JEAN-PAUL SARTRE

EDEBİYAT NEDİR

CAN

DENEME



FRANSIZCA ASLINDAN ÇEVİREN
BERTAN ONARAN

Jean-Paul Sartre

EDEBİYAT NEDİR



Can Yayınları: 1485
Düşünce: 47

Qu'est ce que la littérature, Jean-Paul Sartre
© Editions Gallimard, 1948
© Can Sanat Yayınları Ltd. Şti., 2005
Bu kitabın yayın hakları Onk Ajans
aracılığıyla alınmıştır.

1. basım : 2005
3. basım : Kasım 2008

Yayına Hazırlayan: Esra Özdoğan

Kapak Tasarımı: Erkal Yavi
Kapak Düzeni: Semih Özcan
Dizgi:Gülay Yıldız
Düzelti: Fulya Tükel
Montaj: Mine Sarıkaya

Kapak Baskı: Çetin Ofset
İç Baskı ve Cilt: Özal Matbaası

ISBN 978-975-07-0562-5

CAN SANAT YAYINLARI LTD. ŞTI.
Hayriye Caddesi No. 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 - 252 59 88 - 252 59 89 Fax: 252 72 33
http://www.canyayinlari.com
e-posta: yayinevi@canyayinlari.com

Jean-Paul Sartre
EDEBİYAT NEDİR

DENEME

Türkçesi
BERTAN ONARAN

CAN YAYINLARI

JEAN-PAUL SARTRE'IN
CAN YAYINLARI'NDAKİ
ÖTEKİ KİTAPLARI

AKIL ÇAĞI (Özgürlük Yolları: 1) / *roman*
YAŞANMAYAN ZAMAN (Özgürlük Yolları: 2) / *roman*
YIKILIŞ (Özgürlük Yolları: 3) / *roman*
AYDINLAR ÜZERİNE / *deneme*
DUVAR / *öykü*
BULANTI / *roman*
SÖZCÜKLER / *özyaşamöyküsü*

Jean-Paul Sartre,1905'te Paris'te doğdu. École Normale Supérieure'de (Yüksek Öğretmen Okulu) Raymond Aron, Maurice Merleau-Ponty, Simone Weil, Claude Levi-Strauss gibi geleceğin ünlü yazar ve düşünürleriyle tanıştı. Öğrencilik yıllarında Simone de Beauvoir ile başlayan birlikteliği yaşamı boyunca sürdü. Le Havre'da öğretmenlik yaptığı 1938 yılında, sonradan geliştireceği birçok felsefî konuya yer veren *Bulantı* adlı romanını yayınladı. Felsefe alanındaki asıl yeteneğini, 1943'te *Varlık ve Hiçlik* adlı kitabında ortaya koydu. Bireyin özgürlüğünün felsefî savunusundan sonra toplumsal sorumluluk konusuna yöneldi ve 1945-49 arasında *Özgürlük Yolları* adlı dört ciltlik romanını kaleme aldı. İnsanı eylem içinde en iyi gösterecek türün tiyatro olduğuna karar vererek, *Sinekler, Gizli Oturum, Kirli Eller, Şeytan ve Yüce Tanrı, Nekrasov* ve *Altona Mahpusları* gibi oyunlar yazdı. Bu arada Simone de Beauvoir ile birlikte kurup yönettikleri *Les Temps Modernes* dergisinde birçok yazısı yayınlandı. Kendine özgü Marksizm anlayışını, 1960'ta *Diyalektik Aklın Eleştirisi* adlı yapıtında ortaya koydu. 1964'te değer görüldüğü Nobel Edebiyat Ödülü'nü reddetti. 20. yüzyılın en etkili düşünürlerinden biri olan Sartre, bireyin kökten özgürlüğünü vurgulayan varoluşçuluğun sözcülüğünü üstlendi, romanları ve oyunlarıyla dünya görürüşünü çok geniş bir kitleye aktardı. 1960'lardan sonra olgunlaştırdığı özgün Marksist anlayışıyla, Fransa'nın güncel siyasal olayları içinde etkin rol aldı. 1980'de Paris'te ölen Sartre'ın cenazesine 25 binden fazla kişi katıldı.

Bertan Onaran, 1937'de Tekirdağ'ın Hayrabolu ilçesinde doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Ülkemizin önde gelen çevirmenlerinden biri olan Onaran, başta Cervantes, Alexandre Dumas, Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, Emile Zola, Panait İstrati, André Gide, Vladimir Mayakovski, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Elias Canetti, Wilhelm Reich, Antoine de Saint-Exupéry ve Marguerite Duras olmak üzere pek çok yazarın yapıtlarını dilimize kazandırdı. 1972'de, Simone de Beauvoir'ın *Konuk Kız* adlı yapıtının çevirisiyle, Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü'ne değen görüldü. Çevirileri dışında *Yaşama Sanatı Günlüğü* adlı bir kitabı, çeşitli gazete ve dergilerde yaşam ve sanat üstüne denemeleri ve yazıları yayınlandı.

İÇİNDEKİLER

I Yazmak Nedir? 13
II Niçin Yazıyoruz? 46
III Kimin İçin Yazıyoruz? 76

Dolorès'e

'Eğer bir şeye bağlanmak[1] *istiyorsanız,' diye yazıyor genç bir budala, 'neden gidip Komünist Partisi'ne yazılmıyorsunuz?' Pek çok kez bağlanmış ve bağlantılarından daha da çok caymış, ama bunu unutmuş büyük bir yazar da bana şöyle diyor: 'En kötü sanatçılar en fazla bağlanmış olanlardır: Örneğin, Sovyet ressamlarına bakın.' Yaşlı bir eleştirmen hafiften sızlanıyor: 'Siz yazını öldürmek istiyorsunuz: Güzel-Yazın'a duyduğunuz horgörü derginizi hayasızca kaplıyor.' Dar kafalının biri beni dikkafalı buluyor, ki bu, ona göre küfürlerin en kötüsü tabii; bir savaştan ötekine ayağını sürüyüp gelmiş, adı yaşlı kimselerin belleğinde zaman zaman cansız anılar uyandıran bir yazar beni ölümsüzlüğü hafife almakla suçluyor: Kendisi, Tanrı'ya şükür, en büyük umutlarını ona bağlamış birtakım dürüst kişiler tanımakta. Amerikalı bir gazeteci bozuntusuna bakılırsa benim eksiğim, Bergson ve Freud'dan hiçbir şey okumamış olmam; ömrü boyunca hiçbir şeye bağlanmamış olan Flaubert ise, bir pişmanlık acısı gibi içimi kemirmekte. Bazı hınzır kişiler göz kırpıyor: 'Ya şiir? Resim? Müzik? Onları da bağlamak istiyor*

[1] 'Bağlanma', 'bağlanmak' ya da 'bağlamak' sözcükleri, kitapta çağının dünyasına, toplumuna ait olduğunun bilincine vararak, basit bir seyirci konumunda kalmayı reddeden, düşüncesini ya da sanatını bir davanın hizmetine sunan aydın ya da sanatçının edimini ya da tavrını belirleyen 'engagement', 's'engager' ya da 'engager' sözcüklerinin karşılığı olarak kullanılmıştır. (Çev.)

musunuz?' Ve kavgacı yaradılışlı kişiler soruyor: 'Ne? Bağımlı yazın mı? Yok eğer sözümona halkçılığın, daha saldırgan bir biçimde geri gelişi değilse, şu eski toplumcu gerçekçilik bu canım.'

Ne budalaca sözler! Çünkü çabuk ve kötü okuyorlar ve anlamadan yargıya varıyorlar. Öyleyse ta başından başlayalım. Bu iş hiç kimseye, ne size, ne de bana hoş gelecek. Ama çiviyi çakmak gerek. Ve mademki eleştirmenler beni yazın adına yargılıyorlar, hem de bunu yaparken ne demek istediklerini ortaya koymuyorlar, onlara verilecek en iyi karşılık, önyargılara kapılmadan, yazı sanatının ne olduğunu incelemektir. Yazmak nedir? Kimin için yazıyoruz? Gerçekte, hiç kimse bu sorular üzerinde durmamış galiba.

I

YAZMAK NEDİR?

Hayır, biz müziği, heykeli ve resmi 'de bağlamak' istemiyoruz ya da en azından aynı biçimde bağlamak istemiyoruz. Hem sonra neden isteyecekmişiz? Geçmiş yüzyıllarda bir yazar, uğraşıyla ilgili bir görüş ile sürdüğünde, bunu hemencecik öteki sanatlara da uygulaması isteniyor muydu ki? Ama, sanki aslında tıpkı bütün yüklemlerinin eşdeğerli olarak yansıttığı Spinoza düşünbilimindeki töz gibi, bu dillerin birinde ya da ötekinde aynı rahatlıkla dile gelebilecek tek bir sanat varmışçasına bugün müzik ya da yazın argosuyla 'resimden söz etmek' ve ressam argosuyla da 'yazından söz etmek' incelik sayılıyor. Her sanatçı eğiliminin başlangıcında, ancak çok sonraları durum ve koşulların, eğitimin ve dünyayla yüz yüze gelmenin belirleyeceği ayrımsız bir seçme var kuşkusuz. Gene hiç kuşkusuz, aynı çağın sanatları birbirlerini etkiler ve hepsi aynı etkenlerce koşullanmıştır. Ama bir yazın kuramının saçmalığını, bunun müziğe uygulanamayacağını söyleye-

rek gösterenler, önce bütün sanatların birbirine koşut olduğunu kanıtlamalıdırlar. Oysa yok böyle bir koşutluk. Gerek bizde, gerek bütün dünyada değişen yalnızca biçim değil, aynı zamanda özdür; ve renkler ile sesler üzerinde çalışmak başkadır, derdini sözcüklerle dile getirmek başka. Notalar, renkler, biçimler birer im değildir; bizi kendi dışlarındaki hiçbir şeye götürmezler. Onları salt kendilerine indirgemek de olanaksızdır elbette; ve örneğin bir ses, düşünü soyutlamadan başka bir şey değildir: Merleau-Ponty'nin *Phénoménologie de la perception*'da (Algılamanın Görüngübilimi) pek güzel gösterdiği gibi, içinde imlem (signification) bulunmayacak kadar yalınlaşmış nitelik ya da duyum yoktur. Tersine, içlerindeki küçük karanlık anlam, hafif neşe, çekingen hüzün hep oradadır ya da bir sıcaklık dalgası gibi çevrelerinde titreşmektedir; renk ya da *ses*'tir bu anlam. Elma yeşilini, o buruk neşesinden ayrı düşünebilecek kimse var mıdır? Ve aslında 'elma-yeşilinin neşesi' deyimi bile gerekenden fazlasını söylemek değil midir? Bir yeşil vardır, bir de kırmızı, hepsi bu; bunlar birer nesnedir, her biri kendi başına vardır. Ama şurası da bir gerçek ki, genel bir anlaşmayla, onlara birer im değeri yükleyebiliriz. Nitekim çiçeklerin dilinden söz ederiz. Ama, eğer bir uzlaşma sonucu, beyaz güller bana 'bağlılığı' anlatıyorsa, bu, artık onlara bir gül olarak bakmayışımdan ileri gelmektedir: Bakışım, gülleri geçip gitmekte, onların ötesindeki şu soyut etkiye yönelmektedir; unutuyorum gülleri, onların o köpük köpük açılışlarının, insanın içini burkan tatlı kokularının farkına varmıyorum; hatta onları algılamıyo-

rum bile. Diyeceğim, burada bir sanatçı gibi davranıyorum. Sanatçı için renk, demet, çorba kâsesine çarpan kaşığın tınlaması en yüksek dereceye ulaşmış birer *şey*'dir; sanatçı ses ya da biçim niteliğine takılır kalır. Hep bu niteliğe döner ve onunla sarhoş olur; önündeki beze işte bu nesnerengi aktaracaktır ve üzerinde yapacağı biricik değişiklik onu *imgesel* nesne biçimine sokmak olacaktır. Demek ki o, renkleri ve sesleri bir *dil*[2] gibi görmekten uzak mı uzaktır. Sanatsal yaratışın öğeleri için geçerli olan, bu öğelerin bir araya gelişi için de geçerlidir: Ressam önündeki beze birtakım imler çizmek istemez, bir şey *yaratmak*[3] ister; ve eğer kırmızı, sarı ve yeşili bir araya getiriyorsa, bu renklerin bir araya gelişinde, tanımlanabilecek bir imlem, açıkça bir nesneye götürüş bulunması için ortada hiçbir neden yoktur. Hiç kuşkusuz bu bir araya gelişte de bir ruh vardır ve ressamın eflatunu değil de sarıyı seçmesi için, gizli de olsa birtakım dürtüler bulunduğuna göre, böyle yaratılmış nesnelerin en derin eğilimleri yansıttığını ileri sürebiliriz. Ancak bu nesneler, sözlerdeki ya da yüzdeki bir anlatım gibi sanatçının kızgınlık, bunalım ya da sevincini dile getirmez: Bunların izlerini taşır ve bu duygulanımlar, kendi başlarına ele alındıkları zaman, zaten anlama benzer bir şey taşıyan bu renklere döküldükleri için bulanıklaşır, karanlıklaşır; artık hiç kimse onları bütünüyle yakalayamaz. Tintoretto,

[2] Hiç değilse, genel anlamda, Klee'nin büyüklüğü ve yanılgısı, hem bir im, hem de bir nesne olacak bir resim yapma çabasında yatmaktadır.

[3] 'Yaratmak' diyorum, 'öykünmek' değil, ki bu da, benim sözümden hiçbir şey anlamamışa benzeyen ve gölgelere kılıç sallayan M. Charles Estienne'in bütün o tumturaklı sözlerini sıfıra indirmektedir.

Golgotha'nın üstündeki göğün bu sarı sarı yırtılışını, bunalımı *anlatmak* ya da *doğurmak* üzere seçmemiştir; bu hem bunalım, hem de sarı *gök*'tür. Bir bunalım göğü ya da bunalan bir gök değildir; nesneleşmiş bir bunalımdır bu, göğün sarı sarı parçalanışına dönüşmüş ve aynı zamanda, nesnelerin öz nitelikleri, geçirimsizlikleri, yayılışları, kör süreklilikleriyle, dışardalıklarıyla ve öteki nesnelerle aralarındaki sayısız ilişkilerle dolup taşmış, yoğrulmuş bir bunalımdır; yani bu bunalım hiçbir yerde okunmaz artık, gökle toprak arasında hep yarı yolda kalmış, onların, yapıları yüzünden dile getiremediği şeyi dile getirmek üzere girişilmiş engin ve boş çabadır. Ve aynı biçimde, bir ezginin imlemi (anlattığı şey) –eğer burada hâlâ imlemden söz açılabilirse– eşdeğerli olarak birçok biçimde verilebilecek düşünlerin tersine, ezginin kendisi dışında hiçbir şey değildir. Ezginin neşeli ya da hüzünlü olduğunu söyleyin isterseniz; o her zaman kendisi için söyleyebileceğiniz şeylerin ötesinde ya da berisinde kalacaktır. Sanatçı daha zengin, daha çeşitli tutkular taşıdığı için değil, belki de yaratılan temaya kaynaklık etmiş olan bu tutkular, nota biçimini alırken, bir özdeğişimine ve bir bozulmaya uğradıkları için böyledir. Bir acı çığlığı, kendisini doğuran acının belirtisidir. Ama acılı bir şarkı hem acının kendisidir, hem de acıdan başka bir şey. Ya da varoluşçu sözlükten yararlanmak isterseniz, bu acı var olmaz artık, *vardır*. İyi ama diyeceksiniz, ya ressam bir ev resmi çizerse? Ama *yapıyor* zaten, yani düşsel bir ev yaratıyor bez üzerinde, yoksa bir ev imi değil. Ve bu şekilde ortaya çıkan ev, ger-

çek evlerin bütün çift anlamlılığını kendinde taşır. Yazar kılavuzluk edebilir size ve eğer bir gecekonduyu anlatıyorsa, bu gecekonduyu toplumsal adaletsizliklerin simgesi yapıp öfkenizi kışkırtabilir. Ressam dilsizdir: Size bir gecekondu sunar, hepsi bu; orada dilediğinizi görmek elinizdedir. Şu tavan arası hiçbir zaman yoksulluğun simgesi olamaz; bunun için bir im olması gerekirdi, oysa o bir nesnedir. Kötü ressam bir örnek arar, bir Arap, bir Çocuk, bir Kadın resmi çizer; iyi ressam ise ne Arabın, ne de işçinin gerçekte ya da bez üzerinde var olmadığını bilir; o bize bir işçi – gelişigüzel bir işçi sunar. Peki *bir* işçi üzerinde ne düşünülebilir? Çelişik bir şey. Bütün düşünceler, bütün duygular oradadır, derin bir ayrımsızlık içinde beze yapıştırılmıştır; seçim size düşmektedir. İyi yürekli bazı sanatçılar kimi zaman bizi duygulandırmak istemişler; kar altında iş bekleyen uzun işçi kuyrukları, bir deri bir kemik kalmış işsiz yüzleri, savaş alanları çizmişlerdir. Bu sanatçılar bizi, *Fils prodigue* (Tutumsuz Çocuk) adlı tablosuyla Greuze'ün yaptığından çok etkilemez. Ya *Le Massacre de Guernica*'nın (Guernica Kırımı), bu başyapıtın İspanyol davasına tek bir kişi kazandırabildiğine inanıyor musunuz acaba? Bununla birlikte, bu tabloda hiçbir zaman bütünüyle anlayamayacağımız ve anlatabilmek için sayısız sözcük gerektiren bir şey dile getirilmiştir. Picasso'nun çözülmez bir anlamla dolu, iki büklüm olmuş zayıflıklarından ve tulumlarının solgun renkli baklava biçimli yamalarından ayrı düşünülemeyecek uzun boylu, çift-anlamlı ve ölümsüz Soytarıları bir coşkudur, etleşmiş ve etin, tıpkı bir ku-

rutma kâğıdının mürekkebi içişi gibi içtiği, tanınmaz olmuş, yitik, kendi kendine yabancı, uzayın dört bir köşesine çekiştirilmiş, ama gene de var olan bir coşkudur. İyilikseverliğin ya da öfkenin başka ürünler verebileceğinden hiç kuşkum yok, ama onlar da bu tablo üzerinde eriyip gidecekler, burada adlarını yitireceklerdir, içinde yalnızca karanlık bir ruhun kaynaştığı nesneler kalacaktır ortada. İnsan imlemlerin resmini yapmaz, imlemleri dökmez notalara; bu koşullar altında, kim çıkıp da ressam ya da müzikçiden bağlanmasını istemeye cesaret edebilir acaba?

