan nasıl "çekilebilir"? – Gittikçe büyüyen bir hafifletme girişimiyle. Metin, öncelikle, her türlü üst-dilin işini bitirir ve onu metin yapan da bu özelliğidir: söylediklerinin arkasında hiçbir ses (Bilim, Dava, Kurum) yoktur. Ayrıca, metin, kendi söylemsel ulamını, toplumsal ve dilsel göndermelerini ("türünü"), son noktasına kadar, *karşıtlığa düşecek noktaya kadar* yıkar: "güldürmeyen komikliktir", dizginleri eline almayan bir ironi, ruhsuz, gizemsiz bir kutlama (Sarduy), tırnak içine alınmayan bir alıntıdır. Metin, son olarak, canı isterse, dilin kanonik yapılarına karşı çıkabilir (Sollers): sözcük bilgisine (yeni sözcük üretimindeki aşırılık, naftalin kokulu sözcükler, yabancı diller-

den olduğu gibi aktarımlar aracılığıyla) ve sözdizime (parçaların mantığını bozarak, tümceyi yok ederek) karşı çıkar. Dil özdeğini, kalıcı bir değişime uğratarak (sadece biçimde değil özde bir değişim), yeni bir felsefi hal içinde yeniden canlandırmak; bu duyulmadık hal, akkor halindeki bu metal, öncesizdir ve iletişime katılmaz; bu artık dildir ama herhangi *bir* dil değildir, bağlantısını koparmış, taklit edilmiş, alaya alınmış olsa da.

Metnin verdiği haz, belirli bir ideolojiye bağlı değildir. *Bununla birlikte*: bu tutarsızlığın nedeni liberalizm değil, sapkınlıktır: metin ve metnin okunması bölünme yaratır. Sınırı aşılan, kırılan şey, toplumun, her türlü insan ürününden beklediği *ahlak birliğidir*. (Haz veren) bir metni okuyuşumuz, sineğin bir oda içinde uçuşuna benzer: belirleyici, belli bir amaca yönelikmiş gibi görünen ama hiçbir gerekçesi bulunmayan sert dönüşler: metinde ve metnin okunmasında ideolojinin belirmesi, yüzde bir kızarıklığın belirmesi gibidir (aşkta, bu kırmızılığı erotik bulanlar vardır); hazza yönelen her yazar bu aptal kırmızılıkları taşır (Balzac, Zola, Flaubert, Proust: cildine hâkim olan tek kişi belki de Mallarmé'dir): haz veren metinde, zıt güçler bastırılmış bir halde bulunmazlar, bir dönüşüme uğrarlar: hiçbir şey gerçekten karşıt değildir, her şey çoğuldur. Yavaş yavaş devrim karanlığının içinden geçerim. Örneğin Zola'nın *Döl Bereketi* başlıklı yapıtında, ideoloji apaçık gözler önündedir, yapış yapıştır: doğacılık, aileye odaklanma, sömürgecilik; *yine de* kitabı okumaya devam ederim. Bu dengesizlik bayağı mıdır? Öznenin, okumasını bölerek, yargının kendisine bulaşmasına ve mutluluk eğretilemesine karşı direnerek, farklı eğilimlerine sahip çıkma becerisi, bayağı olmaktan öte şaşkınlık vericidir: yoksa haz özneyi *nesnelleştirmekte* midir?

Bazıları, gölgesiz, "hâkim ideoloji"den bağımsız bir metin (bir sanat, bir resim) arar; ama burada aranan metin kısır bir metindir, üretmeyen, yalıtılmış bir metindir (Gölgesi Olmayan Kadın mitosunu düşünün). Metnin, gölgesine gereksinimi vardır: bu gölge *biraz* ideolojidir, *biraz* temsildir, *biraz* öznedir: hayaletler, oyuklar, kuyruklar, bulutlar gereklidir: bozgun, kendi *ışıklı-karanlığını* yaratmak zorundadır.

(Şöyle bir söyleyiş var: "hâkim ideoloji". Bu, uygun bir söy-

leyiş değildir. Çünkü ideoloji nedir ki? Zaten *hâkim olan* bir düşüncedir ideoloji: hâkim olmayan bir düşünce, ideoloji olamaz. Yönetilen bir sınıf olduğu için "yönetici sınıfın ideolojisinden" söz etmek doğru olur ama hâkimiyet altında bir ideoloji bulunmadığı için "hâkim ideoloji"den söz etmek yersizdir: "hâkimiyet altında olanların", "yönetilenlerin" tarafında hiçbir şey yoktur, bir ideoloji bulunmaz ya da sadece –ve bu durum, yabancılaşmanın son noktasıdır– (simgeler kullanmak, yani yaşamlarını sürdürmek için) kendilerini yöneten sınıftan ödünç almak zorunda oldukları bir ideoloji bulunur. Toplumsal çatışma, rekabet halindeki iki ideoloji arasındaki çatışmaya indirgenemez: tüm ideolojinin bozguna uğratılması söz konusudur.)

*

Dilin sahip olduğu *imge bankalarını* iyice belirlemek gerekir, yani: tek başına bir birim olan sözcük, büyülü monat; düşüncenin aracı ya da anlatımı olan söz; sözün, sözcüğü sözcüğüne aktarımı olan yazı; kapalı, mantıksal bir ölçü olan tümce; doğal, kendiliğinden, pragmatik bir kuvvet olan dilin reddi, hatta yetersizliği. Tüm bu yapay unsurlar, bilimin imge bankası tarafından üstlenilmiştir (burada, bilimi bir imge bankası olarak görüyoruz): dilbilim, elbette dil konusundaki doğruyu açıklamaktadır, ama sadece şunu söylemektedir: *"Hiçbir yanılsama, bilinçli olarak gerçekleştirilemez"*: zaten, imge bankasının tanımı da budur: bilinçaltının bilinçsizliği.

Yapılacak ilk iş, dil biliminin çalışma alanına, isteksizce, hoşnutsuzca katılan, hatta genellikle reddedilen göstergebilimi (Nietzsche stilistik, retorik diyordu), ahlaksal eylemi, uygulamayı, "coşkuyu" (yine Nietzsche) bu alana yerleştirmektir. İkinci bir iş de, bilime, kendisine ters düşen şeyi katmaktır: metni. Metin dilin, imge bankasından arınmış halidir, *dil biliminin* (teknokratik ayrıcalığının değil de) *genel öneminin açıklığa kavuşması için gereksinim duyduğu şeydir*. Anlamlama, doyum, (pozitif ve kanonik bir bilim olan) dilbilim tarafından ya zar zor kabul edilen ya da bütünüyle reddedilen tüm unsurlar – metni, dilin imge dizgelerinden geri tutanlar tam da bu unsurlardır.

Metnin verdiği haz üzerine hiçbir "sav" ileri sürülemez; belki sadece kısa bir bakış (bir içebakış) söz konusu olabilir. *Eppure si gaude!* Ama her şeye karşın, metin beni doyuma ulaştırır.

Belki birkaç örnek vermek gerekir. Ortaklaşa girişilen bir hasat düşünün: (metinlerin geldikleri yerlerde, her neresi olursa olsun) *herhangi bir kişiye haz vermiş* olan tüm metinler toplanacak ve metinlerin oluşturdukları bu bütün (bütünce: yerinde bir deyiş), psikanalizin, insan bedeninin erotik yanını ortaya çıkarırken yaptığı gibi incelenecek, ortaya serilecek. Ama bu tür bir çalışma, korkarım, derlenen metinleri ancak *açıklamakla* sınırlı kalacaktır; girişim, kaçınılmaz bir karmaşaya sürüklenecektir: dile gelmeyen haz, eğilimlerin genel akışına kapılacaktır, *bu eğilimlerden hiçbiri belirleyici olmayacaktır* (burada, metnin verdiği hazlardan bazılarını ileri sürmeye kalksam, söyleyeceklerimin ancak yanından geçmek, yerine oturmayan sözler söylemek durumunda kalırım, sözlerimde hiçbir düzen oluşmaz). Kısacası, böyle bir çalışmanın *yazılması* olanaksızdır. Böyle bir konunun ancak etrafında *dönebilirim* – durum böyle olunca da en iyisi, topluca yürütülecek ve sonu gelmeyecek bir çalışmaya girişmektense, tek başına çalışmak ve söyleyeceklerini uzatmadan söylemektir; kesinlemelerin temelinde yatan *değeri* bırakarak kültürel özellik taşıyan *değerlere* yönelmekten vazgeçmek daha yerinde bir davranıştır.