Yazar ise tersine, imlemlerle uğraşır. Ama burada da bir ayrım yapmak gerekir: İmlerin egemen olduğu yer düzyazıdır; şiir, resmin, yontunun müziğin yanındadır. Beni şiirden nefret etmekle suçluyorlar: Kanıtı şu ki, deniyor, *Temps Modernes* pek az şiir yayınlıyor. Oysa bu, tersine, bizim şiiri çok sevdiğimizin kanıtıdır. Bunun doğruluğuna inanabilmek için, çağdaş şiir üretimine bir göz atmak yeter. "Ama hiç değilse onları bağlamayı kafanızdan geçiremezsiniz ya!" diyor eleştirmenler, hem de büyük bir çalımla. Elbette. Hem neden isteyecekmişim? Düzyazı gibi sözcüklerle çalıştıkları için mi? İyi ama, şiir sözcüklerden aynı biçimde yararlanmıyor ki; hatta onlardan hiç *yararlanmıyor;* bence, şiir onlara yararlı oluyor. Ozanlar, dili *kullanmayı* reddeden kişilerdir. Oysa, doğru araştırısının bir çeşit araç gibi kabul edilen dil aracılığıyla ve onun içinde gerçekleştirildiğine bakıp ozanların doğruyu seçmeye ya da ortaya koymayı çalıştıklarını sanmamak gerekir. Onlar dünyayı *adlandırmayı* da akıl-

larından geçirmezler ve, gerçekten de, hiçbir şeyi adlandırmazlar, çünkü adlandırma, adlandırılan şeyin sürekli olarak adlandırma uğruna harcanmasını gerektirir, ya da Hegel'in deyişiyle söylersek, bu işlemde ad, temel öğe olan nesne karşısında önemsizmiş gibi kalır. Ozanlar konuşmaz; susmaz da: Bambaşka bir şeydir onların yaptığı. Korkunç çiftleştirmelerle sözü yok etmek istedikleri söylendi, ama yanlış bu; çünkü böyle olsaydı, önce günlük dilin ortasına atılmaları ve onun içinden, örneğin 'tereyağı at'[4] sözü için gerekli 'at' ve 'tereyağı' sözcüklerinde olduğu gibi, garip sözcük kümeleri çıkarmaya uğraşmaları gerekirdi. Böyle bir girişimin sonsuz bir zaman gerektirmesi bir yana, ayrıca hem yararcı tasarı düzeyinde kalmak, yani sözcükleri birer gereç gibi görmek, hem de onların elinden bu gereçlik niteliğini çekip alma yollarını araştırmak akıl alacak şey değildir. Gerçekte, ozan araç-dilden bütünüyle kurtarmıştır kendini; ta başından, sözcükleri birer im değil, birer nesne gibi gören tutumu seçmiştir. Çünkü imin çift-anlamlılığı, insanın dilediği zaman onu bir cam gibi bakışlarıyla delip geçmesine ve onun içinden imlenen şeyi izlemeye devam etmesine ya da bakışlarını bu imin *gerçekliğine* çevirip onu bir nesne olarak kabul etmesine yol açar. Konuşan insan, sözcüklerin ötesinde, nesnenin yakınındadır; ozan ise sözcüklerin berisindedir. İlki için, sözcükler evcilleşmiştir; ikincisi içinse, hâlâ vahşidirler. Konuşan kimse için onlar yararlı birer anlaşma, zamanla aşınan

[4] Bataille'ın *Experience intérieure*'de (İç Yaşantı) verdiği örnek.

ve işe yaramaz duruma gelince kaldırılıp atılan birer araçtır; ozan içinse bunlar, yeryüzünde tıpkı bir bitki ya da ağaç gibi doğal olarak gelişen şeylerdir.

Ama tıpkı ressamın renklere, bestecinin de seslere yaptığı gibi sözcüklerde durup bunun ötesine gitmemesi, ozanın gözünde sözcüklerin her türlü imlemden sıyrılmış bulunduğu anlamına gelmez; gerçekten de ancak ve ancak imlemdir sözcüklere sözsel birliklerini kazandıran; imlem olmasa, sözcükler birer ses ya da çizgi halinde dağılıp giderdi. Yalnız burada imlemin kendisi de doğallaşmıştır; imlem artık insanî aşkınlığın gözünü ayırmadığı ve hiçbir zaman erişilemeyen bir amaç değildir; o artık, tıpkı bir yüzdeki hava, renkler ve seslerdeki hüzünlü ya da neşeli küçük anlam gibi, her terimin malıdır. Sözcüğe sinmiş, onun sesliliği ya da görsel görünüşünce özümlenmiş, yoğunlaşmış, değerinden yitirmiştir, artık o da yaratılmamış, ölümsüz bir nesnedir; ozana göre, dil bir dış dünya yapısıdır. Konuşan kişi dilin *içine yerleşmiş* sözcükler tarafından kuşatılmıştır, dil, onun kıskaçları, duyargaları, gözlükleridir, duyularının uzantılarıdır; o bunlara içerden yön verir, sanki kendi vücuduymuşlar gibi hisseder onları, belli belirsiz bilincine vardığı ve eylemini bütün dünyaya yayan sözsel bir cisimle çevrilidir. Ozan ise dilin dışındadır, sözcükler sanki insanî durumun içinde değilmişler ve insanlara doğru yaklaştıklarında ilk engel olarak söze rastlıyorlarmışçasına, onları tersinden görür. Nesneleri önce adlarıyla tanıyacağına, sanki nesnelerle önce bir sessizlik içinde karşılaşmakta, sonra kendisi için

başka türlü birer şey olan sözcüklere doğru yüzünü çevirdiği, onları tuttuğu, yokladığı, değdiği zaman, onlarda kendilerine özgü bir ışıklılık, toprak, gök ve suyla ve bütün yaratılmış şeylerle özel bir yakınlık bulmaktadır. Sözcükten dünyasal bir görünüşün *im*'i gibi yararlanamadığı için, onda bu görünüşlerden birinin *imge*'sini bulmaktadır. Ve söğüt ya da dişbudağa benzediği için seçtiği sözsel imge ille de bizim bu nesneleri belirtmek üzere kullandığımız sözcük değildir. Zaten dışarıda olduğundan, sözcükler ozan için kendisini kendi dışına, nesneler arasına atacak birer gösterge değildir, o bunları kaçak gerçekliği yakalamaya yarayacak birer tuzak olarak görür; kısacası, ozan için dil, bütünüyle, dünyanın aynasıdır. Böyle olunca, sözcüğün iç düzeninde önemli değişiklikler olur. Sesliliği, uzunluğu, dişi ya da erkek takıları, görsel biçimi onun etli yüzünü oluştururlar ve bu yüz, imlemi dile getirmekten çok *canlandırır*. Ters yönden bakarsak, imlem *gerçekleşmiş* olduğundan, sözcüğün somut görünüşü onda yansımakta ve imlem de sözsel cismin simgesi gibi iş görmektedir. Aynı zamanda onun imi olmaktadır, çünkü imlem önceliğini yitirmiştir ve sözcükler yaratılmamış olduklarından, ozan sözcüklerin mi imlem için, yoksa imlemlerin mi sözcükler için var olduğuna karar verememektedir. Böylece sözcük ile imlenen şey arasında ikili bir sihirli benzeyiş ve imlem bağı kurulmaktadır. Ve ozan sözcüğü *kullanmadığı* için, sözcüğün çeşitli anlamları arasında bir seçme yapmamakta ve bu anlamlardan her biri ona, başlı başına bir işlev gibi görünmeyip sözcüğün bütün öteki anlamlarıy-

la karışıp kaynaşan somut bir nitelik gibi gelmektedir. Böylece o, şiirsel *tutumun* sonucu olarak, her sözcükte, hem kibrit kutusu olmaya devam edip hem de yarasa olacak bir kibrit kutusu resmi yapmak istediği zaman Picasso'nun düşünü gördüğü değişimleri gerçekleştirmektedir. Florence[5] bir kent, çiçek ve kadındır, aynı anda hem çiçek-kent, hem kadın-kent ve hem de kadın-çiçek'tir. Ve bu biçimde ortaya çıkan nesne böylece *ırmağın* (fleuve) akıcılığını, *altının* tatlı kızılımsı ateşliliğini kendinde taşımakta ve son olarak da, *usluca* kendini bırakmakta, okunmayan e (ö) harfinin sürekli güçten düşüşünde sürdürmektedir binbir sakınım dolu açılımını. Bütün bunlara bir de yaşamöyküsünün tuzaklı çabası katılmaktadır. Benim için, Florence aynı zamanda belirsiz bir kadındır; çocukluk yıllarımın sessiz filmlerinde oynayan ve her şeyini unuttuğum, yalnızca bir balo eldiveni gibi ince uzun boylu, hep biraz yorgun, hep iffetli, daima evli ve anlaşılmamış olduğunu ve onu sevdiğimi ve adının Florence olduğunu anımsadığım Amerikalı bir oyuncudur. Çünkü, düzyazı sanatçısını benliğinden koparıp ayıran ve dünyanın ortasına atıveren sözcük, ozana, tıpkı bir ayna gibi, kendi öz imgesini gösterir. Ve *Glossaire* (Eski ve Az Bulunan Sözcükler Sözlüğü) adlı yapıtında bir yandan bazı sözcüklere *şiirsel bir tanımlama,* yani sesli kesim ile sözsel ruh arasındaki karşılıklı içerimlerin bireşimi olacak bir tanımlama arayan, öte yandan da, daha yayınlanmamış bir yapıtta kendi gözünde, özellikle

[5] Florence: (Fr.) Floransa. (Yay.)

duygulandırıcı olan bazı sözcükleri kılavuz edinerek yitik zamanın ardına düşen Leiris'in bu ikili girişimini doğrulayan şey de budur işte. Buna göre, şiirsel sözcük küçük bir evrendir. Yüzyılın başlarındaki dil bunalımı, şiirsel bir bunalımdır. Toplumsal ve tarihsel etkenleri ne olursa olsun, bu bunalım sözcükler karşısında yazarın tutulduğu kişisizleştirme nöbetleriyle kendini belli etti. Yazar artık sözcükleri nasıl kullanacağını bilemiyordu ve, Bergson'un o ünlü deyimiyle söylersek, onları artık şöyle böyle tanıyordu; onlara, pek yararlı bir yabancılık duygusuyla yanaşıyordu; sözcükler artık onun malı değildiler, yazarın kendisi değildiler; ama bu yabancı aynalara gök, toprak ve kendi yaşamı yansıyordu; ve sonunda bu sözcükler şeylerin kendisi ya da şeylerin kara özü olup çıkıyordu. Ozan bu küçük evrenlerden birkaçını bir araya getirdiğinde, elindeki renkleri bez üzerinde birleştiren ressamın yaptığı işi görmektedir; bir cümle kurduğu sanılır, oysa bu bir dış görünüştür: O bir nesne yaratmaktadır. Nesne-sözcükler, tıpkı renk ve sesler gibi, aralarındaki uygun ve aykırı büyülü çağrışımlarla bir araya gelir, birbirlerini çeker ya da iterler, *tutuşup yanarlar* ve bir araya gelişleri, *nesne-cümle*'yi, yani asıl şiirsel birliği oluşturur. Pek çok kez, ozanın zihninde ilkin cümlenin taslağı vardır ve sözcükler bu taslağı izler. Ama bu taslağın, hani şu sözsel çizem (şema) adını verdiğimiz şeyle en ufak benzerliği yoktur: Bir imlemin kuruluşunu yönetmez o; daha çok, fırçasına el atmazdan önce, Picasso'nun uzayda tasarladığı ve sonradan bir soytarı ya da Arlequin biçimini alacak *nesne*'ye benzemektedir.

Fuir, là-bas fuir, je sens que des oiseaux sont ivres.
Mais ô mon coeur entends le chant des matelots.[6]

Cümlenin ucunda bir dikilitaş gibi yükselen bu 'mais' (ama), ikinci cümleyi birinciye bağlamıyor. Bu dizeye bir sakınım, onun ta içine işleyen bir 'kendine kalırsa'lık katıyor. Aynı şekilde, bazı şiirler 'et' (ve) ile başlar. Bu bağlaç zihnin göreceği bir işi belirtmez artık: Ona mutlak bir süreklilik kazandırmak üzere bütün paragraf boyunca uzar gider bu 've'. Ozan için, cümlede bir genel renk, bir tat vardır; cümle aracılığıyla o, karşı koyuşun, sakınımın, uyumsuzluğun kışkırtıcı tatlarını tadar; onları mutlaklaştırır, cümlenin gerçek nitelikleri durumuna sokar; zaman cümle, belirli hiçbir şeye karşı olmadığı halde karşı koymanın ta kendisi olup çıkar. Burada az önce sözünü ettiğimiz, şiirsel sözcük ve bu sözcüğün anlamı arasındaki şu karşılıklı içerim ilişkileriyle karşılaşıyoruz yeniden: Seçilmiş sözcüklerin tümü sorusal ya da ayrımsal küçük niteliğin *imgesi* gibi iş görüyor ve ters açıdan bakarsak, sorgu da sınırlarından kurtardığı sözsel bütünün imgesi olup çıkıyor.

Tıpkı şu güzelim dizelerdeki gibi:

O saisons! o châteaux!
Quelle âme est sans défaut?[7]

ne sorguya çekilen, ne de sorguya çeken kimse vardır: Ozan yok olup gitmiştir. Ve sorunun karşı-

[6] Stéphane Mallarmé'nin *Brise Marine*'inden.
Arthur Rimbaud'nun *Bonheur*'ünden.
[7] *Ey mevsimler! Ey şatolar*
Hangi ruhta çıkar kusurlar?

lığı da yoktur, daha doğrusu bu karşılık sorunun ta kendisidir. Öyleyse bu düzmece bir soru mu acaba? İyi ama, Rimbaud'nun, herkes kusurludur, 'demek istemiş' olacağına inanmak saçmalık olurdu. Breton'un Saint-Pol Roux için dediği gibi: "Bunu demek isteseydi, öyle söylerdi." Ama başka bir şey de demek *istememiş*'tir. Mutlak bir soru ortaya atmıştır; o güzelim ruh sözcüğüne sorusal bir varoluş kazandırmıştır. Tıpkı Tintoretto'nun yüreğindeki sıkıntının sarı gök oluşu gibi, nesneleşmiş, şeyleşmiş bir soru bu. Artık bir imlem değil o, bir töz; dışardan bakılan bir töz ve Rimbaud bizi de, kendisiyle birlikte, ona dışardan bakmaya çağırmaktadır, sorunun garipliği, onu gözlemek üzere, bizim, insanlık durumunun ötesine yerleşmemizden ileri gelmektedir. Tanrı'nın bulunduğu yakaya yerleşmemizden.

Bu durumda, şiirsel bir bağlanma isteminin budalalığı kolayca anlaşılacaktır. Hiç kuşku yok ki coşku, hatta tutku –ve neden olmasın öfke, toplumsal kızgınlık, siyasal nefret– vardır şiirin temelinde. Ama bütün bunlar, bir taşlama ya da bir itiraftaki gibi *dile gelmez orada*. Düzyazı yazarı duygularını ortaya döktükçe açıklar, aydınlatır; ozansa, tersine, tutkularını şiirine dökse bile, artık onları tanımaz olur: Sözcükler bu tutkuları alır, onların özüne girer ve değiştirir onları: Sözcükler artık, ozan için bile, bu tutkuları imlemez, anlatmazlar. Duygulanım eşyalaşmıştır, eşyanın donukluğuna, geçirimsizliğine kavuşmuştur artık; içine kapatıldığı sözcüklerin çift-anlamlı özelliklerini alıp bulanıklaşmıştır. Ve tıpkı, Golgotha kentini kaplayan sarı gökte yalın bir sıkıntının

ötesinde bir şeyler bulunuşu gibi, her cümlede, her dizede her zaman daha fazla bir şeyler vardır. Sözcük ve nesne-cümle, nesneler gibi tükenmez olmakta, kendilerini doğuran duyguyu her yönden aşmaktadır. Okuyucuyu insanlık durumundan dışarı çekip aldığımız ve onu, Tanrı'nın gözlerini takınarak dile tersinden bakmaya çağırdığımız halde, nasıl olur da siyasal öfke ya da coşkusunu kışkırtmayı umabiliriz acaba? 'İyi ama,' denecek, 'Ulusal Direnme Hareketi ozanlarını unutuyorsunuz. Pierre Emmanuel'i unutuyorsunuz.' Yo, hayır unutmuyorum: Ben de tam şimdi size destek olsun diye onu örnek verecektim.[8]

İyi ama ozanın bağlanması yasak diye düzya-

---

[8] Dile karşı takınılan bu tutumun kaynağını nerden aldığını merak ediyorsanız, size birkaç ipucu vereyim.

Bir kere, düzyazı yazarı insanoğlunun *resmî*'ni çizer, şiirse onun söylencesini yaratır. Gerçekte, gereksinimlerin yön verdiği, yararlılığın harekete geçirdiği insanî eylem, bir bakıma bir *araç*'tır. Edim göze çarpmaz, önemli olan sonuçtur: Kalemi almak *üzere* elimi uzattığım zaman, bu davranışımın ancak belli belirsiz ve kaypak bir biçimde bilincine varırım: Gördüğüm şey kalemdir; böylece insanoğlu erkleri taralından yabancılaştırılmış olur. Şiir ise bu ilişkiyi tepetaklak eder: Dünya ve eşyalar ikinci düzleme geçer, kendi kendinin ereği haline gelen edim için birer bahane olurlar. Vazo, bir genç kızın, içine çiçek doldururken ince bir davranış göstermesi için, Truva Savaşı da Hektor ile Akhilleus'un şu yiğitçe kavgaya tutuşabilmeleri için vardır. Artık pek önemli kalmamış olan erklerinden kurtulan eylem, bir yiğitlik gösterisi ya da bir dans biçimini alır. Bununla birlikte, girişimin başarıya ulaşıp ulaşmamasına ne denli boş verirse versin, XIX. yüzyıla gelene dek ozan, genel çerçevede toplumla aynı görüştedir; dili, düzyazının güttüğü amaçta kullanmaz, ama ona düzyazı yazarının gösterdiği güveni gösterir.

Kentsoylu toplumun ortaya çıkışından sonra, ozan, düzyazı yazarıyla birlik olup bu toplumun yaşayamayacağını ileri sürmeye başlar. Onun için sorun gene insanoğlunun söylencesini yaratmaktır, ama şimdi ak büyüyü bırakıp karabüyüye geçmiştir. İnsanoğlu gene mutlak erek diye sunulmaktadır, ama girişiminin başarısını önemsediğinden, yararcı bir toplumculuk içine karışmıştır. Edimimin arkasında saklı duran ve masala geçişi sağlayacak şey, demek ki artık başarı değil, başarısızlıktır. Sonu gelmez tasarılarını bir sinema perdesi gibi olduğu yerde durdurarak insanoğlunu, bütün katkısızlığıyla, kendi özüne döndüren yalnızca başarısızlıktır. Dünya gene önemsizdir, ama şimdi bozgun nedeni olarak insanoğlunun karşısındadır. Nesnelerin ereklilığı, yolunu engellerle doldurarak insanoğlunu kendi özüne yöneltmektir. Bundan böyle, dünyanın gidişatına bozgunu ve yıkıntıyı bile bile katmak değil, gözlerini yalnızca bunlara dikmek söz ko-

zı yazarını bağlanmaktan bağışık mı tutacağız? Hiç benzerlik var mı aralarında? Düzyazı yazarı yazıyor, doğru, ozan da yazıyor. Ama bu iki yazma edimi arasındaki tek ortak yan, harfleri kâğıda geçiren elin hareketidir. Bunun dışındaki şeylere gelince; evrenleri birbirinin tam tersidir ve biri için geçerli olan öteki için değildir. Düzyazı, özü gereği yararcıdır; bana kalsa, düzyazı yazarını seve seve, sözcüklerden *yararlanan* adam, diye tanımlarım. Mösyö Jourdain* terliklerini isterken, Hitler de Polonya'ya savaş ilan ederken düzyazı yaratıyorlardı. Yazar, *konuşan kimse*'dir: O göste-

* Mösyö Jourdain, Molière'ın *Le Bourgeois Gentilhomme*'unun (Kibarlık Budalası) kahramanı. (Yay.)

nusudur. İnsan girişiminin iki yüzü vardır: başarı ve başarısızlık. Onu düşünebilmek için, diyalektik kalıp yetersizdir: Sözlüğümüzü ve aklımızın çerçevesini daha bir yumuşatmak gerekir. Günün birinde, ne nesnel ne de hiçbir zaman bütünüyle öznel olan, içinde diyalektik ile bir tür karşıt-diyalektiğin birbiriyle çatıştığı, ikincinin birinciyi yadsıdığı, aşındırdığı, gene de diyalektik kalan şu garip gerçekliği, yani Tarih'i anlatmaya çalışacağım. Ama bu düşünbilimcinin işi: Çoğu zaman Janus'un iki yüzünü birden görmüyoruz: eylem adamı bunlardan birine, ozan ötekine bakıyor. Gereçler kırıldığı, kullanılmaz duruma geldiği, tasarılar bozulduğu, çabalar boşa gittiği zaman, dünya çocuksu ve korkunç bir tazelikte, dayanaksız, yolsuz yordamsız ortaya çıkar. Dünya insanoğlu için ezici olduğundan, en büyük gerçekliğe sahiptir ve eylem her ne durumda olursa olsun genelleştirdiğinden, yenilgi nesnelere yeniden kendi *bireysel gerçekliğini* kazandırır. Bununla birlikte, beklenen bir altüst oluşla, son erek diye kabul edilen başarısızlık, bu evrenin hem yadsınması, hem de benimsenmesidir. Yadsınmasıdır, çünkü insanoğlu kendini ezen şeyden *daha değerli*'dir; o artık mühendis ya da kaptan gibi nesneleri 'azıcık gerçeklik'leri içinde değil, tersine, kendi yenik insan varlığına dayanarak, sımsıkı gerçeklikleri içinde yadsımaktadır: insanoğlu dünyanın yüreğindeki pişmanlık acısıdır şimdi. Ayrıca benimsemedir, çünkü dünya, başarıya götüren araç olmaktan çıkıp başarısızlığın aygıtı olmuştur. Ve birden dünyanın her yanını karanlık bir ereklilik kaplar, insana karşı olduğu oranda insansılaşan şu ters talih katsayısıdır insanoğluna yararı dokunan. Başarısızlık kurtuluşun ta kendisi oluverir. Bizi herhangi bir öteki dünyaya aktarmaz ama kendiliğinden dengesini yitirir ve değişir. Örneğin şiirsel dil, düzyazının yıkıntıları üstünde yükselir. Eğer söz bir ihanetse ve insanlar arasında anlaşma olanaksızsa, o zaman her sözcük kendiliğinden, *bireyselliğine kavuşur*, yenilgimizin aracı anlaşmazlığın barınağı olur. Bu, başkalarına aktarılarak *başka bir şey*'in varlığından ileri gelmez: Düzyazının iletkenliği başarısızlığa uğradığı için, sözcük katkısız anlaşamamazlık olup çıkmıştır. Böylece anlaşmanın başarısızlığa uğraması, anlaşma olanaksızdır anlamına gelmektedir: ve sözcük kullanma

rir, ortaya koyar, buyurur, yadsır, çağırır, yalvarır, hakaret eder, inandırır, araya sokuşturur. Bunu boş yere yaptığı zaman ozanlaşmaz. Hiçbir şey söylemeden konuşan bir düzyazı yazarı olur. Dile yeterince tersinden baktık, sıra yüzünden bakmaya geldi artık.[9]

Düzyazı sanatı söz üzerine kurulmuştur, kullandığı gereç ister istemez imlemlidir, bir şey anlatır: Yani sözcükler öncelikle birer nesne değil, nesnelerin belirtilmesidir. Burada sorun, sözcüklerin kendi başlarına hoşa gidici ya da gitmeyici oluşları değil, dünyadaki nesnelerden birini ya da bir kavramı doğrulukla belirtip belirtmedikleri, gösterip göstermedikleridir. Nitekim çoğu kez,

---

tasarısı, zor durumda kaldığı için, yerini sözün yarar gözetmeyen katkısız sezgisine bırakmaktadır. Demek ki bu noktada, *Situations II*'nin (Durumlar II) 16. sayfasında yapmaya çalıştığımız betimleme ile karşılaşıyoruz (Sartre orada kısaca şöyle demektedir: 'Özet olarak, bizim niyetimiz çevremizi kuşatan Toplum'da bazı değişikliklerin oluşumuna yardım etmektir.' (...) '...ve hiç değilse bizim için, yazın ta öteden beri olageldiği şey, yani toplumsal bir görev olduğu için kendimizi kutlayacağız.' [Çev.]) ama bu kez başarısızlığın mutlak olarak değerlendirilmesi işi daha genel bir açıdan ele alınıyor; bu da bence, çağdaş şiirin yepyeni bir tutumudur. Şunu da belirtmek gerekir ki bu seçme, ozana toplum içinde daha kesin bir görev yüklemektedir: Aşırı derecede kapalı ya da aşırı derecede dinsel bir toplumda başarısızlık devlet ya da din tarafından gözlerden saklanır; bizim demokrasiler gibi daha özgür ve laik toplumlarda ise başarısızlığı dengelemek şiire düşer.

Şiir, yitiren kazanır oyunudur. Ve gerçek ozan, kazanmak için ölünceye dek yitirmeyi seçer. Yalnız bir kere daha belirteyim ki, burada söz konusu olan çağdaş şiirdir. Tarih bize başka şiir biçimleri de göstermektedir. Bunlarla çağımız şiiri arasındaki bağları ortaya koymak benim işim değildir. Eğer ille de ozanın bağlanmasından söz edelim isteniyorsa, kendini yitirmeye adayan adamdır, diyebiliriz. Ozanın hiç durmadan karşı çıktığı ve dış dünyanın araya girişinden ileri geldiğini söylediği şu kötü talihin, şu uğursuzluğun derin anlamı budur ve bu, ozanın en köklü seçimidir, şiirinin sonucu değil, kaynağıdır. Ozan insan girişiminin toptan başarısızlığa uğrayacağından emindir ve kişisel yenilgisiyle, insanlığın genel yenilgisini ortaya koymak üzere, kendi öz yaşamında bozguna uğrayacak biçimde davranmaktadır. Demek ki, ilerde de göreceğimiz gibi, o da düzyazı yazarının karşı çıktığı şeye karşı çıkmaktadır. Ama düzyazının karşı çıkışı en büyük başarı adına, şiirinkiyse her yengenin altında yatan gizli yenilgi adınadır. ' Şurası çok açık ki, her şiirde bir tür düzyazı, yani bir tür başarı vardır; ve aynı biçimde en kuru düzyazıda bile her zaman azıcık şiir, yani bir tür başarısızlık

kafamızda bize sözler yardımıyla öğretilmiş bulunan, ama onu bize ulaştırmış olan sözcüklerin bir tekini bile anımsayamadığımız bir düşünce vardır. Düzyazı öncelikle zihinsel bir tutumdur: Valéry'nin deyimiyle, güneş cam içinden geçip gittiği zaman düzyazı var demektir. Tehlikeye ya da güçlüğe düşüldüğünde, önümüze ilk gelen araca sarılırız. Geçmiş tehlikenin bir çekiç mi, yoksa bir odun mu olduğu anımsanmaz. Zaten hiçbir zaman bilinmemiştir bunun ne olduğu: Vücudumuzun biraz uzaması, elimizi en yukardaki dala yetiştirecek bir yol gerekliydi; bir altıncı parmak, bir üçüncü bacak, kısacası kendimize mal ettiğimiz, katkısız bir işlevdi bu. Dil için de durum aynı: Kabuğumuz ve duyargalarımızdır o bizim, bizi başkalarına karşı korur ve onları bize tanıtır, duyularımızın uzantısıdır. Dil içinde tıpkı bedenimizdeki gibiyizdir; tıpkı ayaklarımızı ve ellerimizi hissedişimiz gibi onu da, başka erekler uğruna aşarken *hissederiz*; konuşan başkası olduğu zaman, dili, tıpkı başkalarının elini kolunu algıladığımız gibi duyarız. Bir yaşanan sözcük, bir

vardır: En açıkgörüşlü düzyazı yazarı bile ne demek istediğini bütünüyle bilmez; istediğinin ya azını ya da çoğunu söyler, her cümle girişilmiş bir sav, göze *alınmış bir tehlikedir*; sözcük değildikçe garipleşir; Valéry'nin de gösterdiği gibi, hiç kimse bir sözcüğü köküne kadar anlayamaz. Bu yüzden her sözcük aynı anda hem açık ve toplumsal anlamı için, hem de bazı karanlık titreşimler, hatta bir bakıma dış görünüşü için kullanılır, ki buna okuyucu da duyarlıdır. Ve işte bu andan sonra artık karşılıklı anlaşma alanını bırakıp incelik ve rastlantı düzeyine geçmişizdir bile; düzyazının susku noktaları şiirseldir, çünkü onun sınırlarını ortaya koymaktadır; ben düşünceme daha bir açıklık kazandırmak üzere katkısız düzyazı ile arı şiiri, bu iki uç noktayı ele aldım. Ama bundan, hemencecik bir dizi ara biçimler yardımıyla düzyazıdan şiire geçilebileceği sonucunu çıkarmamak gerekir. Düzyazı yazarı sözcüklere fazla özen gösterdiğinde, *eidos* 'düzyazı' bozulur ve insan saçma sapan sözler etmeye başlar. Ozan da anlatmaya, açıklamaya ya da öğretmeye kalktığında şiir *düzyazısal*'laşır, ozan o anda davayı yitirmiştir. Bütün bunlar karmaşık, karışık, ama sınırları iyice belli yapılardır.

de rastlanan sözcük vardır. Ama her iki durumda da, ya bizim başkaları üzerindeki girişimlerimizde ya da başkalarının bizim üzerimizdeki girişimlerinde onu yaşar ya da ona rastlarız. Söz eylemin belli bir ânıdır ve eylemin dışında anlaşılamaz. Konuşma yeteneğini yitirmiş kimi insanlar devinme, durumları kavrama, öteki cinsle doğal ilişkilere girebilme olanağını da yitirmişlerdir: Bu işlev yitiminde, dilin ortadan kalkışı temel yapılardan ancak birinin, en ince ve en göze çarpanının çöküşü gibi gözükmektedir. Ve düzyazı belli bir girişimin ayrıcalıklı aracından başka bir şey değilse ve sözcüklere kayıtsız bakmak ancak ozanın işiyse, o zaman düzyazı yazarına şunları sormaya hakkımız vardır: Hangi amaç uğruna yazı yazıyorsun? Ne gibi bir işe giriştin ve neden bu iş yazmayı gerektiriyor? Ve bu girişim, hiçbir zaman, salt seyretme ereğini güdemeyecektir. Çünkü sezgi sessizliktir ve dilin amacı insanlar arasında anlaşmayı sağlamaktır. Hiç kuşkusuz dil sezginin sonuçlarını da saptayabilir, ama o zaman kâğıt üzerine bir çırpıda çiziktirilmiş birkaç sözcük yeterli olacaktır: Yazar her zaman kendini yeterince bulacaktır orada. Eğer sözcükler açıklık kaygısı güdülerek cümle haline getirilmişse, işin içine sezginin, hatta dilin ötesinde bir kararın karışmış olması gerekir: elde edilmiş sonuçları başkalarına aktarma kararı. Her durumda, işte bu karara akıl danışmak gerekir. Ve bizim bilgiçlerin büyük bir rahatlıkla unuttukları sağduyu da, hiç durmadan bunu yineler. Yazmayı düşünen bütün gençlere şu ilke sorusunu sormaz mıyız hep: 'Söylenecek bir şeyiniz var mı?' Bunun anlamı şudur: Başka-

larına aktarılacak kadar değerli bir şeyiniz var mı? İyi ama 'aktarılmaya değecek' şeyi, bir aşkın değerler dizgesine başvurmaksızın nasıl anlayalım?

Öte yandan, bu girişimin ikinci yapısı olan *sözsel an*'a bakmak bile, mutlak biçemcilerin en büyük yanılgısının sözü, şeylerin üzerinde bir tüy gibi uçan, hiçbir niteliklerini değiştirmeksizin onlara şöyle değip geçen bir esinti sanmak olduğunu anlamaya yeter. Ve gene onlara göre, konuşan kişi zararsız gözlemini bir sözcükle özetleyen katkısız bir *tanık*'tan başka bir şey değildir. Konuşmak, eylemektir: Adlandırılan her şey daha o anda eskisi gibi değildir artık, arılığını yitirmiştir. Birinin davranışına bir ad verirseniz, bu davranışı ona göstermiş olursunuz: Kendi kendini görür adam. Ve bu davranışı, aynı zamanda, bütün öteki insanlar için de adlandırmış olduğunuzdan, adam kendi kendini *gördüğü* anda başkaları tarafından da *görüldüğünü* bilir; yaparken aklına bile getirmediği kaçamak davranış iyice büyümüş olarak var olmaya başlar, herkesin gözünde var olmaya başlar, nesnel görüşe uyar, yeni boyutlar edinir, yeniden kazanılmıştır. Bundan sonra adamın eskisi gibi davranması olası mıdır hiç? Ya inat yüzünden ve nedenini bilerek tutumunda direnecek ya da bu tutumu bırakacaktır. Böylece, konuşurken değiştirmeyi tasarlayışım bile bir durumu örten perdeyi kaldırmaya yetmektedir; bu durumu değiştirmek *üzere* kendim ve başkaları için kaldırırım onun üstünü örten perdeyi; ta özüne inerim, deler geçerim ve tutup gözümün önüne dikerim onu; şimdi artık elimdedir, söylediğim

her sözcükte kendimi biraz daha bağlarım dünyaya, ve aynı zamanda daha çok dışına çıkmış olurum, çünkü gelecek yönünde aşıyor olurum onu. Demek ki düzyazı yazarı, ikinci elden eylem biçimini seçmiş adamdır; buna örtüleri kaldırma yoluyla eylemde bulunma adını verebiliriz. Öyleyse ona şu ikinci soruyu sormak da hakkımızdır: Dünyanın hangi görünüşünü örten perdeleri kaldırmak istiyorsun, bu ortaya çıkarışla hangi değişikliği getirmek istiyorsun? 'Bağlanmış' yazar sözün bir eylem olduğunu bilir: Ortaya koymanın değiştirmek anlamına geldiğini ve bir şeyin üstündeki örtülerin ancak değiştirmek istediğimiz zaman kaldırılıp atılabileceğini de bilir. Toplumun ve insanlık durumunun yan tutmaksızın anlatılması işini, gerçekleşmesi olanaksız bu düşü bir yana bırakmıştır. İnsanoğlu hiçbir varlığın, hatta Tanrı'nın bile karşısında yan tutmadan edemeyeceği bir yaratıktır. Çünkü, var olsaydı, kimi gizemcilerin çok iyi gördüğü gibi, Tanrı'nın insana göre bir *durum* alması gerekirdi. Ayrıca insanoğlu bir durumu değiştirmeden göremez, çünkü bakışı nesneyi dondurur, yıkar ya da yontar, ya da sonsuzluğun yaptığı gibi, nesneyi kendine benzetir. Ancak sevgi, kin, öfke, korku, sevinç, tiksinti, hayranlık, umut, umutsuzluk içinde *doğru olarak* ortaya çıkar insanoğlu ve dünya. Bağlanmış yazar orta değerde olabilir elbet, varlığın bilincine varmış da olabilir, ama başarıya ulaşma umudu olmaksızın hiçbir şey yazılamayacağı için, yapıtına bakarkenki alçakgönüllülüğü yazarı, *sanki* bu yapıt en büyük başarıyı elde edecekmişçesine onun üzerinde çalışmaktan alıkoymamalıdır. Hiçbir za-

man: 'Eh, üç bin okurum olursa ne âlâ,' dememe-li, tersine: 'Ya herkes yazdıklarımı okursa ne olur?' diye düşünmelidir. Yazar, Fabricio ile San-severina'yı götüren arabanın ardından Mosca'nın söylediği sözü aklından çıkarmamalıdır:[10] 'Sevda sözünü ağızlarına bir alırlarsa, işim bitiktir.' Yazar, kendisinin daha adlandırılmamış ya da adını söy-lemeye cesaret edemeyen şeyi adlandıran kimse olduğunu bilir, sevgi ve nefret sözcüklerini ve on-larla birlikte, aralarındaki duyguların ne olduğu-na henüz karar vermemiş insanların sevgi ya da nefretini 'ortaya çıkardığını' da bilir. Sözcüklerin, Brice-Parain'in dediği gibi, 'dolu tabancalar' old-uğunu bilir. Konuştuğu an, tetiğe basılmış demek-tir. Susmak da elindedir, ama ateş etmeyi seçtiğ-ine göre, bunu bir çocuk gibi, gözlerini yumarak ve yalnızca patlama sesini dinlemek üzere, rasge-le değil de, yetişkin bir adam gibi, hedef gözete-rek yapması gerekir. Daha ilerde yazının ereğinin ne olabileceğini belirlemeye çalışacağız. Ama da-ha şimdiden yazarın, insanlar bu yoldan ortaya çı-karılacak nesne karşısında bütün sorumlulukları-nı yüklenebilsinler diye dünyayı ve özellikle de insanoğlunu öteki insanlara açıkça göstermeyi seçtiğini söyleyebiliriz. Nasıl olsa bir kural vardır, yasa da yazılı bir şeydir, diye hiç kimsenin yasayı bilmezden gelmeye hakkı yoktur: Böyle olunca isterseniz yasaya karşı gelirsiniz, ama o zaman atıldığınız tehlikeyi de bilirsiniz elbet. Aynı bi-çimde, yazarın görevi de hiç kimsenin dünyadan habersiz kalmamasını ve bu yüzden kendisinin

[10] Fabricio, Sanseverina ve Mosca, Stendhal'in *La Chartreuse de Parme* (Parma Manastırı) adlı romanının kahramanları. (Yay.)

suçsuz olduğunu ileri sürememesini sağlamaktır. Ve yazar bir kere dil evrenine girmiş bulunduğundan, konuşmayı bilmiyormuş gibi yapmasına olanak yoktur artık: Bir kez imlemler dünyasına girdiniz mi, kurtuluş yolu yoktur artık; sözcükleri kendi başlarına bırakıverin, onlar cümleleri oluşturacaktır ve her cümlede dil bütünüyle vardır, her cümle bizi evrene yöneltmektedir; tıpkı müzikteki duraklamanın anlamını çevresindeki notalardan alması gibi, sessizlik bile sözcüklere göre belirlenir. Bu sessizlik dilin bir ânıdır; susmak dilsizleşmek değil, konuşmaktan kaçınmaktır, yani gene bir tür konuşmadır: Eğer yazar dünyanın herhangi bir görünüşü karşısında susmayı seçtiyse, ya da ne demek istediğini pek güzel anlatan bir deyimle söylersek, bu görünüşü *es geçmeyi* seçtiyse, o zaman ona üçüncü bir soru sormaya hak kazanırız: Neden şunun değil de bunun sözünü ettin ve –mademki değiştirmek üzere konuşuyorsun–, neden şunu değil de bunu değiştirmek istiyorsun?