Bir dil yaratısı olan yazar, her zaman için, kurmacaların (konuşma biçimlerinin) savaşına doğru çekilir ama bu savaşta, sadece bir oyuncaktır, çünkü onu oluşturan dil (yazı), her zaman mekândışıdır (konudışıdır); edebi bir sözün savaşa katılması, sadece çokanlamlılığın etkisiyle bile (yazının başlangıç aşaması), en başından itibaren kuşkuyla yaklaşılacak bir olay olarak belirir. Yazar hep dizgelere karşı kör bir görev üstlenir, sürüklenir; bir jokerdir, manadır, sıfır derecesidir, briçteki mort'dur: anlam için (savaş için) gereklidir, ama kendisi de sabit bir anlamdan yoksundur; yeri, *değeri* (değiş-tokuştaki değeri), tarihteki hareketlere, kavgadaki taktikli dönüşlere göre değişime uğrar: her şey ondan beklenir ve /ya da hiçbir şey beklenmez. Kendisi değiş-tokuşun dışındadır, çıkar beklentisinden sıyrılmıştır, Zen'deki *mushoto-*

ku'dur, hiçbir şey elde etme isteği duymaz, sadece sözcüklerin vereceği sapkın doyumu arzular (ama doyum hiçbir zaman elde edilen bir şey değildir: hiçbir şey onu *satori*'den, yitimden ayıramaz). Paradoks: edebiyatın karşılık beklememe özelliği (doyum aracılığıyla, ölümün karşılık beklememe özelliğine yaklaşır), yazar tarafından saklı tutulur: yazar kasılır, kaslarını güçlendirir, sürüklenmeyi reddeder, doyumu baskı altında tutar: *aynı anda* hem ideolojik baskıyla hem de libido kaynaklı baskıyla savaşan çok az kimse vardır (elbette, entelektüelin kendi üzerinde: kendi dili üzerinde ağırlığını hissettiği baskıdan söz ediyoruz).

*

Stendhal'in alıntıladığı (ama kendisinin yazmadığı) bir metni[1] okurken, küçük bir ayrıntıda Proust'la karşılaşıyorum. Lescars piskoposu, naibinin yeğeni olan hanıma, bazı hoş sözlerle sesleniyor (*küçük yeğenim, küçük dostum, tatlı esmerim, ah leziz lokma!*), bu sözler Balbec'deki Grand Hôtel'in kuryesi olan kızların, Marie Gineste ve Céleste Albaret'nin, anlatıcıya seslenişlerini hatırlatıyor bana (*Ey! Kuzgun saçlı küçük şeytan, ey kara hilebaz! Ah gençlik! Ah güzel ten!*). Başka bir yerde, ama aynı biçimde, Flaubert'de, Normandiya'nın çiçek açmış elma ağaçlarını Proust'tan yola çıkarak okuyorum. Usullerin hâkimiyetinin, kökenlerin tersine çevrilmesinin, bir metni kendisinden sonra yazılmış başka bir metinden doğurma serbestliğinin tadını çıkarıyorum. Proust'un yapıtının, en azından benim için, tek referans metni olduğunu, genel *mathesis* olduğunu, tüm edebiyat kozmogonisinin *mandala*'sı olduğunu görüyorum – Mme de Sévigné'nin Mektuplarının anlatıcının büyükannesi için ve kahramanlık romanlarının Don Quijote için taşıdığı değer gibi; bu, benim bir Proust "uzmanı" olduğum anlamına gelmez: Proust, gelip beni bulur, ben onu çağırmam; bir "otorite" değildir, sadece *dönüp gelen bir anıdır*. Ve metinlerarasılık, metnin-arası da tam olarak budur: bitimsiz olan metnin dışında yaşamanın olanaksızlığı – bu metin Proust da olabilir, günlük gazete de, televizyon ekranı da: kitap anlamı yaratır, anlam da yaşamı.

1 "Épisodes de la vie d'Athanase Auger, publiés par sa nièce", *Les Mémoires d'un touriste*, I. s. 238-245 (Stendhal, *Tüm yapıtları*, Calmann-Lévy, 1891).

*

Tahtaya çivi çaktığınız zaman, tahta her yerde aynı direnci göstermez: yani tahta izotrop değildir. Metin de kesinlikle izotrop değildir: uçlar, çatlaklar önceden bilinemez. Güncel fizik, izotrop özellik taşımayan bazı ortamların, bazı evrenlerin bu özelliklerine dikkat etmek zorundadır, aynı şekilde yapısal çözümleme (göstergebilim) de, metnin gösterdiği en küçük direnci, ince hatlarının oluşturduğu aykırı resmi yakalayabilmelidir.

*

Hiçbir nesnenin hazla olan ilişkisi sabit değildir (Lacan; Sade üzerine). Bununla birlikte, yazar için böyle bir nesne vardır; dil yetisi değildir bu, dildir, *anadilidir*. Yazar, annesinin bedeniyle oynayan bir kimsedir (Pleynet'nin Lautréamont ve Matisse üzerine söylediklerine bakın): bu bedeni övmek, süslemek ya da parçalarına ayırmak için bedenin tanınabilirlik sınırlarına taşımak ister: dilin *biçiminin bozulması* yoluyla doyuma ulaşmasına kadar vardıracağım işi, ve yerleşik görüşün temsilcileri çığlıklar atarak karşılayacaklar beni, çünkü "doğanın biçiminin bozulması" hiç hoşlarına gitmiyor.

*

Bachelard'a göre, yazarlar hiçbir zaman yazmamış gibidirler: tuhaf bir kopma söz konusudur ve yazarlar sadece okunurlar. Bachelard, böylece mutlak bir okuma eleştirisi kurmayı başarmıştır, ve bunu haz üzerine kurmuştur: homojen bir uygulamaya girişiriz (kaygan, esenlikli, haz düşkünü, benzersiz, neşeye dayalı), ve bu uygulama bizi bütünüyle sarar: *okumak-düş kurmak*. Bachelard'la birlikte, şiir geleneğinin bütünü, (edebiyata, kavgaya bir süre ara verme hakkını kullanarak) Hazzın yönetimi altına girer. Ama yapıt, bir yazı olarak algılanır algılanmaz, haz gıcırdamaya başlar, doyum sivrilir ve Bachelard uzaklaşır.

*

Dille ilgileniyorum çünkü beni yaralıyor ya da hoşuma gidiyor. Bu noktada acaba sınıfsal bir erotizmden söz edilebilir

mi? Peki hangi sınıfı göz önünde bulunduracağız? Burjuvaziyi mi? Burjuvazi dilden hiç tat almaz, dil onun gözünde, bir lüks, yaşam sanatının bir unsuru bile değildir ("büyük" edebiyatın sonu), bir araçtır ya da bir dekordur sadece (tümcebilim). Halkı mı? Burada büyülü ya da şiirsel etkinlikler ortadan kalkar: karnaval yoktur artık, sözcüklerle oynamak söz konusu değildir: eğretilemenin sonu gelmiştir, küçük burjuva kültürünün dayattığı basmakalıp düşünceler hüküm sürer. (Üretici sınıf, rolüne, gücüne, erdemine denk bir dile sahip değildir her zaman. Sonuç olarak: dayanışma, duygu birliği dağılır – bazı yerlerde yoğunlaşır, bazı yerlerde hiç kalmaz. Bütünlük yanılsamasının eleştirisi: her türlü aygıt *öncelikle* dilde birlik sağlar; ama bütünü korumaya çalışmak gerekli değildir.)

Bir tek adacık kalıyor geriye: metin. Kastın, mandarinliğin tadı mı? Haz, belki, ama doyum değil.

Kitle kültürü içinde hiçbir anlamın (hiçbir doyumun) üretilemeyeceği konusunda şüphem kalmadı (ateşle su birbirinden nasıl ayrıysa, kitle kültürüyle kitlelerin kültürü de birbirlerinden o denli ayrıdır), çünkü bu kültür, küçük burjuva örneği üzerine kurulmuştur. İçinde bulunduğumuz (tarihsel) karşıtlığın özelliği, anlamın (doyumun) aşırı bir salınıma sığınıyor olmasıdır: bir yanda (burjuva kültürünün *zayıflatılmasından* doğan) bir mandarinlik uygulamasına, öbür yanda ütopya düşüncesine (*kökten, benzersiz, öngörülemeyen* bir devrimle kurulması düşünülen, geleceğe ait bir kültür düşüncesine; bugün yazan kişinin bu konuda bildiği bir tek şey vardır: kendisi de, tıpkı Musa gibi, oraya giremeyecektir).

Doyum, toplumdışı özellik taşır. Toplumsallığın keskin bir biçimde yitirilmesidir ama yine de özneye (öznelliğe), kişiye, yalnızlığa dönüp gelmekle sonuçlanmaz: *her şey* tümüyle yiter. Kaçaklığın hat safhası, sinemanın karanlığı.

Sosyo-ideolojik çözümlemelerin tümü, edebiyatın *düş kırıklığına* bağlı olduğu sonucuna ulaşır (bu da onların tutarlılığına gölge düşürür): yapıtın, her koşulda, toplumsal açıdan düş kırıklığına uğramış ya da gücünü yitirmiş, tarihsel, ekonomik ve

politik açıdan kavganın dışında kalmış bir grup tarafından yazıldığı düşünülür; edebiyat bu düş kırıklığının anlatımıdır. Bu çözümlemeler (sadece gösterenin aranışı üzerine kurulu bir yorum anlayışı benimsedikleri için, doğal olarak) edebiyatın şaşırtıcı arka yüzünü gözden kaçırırlar: doyumu: yüzyılları aşarak patlak verebilen, en tatsız ve en karanlık felsefeyi selamlamak için yazılan bazı metinlerden fışkıran doyumu.