Bütün bunlar bir yazma biçiminin varlığını engellemez. İnsan, bazı şeyler söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır. Ve biçem hiç kuşkusuz, düzyazıya değerini veren şeydir: Ama göze batmamalıdır. Sözcükler saydam olduğuna ve bakış onların içinden geçip gittiğine göre, onların arasına buzlu camlar dikmek pek saçma bir şey olurdu. Güzellik burada tatlı ve belli belirsiz bir güçten başka bir şey değildir. Güzellik bir resimde ilk göze çarpan şeydir, bir kitapta ise saklıdır, bir sesteki ya da bir yüzdeki sevimlilik gibi inandırma yoluyla

etki eder, zorlamaz, sezdirmeden kabul ettirir kendini ve insan kanıtlara boyun eğdiğini sanır, oysa göremediği bir çekiciliğe kapılmıştır. Pazar ayininin savsözü inanç değildir, o insanları bu inanca hazırlar; sözcüklerdeki uyuşum, güzellik, cümlelerdeki denge, okuyucunun tutkularını fark ettirmeksizin *hazırlar;* yazar ayini, müzik ya da dans gibi bu tutkuları bir düzene sokar; eğer okuyucu bunları ayrı ayrı ele almaya kalkışırsa, anlamı yitirir, ortada can sıkıcı sallanmalardan başka bir şey kalmaz. Düzyazıda, estetik haz ancak hesapsızsa katkısızdır. Bu kadar yalın düşünceleri anımsatırken yüzümüz kızarıyor, ama görünüşe göre bugün unutulmuş bütün bunlar. Yoksa gelip de bize yazını öldürmeyi düşündüğümüzü ya da, daha bayağısı, bağlanmanın yazı sanatına zararlı olduğunu söylemeye kalkışırlar mıydı? Eğer bazı düzyazılara şiir bulaşması eleştirmenlerimizin kafasını karıştırmamış olsaydı, hep özden söz ettiğimiz halde kalkıp da bize biçim konusunda saldırmayı düşünebilirler miydi? Biçim konusunda önceden söylenecek hiçbir şey yoktur ve biz de bir şey söylemedik: Herkes kendi biçimini kendi yaratır, ondan sonra da bunun üzerinde yargıya varılır. Konunun biçemi yarattığı doğrudur ama konu biçemi mahkûm etmez; *işin başından* yazındışı kalan konu yoktur. Cizvitlere saldırmaktan daha can sıkıcı, daha bağlanmış konu olabilir mi? Ama Pascal bu can sıkıcı şeyle *Provinciales*'i (Taşra Mektupları) yaratmıştır. Kısacası, bütün iş ne yazmak istediğini bilmektedir: kelebekler ya da Yahudilerin durumu. Ve bildikten sonra geriye bunu nasıl yazacağına karar vermek kalır. Çoğu

kez bu iki seçim bir aradadır, ama iyi yazarlarda hiçbir zaman ikinci birinciden önce gelmez. Giraudoux'nun: "Bütün iş biçemi bulmaktadır, düşün arkadan gelir," dediğini biliyorum. Ama yanılıyordu: Düşün gelmedi. Eğer konuları hep açık duran sorunlar, çağrılar, bekleyişler kabul edersek, sanatın bağlanmayla hiçbir şey yitirmediğini anlarız; tersine, tıpkı doğabilimin matematikçilerin önüne, onları yeni bir simgecilik yaratmaya zorlayan yeni sorunlar çıkarışı gibi, toplumsal ve doğaötesi alanın hiç durmadan yenileşen gereklilikleri de sanatçıyı yeni bir dil ile yeni uygulayımlar bulmaya zorlar. Artık XVII. yüzyıldaki gibi yazmayışımız, Racine ile Saint-Evremond'un kullandığı dilin lokomotiflerden ya da işçi sınıfından söz etmeye yatkın olmayışındandır. Şimdi, belki de arı dilden yana olanlar bize lokomotifleri yazmayı yasaklayacaktır. Ama sanat hiçbir zaman arı dilcilerden yana olmamıştır.

Eğer bağlanmanın ilkesi buysa, buna neyle karşı çıkabilir acaba? Ve özellikle, neyle karşı çıkıldı? Bana öyle geldi ki hasımlarım yapıt verecek kadar yürekli değil ve yazdıklarında bir-iki sütun kaplayan uzun bir hayıflanmadan başka bir şey yok. Onların *ne adına,* hangi yazın görüşü adına beni mahkûm ettiklerini bilmek isterdim ama bunu söylemiyorlar, kendileri de bilmiyorlar çünkü. En akıllıca davranış, yargılarını şu eski 'sanat için sanat' kuramına dayandırmaları olurdu. Ama içlerinde bu kuramı benimseyecek bir kişi bile yok. Bu da canlarını sıkıyor. Katkısız sanat ile bomboş sanatın aynı şey olduğunu ve estetik arılıktan yana olmanın, dar kafalı görünmek-

tense araştırıcı görünmeyi yeğleyen geçen yüzyıl kentsoylularının parlak bir savunma manevrasından başka bir şey olmadığını herkes bilir. Demek ki, kendilerinin de itiraf ettiği gibi, yazarın bir şeyden söz açması gereklidir. Ama neden? Bana öyle geliyor ki, geçen savaştan sonra Fernandez onlar için *mesaj* kavramını bulmamış olsaydı, kafaları daha da karışacaktı. Bugünün yazarı, diyorlar, geçici işlerle hiç uğraşmamalıdır; ama bunun yanında, hiçbir şey anlatmayan sözcükleri yan yana dizmekle ya da yalnızca cümlelerin ve imgelerin güzelliğiyle de uğraşmamalıdır: Onun görevi okuyucularına bir mesaj bırakmaktır. Peki mesaj nedir acaba?

Şunu unutmamak gerekir ki, eleştirmenlerin çoğu pek talihli olmayan ve, tam umutsuzluğa düşecekleri anda, küçük bir mezarlık bekçiliği bulmuş kimselerdir. Mezarlıkların ne dingin yerler olduğunuysa Tanrı bilir: Bunun en sevimli örneği de kitaplıklardır. Ölüler oradadır: Bu ölüler yazmaktan başka bir iş yapmamıştır, uzun süredir yaşama günahından da kurtulmuşlardır ve zaten yaşamlarını ancak başka ölülerin onlar üzerine yazdığı kitaplardan tanımaktayızdır. Rimbaud ölmüştür; Paterne Berrichon ve Isabelle Rimbaud da ölmüştür; can sıkıcı kişiler yok olmuştur, ölü küllerinin saklandığı mahzendeki küçük kutular gibi, duvarlar boyunca, raflar üzerine yerleştirilmiş küçük tabutlar kalmıştır geriye. Eleştirmenin yaşayışı iyi değildir, karısı ona gerektiği gibi değer vermemektedir, oğulları nankör, ay sonları sıkıntılıdır. Ama evdeki kitaplığa girmek, raftan bir kitap alıp açmak her zaman olasıdır. Kitaptan ha-

fif bir bodrum kokusu yükselmektedir ve eleştirmenin okuma adını vermeye kararlı olduğu, garip bir işlem başlar. Bir bakıma, bu bir kendine mal etmedir: Yeniden canlanabilmeleri için bedeninizi ölülere ödünç verirsiniz. Bir bakıma da öteki dünyayla temasa geçmektir. Gerçekten de kitap ne bir nesne, ne bir edim ve hatta ne de bir düşüncedir: Bir ölü tarafından ölü şeyler üstüne yazılmış bir şeydir ve şu dünyada artık hiçbir yeri yoktur; bizi doğrudan doğruya ilgilendiren hiçbir şeyden söz etmemektedir; kendi haline bırakılınca çöker, yıkılır, geriye küflü yapraklar üzerindeki mürekkep lekelerinden başka bir şey kalmaz ve eleştirmen bu lekeleri canlandırdığı, onları harf ve sözcük haline getirdiği zaman, bu harf ve sözcükler ona duymadığı tutkulardan, nedensiz öfkelerden, ölüp gitmiş korku ve umutlardan söz ederler. Çevresindeki dünya bütün canlılığını yitirmiş bir dünyadır, burada insanî duygulanımlar, artık kendisini etkilemediği için, örnek insanî duygulanımlar biçimini almış, yani kısacası, birer *değer* olmuştur. Böylece eleştirmen, günlük sıkıntılarının hakikati ve varoluş nedeni gibi duran, akılla kavranabilir bir dünyaya girdiğine inandırmaktadır kendini. Tıpkı Platon'a göre, duyularla algılanan dünyanın ilk-örnekler dünyasına öykünüşü gibi, doğanın da sanata öykündüğünü sanmaktadır. Ve okurken, günlük yaşamı bir dış görünüş halini almaktadır. Vıdı vıdıcı karısı ile kambur oğlu bir dış görünüştür; ve karısı da oğlu da Xenophanes, Xanthippe'in resmini, Shakespeare ise III. Richard'ın resmini çizdiği için kurtulacaktır. Çağdaş yazarlar ölmek lütfunda bulundukları

zaman bu onun için bir bayramdır: Onların çok sert, çok canlı, çok sıkıştırıcı olan kitapları öteki yakaya geçmekte, insana daha az dokunmakta ve gittikçe güzelleşmektedir; bu kitaplar, Arafat'ta kısa bir süre kaldıktan sonra, yeni değerlerin akılla kavranabilen göğünü dolduracaktır. Bergotte, Swann, Siegfried, Bella ve Mösyö Teste: işte en son elde edilen değerler. Şu günlerde Nathanaël ile Ménalque'ı beklemekteyiz.[1] İlle de yaşayacağım diye direnen yazarlara gelince; onlardan yalnızca pek fazla kıpırdamamalarını ve daha şimdiden kendilerini öldükleri zaman alacakları duruma uydurmalarını isteriz. Yirmi beş yıldır ölüp gitmiş biri gibi kitap yayınlayan Valéry bu işi iyi beceriyordu. Ve işte bu yüzden, tıpkı bütünüyle kuraldışı birkaç ermiş gibi, daha yaşarken göklere çıkarılmıştır. Oysa Malraux herkesi sinirlendirmektedir. Eleştirmenlerimiz, yüzlerini bu dünyadan öteye çevirmiş kişilerdir: Yiyip içmenin dışında, gerçek dünyayla somut bir ilişkileri bulunsun istemezler ve her şeye karşın insanlarla bir arada yaşamak gerektiğinden, bunun göçüp gitmiş kişilerle olmasına karar vermişlerdir. Ancak işi bitmiş sorunlarla, kapanmış tartışmalarla, sonu belli öykülerle ilgilenirler. Hiçbir zaman belirsiz bir sonuç üzerinde konuşmazlar ve tarih onların yerine karara vardığı, okudukları yazarları korkutan ya da öfkelendiren sorunlar ortadan kalktığı, iki yüz-

[1] Bergotte ve Swann, Marcel Proust'un *Un Amour de Swann*'ının (Swann'ın Bir Aşkı); Siegfried, Jean Giraudoux'nun *Siegfried et le Limousin* adlı romanının; Bella, Jean Giradoux'nun aynı adlı romanının; Mösyö Teste, Paul Valéry'nin aynı adlı kitabının; Nathanael ve Ménalque ise sırasıyla André Gide'in *Les nourritures terrestres* (Dünya Nimetleri) ve *Ménalque* romanlarının kahramanlarıdır. (Yay.)

yıl öteden bakılınca kanlı tartışmaların boşluğu açıkça görüldüğü için, değişik dönemlerin birbirini izleyişine bakıp zevklenebilirler ve her şeyi, sanki yazın uçsuz bucaksız bir yinelemeymiş ve her düzyazı yazarı hiçbir şey söylemeden konuşmanın yeni bir biçimini bulmuş gibi ele alırlar. İlk örneklerden ve 'insan doğası'ndan mı söz etmeli, yoksa boş yeri mi konuşmalı? Eleştirmenlerimizin bütün görüşleri bu iki kanı arasında gidip gelir. Ve tabii bunların her ikisi de yanlıştır: Büyük yazarlar yıkmak, kurmak, göstermek istemişlerdir. Ama biz artık onların ileri sürdüğü kanıtları tutmayız, çünkü onların kanıtlamak istedikleri şeyler umurumuzda bile değildir. Ortaya vurdukları kötülükler bugün yok artık; bizi öfkelendiren ve onların akıllarına bile getirmedikleri kötülükler var şimdi, tarih onların öngörülerinin birçoğunu yalanladı, gerçekleşmiş bulunanlar ise o kadar uzun zamandır doğru olageldiler ki bunların, bir zamanlar bu büyük yazarların üstün yeteneğinin birer belirtisi olduğunu unuttuk; düşüncelerinden bazıları iyice ölüp gitti, bazılarını ise bütün insanlık benimsedi, artık onlara beylik düşünceler gözüyle bakıyoruz. Sözün kısası, bu yazarların en güzel kanıtları etkinliğini yitirdi; şimdi biz bu kanıtların yalnız düzenine ve sağlamlığına hayranlık duyuyoruz; bunlardaki en sağlam yapı bile bize bir süs, bir anlatma ustalığı, Bach'ın fügleriyle Elhamra Sarayı'ndaki süslemelerden daha kullanışlı olmayan birer yapı sanatı gibi gözüküyor.

Bu tutkulu geometrilerde, geometri artık bizi kandırmadığı zaman bile, tutku hâlâ coşturucudur. Daha doğrusu tutkunun sunuluş biçimi coş-

turucudur. Düşünceler yüzyıllar içinde dağılıp gitmiştir, ama gene de bir zamanlar etiyle kemiğiyle yaşamış bir insanın küçük kişisel direnmeleri olarak kalırlar; aklın ileri sürdüğü, can çekişmekte olan nedenlerin ardında yürekten doğan nedenleri, erdemleri, kusurları ve insanların yaşarken çektiği o büyük acıyı fark ederiz. Eleştirmen yalnız gönlümüzü kazanmak için çırpınır ve bütün yapabildiği tedirgin etmektir: Bir hastalığın yiyip bitirdiği soylu bir ruhtan, içinde inci taşıyan bir istiridyeden başka bir şey değildir artık. *Lettre sur les Spectacles* (Sahne Sanatları Üzerine Mektup) bugün hiç kimseyi tiyatroya gitmekten alıkoymuyor, ama Rousseau'nun dram sanatından nefret etmiş olmasını acı buluyoruz. Eğer ruhçözümlemesine azıcık meraklıysak, keyfimize diyecek yok: *Contrat Social*'i (Toplum Sözleşmesi) Oidipus karmaşasıyla, *Esprit des Lois*'yi[12] da (Yasaların Ruhu) aşağılık duygusuyla açıklarız; yani yaşayan köpeklerin ölü aslanlara üstün oluşunun tadını iyice çıkarırız. Böylece bir kitap önümüze yalnızca dış görünüşüyle bir nedene benzeyen, ama dikkatli bakışlar altında eriyip giden ve sonunda yürek çarpıntıları durumuna indirgenebilen baş döndürücü düşünceler getirdiği, ondan çıkarılabilecek ders yazarın vermek istediğinden bambaşka olduğu zaman, bu kitaba bildiri adını veririz. Fransız Devrimi'nin babası Rousseau ile ırkçılığın babası Gobineau bize birer bildiri bırakmışlardır. Ve eleştirmen onların ikisine de aynı sevgiyle bakar. Yaşasalardı, birinden birini seç-

[12] Jean-Jacques Rousseau, *Contrat Social* (1762) ve Montesquieu, *Esprit des Lois* (1748). (Yay.)

mek, birini sevmek, ötekinden nefret etmek zorunda kalacaktı. Ama onları birbirine en fazla yaklaştıran şey, her ikisinin de aynı derin ve tatlı kusuru paylaşmasıdır: İkisi de ölüdür.

Bu duruma göre, çağdaş yazarlara bildiri bırakmalarını, yani yazılarını bile bile ruhlarından gelen istemdışı anlatıma indirgemelerini öğütlemek gerekecek. İstemdışı diyorum, çünkü Montaigne'den Rimbaud'ya dek birtakım ölüler yalnız kendilerini anlatmışlardır, ama kendimizi anlatacağız diye değil, kendiliğinden öyle olmuştur; farkına varmaksızın bize yaşayan yazarların en büyük amaç ve itiraflarını sunmuşlardır. Onlardan bize süssüz itiraflarda bulunmalarını ya da kendilerini romantiklerin fazla çıplak şiirliliğine kaptırmalarını beklemiyoruz. Ama Chateaubriand ya da Rousseau'nun kurnazlıklarını ortaya çıkarmaktan, halk adamı rolüne çıkan bu yazarların özel yaşamlarını yakalamaktan, ileri sürdükleri evrensel düşünlerin özel dürtülerini keşfetmekten zevk aldığımıza göre, yeni yazarlardan da bilinçli olarak bize bu zevki tattırmalarını istiyoruz. İsterlerse akıl yürütsünler, olumlasınlar, yadsısınlar, çürütsünler ya da tanıtlasınlar; ama savundukları dava sözlerinin ancak dış ereği olmalıdır; asıl amaç, farkına varmaksızın kendini anlatmaktır. Tıpkı zamanın klasik yazarlarının akıl yürütmelerine yaptığı gibi, önce akıl yürütmelerini zararsız hale getirmeleri, bunları hiç kimsenin ilgilenmediği konular ya da okuyucuların daha başından kabul edebilecekleri kadar genel doğrular üzerine yöneltmeleri gerekir; düşüncelerine bir derinlik, ama boş bir derinlik vermeli ve onları

mutsuz bir çocukluk, bir sınıf çatışması ya da aykırı bir aşkla kolayca açıklanacak biçimde ortaya koymalıdırlar. Ama gerçekten düşünmeye kalkışmamalıdırlar: Düşünce insanı saklar, oysa insandır bizi ilgilendiren. Apaçık bir hıçkırık güzel değildir: İnsana hakarettir bu. Stendhal'in de çok iyi gördüğü gibi, iyi bir akıl yürütme de insana hakarettir. Ama hıçkırığı gizleyen bir akıl yürütme derseniz, buna sözümüz yoktur. Akıl yürütme hıçkırığın çirkin yanlarını yok eder; gözyaşları da, tutkusal kaynağını ortaya çıkararak akıl yürütmedeki saldırgan yanı yok eder; böylece ne çok duygulanmış ne de ufak bir şeye kanmış oluruz ve güvenlik içinde kendimizi, sanat yapıtını seyretmenin verdiği, herkes tarafından bilinen şu ılımlı hazza bırakabiliriz. Budur işte 'sahici', 'katkısız' yazın: nesnelliğin türlü görünüşleri altından kendini belli eden bir öznellik, büyük bir ustalıkla düzenlendiği için sessizlikle aynı değerde olan bir konuşma, kendi kendini çürüten bir düşünce, çılgınlığın maskesinden başka bir şey olmayan bir Akıl, Tarih'in bir Ânından başka bir şey olmadığını açıkça belli eden bir Sonsuz, ortaya çıkardığı gizlerle bizi ansızın ölümsüz insana götüren tarihsel bir an, sürekli bir şekilde olmakla birlikte, bilgiyi verenin de açıkça belli ettiği gibi, istemeye istemeye yapılan bir bilgi veriş.

Kısaca söylersek, mesaj nesneleşmiş bir ruhtur. Bir ruh; iyi ama, neye yarar bu ruh? Saygılı bir uzaklıktan seyretmeye. İnsan, kaçınılmaz bir neden olmadıkça, ruhunu öyle herkesin önüne sermez, pek alışılmış bir şey değildir bu. Ama genel bir anlaşmayla ve bazı sakınımlar çerçevesin-

de,' kimilerinin ruhlarını pazara çıkarmalarına izin vardır ve bütün yetişkinler bu ruhu satın alabilirler. Bugün pek çok kimse için zihnin yarattığı yapıtlar işte böyle az bir parayla elde edilebilen küçük, gezginci ruhlardır: Şu eski iyi dost Montaigne'inki vardır, sevgili La Fontaine'inki, Jean-Jacques'ınki, Jean-Paul'ünki ve tatlı Gérard'ınki vardır. Yazın sanatı diye bütün bu ruhları zararsız duruma getiren işlemlerin tümüne denir. Tabaklanmış, inceltilmiş, kimyasal işlemden geçirilmiş olan bu ruhlar, kendilerini satın alanlara, bütünüyle dış dünyaya dönük bir yaşamın birkaç ânını ekine ayırabilme fırsatını vermektedir. Bunların kullanılışı kesin olarak tehlikesizdir: Veba Bordeaux'yu kasıp kavurduğu zaman *Denemeler* yazarı korkuya kapıldığına göre, kim kalkıp da Montaigne'in kuşkuculuğunu önemseyecektir? Ve 'Jean-Jacques' da çocuklarını kimsesizler yurduna yatırdığına göre, Rousseau'nun insancılığını kim ciddiye alacaktır. Gérard de Nerval deli olduğuna göre, kim kalkıp da Sylvie'deki garip açınlamalara ciddi gözle bakacaktır? Olsa olsa, eleştirmenliği uğraş edinmiş kişiler bu yazarlar arasında birtakım cehennemî konuşmalar yapıldığına karar verecek ve bize, Fransız düşüncesinin, Pascal'le Montaigne arasında sürüp giden bir ikili-konuşma olduğunu öğreteceklerdir. Eleştirmen bunu demekle, Pascal'i ve Montaigne'i daha canlı kılmayı aklından bile geçirmemekte, tersine Malraux ile Gide'i daha bir öldürmek istemektedir. Ve sonunda, içlerindeki çelişmeler, yaşamı ve yapıtı kullanılmaz duruma getirdiği; mesaj, sırrı çözülmez derinliği içinde bize şu temel doğruları:

'İnsanın ne iyi, ne kötü olduğunu', 'insan yaşamında pek çok acı bulunduğunu', 'üstün-yeteneğin uzun bir sabırdan başka bir şey olmadığını' öğrettiği zaman, işte o zaman bu ölüler mutfağının yüce ereğine varılmış olacak ve okuyucu, kitabını bir yana koyarak, ruh dinginliğiyle: 'Bütün bunlar boş laf, *yazın* canım!' diye bağırabilecektir.