*

Kendi içimde konuştuğum dil, benim zamanıma ait değil; doğası gereği, ideolojik kuşkuyla karşı karşıya; demek ki bu dile karşı savaşmam gerekiyor. Yazıyorum çünkü aşırma aracılığıyla bulduğum sözcükleri istemiyorum. Ve bununla birlikte bu *sondan bir önceki dil* bana haz veren dildir: geceler boyunca Zola okurum, Proust, Verne okurum, *Monte Cristo, Les Mémoires d'un touriste*, hatta bazen de Julien Green. Bu benim hazzımdır ama doyuma ulaştığım nokta değildir; doyum ancak *mutlak yenilik* aracılığıyla gelebilir, çünkü bilinci sarsacak (çürütecek) tek şey yeniliktir (kolay mı? hiç değil: yeni, yüzde doksan oranında, yenilik basmakalıbından başka bir şey değildir).

Yenilik, bir moda değildir, bir değerdir, her türlü eleştirinin temel noktasıdır: Dünyayı değerlendirirken, Nietzsche'nin yaptığı gibi *soylu* ve *bayağı* arasındaki karşıtlığı dikkate almayız artık, bunu doğrudan yapmayız en azından, ama Eski ve Yeni arasındaki karşıtlığı kullanırız (Yeninin erotizmi XVIII. yüzyılda kendini göstermeye başlamıştır; hâlâ devam eden uzun bir dönüşüm sürecidir bu). Bugünün toplumundaki yabancılaşmadan paçayı kurtarmanın tek yolu vardır: *ileri doğru kaçmak*: eski dillerin hepsi bir uzlaşmaya varmıştır ve tekrar edilen her dil, eski bir dile dönüşür. Oysa yetkenin koruyuculuğu altında üretilen ve yayılan dil, tekrara dayalı bir dildir; tüm resmi dil kurumları, aynı şeyi tekrarlayıp duran makinelerdir: okul, spor, reklam, kitlesel yapıt, popüler şarkılar, haberler sürekli aynı yapıyı tekrarlar, aynı anlamı aktarır ve genellikle aynı sözcükleri kullanır: basmakalıp düşünce politik bir olgudur, ideolojinin en büyük figürüdür. Bunun karşısında Yenilik vardır, yani doyum (Freud:

"Yetişkinde, doyuma ulaşmanın koşulu her zaman için yeniliktir"). Güçlerin bugünkü dağılımı böylece biçimlenir: bir yanda kitlesel bir düzleşme (dildeki tekrarın bir sonucu) –doyuma aykırı bir düzleşmedir bu ama hazza aykırı olmak zorunda değildir–, öte yanda Yeniliğe doğru coşkulu (sıradışı, aykırı) bir yönelme – söylemi yerle bir edebilecek derecede çılgın bir yönelim: basmakalıp düşüncenin altında ezilen doyumu, tarihsel olarak, yeniden açığa çıkarma girişimi.

Karşıtlık (değerin kılıcı), önceden belirlenmiş, adlandırılmış zıtlıklar arasında kurulmak zorunda değildir (materyalizm ve idealizm, reformculuk ve devrim vb); ama *her zaman ve her yerde, kuralla aykırılık* arasında kurulur. Kural aşırılıktır, aykırılık da doyum. Örneğin, bazı anlarda Gizemcilerin *aykırılığı* desteklenebilir. Kuraldışı olan ne varsa hepsini kurala tercih etmek (genelleme, basmakalıp düşünce, özel söyleyiş biçimleri: kalıcı dil).

Bununla birlikte bu söylenenlerin tam tersi de savunulabilir (yine de bunu savunan kişi ben olmayacağım): doyumu getirenin aslında tekrarın kendisi olduğu da ileri sürülebilir. Birçok etnografik örnek var: saplantılı ritimler, büyü müzikleri, dualar, ayinler, Buda törenleri (nembutsu) vb: sürekli olarak tekrar etmek, gösterilenin sıfır noktasına, yitimine doğru ilerlemektir. Tek çıkış yolu şudur: tekrarın erotik olması için, biçimsel ve birebir olması gerekir ve bu dikkat çekici (aşırı) tekrar, kültürümüz içinde, bir kere daha merkez dışına kayar, müziğin sıradışı alanlarına yönelir. Kitle kültürünün benimsediği gayrimeşru biçim, utanç verici bir tekrarlamadır: ideolojik kavramlar, içerikler sürekli tekrarlanır, karşıtlıklar sürekli silinir, buna karşın yüzeysel biçimler değiştirilir: sürekli yeni kitaplar, yeni yayınlar, yeni filmler, güncel olaylar ama sürekli aynı anlam.

Sonuç olarak, sözcüğün erotik özellik kazanmasının, birbirine karşıt iki koşulu vardır ve iki koşul da aşırılık düzeyindedir: ya abartılı ölçüde tekrarlanması gerekir ya da beklenmedik olması, yeniliğin getirdiği tadı taşıması (bazı metinlerde, sözcükler *göz alır*, bunlar dikkati dağıtan, münasebetsiz görünümlerdir – bilgiçlik taslayan havaları önemli değildir; yani, kişisel

olarak, Leibniz'in şu tümcesi bana haz verir: "... cep saatleri, zamanı sanki *zamangösterici* bir yeti sayesinde belirtir gibidirler, çarklara gereksinim duymaksızın; ya da değirmenler, tohumları, *ayrıştırıcı* bir yeti sayesinde ezer gibidirler, değirmentaşma benzeyen herhangi bir şeye gereksinim duymaksızın"). Her iki durumda da doyumun taşıdığı fiziksel özellikler aynıdır, derin bir yarık, kazınmış bir yazı, iç ses düşmesi: içi oyulmuş, yüzeyi tokmakla dövülmüş ya da bir anda patlayan, tonu bozan bir şey.

Basmakalıp düşünce, sözcüğün tekrarlanmasıdır, her türlü büyüden ve coşkudan uzaktır, her şey çok doğal görünür, sürekli karşımıza çıkan bu sözcük, sanki mucize eseri her seferinde farklı nedenlerle tam yerine oturmaktadır, sanki taklit etmek artık bir taklit olarak algılanmayacaktır: patavatsız bir sözcüktür bu, kalıcılığa yeltenir ve ısrarcılığını görmezden gelir. Nietzsche, "doğrunun" aslında eskiden kalma eğretilemelerin sağlamlaşmasından ibaret olduğunu belirtmişti. O halde, bu gözle bakılacak olursa, basmakalıp düşünce, "doğrunun" güncel yüzüdür; yeni üretilen süslemeyi, gösterilenin kanonik, zorlayıcı biçimine taşıyan gözle görülür bir hattır. (Dili ele alacak yeni bir bilim düşlemek yerinde olacaktır; sözcüklerin kökleri ya da etimolojisi üzerine çalışmayacak, yayılmaları ya da sözlükbilim üzerinde de durmayacak ama buna karşın gittikçe yerleşmeleri, sağlamlaşmaları sürecini, tarihsel söylem boyunca nasıl genişlediklerini inceleyecek bir bilim; böyle bir bilim elbette altüst edici bir özellik taşırdı çünkü doğruluğun tarihsel kökenini açığa çıkarmanın ötesine geçerdi: retorik, dilsel doğasını ortaya koyardı.)

Yeni bir sözcüğün ya da dile getirilemeyecek bir söylemin vereceği doyumla bağlantılı olan basmakalıp düşünce karşısında sakınımlı davranmak, mutlak bir kararsızlığı ilke edinmektir, hiçbir şeye saygı duyulmaz (ne bir içeriğe ne de bir seçime). İki önemli sözcük arasında *kendiliğinden* kurulan bir birliktelik kendini gösterir göstermez mide bulantısı başlar. Herhangi bir şey kendiliğinden oluvermeye başladığı an onu yok ederim: bu beni doyuma ulaştırır. Nafile bir rahatsızlık mı bu? Edgar Poe'nun öyküsünde, manyetizma altında ölmekte olan, katalepsi halindeki M. Valde-

mar, kendisine sorulan soruların yinelenmesiyle birlikte yaşamaya devam etmektedir ("M. Valdemar, uyuyor musunuz?"); ama yaşamına eklenen bu anlar dayanılmaz bir süreç oluşturur: tüyler ürperten, sahte bir ölüm, gerçek bir son olmayan, sonu gelmeyen bir ölüm ("Tanrı aşkına! — Çabuk! — Çabuk! — Uyutun beni, — ya da çabuk! Uyandırın beni! Ölüyüm diyorum size!"). Basmakalıp düşünce, bu mide bulandırıcı ölememe durumudur.

Entelektüel alanda, politik eğilim, dilin durduğu bir noktadır – yani bir doyum anıdır. Bununla birlikte, dil, en dirençli biçimiyle tekrar kendini gösterir (politik basmakalıp). O halde, bu dili, mide bulantısına izin vermeksizin, yutmak gerekir.

Başka bir doyum (başka uçlar): görünürde politik olanı politika dışına taşımak ve politik olmayanı politikleştirmek. – Ama öyle değil, bir bakalım, politik olması *gereken* politikleştirilir, hepsi bu.