Ama mademki, bize göre, her yazı bir girişimdir; mademki yazarlar ölmeden önce canlı birer varlıktırlar; mademki kitaplarımızda haklı olmaya çalışmak gereklidir ve ilerki yüzyıllar bizi haksız çıkarsa bile, bunun daha şimdiden kendimizi haksız bulmaya yetmeyeceğine inanıyoruz; mademki biz yazarın kusurlarını, mutsuzluklarını ve zayıf yanlarını öne alarak çirkin bir edilgenlik biçiminde değil de, kararlı bir istem ve bir seçme biçiminde, her birimizi oluşturan şu eksiksiz yaşama girişimi halinde kendisini yapıtlarına koyması, bağlaması gerektiğine inanıyoruz, o zaman sorunu ta başından bir daha ele almak ve kendi kendimize *niçin* yazıyoruz, diye sormak yerinde olur.

II

NİÇİN YAZIYORUZ?

Herkesin kendine göre bir nedeni var: Şunun için sanat bir kaçıştır, öbürü içinse bir ele geçirme yolu. Ama insan keşişliğe, deliliğe, ölüme de sığınabilir; ele geçirme silahla da yapılabilir. Neden ille de *yazmak*, kaçış ve ele geçirmeleri *yazı aracılığıyla* yapmak? Çünkü, yazarların türlü amaçlarının ardında, hepsinde ortaklaşa bulunan, daha derin ve daha anlık bir seçim vardır. Bu seçimi aydınlatmaya çalışacağız ve işte salt yazmayı seçişleri yüzünden yazarların bağlandığını ileri sürüp süremeyeceğimizi göreceğiz.

Algılarımızın her biri, insan gerçekliğinin 'keşfettirici' olduğu, yani varlığın bu gerçeklik aracılığıyla 'var olduğu', nesnelerin insanoğlu aracılığıyla ortaya çıktığı konusunda bilince erişle birlikte oluşur; bizim yeryüzünde bulunuşumuzdur ilişkileri çoğaltan, şu ağaçla şu gök parçasını bir araya getiren biziz; bizim yüzümüzden binlerce yıldır ölü duran şu yıldız, ayın şu parçası ve şu karanlık nehir bir görünümün birliği içinde ortaya

çıkar; engin toprak parçalarını düzene sokan arabamızın, uçağımızın hızıdır; edimlerimizden her birinde dünya yeni bir yüzle çıkar karşımıza. Ama bizler varlığı bulup ortaya çıkaran aygıt olduğumuzu bildiğimiz kadar, bu varlığın yapımcısı olmadığımızı da bilmekteyiz. Sırtımızı döndüğümüz zaman, şu görünüm tanıksız kalıp o karanlık sürekliliği içinde yitip gidecektir. Ama yalnız karanlığa gömülecektir: Onun hiçleşip gideceğini sanacak kadar çılgın insan yoktur herhalde. Hiçleşip gidecek olan biziz; toprak, yeni bir bilinç gelip de kendisini uyandırana dek baygın uykusuna devam edecektir. Böylece, 'gizleri bulan' bir varlık olduğumuzu, ama aynı zamanda, bulup ortaya çıkardığımız şeye oranla daha önemsiz kaldığımızı biliriz.

Sanatsal yaratışın belli başlı dürtülerinden biri, hiç kuşkusuz, dünyaya oranla daha önemli olduğumuzu duyma gereksinimidir. Tarlaların ya da denizin bulup ortaya çıkardığım şu görünüşünü, yüzdeki şu anlamı, aradaki bağları sıkılaştırarak, düzen olmayan yere düzen getirerek, nesneler arasındaki başka başkalığa zihinsel bir birlik kazandırarak bir bez üstüne, bir yazıya dökersem, bu görünüşü, bu havayı yarattığımın bilincine varırım, yani yarattığım şeye oranla kendimi daha önemli hissederim. Ama bu sefer de yaratılan nesne elimden kaçıp gider: Bulup ortaya çıkarma ile yaratma işini bir arada yürütemem. Yaratıcı çalışmaya oranla yaratış ikinci plana düşer. Bir kere başkalarına kesin gözükse bile, yaratılan nesne bize hep sallantıda, bekleme durumunda gibi gelir: Şu çizgiyi, şu rengi, şu sözcüğü her an

değiştirebiliriz; bu yüzden de yaratılmış olan şey hiçbir zaman bize *kendini zorla kabul ettirmez*. Yeni yetişen bir ressam ustasına sorar: 'Resmime ne zaman bitmiş gözüyle bakmalıyım?' Ustanın karşılığı şöyledir: 'Karşısına geçip de, şaşkınlıkla: "*Ben* mi yaptım *bunu*!" dediğin zaman.'

Bir başka deyişle: hiçbir zaman. Çünkü bunu diyebilmek, kendi yapıtına başka birinin gözleriyle bakıp yaratılan şeyin üstündeki örtüleri kaldırmak anlamına gelecektir. Oysa şurası çok açık ki bizler ortaya konan yapıttan çok, yaratıcı çalışmamızın bilincine varırız. Bir çanak ya da bir çatı söz konusu olduğunda ve biz bunları geleneksel ölçütlere göre, nasıl kullanılacağı belli aygıtlardan yararlanarak yapmaya başladığımızda, ellerimizi kullanarak çalışan, Heidegger'in o ünlü 'belirsiz insanı, yani herkesi'dir. Bu durumda, sonuç, gözümüze hâlâ nesnelliğini sürdürecek kadar garip gözükebilir. Ama yaratışın kurallarını, ölçütleri, değer yargılarını kendimiz ortaya koyuyorsak ve yaratıcı itki ta içimizden geliyorsa, o zaman yapıtımızda ancak kendimizi buluruz: Bu yapıtı yargılarken kullandığımız yasaları kendimiz koymuşuzdur; orada bulduğumuz kendi öykümüz, kendi sevdamız, kendi sevincimizdir; artık hiç dokunmadan baksak bile, bu yapıtta hiçbir zaman bir sevinç ya da bir sevda *bulmayız*: Onları oraya biz koyarız; bez ya da kâğıt üzerinde elde ettiğimiz sonuçlar hiçbir zaman *nesnel* gözükmez bize; çok iyi tanırız onları doğuran yolları. Bu yollar hep birer öznel buluş olarak kalır: Bizim esinlenişimiz, bizim kurnazlığımız, kısacası kendimizdir bunlar ve kendi yapıtımızı *algılama*'ya çalıştığı-

mız zaman, onu bir kez daha yaratırız, onu oluşturan işlemleri kafamızda yineleriz, her özelliğini bir sonuç gibi görürüz. Böylece, algılama sırasında nesne asıl öğe, özne ise önemsiz öğe gibi gözükür; özne önemliliği yaratışta arar ve bulur, ama o zaman da nesne önemini yitirir.

Bu etki-tepki en açık olarak yazı sanatında ortaya çıkar. Çünkü yazınsal nesne, ancak devinim içinde var olan garip bir topaçtır. Bu nesneyi ortaya çıkarabilmek için okuma adını verdiğimiz somut bir edim gereklidir ve topaç, bu okuma sürdüğünce vardır. Okuma kesildi mi, kâğıt üzerindeki kara çizgilerden başka bir şey yoktur artık karşımızda. Ayakkabıcı, eğer ölçüsü tutuyorsa, kendi yaptığı ayakkabıyı giyebildiği, bir mimar kendi yaptığı evde oturabildiği halde, yazar kendi yazdığını okuyamaz. Okurken bir varsayım yürütürüz, bekleriz. Cümlenin sonunu, bir sonraki cümleyi, bir sonraki sayfayı kestiririz, onların bu kestirimleri doğrulamasını ya da çürütmesini bekleriz; okuma bir yığın varsayımdan, birbirini izleyen düşlerle uyanışlardan, umutlardan ve umut kırıklıklarından oluşur; okuyucular hep okudukları cümlenin ilersindedirler; ilerledikleri ölçüde bir yanı yıkılan, bir yanı sağlamlaşan, bir sayfadan ötekine durmadan gerileyen ve yazınsal nesnenin devingen ufkunu yaratan, yalnızca olası bir gelecek içindedirler. Beklemenin, geleceğin, bilmezliğin bulunmadığı yerde nesnellik olamaz. Oysa yazma işinde, gerçek okumayı olanaksız kılan, gizli bir yarı-okuma vardır. Sözcükler kalemin ucunda biçimlendiğinde yazar da onları görür elbet, ama okuyucu gibi görmez, çünkü yaz-

madan önce tanımaktadır onları, bakışının görevi, okunmayı bekleyen bu uyuyan sözcükleri okşayarak uyandırmak değil, imlerin akışını denetlemek, düzene koymaktır; bu salt düzenleyici bir iştir aslında ve bakış burada, küçük yazım yanlışları dışında, hiçbir şey öğretmez insana. Yazar ne öngörür, ne de görünüşe göre düşünür: *Tasarlar.* Kimi zaman kendini bekler, hani her zamanki deyimle, esinlenişi bekler. Ama insan kendini, başkalarını beklediği gibi beklemez; yazar, geleceğin daha oluşmadığını, bu geleceği kendisinin kurması gerektiğini bildiği için duraksar; kahramanının başına ne geleceğini henüz bilmiyorsa, bu yalnızca o konuda düşünmemiş, bir karara varmamış olduğunu gösterir; bu durumda gelecek bembeyaz bir sayfadır, oysa okuyucunun geleceği kitabın sonuyla kendisi arasında kalan, tıkabasa sözcükle dolu şu iki yüz sayfadır. Görüldüğü gibi, yazar her yerde *kendi* bilgisiyle, *kendi* istemiyle, kısacası kendi kendisiyle karşılaşır, hep kendi öznelliğine dokunur, yarattığı nesne elinin eremeyeceği yerdedir, yazar onu *kendisi için* yaratmaz. Sonradan kendi yazdığını okusa bile çok geçtir artık; cümlesi hiçbir zaman gözüne tam bir nesne gibi gözükmeyecektir. Öznelin sınırına dek gider, ama bu sınırı aşamaz, bir çizginin, bir özdeyişin, yerini bulmuş bir sıfatın etkisini beğenir; ama bu onların başkası üzerinde yapacakları etkidir; yazar bu etkiyi beğenebilir, ama duyamaz. Proust, Charlus'ün eşcinselliğini sonradan keşfetmedi, çünkü kitaba başlamadan buna karar vermişti. Ve yapıt günün birinde yazarı için nesnelliğe benzer bir şey kazanırsa, bunun nedeni, aradan yıllar

geçmiş, yazarın yapıtı unutmuş olmasındadır, artık onun içine giremeyişinde ve onu yeniden yazamayacak duruma gelmiş olmasındadır. Ömrünün sonunda *Toplum Sözleşmesi*'ni okuyan Rousseau gibi.

Demek ki insanın kendisi için yazması diye bir şey yoktur: Böyle bir şey tam bir bozgun olurdu; insan duygulanımlarını kâğıt üstüne dökmekle onlara güçlükle cansız bir uzantı sağlayabilir belki. Yaratıcı edim, bir yapıtın ortaya çıkışındaki eksik ve soyut bir andan başka bir şey değildir; eğer yazar tek başına yaşasaydı, istediği kadar yazsın, yapıt hiçbir zaman bir nesne gibi ortaya çıkmayacak ve yazarın ya kalemi bırakması ya da umutsuzluğa kapılması gerekecekti. Ama yazma işleminin karşısında diyalektik bir bağlaşık terim, yani okuma işlemi vardır ve birbirine bağlı bu iki edim iki ayrı edimci gerektirir. Zihnin ürünü olan bu somut ve imgesel nesneyi yazarla okuyucunun birleşik çabası ortaya çıkaracaktır. Sanat ancak başkası için ve onun aracılığıyla vardır.

Gerçekten de okuma, algılama ile yaratışın bireşimi gibidir;[13] hem öznenin, hem de nesnenin önemli olduğunu gösterir; nesne önemlidir, çünkü kesin olarak aşkındır, kendine özgü yapıları zorla benimsetir ve onu beklemek ve gözlemek zorunluluğu vardır; ama özne de önemlidir, çünkü yalnızca nesneyi ortaya çıkarmak için (yani ortada bir nesnenin var olması için gereken şeyi yapmak üzere) değil, ayrıca bu nesnenin mutlak bir biçimde var olması (yani bu nesneyi yarat-

[13] Öteki sanat yapıtları (resim, senfoni, yontu, vb.) karşısında seyircinin tutumu da, daha değişik derecelerde olmak üzere, aynıdır. (Çev.)

mak) için gereklidir. Kısacası, okuyucu hem keşfettiğinin, hem de yarattığının bilincine varır, yaratırken keşfettiğini, keşfederken yarattığını fark eder. Gerçekten de, okumanın makinesel bir işlem olduğu ve bir fotoğraf kâğıdının ışıktan etkilenişi gibi, okuyucunun da imlerden etkilendiği sanılmamalıdır. Eğer okuyucu dalgın, yorgun, aptal ya da şaşkınsa ilişkilerin çoğu gözünden kaçacak, nesneyi 'alamayacaktır' (bu sözcüğü ateş 'almak' ya da 'almamak' deyimlerindeki anlamında düşünmek gerekir); karanlığın içinden sanki rasgele birtakım cümleler çekip çıkaracaktır. Eğer iyi bir günündeyse, sözcüklerin ötesinde bireşimsel bir biçim tasarlayacaktır ki, her cümle bu biçimin ufak bir işlevinden başka bir şey olmayacaktır: 'İzlek', 'konu' ya da 'anlam'. Böylece daha işin başında görülüyor ki anlam sözcüklerde değildir, çünkü tam tersine, bu sözcüklerin her birinin imlemini anlamamıza yardım eden şey anlamın kendisidir; ve dil *aracılığıyla* gerçekleşmesine karşın, yazınsal nesne, hiçbir zaman dilin *içinde* verilmemiştir; tam tersine, yapısı gereği, sessizliktir, sözün yadsınmasıdır. Nitekim bir kitapta yan yana uzatılmış duran yüz bin sözcük birer birer okunsa bile, yapıtın anlamı ortaya çıkmayabilir; anlam sözcüklerin toplamı değildir, onların örgensel bütünlüğüdür. Eğer okuyucu bu sessizliğe bir anda ve hemen hemen kılavuzsuz erişemezse, hiçbir şey yapılmamış demektir. Kısacası, eğer okuyucu bu sessizliği kafasında uydurmazsa ve sonra da uykudan uyandırdığı sözcükleri ve cümleleri onun için yerleştirmez ve orada tutmazsa, hiçbir şey elde edilemez. Eğer bana bu işleme

ikinci bir icat ya da buluş adını vermenin daha uygun düşeceğini söylerseniz, ben de size böyle bir icadın, ilk icat kadar yeni ve benzersiz bir edim olacağını söylerim. Özellikle de bir nesne daha önce hiç var olmadıysa, onu ne yeniden icat etmek, ne de keşfetmek söz konusu olabilir, derim. Çünkü, yazarın asıl ereği sessizlik olsa da kendisi bunu hiçbir zaman tadamamıştır; onun sessizliği özneldir ve dilden sonra gelir, sözcük yokluğudur bu, esinlenişin kayıtsızlaşmış ve yaşanmış sessizliğidir; söz, sonradan onu kendine özgü kılacaktır; oysa okuyucunun yarattığı sessizlik bir nesnedir. Ve bu nesnenin içinde daha başka sessizlikler vardır: Yazarın söylemediği şeylerdir bunlar. Burada söz konusu olan, okumanın ortaya çıkardığı nesnenin dışında hiçbir anlam taşıyamayacak pek özel niyetlerdir; bununla birlikte ona yoğunluk kazandıran ve şu benzersiz çehreyi veren de işte bu niyetlerdir. Bu niyetlerin dile getirilmemiş olduğunu söylemek yetersizdir: Onlar aslında dile getirilmesi olanaksız şeylerdir. Ve işte bu yüzden okumanın hiçbir belli ânında bulamayız onları; her yerde vardırlar, hiçbir yerde yokturlar: *Grand Maulnes'ün* (Adsız Ülke) o olağanüstü niteliği, *Armance*'ın[14] süslülüğü, Kafka masallarındaki gerçekçilik ve doğruluk payı, bütün bunlar hiçbir yerde verilmemiştir; okuyucunun, yazılı şeyi hiç durmadan aşarak bütün bunları kafasında yaratması gerekir. Hiç kuşkusuz yazar ona yol gösterir; ama yalnızca yol gösterir, koyduğu işaret kazıklarının arası boştur, bu boşlukları

[14] Stendhal, *Armance* (1827).

doldurmak gerekir, onların ötesine geçmek gerekir. Sözün kısası, okuma kılavuzlu bir yaratıştır. Gerçekten de bir bakıma, yazınsal nesnede okuyucunun öznelliğinden başka bir öz yoktur: Raskolnikov'un bekleyişi, ona ödünç verdiğim, kendi bekleyişimdir; okuyucunun bu sabırsızlığı olmasa, ortada cılız imlerden başka bir şey kalmayacaktır. Sorgu yargıcına duyduğu nefret, benim imler tarafından kışkırtılan, elde edilen nefretimdir ve sorgu yargıcının kendisi bile, Raskolnikov aracılığıyla ona duyduğum nefret olmadan var olamayacaktır; bu nefrettir ona can veren, etidir bu onun. Ama öte yandan sözcükler, duygularımızı kışkırtmak ve sonra onları bize doğru yansıtmak üzere kurulmuş birer tuzak gibi oradadırlar; her sözcük bir aşkınlık yoludur, duygulanımlarımızı alevlendirir, adlandırır, düşsel bir kişiye yükler, bu kişi de onları bizim yerimize yaşar ve onun bu ödünç alınmış tutkulardan başka bir özü yoktur; sözcük bu tutkulara birer amaç, birer görünge, bir ufuk kazandırır. Böylece, okuyucu için, her şey yapılmayı beklemektedir ve her şey daha önce yapılmıştır; yapıt ancak onun yetenekleri ölçüsünde vardır; okuduğu ve yarattığı sırada, her an okumayı daha ileri götürebileceğini, daha derinliğine yaratabileceğini bilir; ve bu yüzden de yapıt ona nesneler gibi tükenmek bilmez ve katı gözükür. Öznelliğimizin ürünleri biçiminde ortaya çıktıkça, gözlerimizin önünde geçirimsiz nesnellikler halinde donup kalan bu değerli ve mutlak üretimi biz, Kant'ın Tanrısal Akla özgü diye gördüğü şu 'akılsal sezgi'ye benzetebiliriz pekâlâ.

Yaratış ancak okumada bütünlendiğine, sa-

natçı başladığı işi bitirme görevini bir başkasına bırakmak zorunda olduğuna ve ancak okuyucunun bilinci aracılığıyla kendisini yapıtının önemli bir öğesi olarak yakalayabildiğine göre, her yazınsal yapıt bir çağrıdır. Yazmak, benim dil aracılığıyla giriştiğim ortaya çıkarışı nesnel varlık durumuna geçirmesi için okuyucuya çağrıda bulunmaktır. Ve eğer yazarın *neye* çağrıda bulunduğunu soracak olursanız, yanıt çok yalındır. Her kitapta estetik nesnenin ortaya çıkışını gerektirecek kadar neden değil de, yalnızca bu nesnenin yaratılması için birtakım çağrılar bulunduğundan; ayrıca yazarın zihninde bu iş için yeterli bir neden var olmadığı ve hiçbir zaman elinden kurtulamayacağı öznelliği de nesnelliğe geçiş için yeterli bir sebep olmadığından, sanat yapıtının yaratılışı, daha önce elde bulunan verilerle *açıklanamayacak* yeni bir olaydır. Ve bu kılavuzlu yaratış mutlak bir başlangıç olduğuna göre, sanat yapıtını okuyucunun özgürlüğü, hem de en katkısız özgürlüğü yaratmaktadır. Öyleyse yazar, yapıtının ortaya konuşuna yardım etmesi için okuyucunun özgürlüğüne çağrıda bulunmaktadır. Denecek ki, bütün araçlar özgürlüğümüze seslenir, çünkü bunlar gerçekleşebilecek bir eylemin aygıtlarıdır ve bu konuda, sanat yapıtı biricik örnek değildir. Gerçekten de araç, bir işlemin donup kalmış taslağıdır. Bununla birlikte araç, varsayımsal emir kipi düzeyinde kalır: Bir çekici, bir sandığı çakmakta ya da komşumu gebertmekte kullanabilirim. Kendi başına ele aldığımda, çekiç özgürlüğüme yöneltilmiş bir çağrı değildir, beni özgürlüğümle yüz yüze getirmez, yapacağım işte

kullanılacak yolları özgürce bulabilmenin yerine bir dizi geleneksel düzenli davranış geçirerek daha çok özgürlüğüme hizmet etme ereğini taşır. Kitapsa özgürlüğüme hizmet etmez: Onu gerektirir. Gerçekten de sahici özgürlüğü zorlama, büyüleme ya da yalvarmalarla çağıramazsınız. Ona erişebilmek için tek bir yol vardır: ilkin onu tanımak, sonra da güvenmek; en sonunda da ondan, kendi adına, yani ona duyduğumuz güven adına, bir edim istemek. Demek ki kitap, araç gibi herhangi bir ereğe varmanın bir yolu değildir: O kendini okuyucunun özgürlüğü önüne bir erek gibi çıkarır. Kant'ın 'ereksiz ereklilik' deyimi, bence, sanat yapıtını nitelemeye hiç uygun düşmeyen bir deyimdir. Gerçekten de bu deyim, estetik nesnenin yalnızca bir ereklilik dış görünüşü taşıdığını ve imgeleminin özgür ve düzenli oyununu gerektirmekten öte geçmediğini içermektedir. Bunu ileri sürmek, seyircinin imgeleminde yalnızca düzenleyici değil, aynı zamanda kurucu bir işlev bulunduğunu unutmaktır; oyun oynamaz bu imgelem, onun görevi sanatçının bıraktığı izlere göre güzel nesneyi yaratmaktır. O zihnin öteki işlevleri gibi, kendi kendisine bakıp haz duyamaz, hep dışardadır, hep bir girişime bağlıdır. Eğer bir nesnede, böyle bir şey düşünmediğimiz anda bile bir erek bulunduğunu kabul ettirecek kadar kurallara uygun bir düzenlilik bulunsaydı, o zaman ereksiz ereklilikten söz edilebilirdi. Güzeli bu türlü tanımlasak, sanatın güzelliğiyle doğal güzelliği bir tutabilirdik –Kant'ın amacı da budur zaten–; çünkü, örneğin bir çiçekte o kadar çok bakışım, öylesine birbirine uyan renkler, öylesine düzgün

çizgiler vardır ki, insanın içinden daha ilk anda bütün bu özelliklerde erekçi bir açıklama aramak ve bunları bilinmez bir ereğe yönelmiş yollar saymak gelir. Ama düpedüz bir yanılmadır bu: Doğadaki güzellikle sanattaki güzelliğin en küçük bir ilişkisi yoktur. Sanat yapıtı *bir erek* gütmez; bu konuda Kant'la aynı kanıdayız. Ama bu, sanat yapıtının kendisinin bir erek *oluşundan* ileri gelmektedir. Kant'ın sözü her resmin, her yontunun, her kitabın içinde çınlayan çağrıyı hiç hesaba katmamaktadır. Kant yapıtın önce bir olgu gibi, ancak daha sonra bir görü gibi var olduğunu sanıyor. Oysa yapıt ancak kendisine *bakıldığı* zaman vardır ve öncelikle de katkısız bir çağrı, katkısız bir var olma gerektirimidir. O varlığı belli, ereği ise belirsiz bir aygıt değildir: Yerine getirilmesi gerekli bir ödev gibi çıkar karşımıza, daha ilk anda koşulsuz emir kipi içinde yer alır. Şu kitabı masaya bırakıvermek bütünüyle elinizdedir. Ama açtığınız an, sorumluluğunu yüklenmişsiniz demektir. Çünkü özgürlük, öznelliğin özgür işleyişinden alınan tatta değil, bir buyruğun gerektirdiği yaratıcı edimde ortaya çıkar. Değer dediğimiz şey de işte bu erek; aşkın, ama seve seve katlanılan, en gerçek özgürlükle uyulan bu buyruktur. Sanat yapıtı, bir çağrı olduğu için bir değerdir.

Eğer okuyucumu giriştiğim işi sona erdirmeye çağırıyorsam, şurası çok açık ki, onu katkısız bir özgürlük, katkısız bir yaratıcı güç, koşulsuz bir etkinlik gibi görüyorum demektir; bu durumda, hiçbir zaman onun edilginliğine çağrıda bulunamam, yani onu etkilemeye, ona bir anda korku, istek ya da kızgınlık gibi duygulanımlar vermeye

kalkışamam. Kestirilmeleri, yönetilebilmeleri mümkün olduğu ve elde, önceden denenip etkinlikleri görülmüş yollar bulunduğu için, yalnızca bu duygulanımları kışkırtmakla uğraşan yazarlar da var elbet. Ama ta eski çağlardan beri, sahneye çocuk sokmakla suçlanan Euripides gibi, bu yazarlar da böyle davrandıkları için suçlanmaktadır. Tutkunun bulunduğu yerde özgürlük başkalaşmış, yabancılaşmış durumdadır; kendini ufak tefek şeylere körü körüne kaptırdığından, asıl işi olan mutlak bir erek yaratmayı unutur. O zaman kitap, kin ya da arzuyu besleyen bir araç olur çıkar: Yazar okuyucuyu *allak bullak etme* peşinde koşmamalıdır, yoksa kendi kendisiyle çelişir; ille de bir şeyler *beklemek* istiyorsa, yalnızca yerine getirilecek görevi önermelidir. Sanat yapıtının başlıca niteliği, yani *katkısız bir sunu* olma niteliği de buradan geliyor işte: Okuyucunun elinde belli bir estetik geri çekilme payı bulunmalıdır. Gautier'nin, budalaca 'sanat için sanat' kuramıyla, Parnasçıların[15] da sanatçının kayıtsızlığıyla karıştırdıkları şey işte budur. Söz konusu olan şey yalnızca bir sakınımdır ve Genet buna, daha doğru bir deyimle, yazarın okuyucuya karşı inceliği adını veriyor. Ama bu demek değildir ki yazar kalkıp bilmem hangi soyut ve kavramsal özgürlüğe çağrıda bulunsun. Güzel nesne ancak duygularla yaratılır; eğer dokunaklıysa, bu ancak bizim gözyaşlarımızda ortaya çıkar; gülünçse, bunu ancak bizim gülüşümüz kanıtlayacaktır. Ne var ki bu duygular ayrı bir türdedir: Çıkış noktalarında

[15] *Parnasçı*: (Fr. Parnassien) Leconte de Lisle'nin önderliğinde bir araya gelmiş 19. yüzyıl şairler grubu. (Yay.)

özgürlük vardır, ödünç verilmişlerdir. Anlatıya bağladığım inanç bile gönül rızasıyla verilmiş bir inançtır. Sözcüğün Hıristiyanca anlamıyla, bir Tutku'dur bu, yani yaptığı özveriyle aşkın bir sonuç elde etmek üzere, bile bile edilginlik durumuna giren bir özgürlüktür. Okuyucu kendini çocuksulaştırır, çocuksuluğa döner ve çocuksuluk, sonunda bir düş gibi üzerine çökse bile, özgürlüğünün her an bilincindedir. Zaman zaman yazarları şu ikilem içine kapatmak istediler: 'Ya anlattığınız öyküye inanılır, ki bu dayanılacak şey değildir, ya da hiç inanılmaz, ki bu da gülünçtür.' Ama bunun kanıtı saçma, çünkü estetik bilincin özelliği, bağlanma yoluyla, yemin ederek inanmadır; kendi kendine ve yazara sürekli olarak inanmadır; inanmayı seçmek üzere hiç durmadan yenilenen bir seçmedir. Her an uyanabilirim ve bilirim bunu; ama istemem: Okuma, özgür bir düştür. Öyle ki, bu düşsel inanca dayanarak oynanan bütün bu duygular, özgürlüğümün özel dalgalanmaları gibidirler, onlar, bu özgürlüğü özümlemek ya da gizlemek şöyle dursun, tam tersine, özgürlüğümün kendi kendisini keşfedebilmek üzere seçtiği yollardır. Daha önce de söyledim: Raskolnikov, kendisine duyduğum ve onu yaşatan şu tiksinti ve sevgi karışımı olmasa, gölge gibi kalacaktır. Ama imgesel nesneye özgü bir tersyüz oluşla, tiksintimi ya da beğenmemi kışkırtan onun davranışları olmayıp tersine Raskolnikov'un davranışlarına yoğunluk ve nesnellik kazandıran benim tiksintim ve beğenişimdir. Demek ki, okuyucunun duygulanımları hiçbir zaman nesnenin etkisi altında değildir ve hiçbir dış gerçeklik onları

koşullandıramayacağı için, kaynaklarını sürekli olarak özgürlükten alırlar, yani bu duygulanımlar tepeden tırnağa cömerttirler – çünkü ben, başlangıcında da, bitiminde de özgürlük bulunan bir duygulanıma cömert derim. Bu duruma göre, okuma bir cömertlik temrinidir; ve yazarın okuyucudan beklediği, soyut bir özgürlüğün uygulanması değil, tutkuları, önyargıları, beğenileri, cinsel mizacı ve değer ölçüleriyle bütün kişiliğini vermesidir. Yalnız bu kişilik eliaçıklıkla verilecektir; yazarın yüreği özgürlük doludur ve bu özgürlük duyarlığının en karanlık yanlarını bile değiştirmektedir. Ve nasıl etkinlik nesneyi daha iyi yaratmak üzere edilginleştiyse, aynı biçimde, edilginlik de bir edim olmakta, okuyan insan en yüksek duyarlık düzeyine ulaşmaktadır. İşte bu yüzden, yüreklerinin katılığıyla tanınmış kişilerin düşsel mutsuzluklar karşısında gözyaşı döktüğüne tanık oluruz; bu gibiler bir an için, ömürleri boyunca özgürlüklerini kendi gözlerinden saklamamış bulunsalardı nasıl olacaklardıysa öyle olmuşlardır.

Demek ki yazar, okuyucuların özgürlüğüne çağrıda bulunmak için yazar ve özgürlüğün yapıtını canlandırmasını bekler. Ama bununla yetinmez ve okuyuculardan, onlara gösterdiği güveni kendisine göstermelerini, kendi yaratıcı özgürlüğünü tanımalarını, bakışık ve ters yönlü bir çağrıyla bu özgürlüğe seslenmelerini ister. Ve işte bu noktada okumanın bir başka diyalektik çelişkisi ortaya çıkıyor: Kendi özgürlüğümüzü hissettiğimiz oranda başkasının özgürlüğüne saygı duyarız; başkası bizden ne kadar çok şey beklerse, biz

de başkasından o kadar çok şey bekleriz.

Bir görünüm karşısında duygulandığım zaman, bu görünümü yaratanın ben olmadığımı çok iyi bilirim; ama ben olmasam, gözlerimin önünde ağaçlar, yapraklar, toprak ve otlar arasında beliren ilişkilerin var olmayacağını da bilirim. Renklerin uyuşumunda, biçimlerin birbirine uygunluğunda ve rüzgârın doğurduğu hareketlerde yakaladığım şu ereklilik görünüşünü açıklayamayacağımı pek iyi bilirim. Bununla birlikte o vardır, gözlerimin önündedir ve aslında ben, ancak daha önceden *var olan* bir şeyi var *var edebilirim;* ama Tanrı'ya inansam bile, evrensel Tanrı çağrısıyla gözümün önündeki özel görünüm arasında, salt sözsel bir ilinti dışında, hiçbir ilinti kuramam: Tanrı'nın görünümü ben zevk alayım diye yarattığını ya da beni bu görünümden hoşlanayım diye yarattığını söylemek, soruyu yanıt yerine koymaktır. Şu mavi ile şu yeşil arasındaki uyum isteyerek mi yaratılmıştır. Nasıl bilebilirim bunu? Evrensel yaratıcı düşüncesi hiçbir özel niyetin doğruluğunu güvence altına alamaz; hele şu ele aldığımız durumda... Çünkü çimenin yeşili dirimsel yasalarla, pek özel sürekliliklerle, coğrafî bir gerekircilikle açıklanmaktadır, oysa suyun maviliği ırmağın derinliğinden, toprağın yapısından, suyun akış hızından gelmektedir. Renklerin bir araya gelişi, eğer bir isteğe bağlıysa, ancak *üstüne üstlük* olabilir; iki neden dizisinin rastlaşmasıdır bu, yani, ilk bakışta, bir rastlantı sonucudur. En iyi durumda bile, ereklilik karanlık bir şey olarak kalmaktadır. Bulduğumuz bütün ilintiler birer varsayımdır; hiçbir erek önümüze bir buyruk gibi çıkmamaktadır,

çünkü bu ereklerin hiçbiri bir yaratıcı tarafından istenmiş olduğunu açıkça belli etmemektedir. Nitekim, doğal güzellik hiçbir zaman özgürlüğümüze *çağrıda bulunmaz.* Daha doğrusu, yaprakların, biçimlerin, hareketlerin bütününde, düzene benzer bir şey, yani bu özgürlüğü gerektiriyormuş gibi duran, ama bakışlar altında eriyip giden yalancı bir çağrı vardır. Bakışlarımızı bu düzenlilik üstünde gezdirmeye başladığımız an, çağrı yok olur: Bir başımıza kalırız, şu renkle bu rengi ya da bir üçüncüsünü bir araya getirmek, ağaçla suyu ya da ağaçla göğü ya da ağaç, su ve göğü birleştirmek elimizdedir. Özgürlüğüm, keyfî bir istek olup çıkar; yeni ilişkiler kurduğum oranda, beni çağıran yalancı nesnellikten uzaklaşırım; nesnelerin oluşturduğu belli belirsiz motifler üzerinde *düş kurarım*; doğal gerçeklik, bu düşler için bir vesileden başka bir şey değildir artık. Ya da bir an için algılanan bu düzenliliğin bana hiç kimse tarafından verilmemiş oluşundan, yani *sahici* olmayışından büyük bir üzüntü duyarak, düşümü yakalayıp bir bez üstüne, bir yazıya dökmek elimdedir. Böyle yapmakla, doğal görünümlerde beliren ereksiz ereklilik ile öteki insanların bakışı arasına girerim; bu ereksiz erekliliği onlara aktarırım: O, bu aktarmayla insanlaşır; sanat burada bir *verme* töreni olur ve yalnız bu verme bile bir değişime yol açar: Burada, sanki anaerkil adlandırmalarda ve güçlerde bir değiş-tokuş olmuştur, bu anaerkil düzende ana adlara sahip değildir, ama dayıyla yeğen arasında aracılık etmeye devam etmektedir. Geçerken bu yanılsamayı yakaladığıma göre; onu öteki insanların önüne getirdi-

ğime ve onlar adına bu yanılsamayı ortaya çıkardığıma, onların yerine bu konuda düşündüğüme göre, artık buna güvenle bakabilirler: Yanılsama artık bir niyete bağlıdır. Bana gelince; hiç kuşku yok ki ben, başkalarına aktardığım nesnel düzenlemeyi hiçbir zaman göremem ve öznellikle nesnellik sınırında kalakalırım.

Oysa okuyucu, güvenlik içinde ilerler. O ne kadar uzağa giderse gitsin, gene de yazar daha uzağa gitmiştir. Kitabın türlü öğeleri –bölüm ya da sözcükler– arasında bulacağı yakınlık ne olursa olsun, güvenlik içindedir okuyucu: Çünkü bu yakınlıklar bile bile yaratılmıştır. Hatta, Descartes'ın dediği gibi, o, aralarında hiçbir ilinti bulunmayan bölümler arasında bile sanki gizli bir düzen varmışçasına davranabilir, yaratıcı bu yola ondan önce geçmiştir ve en güzel düzensizlikler bile sanatın sonucudur, yani bir tür düzendir. Okuma bir tümevarım, araya yeni öğeler katma ya da çıkarmadır ve tıpkı uzun bir süre bilimsel tümevarımın temeli sanılan Tanrısal istem gibi, bütün bu etkinliklerin temeli de yazarın istemindedir. Tatlı bir güç, ilk sayfadan son sayfaya dek bizimle birlikte ilerler ve bize destek olur. Bu, bizler sanatçının niyetlerini kolaycacık bulup ortaya çıkaracağız demek değildir: Daha önce de söylediğimiz gibi, bu niyetler birtakım sanılara dayanır ve okuma deneyimi denen bir şey vardır; ama bu görsel sanılar, içinde bulunduğumuz açık kesinlikle, yani bir kitapta ortaya çıkan güzelliklerin hiçbir zaman bir rastlantı sonucu olmadığı kesinliğiyle desteklenmektedir. Ağaç ile gök, doğada, ancak bir rastlantı sonucu bir araya gelirler; oysa bir

romanda kahramanlar *şu* kulede, *şu* hapishanedelerse, *şu* bahçede geziniyorlarsa, burada söz konusu olan şey, hem bir dizi bağımsız nedenin yeniden canlandırılması (roman kişisi, ruhsal ve toplumsal bir dizi olayın doğurduğu belli bir ruh durumundadır: Öte yandan, belli bir yere gitmektedir ve kentin biçimi onun belli bir parktan geçmesini gerektirmektedir), hem de daha derin bir erekliliğin dile getirilmesidir; çünkü park ancak belli bir ruh durumuyla uyuşmak, nesneler yardımıyla bu ruh durumunu dile getirmek ya da keskin bir karşıtlıkla onu daha belirleştirmek üzere var olmuştur; ve ruh durumunun kendisi de görünümle birlikte düşünülmüştür. Burada nedensellik dış görünüş biçimindedir ve buna 'nedensiz nedensellik' adı verilebilir; derin gerçeklik ise ereklilikiir. Ama erekler düzenini böyle büyük bir güvenle nedenler düzeni altına yerleştirebilmem, daha kitabın kapağını açarken, nesnenin kaynağını insan özgürlüğünden aldığını olumlayışımdan ileri gelmektedir. Sanatçının tutku yüzünden ve tutkuyla yazdığından kuşkulansaydım, güvenim bir anda uçup giderdi, çünkü bu durumda nedenler dizisini erekler dizisiyle desteklemenin hiçbir anlamı kalmayacaktı; çünkü erekler dizisi de ruhsal bir nedensellikle desteklenmiş olacak ve sonunda, sanat yapıtı gerekircilik zinciri içine girmiş bulunacaktı. Şuna hiç kuşku yok ki, okuduğum sırada, yazarın kendini bir tutkuya kaptırabileceğini, hatta yapıtını önce bir tutkunun etkisi altında tasarlamış bulunabileceğini yadsımıyorum. Ama onun yazmaya karar verişi, kendini duygulanımlarından uzak tutmasını gerektir-

mektedir; kısacası, tıpkı okurken benim yaptığım gibi, duygulanımlarını özgür duygulanımlar durumuna getirmesi, yani cömertçe verme durumunu alması gerekir. Demek ki okuma, yazarla okuyucu arasında bir cömertlik anlaşmasıdır; ikisi de birbirine güvenir, birbirine inanır, kendinden beklediğini karşısındakinden de bekler. Çünkü bu güven eliaçıklığın ta kendisidir: Hiç kimse yazarı, özgürlüğünün okuyucu tarafından kötüye kullanılacağına inanmaya zorlayamaz; hiç kimse de okuyucuyu yazarın kendisine karşı böyle davranacağına zorla inandıramaz. İkisi de özgür bir karar verirler. O zaman aralarında diyalektik bir alışveriş başlar; okurken, bir şeyler beklerim, okuduğum şey isteklerimi karşılıyorsa, beni, yazardan daha fazlasını istemeye, yani yazarın benden daha çok şey beklemesini istemeye iter. Ve ters yönden bakılırsa, yazar da benim isteklerimi en yüksek dereceye çıkarmamı bekler. Böylece özgürlüğüm kendini ortaya koyarken, karşımdaki insanın özgürlüğünü ortaya çıkarmış olur.