*

Nihilizm: "yüksek amaçlar, değerlerini yitirir". Sallantıda, tehdit altında bulunan bir andır bu, çünkü diğer yüksek değerler, daha öncekilerin yıkılmasını beklemeksizin, üste geçme eğilimi gösterir; diyalektik, birbirini izleyen değerleri birbirine bağlamanın ötesine geçmez; bu nedenle anarşizmin göbeğinde bile yoğun baskı bulunur. O halde yüksek değerlerin yetersizliğini nereye ve nasıl *yerleştirmeli*? İroni mi? İroni her zaman *kesin* bir noktadan yola çıkar. Şiddet mi? Şiddet yüksek bir değerdir ve en iyi kodlanmış olanlarındandır. Doyum mu? Evet, dile dökülmediği, öğretisel olmadığı sürece. En tutarlı nihilizm belki de *maske altındadır*: yerleşik kurumların, kabul gören söylemlerin, görünürdeki amaçların *içine* bir şekilde yerleşmiştir.

*

A. benimle konuşurken, annesinin sefih bir yaşam sürmesine katlanamayacağını itiraf ediyor – ama babasının benzer bir yaşam sürmesinden rahatsız olmayacağını söylüyor; ve ekliyor: tuhaf, öyle değil mi? Şaşkınlığını yatıştırmak için bir tek isim vermek yeterli: *Oidipus*! A., benim gözümde metne çok yakın

çünkü metin *isimleri vermez* – ya da varolanları ortadan kaldırır; söylemez (ya da *şüpheci* bir eğilimle hareket mi eder?): Marksizm, Brechtçilik, kapitalizm, idealizm, Zen vb; *İsim, dudaklardan dökülmez*, birer İsim olmayan sözcüklere, davranışlara ayrıştırılır. Metin, konuşmanın sınırlarına ulaşarak, dilin, bilimle karıştırılmayı istemeyen *mathesis* düzeyinde, adlandırmayı bozar ve bu bozum onu doyuma yaklaştırır.

Kısa bir süre önce okuduğum eski bir metinde (Stendhal'in, eski kilise yaşamından aktardığı bir bölümde) yemeklerin adları geçiyor: süt, yağlı ekmek, krem şantili peynir, reçel, Malta portakalı, şekerli çilekler. Bu da sadece temsilin verdiği bir haz mıdır (yani sadece obur okurun paylaşacağı bir haz mı)? Ama ben ne sütü ne de şekerli besinleri severim ve bu tür sofraların ayrıntılarıyla ilgilendiğim pek enderdir. Burada "temsil" sözcüğünün başka bir anlamına dayalı, farklı bir şey gerçekleşmektedir. Bir kişi, bir tartışmada, herhangi bir şeyi karşısındakine *temsil yoluyla anlattığı* zaman, gerçekliğin *son durumunu* ortaya koymuş olur sadece, gerçekliğin işlenemez olan yanını. Aynı şekilde, belki romancı da yemekleri sıralayarak, adlarını söyleyerek, tebliğ ederek (bunları tebliğ edilecek şeyler olarak görerek), okura, maddenin son durumunu dayatmış olur, maddenin, geri döndürülemez ve aşılamaz durumunu (daha önce söylediğimiz adlar için bu durum söz konusu değildir elbette: *Marksizm, idealizm* vb). *Bu budur!* Bu haykırış, usun aydınlanması olarak değil, adlandırmanın ve imgelemin sınırı olarak işitilmeli. Sonuç olarak iki tür gerçekçilik vardır: birincisi "gerçeği" deşifre eder (göze görülmeyen ama kanıtlanabilir olanı); ikincisi "gerçekliği" söyler (göze görüleni ama kanıtlanamayanı); bu iki gerçekçiliği biraraya getirebilen roman, "gerçeğin" anlaşılır yanına, "gerçekliğin" fantazmatik uzantılarını ekler: 1791 yılında da, bugünkü restoranlarımızda sunulan "romlu portakal salatasının" yeniyor olması karşısında duyulan şaşkınlık: tarihsel tutarlılığın ilk adımı ve nesnenin *orada durma* konusundaki inatçılığı (portakal, rom).

*

Görünen o ki Fransızların yüzde ellisi okumuyor; Fransa'nın yarısı, metnin verdiği hazdan mahrum kalıyor, mahrum

bırakıyor kendini. Ama bu ulusal mesele sadece hümanist bir bakış açısıyla ele alınıyor, Fransızlar kitabı bir kenara iterek sanki sadece ahlaki bir duruşa, soylu bir değere sırt çeviriyormuş gibi. Böyle yapmak yerine toplumların karşı çıktıkları ya da sırt çevirdikleri tüm hazları anlatan o karanlık, aptalca ve trajik öyküyü anlatmak daha yerinde olurdu: haz karanlıklara gömülmektedir.

Metnin verdiği hazzı, toplumbilimsel alana değil de kuramsal alana kaydırsak bile (bu durumda, ulusal ya da toplumsal hiçbir tavır takınmayan özel bir söylem oluşur), politik bir yabancılaşma söz konusu olacaktır: hazzın ve bunun da ötesinde doyumun tedavülden kalktığı bir toplumda iki ahlaki değer öne çıkar: çok yaygın olan birincisi basitliktir, küçük gruplar için geçerli olan ikincisi kesinliktir (politik ve/ya da bilimsel). Yani haz düşüncesi artık kimsenin gönlüne hitap etmiyor diyebiliriz. Toplumumuz bir yandan ağırbaşlı, bir yandan da şiddet yüklü görünüyor; ama her koşulda: frijit.

*

Babanın ölümü, edebiyatın hazlarından birçoğunu alıp götürür. Artık bir Baba yoksa, neden öykü anlatılsın ki? Bütün anlatılar Oidipus'a bağlanmaz mı? Anlatmak, her zaman için, kökenlerini aramak, Yasayla arasındaki sorunları dile getirmek, şefkat ve nefret arasındaki diyalektiği yaşamak değil midir? Günümüzde hem Oidipus hem de anlatı, bir anda kapı dışarı ediliyor: artık sevmek, kaygılanmak, anlatmak yok. Kurmaca olarak Oidipus, en azından bir işe yarıyordu: iyi romanlar üretmeye, iyi bir anlatıma (bunlar Murnau'nun *City Girl*'ünü gördükten sonra yazıldı).

Okumaların pek çoğu sapkındır, bir bölünmeyle sonuçlanır. Çocuğun, annesinin bir penisi olmadığını bildiği halde, yine de aksine inanması gibi (Freud bu düzenin işe yaradığını göstermiştir), okur da sürekli şöyle der: *bunların sadece sözcüklerden ibaret olduğunu biliyorum ama yine de...*(bu sözcükler bir gerçekliği açıklıyorlarmışçasına heyecanlanıyorum.). Tüm okumaların içinde en sapkın olanı trajik metinlerin okunmasıdır: *Sonunu bildiğim* bir öyküyü anlattığımı duymaktan haz alırım: hem bilirim hem bilmem, bilmiyormuşum gibi yaparım kendime: Oidi-

pus'un maskesinin düşeceğini, Danton'un giyotine gideceğini bilirim, *ama yine de...*

Çıkış noktası bilinmeyen dramatik öyküye kıyasla, hazzın silindiği ve doyumun yükseldiği söylenebilir (bugün, kitle kültüründe, büyük ölçüde "dramatik" tüketiliyor ve doyum çok az).

*

Doyum ve korku arasındaki yakınlık (özdeşlik mi demeli?). Bu tür bir yakınlaşmayı bulandıran şey, korkunun hoşa gitmeyen bir duygu olarak kabul edilmesi değil elbette –bayağı bir görüş bu–, ama korkunun *ele almaya değmeyecek* bir duygu olarak görülmesi; hiçbir felsefenin yanaşmadığı, herkesin kaçtığı bir konu olması (sanırım sadece Hobbes farklıdır: "yaşamındaki tek tutku, korku olmuştur"); delilik korkuyu istemez (tek istisna, modası geçmiş bir deliliktir: *Le Horla*), ve bu durum korkunun modern olmasını engeller: ilerlemeyi hiçe saymaktır bu, bilinç düzeyinde bıraktığınız bir deliliktir. Son bir bela da, korkan kişinin, her zaman için bir özne olarak kalmasıdır; olsa olsa nevrozun etkisi altındadır (bu durumda *iç sıkıntısından* söz edilir, soylu ve bilimsel bir sözcüktür bu: ama korku, iç sıkıntısı değildir.)

Korkuyu doyuma yaklaştıran nedenler de bunlardır aslında: korku, mutlak bir kaçaklık durumudur, "itiraf edilemeyeceği" için değil (bugün bile kimse bunu itiraf etmeye hazır değildir) ama özneyi *el değmemiş* halde bırakarak dağıtırken elinde sadece *uygun* gösterenler olduğu için: sayıklayan dil, bu dilin kendi içinde yükselişini dinleyen kişiden uzak durur. "*Delirmemek için yazıyorum*", diyordu Bataille – yani deliliği yazıyordu: ama şunu kim söyleyebilir: "*Korkmamak için yazıyorum*"? Kim korkuyu yazabilir (korkuyu anlatmak anlamına gelmeyecektir bu)? Korku, yazıyı ne kovar, ne engeller, ne de gerçekleştirir: en hareketsiz karşıtlığı oluşturarak, birarada yaşarlar – ayrı ayrı.