Estetik nesnenin 'gerçekçi' (ya da böyle olduğunu ileri süren) ya da 'biçimci' bir sanatın ürünü olması pek önemli değildir. Her iki durumda da, doğal ilintiler tepetaklak edilmiştir: Cézanne'ın resminde birinci düzlemde yer alan şu ağaç, öncelikle nedensel bir zincirlemenin sonucudur. Ama nedensellik bir yanılsamadır; resme baktığımız sürece bu nedensellik bir önerme olarak kalacaktır elbet, ama derin bir ereklilik tarafından da desteklenecektir: Ağacın şuraya konması, resmin, şu biçim ile şu renklerin ön düzleme yerleştirilmesini *gerektirmesindendir.* Böylece gözümüz, görün-

tüsel nedenselliğin ardında, nesnenin iç yapısı olan erekliliği yakalamakta ve, erekliliğin ötesinde de, bunun kaynağı ve ilksel temeli olan insan özgürlüğüne ulaşmaktadır. Vermeer'in gerçekçiliği öylesine aşırıdır ki, ilk bakışta fotoğraf gibi resim yaptığı sanılabilir. Ama resimlerindeki nesnelerin göz alıcılığı, ufacık tuğla duvarların pembe ve kadifemsi parlaklığı, bir hanımeli dalının mavi kalınlığı, koridorların cilalı karanlığı, kişilerin okunmuş su vazosu üzerindeki taşlar gibi parlak ve portakal rengindeki derisi incelendiği zaman duyulan haz da ortaya koyar ki, ereklilik biçimlerde ya da renklerde değil, ressamın somut imge gücündedir; burada, nesnelere şu ya da bu biçimi verdirten neden, o eşyanın öz ve hamurunun ta kendisidir; bu gerçekçi ressamla, mutlak yaratışa belki daha çok yaklaşıyoruz; çünkü burada, maddenin edilginliğinde buluyoruz insanın özgürlüğünü.

Oysa, yapıt hiçbir zaman boyanan, yontulan ya da anlatılan nesneyle sınırlı değildir; eşyayı nasıl dünya perdesi önünde görüyorsak, sanat yapıtının canlandırdığı nesneleri de evren perdesi önünde seyrederiz. Fabricio'nun serüvenlerinin ardında, 1820 İtalya'sı, Avusturya'sı ve Fransa'sı görünür. Rahip Blanes de yıldızlarıyla birlikte göğe ve sonra da bütün yeryüzüne bakar. Ressam bize her ne kadar bir tarla ya da bir vazo dolusu çiçek sunuyor olsa da, resimleri bütün dünyaya açılan birer penceredir; başaklar arasına dalıp giden şu kırmızı yolu biz, Van Gogh'un çizdiğinden daha öteye, başka buğday tarlaları arasında, başka bulutlar altında, denize dökülen bir ırmağa dek izleriz; ve tarlaların varlığı ile erekliliğin varlığını

ayakta tutan derin toprağı sonsuza dek, dünyanın öteki ucuna dek uzatırız. Demek ki yaratıcı edim, yarattığı ya da yeniden canlandırdığı birkaç nesne aracılığıyla, dünyayı yeniden ele geçirme ereğini güder. Her resim, her kitap varlığın bütünlüğünün yeniden ele geçirilişidir; her sanat yapıtı bu bütünlüğü seyircinin özgürlüğü önüne getirir. Çünkü sanatın en son ereği de budur: dünyayı olduğu gibi, ama sanki kaynağını insanî özgürlükten alıyormuş gibi göstererek yeniden ele geçirmek, yakalamak. Bununla birlikte, yazarın yarattığı şey ancak seyircinin gözünde nesnel bir gerçeklik kazandığı için, bu ele geçiriş, bu yakalayış, seyretme –ve özellikle de okuma– töreniyle kutsanır. Az önce ortaya attığımız soruya daha iyi karşılık verecek durumdayız şimdi: Yazar, aralarındaki karşılıklı istekler yardımıyla varlığın bütünlüğünü insanoğluna yeniden kazandırsınlar ve evreni yeniden insanlık örtüsüyle kaplasınlar diye öteki insanların özgürlüğüne çağrıda bulunur.

Bu işi daha ileri götürmek istersek, yazarın, bütün öteki sanatçılar gibi, okuyucularına, genellikle estetik haz adı verilen ve kendi payıma, daha çok, estetik sevinç diye adlandıracağım bir duygulanım vermek istediğini anımsamamız gerekir; bu duygulanımın belirmesi, yapıtın eksiksiz duruma geldiğini gösterir. Öyleyse bu duygulanımı daha önce sıraladığımız gözlemlerin ışığında inceleyelim. Gerçekten de yaratıcının yarattığı sırada tadamadığı bu sevinç, seyircinin, yani ele aldığımız durumda, okuyucunun estetik bilinciyle birdir. Bu, karmaşık, ama yapıları birbirini koşullandıran

ve birbirinden ayrılmayan bir duygudur. Bu duygu, ilkin erek-araçların ve araç-ereklerin[16] yararcı çağlayışını bir an için durduran aşkın ve mutlak bir ereğin, yani bir çağrının; ya da aynı şey demek olan, bir değerin tanınması, kabul edilmesidir. Ve bu değerin bende uyandırdığı durumsal bilinç, zorunlu olarak, özgürlüğümün durumsal-olmayan bilinciyle bir aradadır; çünkü özgürlük aşkın bir gereklilikle kendisini belli eder. Özgürlüğün kendi kendini tanıyışı, kabul edişi sevinçtir, ama durumsal-olmayan bilincin bu yapısı bir başka yapıyı içermektedir: Gerçekten de, okuma bir yaratış olduğuna göre, özgürlüğüm yalnızca katkısız bir başına buyrukluk gibi değil, yaratıcı bir etkinlik gibi ortaya çıkmakta; yani kendi yasasını kendi koymakla yetinmeyip aynı zamanda nesneyi yaratanın da kendisi olduğunu fark etmektedir: Sözün en gerçek anlamıyla estetik görüngü, yani yaratılan nesnenin yaratıcısına bir *nesne gibi* gözüktüğü yaratış işte bu düzeyde ortaya çıkmaktadır; yaratıcı bir tek bu durumda yarattığı nesnenin tadına varmaktadır. Ve okunan yapıtın durumsal bilincine verilen tat adı da, burada estetik sevincin bir temel yapısıyla karşı karşıya bulunduğumuzu yeterince göstermektedir. Bu durumsal hazzın yanında, önemli bir şey olarak algıladığımız nesneye oranla kendimizin de vazgeçilmez olduğunu fark ederiz; bu ikincisi durumsal değildir; bilincin bu görünüşüne ben estetik bilinç diyeceğim: Yani güvenlik duygusu, en güçlü estetik duygulanımlara yüce bir dinginlik kazandıran işte bu duygudur;

[16] *Kılgısal yaşam*'da her yol, aranmaya başlandığı an, erek gibi ve her erek bir başka ereğe varma yolu gibi gözükebilir.

kaynağını, öznellikle nesnellik arasındaki sıkı uyumun saptanmasından almaktadır. Öte yandan estetik nesne düşsel şeyler aracılığıyla yakalanmak istenen dünyanın ta kendisi olduğu için, estetik haz (sevinç), dünyanın bir değer, yani insan özgürlüğünün önüne çıkarılan bir görev olduğu konusundaki durumsal bilinçle aynı zamanda tadılır. Ve ben, bu bilince estetik değişim adını vereceğim; çünkü dünya, çoğu kez, içinde bulunduğumuz durumun sınırı, bizi bizden ayıran sonsuz uzaklık, yerinin bireşimsel bütünlüğü, engeller ile araçların ayrımsızlaşmış birliği gibi gözükmekte – ama hiçbir zaman özgürlüğümüze yönelmiş bir istek, bir gereklik gibi gözükmemektedir. Bu yüzden, estetik sevinç hani şu ben-olmayan şeyi ele geçirmenin ve içselleştirmenin bilincine vardığım düzeyde doğmaktadır, çünkü bu durumda veriyi buyruk, olguyu da değer biçimine dönüştürmekteyim: Dünya *benim* görevimdir; yani özgürlüğümün en önemli ve gönül rızasıyla kabul edilmiş görevi, evren denen şu biricik ve mutlak nesneyi, koşulsuz bir devinim içinde, varlık haline getirmektir. Üçüncü olarak da, daha önce ele aldığımız yapılar insan özgürlükleri arasında varılmış bir anlaşmayı içermektedir; çünkü bir kere okuma, yazarın özgürlüğünün güvenle ve bir şeyler bekleyerek tanınmasıdır; öte yandan da estetik haz bir değer halinde hissedildiği için, başkasına yöneltilmiş mutlak bir isteği kapsamaktadır; bu, her insanın, bir özgürlük olarak bir yapıtı okurken aynı hazzı almak istemesidir. Böylece bütün insanlık en büyük özgürlük içinde oradadır, hem *kendi* malı olan, hem de kendisinin 'dı-

şında' kalan bir dünyanın varlığını desteklemektedir. Estetik sevinçteki durumsal bilinç, dünyayı hem şu anda olduğu, hem de ilerde olması gerektiği gibi; hem bütünüyle bizim, hem de bize iyice yabancı ve bizim olduğu oranda bize yabancı kalan bir dünya halinde yakalayan *imgeci* bir bilinçtir. Durumsal olmayan bilinç ise evrensel bir güvenle evrensel bir gerekliğe konu olduğu için, insan özgürlüklerinin oluşturduğu uyumlu bütünlüğü *gerçekten* kavramaktadır.

Demek ki yazmak hem dünyanın üstündeki örtüleri kaldırmak, hem de onu okuyucunun cömertliğinin karşısına görev gibi çıkartmaktır. Yazmak, varlığın bütünlüğü için *pek gerekli* olduğunuzu kabul ettirebilmek üzere başkasının bilincine başvurmaktır; bu, önemliliği aracı kişilerde yaşamak istemektir; ama öte yandan gerçek dünya ancak eylem içinde ortaya çıktığından, bu dünyayı ancak onu değiştirmek üzere aştığımız zaman kendimizi onun içinde hissettiğimizden, romancının evreni, eğer bu evreni bir aşma girişimi sırasında bulup ortaya çıkarmamış olsaydık, sığ kalacaktı. Sık sık dikkatimizi çekmiştir: Bir nesne, anlatı içinde, varoluş yoğunluğunu ona ayrılan betimlemelerin sayı ve uzunluğundan değil, kendisiyle değişik kişiler arasındaki bağların karmaşıklığından alır; nesne, kullanıldığı, alınıp bırakıldığı, kısacası kişiler tarafından erekler uğruna aşıldığı oranda gerçeklik kazanacaktır. Roman dünyası, yani nesnelerle insanların bütünü için de durum aynıdır: Bu dünyanın en büyük yoğunluğa erişebilmesi için, okuyucunun onu keşfetmesine yarayan şu yarı ortaya çıkarış yarı yaratışın aynı

zamanda eyleme düşsel bir katılış olması gerekir; bir başka deyişle, bu dünya, değiştirmek istediğiniz oranda canlanacaktır. Gerçekçiliğin yanılgısı, gerçeğin seyretmekle ortaya çıkacağını ve bunun sonucu olarak da, yansız bir betimleme yapılabileceğini sanmak olmuştur. İyi ama, algılamanın kendisi yan tutarak gerçekleştiğine göre, yalnızca adlandırma bile nesneyi değiştirmek anlamına geldiğine göre, bu iş nasıl olacaktı? Ve evrenin vazgeçilmez, önemli bir öğesi olmak isteyen yazar, bu evrendeki haksızlıklardan nasıl sıyrılabilirdi acaba? Oysa onun da payı bulunmalıdır bu haksızlıklarda; ama yazarın haksızlık yaratmayı kabul edişi, ancak bu haksızlıkları ortadan kaldırmak üzere girişilmiş bir aşma hareketi içindedir. Bana, yani okuyana gelince; eğer haksızlık dolu bir dünya yaratıyor ve onun var olmasına yardım ediyorsam, bunun sorumlusu olmamak elimde değildir. Ve yazarın bütün sanatı beni, kendisinin bulup ortaya çıkardığı şeyi yaratmaya, yani suç ortaklığına katılmaya zorlayışındadır. Böylece onunla ben, evrenin sorumluluğunu yükleniveririz. Özgürlüklerimizin ortak çabasıyla desteklendiği ve yazar onu benim aracılığımla insan dünyasına katmak istediği için, bu evrenin gerçekten *kendisi olarak*, en derin özüyle, sanki insan özgürlüğünü erek edinmiş bir özgürlük tarafından destekleniyormuş ve bu özgürlük onu bir baştan bir başa geçip gidiyormuş gibi belirmesinin bir erekler sitesi olamasa bile, hiç değilse bu siteye giden yolun bir aşaması, yani bir oluşum olması gerekir ve bizler de onu üzerimize çöken ezici bir kütle gibi değil, tersine bu erekler sitesine doğru aşılışı açısından görüp

öyle sunmalıyız; betimlediği insanlık ne denli kötü ve umutsuz olursa olsun, yapıtta bir cömertlik havası bulunmalıdır. Hiç kuşkusuz, bu eliaçıklık öğretici söylevlerle ya da erdemli kişiler aracılığıyla dile gelmeyecektir: Hatta bunun önceden düşünülmüş bile olması gerekir ve iyi duygularla iyi kitap yazılmadığı besbellidir. Ama bu cömertlik kitabın alt dokusu, kişilerin ve nesnelerin biçildiği kumaş olmalıdır: Konu ne olursa olsun, bir tür hafiflik her yanda hissedilmeli ve yapıtın hiçbir zaman doğal bir veri olmadığını, tersine bir *gereklik* ve bir *sunu* olduğunu anımsatmalıdır. Şu dünyanın haksızlıklarıyla birlikte önüme getirilişi, bu haksızlıkları soğukkanlılıkla seyredeyim diye değil, tiksintimle canlandırayım, üstlerindeki perdeyi kaldırayım ve onları birer haksızlık, yani yok edilmesi-gereken-yolsuzluklar olarak yaratayım diyedir. Böylece yazarın evreni ancak okuyucunun inceleme si, hayranlığı, tiksinmesi sonunda tüm derinliğiyle ortaya çıkacaktır; ve cömert sevgi bir sürdürme yemini, cömert tiksinme bir değiştirme yemini, hayranlık ise bir öykünme yeminidir; yazın ile ahlâk apayrı şeyler olmasına karşın, estetik buyruğun kökünde ahlâksal bir buyruk bulunduğunu fark ederiz. Çünkü yazar, yazma zahmetine katlanışıyla okuyucularının özgürlüğünü; okuyucu da, daha kitabı açtığı an yazarın özgürlüğünü tanıdığına göre, sanat yapıtı hangi yönden bakılırsa bakılsın, insanların özgürlüğüne güvenme işidir. Ve gerek okuyucular, gerekse yazar bu özgürlüğü ancak onun ortaya çıkması için tanıdıklarına göre, yapıt, dünyanın, insan özgürlüğünü gerektiren düşsel bir canlandırılışı olarak ta-

nımlanabilir. Bundan öncelikle şu sonuç çıkıyor: Kullanılan renkler ne denli koyu olursa olsun, dünyayı, insanlar onun karşısında özgürlüklerini hissetsinler diye betimlediğimize göre kara yazın yoktur. Demek ki ancak iyi ve kötü romanlar vardır. Ve kötü roman, pohpohlayarak hoşa gitmeye çalışan romandır, iyi romansa bir inanma ve inanılma işidir. Yalnız, yazar aralarında bir uyum kurmak istediği bu özgürlüklerin karşısına yapıtını, ancak, her an daha çok özgürleşen bir dünya görünüşünde çıkarabilir. Yazarın yarattığı cömertlik yağmurunun bir haksızlığın onaylanması için kullanılması ve okuyucunun, insanın insana kulluğunu destekleyen ya da kabullenen ya da bunu yargılamaktan kaçınan bir yapıtı okurken özgürlüğünün tadına varması akıl alacak şey değildir. Beyazlara karşı duyulan nefretle dopdolu olsa da, Amerikalı bir zencinin iyi bir roman yazmış olması düşünülebilir, çünkü bu nefret aracılığıyla istediği şey, kendi ırkının özgürlüğüdür. Ve o beni cömertliğe çağırdığı için, kendimi katkısız bir özgürlük halinde hissettiğim an, ezilen bir ırkla özdeş olmakta güçlük çekmem. Bu durumda beyaz ırka ve, ben de bu ırktan olduğuma göre, kendime karşı çıkarak, insanların bütün özgürlüklerden, karaderili insanların özgürlüğünden yana olmalarını isterim. Ama hiç kimse Yahudi düşmanlığını överek iyi bir roman yazılacağını düşünemez.[17]

[17] Bu son görüş karşısında bazıları telaşa kapıldı. Ben de diyorum ki, açık amacı insanların ezilmesine hizmet etmek olan tek bir iyi roman, Yahudilere, zencilere, işçilere, sömürge halklarına karşı yazılmış bir tanecik iyi roman adı verin bana. 'Eğer bugün yoksa,' denecek, 'bu günün birinde yazılmayacağını göstermez ki.' Ama bunu dediğiniz an soyut bir kuramcı olduğunuzu itiraf etmiş oluyorsunuz. Ben öyle değilim. Çünkü siz soyut sanat kavramınız adına ileri sürüyorsunuz şu hiç gerçekleşmemiş şeyin olasılığını; oysa ben, herkesin kabul ettiği bir olgu için bir açıklama öne sürmekle yetiniyorum.