(*Yazmanın korku vermesi* durumunu buna dahil etmiyoruz.)

*

Gecelerden bir gece, bir bar taburesinde yarı uyur bir halde otururken, oyun olsun diye kulağıma ilişen dillerin hesabını

yapmaya çalışıyordum: müzikler, konuşmalar, sandalye ve bardak sesleri, (Severo Sarduy'un kaleminden çıkmış) bir Tanger meydanına yakışacak tür bir stereofoni. Benim içimde de bir konuşma sürüyordu (çok bildik bir durum bu), ve bu "içsel" denilen söz, meydanın gürültüsüne, bana dışarıdan ulaşan bu küçük sesler dizisine çok benziyordu: ben, kendim de kamusal bir alandım, bir çarşı olmuştum; sözcükler geçiyordu içimden, küçücük söz dizileri, yarım yamalak kalıplar ve *tek bir tümce bile oluşmuyordu*, sanki bu dilin kuralı buymuş gibi. Hem çok kültürel hem de çok yaban olan bu söz, her şeyden önce sözcük temelliydi, kopuk kopuktu; bu görünür akışı aracılığıyla, bende belirgin bir süreksizlik oluşturuyordu: bu *tümce-karşıtı* yapı, tümceye ulaşmak için yeterince güç bulamayan, tümce *öncesine* ait bir şey değildi kesinlikle: ezeli ve ebedi olarak, bütünüyle *tümce dışıydı*. Böylece, tüm dilbilim, sanal olarak, bir anda yıkılıyordu, çünkü o sadece tümceye inanırdı, yükleme dayalı tümce yapısına ölçüsüz bir değer verirdi (bu yapıyı, bir mantığın, bir uslamlamanın biçimi olarak görürdü); şu bilimsel skandalı hatırladım: konuşma üzerine bir dilbilgisi kurulmamış oluşunu (yazılanın değil de konuşulanın üzerine kurulu bir dilbilgisi; başlangıç olarak da konuşulan Fransızcanm dilbilgisi). Tümceye teslim olmuşuz (buna bağlı olarak da: tümcebilime).

Tümcede ast-üst ilişkisi hâkimdir: zorunlulukları, bağlılıkları, iç etkileşimleri beraberinde getirir tümce. Bu nedenle sınırları belirlidir: bir ast-üst ilişkisinin ucu açık olması nasıl düşünülebilir? Tümce, tamamlanır; hatta tümce, bu tamamlanan dilin kendisidir. Bu konuda kuram ve uygulama birbirinden oldukça farklıdır. Kurama göre (Chomsky'nin kuramı), tümce hiç bitmeme potansiyeline sahiptir (sonsuza kadar katalize edilebilir), ama uygulama, her zaman için tümceyi bitirmeyi gerektirir. "Her tür ideolojik etkinlik, kompozisyonu tamamlanmış sözceler biçiminde ortaya koyar kendini". Julia Kristeva'nın bu önermesini bir de tersten okuyalım: tamamlanmış her sözce, ideolojik olma riskiyle yüz yüzedir. Aslında tümce konusunda yetkinliği belirleyen, tamamlama gücüdür ve bu güç, Tümcelerle çalışan kimseleri, sanki memnuniyetle kazanılan, ele geçirilen, üstün bir yol-bilme aracılığıyla di-

ğerlerinden ayırır, damgalar. Öğretmen, tümcelerini bitiren bir kişidir. Kendisine sorulan soruları yanıtlayan politikacının, tümcesine bir son bulmak için çok zorlandığı her halinden belli olur: ama ya kısa kaçarsa? Tüm politikası etkilenir bundan! Ya yazar? Valéry şöyle diyordu: "Sözcükleri düşünmek diye bir şey yoktur, sadece tümceler düşünülür." Böyle diyordu çünkü o bir yazardı. Ve yazar denen kişi, düşüncelerini, tutkularını ya da imgeleminin ürünlerini tümcelerle ifade eden bir kişi değildir, *tümceler düşünen* bir kişidir: bir Tümce-Düşünür (yani: ne tam bir düşünür, ne de tam bir tümce kurucu).

Tümcenin verdiği haz, kültür temellidir. Retorik ve dilbilgisi uzmanları, dilbilimciler, öğretmenler ve ebeveynler tarafından yaratılan bu yapay ürün, oyuncu bir edayla taklit edilir; ayrıcalıklı bir nesneyle oynanır, dilbilim bu nesnedeki paradoksun altını apaçık bir şekilde çizmiştir: hareket edemeyecek şekilde yapılandırılmış ve bununla birlikte sonsuza dek yenilenebilecek bir nesne: satranç gibi bir şey.

Meğer ki, bazı sapkınlar için, tümce *bir beden* ola.

*

Metnin verdiği haz. Klasikler. Kültür (kültür ne kadar artarsa, haz da o kadar büyür, çeşitlenir). Zekâ. İroni. Zarafet. Esenlik. Ustalık. Güvence: yaşama sanatı. Metnin verdiği haz, bir uygulama olarak tanımlanabilir (hiçbir baskı tehlikesi olmaksızın): okuma yeri ve zamanı: ev, şehirdışı, yaklaşık yemek zamanı, lamba, aile tam olması gereken yerde, yani hem uzak hem de değil (Proust süsen çiçeği kokulu lavaboda) vb. Ben'in olağanüstü biçimde güçlendirilmesi (düşler aracılığıyla); bilinçdışının sarılıp sarmalanması. Bu haz *dile getirilebilir*: eleştiri buradan doğar.

Doyuma ulaştıran metinler. Parça parça haz, parça parça dil, parça parça kültür. Tüm bunlar akla gelebilecek her tür amacın dışında kaldıkları için sapkındırlar – *hazzı bile amaçlamazlar* (doyum, hazzı gerektirmez; hatta onu apaçık rahatsız bile edebilir). Hiçbir mazeret kabul edilmez, hiçbir şey yeniden kurulmaz, geri kazanılmaz. Doyuma ulaştıran metin bütünüyle geçişsizdir. Bununla birlikte sapkınlık, doyumu tanımlamak için yeterli de-

ğildir; sapkınlıktaki aşırılık tanımlar onu: sürekli yer değiştiren aşırılık, boş, hareketli, öngörülemeyen aşırılık. Bu aşırılık doyum konusunda güvence verir: orta düzeydeki bir sapkınlık, küçük amaçların oyununa çabuk bırakır kendini: prestij, gösteriş, rekabet, söylev, şatafat vb.

Metnin verdiği hazzm güvenilmezliği konusunda herkes tanıklık edebilir: bu metnin bize bir kere daha haz vereceğini gösteren hiçbir şey yoktur; kolay dağılan bir hazdır bu, mizaç, alışkanlıklar ve koşullar tarafından parçalanmıştır, geçici bir hazdır (Arzu'ya yöneltilmiş sessiz bir duayla elde edilmiştir ve bu Arzu onu azledebilir); pozitif bilimin bakış açısıyla bu metin üzerine söz söylenemeyecek oluşu bu nedenledir (hukuku, eleştirel bilime dayalıdır: eleştirel bir ilke olarak haz).

Metnin yaşattığı doyumun kolay dağıldığı söylenemez, daha da kötüsü söz konusudur: bu doyum *mevsimsizdir*; zamanında gelmez, olgunlaşmaya bağlı değildir. Her şey bir anda coşar. Bu coşku, resimde apaçık ortadadır, bugünün resminde: kavranmasıyla birlikte, yitirme ilkesi kesinliğini kaybeder, başka bir şeye geçmek gerekir. Her şey hareketlenir, her şey *ilk bakışta* doyuma ulaşır.

*

Metin, *Politika Baba*'ya gerisini gösteren vurdumduymaz bir kişidir (öyle olmalıdır).

*

Tarihsel yapıtların, romanların ve biyografilerin (benim de aralarında bulunduğum bazı kişilere), belirli bir dönemin ya da belirli bir kişinin "gündelik yaşamının" betimlenişini izlemenin doğurduğu bir haz vermesi nedendir? Bu kadar küçük ayrıntıların merak edilmesi nedendir: saat çizelgeleri, alışkanlıklar, yemekler, evler, giyim kuşam vb? "Gerçeklikten" alman fantazmatik bir haz mıdır bu ("tüm bunlar gerçekten yaşandı" sözündeki maddesellik)? Ve "ayrıntıyı" davet eden de fantazmanın ta kendisi değil midir, ayrıntıyı, yani rahatlıkla içinde yer alabileceğim küçük, özel sahneyi? Sonuçta "küçük histeriklerin" (şu

okurların) tekil bir piyesle doyuma ulaşmaları mıdır söz konusu olan: büyüklüğe değil de vasatlığa adanmış bir piyesle? (Vasatlık üzerine kurulu düşler, fantazmalar bulunabilir mi?)

Yani, "havaların nasıl olduğu" konusunda düşülen bir not kadar cılız, anlamsız bir açıklama düşünülemez; ama yine de, geçen gün, Amiel'i okurken, okumaya çalışırken, irkildim; erdemli yayıncı (hazzı safdışı bırakan bir kişi daha), bu Günce'den, gündelik ayrıntıları, Cenevre Gölü'nün kıyılarında havaların nasıl olduğunu metinden çıkarıp sadece ahlaki değerlendirmeleri saklayarak iyi bir iş yaptığını düşünmüştü: oysa yaşlanmayacak olan bu havalardı, Amiel'in felsefesi değil.

*

Sanat, tarihsel ve toplumsal açıdan bir uzlaşmaya varmış görünür. Sanatçının sanatı yıkmak için çabalaması bu nedenledir.

Bu çabanın üç farklı biçim aldığını görüyorum. Sanatçı başka bir gösterene geçebilir: yazarsa sinemacı olur, ressam olur ya da tersi, ressamsa, sinemacıysa, sinema üzerine, resim üzerine sonu gelmeyen eleştirel söylemler geliştirir, bile isteye sanatı, eleştiriye indirger. Ya da yazıya ara verebilir, kendini bir üst yazıya bırakır, bilimadamı olur, entelektüel bir kuramcı olur, dilin her türlü duyarlığından arındırılmış, ahlaki bir alandan söz eder yalnızca. Ya da son olarak her şeyi bırakır, yazmaz, meslek değiştirir, arzusunu değiştirir.

Üzücü olan, bu yıkımın her zaman yetersiz kalmasıdır; ya sanatın dışında yer alır ve böylece belirleyici olmaktan çıkar ya da sanatın içinde kalmayı kabul eder ama bu defa da hemen bir geri kazanma girişimine bırakır kendini (avangard, sonradan geri kazanılacak bu dikkafalı dildir). Bu seçeneğin rahatsız edici olmasının nedeni, söylemin yıkımının diyalektik bir terim değil de *anlambilimsel bir terim* oluşudur: bütün uysallığıyla göstergebilimdeki *"versus"* efsanesinin altına yerleşir (*beyaz* versus *siyah*); bundan sonra sanatın yıkımı, sadece ve sadece *paradoksal* biçimlere mahkûm olur (düz anlamıyla bakılacak olursa, *doxa* karşıtı biçimlere): paradigmanın iki yüzü birbirine ortaklık edecek şekilde yapışıktır: karşı çıkan biçimlerle karşı çıkılan biçimler arasında yapısal bir uyum vardır.

(Buna karşıt olarak, *etkili bir bozgun* derken, farklı bir yaklaşım geliyor aklıma, doğrudan yıkımla ilgilenmeyen, paradigmadan ustalıkla sıyrılan ve *başka* bir terim arayan: üçüncü bir terim ama diğerlerinin sentezi değil, farklı bir merkezi olan, duyulmamış bir terim. Örnek mi? Bataille belki, idealist terime, kötülüğün, tapınmanın, oyunun ve olanaksız erotizmin vb yer aldığı *beklenmedik* bir maddecilikle bir düzen hazırlayan Bataille; böylece, utancın karşısına cinsel özgürlüğü koymamış olur, bunun yerine koyduğu... *gülmedir*.)

*

Haz veren metin, kesinlikle hazlardan söz edecek diye bir şey yoktur, doyuma ulaştıran metin de hiçbir zaman bir doyumu anlatmaz. Temsilin verdiği haz, nesnesinden bağımsızdır: pornografi *şüphesiz* değildir. Zooloji terimleriyle konuşacak olursak, metinsel hazzın mekânı, taklitle örnek arasındaki bağıntı değildir (taklit bağıntısı), ama kandırılanla taklit arasındaki bağıntıdır (arzu ve üretim bağıntısı).

Zaten *figürle temsili* birbirinden ayırmak gerekir.

Figür, metnin içinde, erotik bedenin (şu ya da bu şekilde, şu ya da bu tarzda) gösterilmesi olacaktır. Örneğin: yazar metninin içinde görülebilir (Genet, Proust), ama doğrudan yaşamöyküsünden alınan parçalar aracılığıyla değil (böyle olsaydı bedenin sınırları aşılmış, yaşama bir anlam verilmiş, bir yazgı kalıba dökülmüş olurdu). Ya da daha ötesi: roman kişilerinden birinin arzulanıyor olması düşünülebilir (geçici bir içtepiyle). Ya da son olarak: metnin kendisi, diyagram biçiminde ama taklide dayanmayan bir yapı olarak, kendisini bir beden biçiminde açığa çıkarabilir, fetiş nesnelerle, erotik bölgelere bölünmüş olarak. Tüm bu eylemler, metnin bir *figürüdür*, bu da okumanın doyuma ulaştırması için gereklidir. Film de, –hiçbir şey temsil etmiyor olsa da– *kuşkusuz* metin gibi, hatta metinden daha fazla figüratiftir (bu nedenle ne olursa olsun bunun için çabalamaya değecektir).

Oysa temsil, *sıkılmış bir figür* olacaktır, arzunun anlamından başka anlamlara boğulmuş: bir tür saklanma mekânı (gerçeklik, ahlak, gerçeğe uygunluk, okunabilirlik, doğruluk vb.). İşte salt

temsile dayalı bir metin: Barbey d'Aurevilly, Vierge de Memling üzerine yazıyor: "Bu hanım çok düzgün duruyor, çok dik. Saf varlıklar dik dururlar. Hem duruşlarından hem de davranışlarından tanımak mümkündür iffetli kadınları; zevk düşkünü olanlar da bellerini doğrultamazlar, bitkindirler ve sürekli eğilirler, neredeyse yere yığılacakmış gibi." Bu arada temsil yaklaşımının, bir sanat dalı (klasik roman) ve bir de "bilim" (grafoloji, örneğin yazıdaki bir harfin yumuşaklığına bakarak, yazan kişinin bıkkın olduğu sonucuna ulaşmak) doğurduğunu ve bu nedenle temsilin, karmaşık bir mantığa bulaşmaksızın, (anlamının tarihsel kapsamı sonucunda) kesinlikle ideolojik özellik taşıdığını belirtmek gerek. Elbette, temsilin, taklit edilecek nesne olarak, arzunun kendisini seçmesi de sık rastlanan bir durumdur; ama bu durumda, arzu hiçbir şekilde çerçevenin, tablonun dışına çıkmaz; karakterlerin arasında dolaşır; seslendiği birisi varsa bu kişi kurmacanm içinde bulunur (bunun bir sonucu olarak, arzuyu, eyleyenlerin düzenlenişiyle sınırlı tutan her göstergebilimin, ne denli yeni olursa olsun, temsile dayalı bir göstergebilim olduğu söylenebilir. Temsil şudur: hiçbir şey çerçevenin: tablonun, kitabın, ekranın dışına çıkmaz, atlamaz.)

*

Herhangi bir yerde, metnin verdiği haz üzerine tek bir sözcük söylemeye kalktığınız an, iki jandarma hemen tepenize iner: politika jandarması ve psikanaliz jandarması: bir boşunalık ve/ya da bir suçtur haz, ya başıboştur ya da bir sonuç getirmez, sınıfa bağlı bir düşüncedir ya da bir yanılsamadır.

Eski, çok eski bir gelenek: hazcılık, neredeyse tüm felsefeciler tarafından itilmiştir; hazcılık eğilimi sadece uçlardaki kişilerde karşımıza çıkar, Sade, Fourier; Nietzsche için de hazcılık bir karamsarlıktır. Haz, her zaman hayal kırıklığına uğrar, indirgenir, siner ve karşısında güçlü ve soylu kuvvetler vardır: Doğruluk, Ölüm, İlerleme, Kavga, Mutluluk vb. Şanlı rakibi Arzudur: Sürekli Arzudan söz ederler bize, Hazdan söz eden olmaz hiçbir zaman; Arzunun epistemik bir saygınlığı olsa gerek, ama Hazzın yok. Toplum (bizim toplumumuz), doyumu o denli reddediyor (ve sonunda onu yok sayacak hale geliyor) ki, ancak Ya-

sa (ve yasanın reddi) üzerine epistemolojiler üretebiliyor, onun yokluğunu, ya da dahası, hükümsüzlüğünü düşünemiyor. Arzunun (tatmin edilmediği ölçüde) felsefi bir kalıcılık taşıyor olması ilgi çekici: bu sözcüğün bir "sınıf düşüncesini" ifade ettiği söylenemez mi? (Kabaca kanıtlanacak ama yine de dikkate değer bir kanı: "Halk", Arzu nedir bilmez, sadece hazzı tanır.)

"Erotik" diye adlandırılan kitaplar (eklemek gerek: şimdilerde üretilenler, yani Sade'ı ve başka birkaç kişiyi daha dışarıda tutmalı), erotik sahneyi *temsil etmekten* çok bu sahnenin beklenişi, hazırlığı, tırmanışı üzerinde durur; bu yönleriyle "tahrik edicidirler"; ve sahne geldiği zaman, doğal olarak hayal kırıklığı, düşme yaşanır. Başka bir deyişle, bunlar Arzunun kitaplarıdır, Hazzın değil. Ya da daha muzipçe yaklaşacak olursak, Hazzı, *psikanalizin gördüğü biçimiyle* sahnelerler. Aynı anlam, şurada ya da burada *tüm bunların hayal kırıcı* olduğunu ortaya koyar.

(Psikanaliz abidesinin içinden geçmek gerekir – etrafından dolaşmak değil, büyük bir şehrin hayranlık uyandıran yollarında, içlerinden geçerken oyun oynamanın, düş kurmanın vb mümkün olduğu yollarda olduğu gibi: bir kurmacadır psikanaliz.)

Görünüşe bakılırsa, Metin üzerine kurulu bir gizem olsa gerek. – Buna karşın, harcanan tüm çabalar, metnin verdiği hazzı maddeleştirmek, metni *diğerleri gibi bir haz nesnesine* dönüştürmek amacı taşıyor. Yani: ya metni yaşamın "hazlarına" yaklaştırmak (bir yemek, bir bahçe, bir buluşma, bir ses, bir an vb) ve onu duyarlıklarımızı topladığımız kişisel kataloğumuza katmak, ya da metin aracılığıyla doyumun, büyük öznel yitimin gediğini açmak, böylece bu metni sapkınlığın en arı anlarıyla, kaçak bölgeleriyle özdeşleştirmek. Önemli olan hazzın alanını eşitlemektir, pratik yaşamla düşünsel yaşam arasındaki yanıltıcı karşıtlığı yıkmaktır. Metnin verdiği haz, metnin ayrılmasına karşı yöneltilmiş yerinde bir hak arayışıdır; çünkü metnin, ayrıcalıklı ismi aracılığıyla söylediği şey, hazzın her yerdeliği ve doyumun konudışılığıdır.

Bir kitap (bir metin) düşüncesi; olabildiğince özgün bir şekilde, her türlü doyumun: "yaşamın" ve metnin verdiği doyumların, örüleceği, dokunacağı; aynı hastalık öyküsünün hem okunanı hem de yaşananı kavrayacağı bir kitap.

Bir estetik düşleyin (bu sözcük fazla gözden düşmüş değilse), son noktasına kadar (tam olarak, temelden, her yönüyle) *tüketicinin alacağı haz* üzerine kurulu olsun, kim olursa olsun, hangi sınıftan, hangi gruptan olursa olsun, kültür ve dil konusunda bir kabulde bulunulmasın: sonuçları korkutucu olurdu, hatta belki yırtıcı (Brecht bu tür bir estetiğin peşinden koştu; getirdiği önermeler arasında, en çok gözardı edilen budur).

*

Düş, son derece hassas, ahlaki ve hatta zaman zaman metafizik duyguları, insan ilişkilerinin, ince ayrımların en uçucu anlamını, en yüksek uygarlığın bilgi birikimini, kısacası *bilinçli*, duyulmamış bir zarafetle eklemlenmiş, ancak çok yoğun bir çalışmayla elde edilecek türden bir mantığı olanaklı kılar, içinde barındırır, gün yüzüne çıkarır. Kısacası düş, *bendeki yabansı, yabancı olmayan her şeyi* konuşturur: çok uygar duygularla gerçekleştirilmiş, uygar olmayan küçük bir hikâyedir (düş, *uygarlaştırıcı* olacaktır).

Doyuma ulaştıran metin, genellikle bu ayrımı sahneler (Poe); ama aynı zamanda buna zıt bir görüntü de verebilir (parçalanmış olsa da): *olanaksız* duygular içeren çok okunaklı bir hikâye (*Madame Edwarda*, Bataille).

*

Metnin verdiği hazla, metin üzerine çalışan kurumlar arasında nasıl bir bağlantı bulunabilir? Çok küçük bir bağlantı. Metin kuramı, doyumu savunur, ama pek fazla kuramsal geleceği yoktur: kurduğu, amaçladığı, dayandığı şey, bir uygulamadır (yazarınki), kesinlikle bir bilim, bir yöntem, bir araştırma, bir eğitim değildir; zaten kendi ilkeleri gereği, bu kuram sadece kuramcılar ya da uygulamacılar (yazıcılar) üretebilir, uzmanlar (eleştirmenler, araştırmacılar, öğretmenler, öğrenciler) yetiştiremez kesinlikle. Metinsel hazzın yazılmasına engel oluşturan tek unsur, kurumsal araştırmaların her

türünün taşıdığı kaçınılmaz üst-dil özelliği değildir, biz de bugün için, oluşum üzerine gerçek bir bilim tasarlamakta yeterli değiliz (ancak böyle bir bilim, hazzımızı, ahlaki bir koruyuculukla gülünçleştirmeksizin kucaklayabilirdi): "*oluşumun* büyük olasılıkla *mutlak* bir özelliği olan *akıcılığı* görebilecek kadar *zeki* değiliz; *kalıcılık* sadece, şeyleri özetleyen ve ortak bir düzleme taşıyan kaba organlarımız sayesinde varolur, oysa hiçbir şey *bu biçimde* bulunmaz. Ağaç, her an yeni bir şeydir; *biçimden* söz ediyoruz çünkü mutlak bir eylemdeki uçuculuğu kavrayamıyoruz" (Nietzsche).

Metin de, organlarımızın kabalığının sonucu olarak (eğreti) bir ad yakıştırdığımız bu ağaçtır. Bilimselliğimiz, zeki olmayışımızdan kaynaklanıyor olsa gerek.

*

Anlamlılık nedir? Anlamın *duyular aracılığıyla üretilmişliğidir.*

*

Farklı alanlarda çalışmalar yürütülerek, materyalist özne kuramının oluşturulması isteniyor. Bu araştırma üç yoldan ilerleyebilir: ilk olarak, psikolojideki eski bir yolu izleyerek, imgesel öznenin etrafını saran yanılsamaları acımasızca eleştirebilir (klasik ahlakçılar, bu eleştirilerde eşsizlerdi); daha sonra –ya da aynı zamanda– daha ileri gidebilir, salt bir gidip gelme, sıfırın bir belirip bir kaybolması biçiminde tanımlanan öznenin, baş döndürücü bir parçalanma yaşadığını kabul edebilir (bu, metni ilgilendirir çünkü doyum, burada kendini gösteremiyor olsa da yokoluşunun yarattığı titremeyi hissettirebilir); son olarak da özneyi genelleştirebilir ("ruhun çoğulluğu", "ruhun ölümlülüğü") – ama bu, onu kitlelere yaymak, kolektif bir niteliğe büründürmek demek değildir; ve burada yine metni, hazzı, doyumu buluruz: "Yorumlayanın *kim* olduğunu sorma hakkımız yoktur. Yorum, güç arzusu, bir tutku olarak (bir "varlık" olarak değil, bir süreç, bir oluşum olarak) kendi kendine varolur" (Nietzsche).

Bu durumda özne tekrar belirir, yanılsama olarak değil, *kurmaca* olarak. Kendini *birey* olarak düşlemekten, eşsiz bir kurmaca daha üretmekten: bir kimlik kurmaktan özel bir haz alınır. Bu

kurmacada birlik yanılsaması bulunmaz; tam tersine çoğulluğumuzu gösterdiğimiz toplumsal sahnedir: aldığımız haz *bireyseldir* – ama kişisel değildir.

Ne zaman, bana haz veren bir metni "çözümlemeye" girişsem, karşıma çıkan, "öznelliğim" değil, "birey" olarak varlığımdır, bedenimi diğer bedenlerden ayıran ve ona kendi acılarını ve kendi hazzını teslim eden bir veri: doyumu yaşayan bedenimdir karşıma çıkan. Ve doyumu yaşayan bu beden, aynı zamanda benim *tarihsel öznemdir*; çünkü (külterel) hazla, (kültürel olmayan) doyum arasındaki karşıtlık oyununu çok ince yaşamöyküsel, tarihsel, toplumsal, nevrotik öğelerin (eğitim, toplumsal sınıf, çocukluktaki oluşum vb) biraraya getirilmesi sonucunda düzenlerim ve kendimi yanlış yerleştirilmiş bir özne o'arak çizerim, beklenenden fazla geç ya da fazla erken gelmiş bir özne (fazla sözcüğünün getirdiği olumsuzluk, ne bir özlemi, ne bir yanlışlığı, ne de bir talihsizliği belirtir, sadece *varolmayan bir yere* davet eder): sürüklenen, anakronik bir özne.

Okumanın verdiği hazları – ya da haz alan okurları, türlerine göre ayırmayı hayal edebiliriz; bu ayrım toplumbilimsel olmayacaktır çünkü haz ne ürünün, ne de üretimin bir parçasıdır; ancak psikanalitik olabilir, okumadaki nevrozla metnin sanrılı biçimi arasındaki bağlantıyı devreye sokar. Fetişist okur parçalanmış metne, alıntıların, kalıplaşmış sözlerin, harflerin bölünmüşlüğüne, sözcüklerin verdiği hazza bağlanacaktır. Saplantılı okur edebiyattan, ayrılmış ikincil dillerden, üst-dillerden hoşlanacaktır (tüm sözseverler bu sınıfta toplanacak, dilbilimciler, göstergebilimciler, filologlar: dilin *geri döndüğünü* düşünenler). Paranoyak okur düzenci metinler tüketecek ya da üretecektir, akıl yürütmeler biçiminde geliştirilmiş hikâyeler, oyun gibi kurulmuş yapılar, gizli engeller. Histerik okur da (saplantılı okurun tam karşıtı olarak), metni *nakit para* olarak gören okur olacaktır, dilin hiçbir temeli, hiçbir gerçekliği olmayan komedisine girecektir, eleştirel bir bakışa sahip bir özne olmayacaktır hiçbir zaman ve metnin *başından sonuna doğru atlayacaktır* (bu durum, kendini metne atmaktan, yansıtmaktan bütünüyle farklıdır).

*

Metin demek, *Dokuma* demektir; ama bugüne kadar bu dokuma, bir ürün, yapılıp bitmiş bir kumaş olarak ele alınmış, arkasında, iyice gizlenmiş ya da hafifçe örtülmüş bir anlamın (gerçekliğin) bulunduğu düşünülmüş olduğu halde bugün dokumanın kendisine odaklanıyoruz, metnin kendini üretmesi, yaratması, harfleri sürekli olarak birbirlerinin arasına, içine karması düşüncesi üzerinde duruyoruz; bu dokumanın –bu dokunun– içinde kaybolan özne, kendini çözüyor, bir örümceğin, ağını yapmakta kullandığı salgılarının içinde kendi kendini eritmesi gibi. Yeni sözcükler üretmek hoşumuza gidecek olsaydı, metin kuramını *hipoloji* olarak adlandırabilirdik (*hyphos* dokumadır ve örümceğin ağıdır).

Metin kuramı, anlamlılığı (Julia Kristeva'nın bu sözcüğe verdiği anlamı dikkate alıyoruz), doyumun yaşandığı mekân olarak belirlemiş olsa da, metin pratiğinin hem erotik hem de eleştirel değerini vurgulamış olsa da, bu önermeler genellikle unutulur, bastırılır, örtbas edilir. Ama yine de: bu kuramın yöneldiği katı maddeciliği, haz düşüncesi, doyuma ulaşma düşüncesi olmaksızın bir bütün olarak düşünmek mümkün müdür? Sayıları fazla olmayan eski materyalistler de, Epikuros, Diderot, Sade, Fourier, her biri kendi bakış açısıyla, kendilerini mutçu olarak tanımlamamışlar mıdır?

Bununla birlikte, metin kuramlarında hazza bir yer ayrılacağı kesin değildir. Sadece, bir gün gelir ve kuramın biraz *gevşetilmesinin*, söylemin, kendini tekrarlaya tekrarlaya kalıcılık kazanan söyleyiş biçiminin biraz yer değiştirmesinin ve bir soruyla sarsılmasının elzem olduğu hissedilir. Haz, bu sorudur. Bayağı, aşağılık bir ad olarak haz (bugün, gülmeksizin kendini hazcı olarak adlandıracak kimse var mıdır?), metnin, ahlaka, gerçekliğe: gerçekliğin ahlakına dönmesini engelleyebilir: sapa bir yoldur, "yoldan çıkmıştır" sözcük yerindeyse, o olmazsa metin kuramı yeniden merkezli bir dizgeye, bir anlam felsefesine dönüşebilir.

*

Hazzın, *durdurma* gücü, hiçbir zaman yeterince anlâtılamaz: gerçek bir *epokhe*'dir bu, kabul edilen (kendi kendine kabul edilen) tüm değerleri uzaklarda sabitleyen bir duraktır. Haz *tarafsızdır* (yani şeytansılığın en sapkın biçimidir).

Ya da en azından, hazzın durdurduğu, *gösterilen* değerdir: (haklı) Neden. "Krala ateş etmek suçuyla yargılanan yer cilacısı Darmès, politik görüşlerini kaleme almaktadır...; Darmès'in yazdıkları içinde en çok göze çarpan sözcük aristokrasidir ama bunu *haristaukrassie* şeklinde yazmaktadır. Sözcük bu şekilde yazılınca çok korkutucu olmaktadır..." Hugo *(Taşlar)* gösterenin taşkınlığından aşırı derecede hoşlanır; yazım kurallarıyla oynayarak yaratılan bu küçük orgazmın da Darmès'in "düşüncelerinden" kaynaklandığını bilir: düşüncelerinden, yani değerlerinden, politik inancından, aynı anda hem yazmasını, hem adlandırmasını, hem yazımı bozmasını, hem de kusmasını sağlayan değerlendirmeden. Yine de: Darmès'in politik savunması, can sıkmış olsa gerek!

Metnin verdiği haz şudur: gösterenin görkemli düzeyine çıkan değer.

*

Metne dayalı hazzm estetiğini tasarlamak mümkün olsaydı, ona şunu eklemeyi unutmamak gerekirdi: *yüksek sesle yazıyı*. Bu sesli yazı (kesinlikle söz değildir), hiç uygulanmıyor ama eminim Artaud'nun önerdiği ve Sollers'in de istediği buydu. Sanki varmış gibi söz edelim ondan.

Antik dönemde retorik klasik tüketicilerin unuttuğu, sansürledikleri bir özellik taşıyordu: *actio*, söylemin bedensel olarak dışavurulmasını sağlayan reçeteler bütünü: bir anlatım tiyatrosu söz konusuydu, konuşmacı-komedyen öfkesini, merhametini vb "anlatıyordu". *Yüksek sesle yazı* anlatımsal değildir; anlatımı feno-metin'e, iletişimin yerleşik koduna bırakır; kendisi de jeno-metin'e aittir, anlamlılığa; dramatik sapmalar, muzip tonlamalar, kibar vurgularla değil, tınıyla dilin erotik bir karışımı olan ve böylece diksiyon gibi bir sanata konu olabilecek olan se-

sin *pürtüklüğüyle* yol alır: bu sanat bedenini yönetme sanatıdır (Uzakdoğu tiyatrolarındaki önemi bundan kaynaklanır). Dilin seslerine saygı gösteren *yüksek sesle yazı*, fonolojik değil fonetiktir; varmak istediği nokta, iletilerin açıklığı ve duyguların sahnelenişi değildir; doyuma yönelik bir bakış açısıyla peşine düştüğü şey içtepisel olaylardır, deriyle örülmüş dil, yutaktaki pürtük, sessiz harflerin parlaklığı, sesli harflerin lezzetidir, tenin derinliklerindeki bütün bir stereofonidir: bedenin, dilin eklemlenmesi, ama anlamın değil dilin eklemlenmesi. Melodi üzerine kurulu bir sanat, bu sesli yazı üzerine bir fikir verebilir; ama melodi ölmüş olduğu için, bugün belki sinemada daha kolayca bulabiliriz aradığımızı. Aslında sinema, sözü oluşturan sesi *çok yakından* yakalayarak (sonuç olarak yazının "pürtüğü"nün genel tanımı budur) ve soluğu, dudaklardaki pürüzlülüğü, dudak etlerini, insan yüzünün bütün varlığını (sesin, yazının, tıpkı bir hayvanın yüzü gibi canlı, esnek, kaypak olduğunu, titreşen ince tanelerden oluştuğunu), tüm maddesellikleri, tüm duyusallıkları içinde işittirerek, gösterileni çok uzağa taşıyabilir ve oyuncunun anonim bedenini benim kulağımın içine fırlatabilir: tanelere ayrılıyor, çıtırdıyor, okşuyor, aşındırıyor, kesiyor: doyuma ulaşıyor, ulaştırıyor.

"Yazı, yüzyıllar boyunca bir borcun tanınması, bir değiştokuşun güvencesi, bir temsil etmenin imzası değil miydi? Ama günümüzde, yazı yavaş yavaş burjuva borçlarından vazgeçmeye doğru, sapkınlığa doğru gitmekte, anlamın sınırına, metne doğru gitmekte..."

Roland Barthes

Barthes'ın 1971 ile 1973 yılları arasında son halini verdiği bu iki metnin, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler* ve *Metnin Hazzı*'nın yazgıları farklı olmuştu. *Metnin Hazzı* büyük ilgi uyandırırken, öteki bir İtalyan yayınevinin bir dizisinde yayımlandıktan sonra ancak yazarın ölümünden sonra Toplu Yapıtlar'da gün ışığına çıkabilmişti.

İlk basımlarından yirmi yıl kadar sonra, yazı'nın, elyazısının, o çatlağın, kırığın metne uzanan öyküsü iki metnin ortaya çıkış tarihleri gözetilerek Carlo Ossola tarafından yeniden bir araya getirildi.

Belki de, diyor Ossola, bilgisayar ekranlarındaki gelip geçici göstergelerin yaygınlaşmasından önce, bir uygarlığın "silinmez izi" olarak metne, yazıcının bağlılığına ve okurun özgürlüğüne ilişkin yazılmış son ağıttır bu.

ISBN 978-975-08-1038-4
7 YTL
9 789750 810381