Çünkü hiç kimse, özgürlüğümün sımsıkı bağlarla bütün öteki insanların özgürlüğüne bağlı olduğunu hissettiğim an, beni bu özgürlüğü bazı insanların köleleştirilmesini onaylamak için kullanmaya zorlayamaz. Böylece, ister denemeci, yergici, mizahçı ya da romancı olsun; isterse yalnızca bireysel tutkulardan söz etsin ya da toplumun yönetim biçimine saldırsın, yazarın, özgür insanlara seslenen bu özgür kişinin tek bir konusu vardır: özgürlük.

Bu böylece olunca da, okuyucularını köleleştirme yolunda atacağı her adım sanatını tehlikeye düşürür. Faşizm bir demirciyi insan olarak etkileyecek, ama demirci olarak belki de etkilemeyecektir: Oysa bir yazarı her iki durumda da, hatta belki yaşamından çok uğraşında etkileyecektir. Savaştan önce faşizmin gelmesini isteyen bazı yazarların, Naziler tam kendilerini göklere çıkardığı sırada, kuruyup gittiklerini gördüm. Özellikle Drieu la Rochelle geliyor aklıma: Yanıldı, ama içtendi, böyle olduğunu gösterdi. Güdümlü bir derginin yönetimini kabullenmişti. İlk birkaç ay yurttaşlarını azarlıyor, paylıyor, onlara uzun söylevler çekiyordu. Hiç kimse karşılık vermedi: Çünkü artık bunu yapacak özgürlüğe sahip değildik. Kızdı buna, okuyucularını *hissedemiyordu* artık. Daha sıkı girişti, ama söylediklerinin anlaşıldığını gösterecek hiçbir belirti yoktu. Ne bir nefret ne de bir kızgınlık belirtisi: Hiçbir şey yoktu. Şaşırdı, telaşa kapıldı, Almanlara acı acı dert yandı, makaleleri önce anlı şanlıydı, kezzaplaştılar; öyle bir an geldi ki, göğsünü yumrukladı: Hor gördüğü satılmış gazeteciler bir yana, hiçbir yan-

kı gelmedi. Yönetmenlikten çekildi, sonra geri geldi, biraz daha konuştu, ama hep ıssızlıkta. En sonunda, öteki insanların suskunluğuyla süngülenmiş olarak sustu. Onları köleleştirmek istemişti, ama o çılgın kafasında, bu işin de isteğe bağlı, hâlâ özgür bir şey olduğunu sanmıştı; sonra yola geldi; içindeki insanî yan bu dönüşten pek hoşnut oldu, ama yazar yanı buna dayanamadı. Aynı günlerde, ne mutlu ki sayıları daha kalabalık olan öteki yazarlar, yazma özgürlüğünün yurttaş özgürlüğünü içerdiğini anlıyorlardı. İnsan köleler için yazmaz. Düzyazı sanatı, düzyazının anlam taşıdığı biricik yönetim biçimi olan demokrasi ile bağdaşır ancak. Biri tehlikedeyse, öteki de öyledir. Ve o zaman onları kalemle savunmak yetmez. Bir gün gelir, kalem durmak zorunda kalır; o zaman yazarın kalemi bırakıp silaha sarılması gerekir. Böylece, hangi yoldan gelmiş olursanız olun, savunduğunuz görüşler ne olursa olsun, yazın sizi kavganın ortasına atıverir; yazmak, özgürlük istemenin bir biçimidir; bir kez yazmaya başladınız mı, ister istemez bağlanmışsınızdır.

Neye bağlanmışızdır, diye sorulabilir. Özgürlüğü korumaya, demek, kolay bir karşılık olur. Tıpkı Julien Benda'nın rahibi gibi, döneklikten önce, düşünsel birtakım değerlerin bekçiliğini mi yapmalı; yoksa siyasal ve toplumsal kavgalara katılarak somut ve günlük özgürlüğü mü korumalı? Bu soru, çok basit gibi gözüken, ama hiçbir zaman aklımıza getirmediğimiz bir başka soruya bağlıdır: 'Kimin için yazıyoruz?'

III

KİMİN İÇİN YAZIYORUZ?

İlk bakışta, kuşkuya yer yok: Evrensel okuyucu için yazıyoruz; gerçekten de, daha önce gördüğümüz gibi, yazarın bekleyişi ilke olarak *bütün* insanlara yönelmiştir. Ama daha önceki betimlemeler düşünseldir. Gerçekte, yazar çamura batmış, gizli, kullanılması olanaksız özgürlükler için konuştuğunu bilir; ve kendi özgürlüğü bile pek öyle katkısız değildir, temizlemesi gerekir onu; bunun için, kendi özgürlüğünü temizlemek üzere de yazar. Hemen ölümsüz değerlerden söz açmak tehlikeli derecede kolaydır: Ölümsüz değerler pek kuru şeylerdir. *Sub specie aeternitatis*'i (özel görünüşleri) altında incelendiği zaman, özgürlük bile kuru bir dal gibi gözükür: Çünkü özgürlük, tıpkı deniz gibi, hep yeniden başlar, kendimizi sürekli olarak koparışımızdan, özgür kılışımızdan başka bir şey değildir. Verilmiş özgürlük yoktur; tutkuları, ırkı, sınıfı, ulusu aşarak kendini ele geçirmek, bu arada öteki insanları da kazanmak gerekir. Ama bu durumda önemli olan şey kaldırıl-

ması gereken engelin, kırılması gereken direnmenin özel biçimidir. her durum ve koşulda, özgürlüğe biçim veren şey budur: Eğer yazar, Benda'nın isteğine uyarak saçmalamayı seçtiyse, aynı anda hem ulusal-toplumculuğun, hem Stalin komünizminin, hem de anamalcı demokrasilerin sahip çıktığı şu ölümsüz özgürlükten tumturaklıca söz edilebilir. Hiç kimsenin canını sıkmayacaktır bunu yapmakla, hiç kimseye çağrıda bulunmayacaktır: Dilediği her şey daha işin başında bağışlanmıştır kendisine. Ama soyut bir düştür bu; yazar, istese de istemese de, hatta ölümsüz defne dalları ardında koşsa da, çağdaşlarıyla, yurttaşlarıyla, kendi ırk ve sınıfından olan kardeşleriyle konuşur. Gerçekten de, zihinsel bir yapıtın, yapısı gereği *anıştırmalı* olduğuna yeterince dikkat edilmemiştir. Yazar, ele aldığı nesnenin en yetkin imgesini verme amacını gütse bile, hiçbir zaman *her şeyi* anlatmaz, söylediği şeylerden çok daha fazlasını bilir hep. Çünkü dil eksiklidir. Yanımdaki birine pencereden bir eşekarısının girdiğini bildirmek istersem, uzun söze gerek yoktur. 'Dikkat!' ya da 'Aman!' –tek bir söz, tek bir el hareketi yeter–, yanımdaki arıyı gördü mü, iş bitmiş demektir. Diyelim ki bir plakta, Provinceli ya da Angoulêmeli bir ailenin günlük konuşmaları, açıklamasız bize verildi; hiçbir şey anlayamayız: *Sözün önü arkası*, yani ortak anılarla ortak algılar, karı-kocanın durumu ve girişimleri, kısacası dünya, konuşanlardan her birinin ötekine nasıl göründüğünü bildiği dünya eksik olacaktır bu konuşmalarda. Okuma da böyledir: Aynı çağda, aynı toplumda yaşayan, aynı olayları yaşamış bulunan,

kendilerine aynı soruları soran ya da aynı sorulardan kaçınan kişilerin ağzındaki tat da aynıdır, aralarında aynı suç ortaklığı, aynı ölüler vardır. İşte bunun için pek çok şey yazmak gerekmez: Anahtar sözcükler vardır çünkü. Alman işgalini Amerikan halkına anlatmaya kalksam, bir sürü çözümleme ve sakınım gerekirdi; yirmi sayfayı önceden edinilmiş görüşleri, önyargıları, uydurma öyküleri gidermeye harcayacaktım; bundan sonra, her adımda durup kendimi yoklamam, Birleşik Devletler tarihinde bizim tarihi anlamaya yardım edecek imge ve simgeleri aramam, bizim yaşlı adam kötümserliğimizle onların çocuk iyimserliği arasındaki ayrımı her an aklımda tutmam gerekecekti. Aynı konuyu Fransızlar için yazdığım zaman, biz bizeyizdir: Örneğin şu sözler yeter: 'Halk bahçesindeki kameriyede çalan bir Alman bandosu dinletisi'; her şey vardır bu sözlerde: acı bir ilkbahar, bir taşra parkı, ellerindeki boruları üfleyen kafaları tıraşlı insanlar, oraya gelince adımlarını sıklaştıran kulağı duymaz, gözü görmez kişiler, ağaçların altına sinmiş iki-üç dinleyici, Fransa için artık hiçbir gereği kalmamış, havada uçup giden şu sabah dinletisi, utancımız ve bunaltımız, kızgınlığımız, ayrıca da övüncümüz. Demek ki sözlerimi yönelttiğim okuyucu ne Micromégas, ne l'Ingénu,[18] ne de Tanrı Baba'dır. Onda, ilkelerden başlayıp her şeyi açıklamak zorunda olduğumuz iyi yürekli vahşinin bilgisizliği yoktur, bomboş bir zihin ya da masa da değildir o. Onda, bir meleğin ya da ölümsüz Peder'in eksik-

[18] Voltaire, *Micromégas* (Micromegas), 1752; ve *l'Ingénu* (1767).

siz bilgisi de yoktur, evrenin bazı görünüşlerini gösteririm ben ona, bilmediğim şeyleri öğretmek üzere bildiği şeylerden yararlanırım. Koyu bilgisizlikle eksiksiz bilgi arasında yer alan bu okuyucuda, her an değişen ve *tarihselliğini* göstermenin yeterli olduğu belirli bir yük vardır. Gerçekten de o anlık bir bilinç, özgürlüğün zamandışı, katkısız bir olumlaması değildir, tarihin üzerinden de uçup gitmez: Tarihin içindedir, ona bağlıdır. Yazarlar da tarihseldir; ve zaten işte bunun için kimileri bir sıçrayışta ölümsüzlüğe atlayarak kendilerini tarihten kurtarmak istemektedir. Aynı tarih içine gömülmüş bulunan ve bu tarihi yaratmaya aynı ölçüde katılan bu insanlar arasında, kitabın dilmaçlığıyla tarihsel bir bağlantı kurulmaktadır. Yazma ile okuma aynı tarihsel olgunun iki yüzüdür ve yazarın bizi çağırdığı özgürlük, soyut ve katkısız bir özgür olma bilinci değildir. Daha doğrusu bu özgürlük *yoktur*, tarihsel bir durum içinde elde edilir; her kitap ayrı bir yabancılaşmadan yola çıkarak somut bir kurtulmayı önerir. Bu yüzden her birinde kurumlara, törelere, bazı baskı ve çatışma türlerine, o günün bilgelik ve çılgınlığına, kalıcı tutkularla geçici dikbaşlılıklara, sağduyunun boşinançlarıyla en son başarılarına, apaçık gerçeklerle bilgisizliklere, bilimlerin gözde kıldığı ve herkesin her alanda uyguladığı kimi özel akıl yürütme biçimlerine, umutlara, korkulara, duyarlığın, imge gücünün ve hatta algılamanın alışkanlıklarına ve son olarak dışardan alınan töre ve değerlere, yazar ile okuyucunun ortak malı olan bütün bir dünyaya gizli anıştırmalar vardır. Yazar, işte bu çok bilinen dünyayı canlan-

dırır ve ona özgürlüğünü katar; okuyucu da işte bu dünyadan yola çıkarak kendi somut kurtuluşunu gerçekleştirmek zorundadır: Yabancılaşma da, durum da, tarih de işte bu dünyadır, onu ele ya da üstüme almam, kendim için, başkaları için değiştirmem ya da sürdürmem gerekir. Çünkü özgürlüğün ilk görünüşü olumsuzluk gibiyse de, herkes bilir ki, söz konusu olan, soyut bir hayır deme gücü değil, tersine, yadsıdığı şeyi kendinde saklayan ve onun etkisini bütünüyle duyan somut bir olumsuzluktur. Ve yazarla okuyucunun özgürlükleri birbirlerini bir dünya aracılığıyla arayıp etkilediğine göre, okuyucuyu belirleyen şey, yazarın, dünyanın belli bir görünüşünü seçmesidir; ya da yazar, okuyucusunu seçerken konusunu da seçmiş olur, denebilir. Böylece bütün zihinsel yapıtlar yöneldikleri okuyucunun imgesini kendilerinde taşırlar. *Dünya Nimetleri*'ne bakarak Nathanaël'in resmini çizebilirdim: Gel kendini bundan kurtar dedikleri yabancılaşmanın, aile, sahip olduğu ya da miras yoluyla sahip olacağı ev bark, yararcı bir tasarı, babadan kalma bir ahlâk anlayışı, dar görüşlü bir dincilik olduğunu çok iyi görüyorum; Ménalque'ı bir el işçisine, bir işsize, Birleşik Devletler'deki bir zenciye örnek diye veremeyeceğimize göre, onun eğitilmiş olduğunu ve boş vakti bulunduğunu da görüyorum; hiçbir dış tehlikenin, ne açlığın, ne savaşın, ne bir sınıf ya da ırk baskısının onu tehdit etmediğini de biliyorum; karşılaşacağı biricik tehlike, kendi öz çevresinin kurbanı olma tehlikesidir; demek ki o bir Beyaz, bir Ari, bir zengindir, varlıklı-sınıf-baskısı düşüncesinin daha yeni yeni ortaya çıktığı,

hâlâ oldukça kararlı ve rahat bir çağda yaşayan büyük bir kentsoylu ailenin oğludur: Yani o, daha sonraları Roger Martin du Gard'ın bize ateşli bir André Gide hayranı olarak sunduğu şu Daniel de Fontanin'dir.

Yakın bir örnek alırsak, daha işin başında Ulusal Direnme'ye katılmış ve amacını çok iyi bildiğimiz bir yazarın yapıtı olan *Silence de la Mer*'in (Denizin Suskunluğu) New York, Londra, hatta kimi zaman Cezayir kentlerindeki göçmen çevrelerde yalnızca düşmanlıkla karşılanması ve işin, yazarı işbirlikçilikle suçlamaya dek vardırılması ilgi çekicidir. Bunun nedeni, Vercors'un *bu* okuyucuları hedef almamış olmasıdır. Oysa düşman elindeki bölgelerde hiç kimse yazarın niyetinden ve yazısının etkinliğinden kuşkulanmadı: O, bizim için yazıyordu. Gerçekten de Vercors'u, kitabındaki Alman'ın gerçek olduğunu, yaşlı Fransız ile genç Fransız kızın da aslına uygun olduklarını söyleyerek savunabileceğimizi sanmıyorum. Koestler çok iyi şeyler yazdı bu konuda: İki Fransız'ın suskunluğu, ruhbilimsel açıdan pek inandırıcı değildir; hatta bu suskunlukta hafif bir çağa uymazlık bile vardır: Bu bize, Maupassant'ın öykülerinde betimlediği başka bir işgalin yurtsever köylülerinin o dikbaşlı suskunluğunu anımsatmaktadır; başka umutları, başka sıkıntıları, başka töreleriyle bir *başka* işgal. Alman subayına gelince; onun resmi de canlıydı; ama o sıralar işgal ordusuyla her türlü ilişkiyi kesen Vercors, bu kişinin akla gelebilecek bütün öğelerini bir araya getirerek onu 'temelli' kılmıştı. Onun için, bu imgeleri, Anglosaksonların her gün yaydıkları ha-

berlerdeki görüntülere üstün tutarken ölçüt olarak *doğruluğu* almamak gerekir. Başkentte yaşayan bir Fransız için, 1941'de, Vercors'un romanı en *etkili* şeydi. Düşman sizden bir ateş hattıyla ayrılmış olduğu zaman, onu bir bütün halinde, kötülüğün canlı simgesi gibi görmek zorundasınızdır: Bütün savaşlar Manes'ciliktir. İngiltere gazetelerinin, Alman ordusundaki iyiyle kötüyü birbirinden ayırmak için vakit harcamamaları akla yakın bir şeydir. Buna karşılık, yenik düşmüş, düşman eline geçmiş, yenildikleri insanlara karışmış olanlar, alışma yüzünden, ustaca yürütülen propagandanın etkisiyle düşmanlarını da insan gibi görmeyi öğrenirler. İyi ya da kötü insanlar olarak; aynı zamanda iyi *ve* kötü insanlar olarak görmeyi öğrenirler. 41'de Alman askerlerini Fransızlara çocukları yiyen birer dev gibi göstermeye kalkacak bir yapıt, gülünç olur ve amacından uzak düşerdi. Daha 42 sonunda, *Denizin Suskunluğu* etkisini yitirmişti: Çünkü savaş bizim topraklara sıçramıştı: bir yandan gizli propaganda, sabotajlar, tren devirmeler, suikastlar; öte yandan karartmalar, tutuklamalar, hapse atmalar, işkenceler, asmalar. Görünmez bir perde Almanlarla Fransızları yine birbirinden ayırıyordu; dostlarımızın gözlerini oyan, tırnaklarını söken Almanların, Nazilerin suç ortağı mı, yoksa kurban mı olduklarını bilmek istemiyorduk artık; onlara karşı gururlu bir suskunluk göstermek de yetmiyordu; zaten onlar da buna hoşgörüyle bakmazlardı ya: Savaşın bu noktasında, onlardan yana ya da onlara karşı olmak gerekiyordu; bombardımanlar ve toplu öldürmeler arasında, yakılıp yıkılmış köy-

ler, sürgünler arasında, Vercors'un romanı çocuksu bir mutluluk gibi kalıyordu: Okuyucusunu yitirmişti. Onun okuyucusu, işgal karşısında onuru kırılmış, ama işgalcinin güdümlü inceliği önünde şaşırmış, içtenlikle barıştan yana, bolşeviklik umacısıyla korkutulmuş, Pétain'in söylevleriyle yolunu şaşırmış olan 41 yılı insanıydı. Bu insana, Almanları kan dökücü vahşiler gibi göstermek boşuna olurdu; tersine onların da ince, hatta sevimli olabileceklerini kabul etmek ve okuyucu, içlerinden pek çoğunun 'bizim gibi birer insan' olduklarını şaşkınlıkla keşfettiğine göre, bu durumda bile, kardeşliğin olanaksızlığını, yabancı askerlerin sevimli gözüktükleri oranda mutsuz ve güçsüz olduklarını ve onu bize getiren insanlar kötü gözükmese de zararlı bir yönetim biçimiyle zararlı bir öğretiye karşı koymak gerektiğini 41 insanına yeniden göstermek gerekiyordu. Ve yazar aslında edilgin bir halka seslendiği için, önemli örgütler daha pek az sayıda olduğu ve bunlar da kendilerine katılmak isteyenlere karşı kılı kırk yardığı için, halktan istenecek tek direnme biçimi suskunluk, horgörü ve ancak zor karşısında kabul edilen ve kişinin varlığını ortaya koyan boyun eğişti. Demek ki Vercors'un romanı okuyucusunu belirlemektedir; onu belirlerken, kendini de belirlemektedir: Bu kitap 41 yılı Fransız kentsoylu sınıfının zihninde, Montoire görüşmelerinin sonuçlarına karşı çıkmak istiyordu. Bozgundan bir buçuk yıl sonra yapıt canlı, sert ve etkiliydi. Elli yıl sonra artık hiç kimsenin büyük ilgisini çekmeyecektir. Bilgisi eksik bir okuyucu topluluğu onu, 1939 savaşı üzerine yazılmış hoş

ve azıcık gözü yaşlı bir öykü gibi okumaya devam edecektir: Muz, galiba, en çok yeni toplandığında lezzetliymiş: Zihinsel ürünler de, aynı biçimde, devşirildikleri yerde kullanılmalıdır.

Zihinsel bir yapıtı, yöneldiği okuyucu topluluğuyla açıklamaya kalkışmanın bir işe yaramayan inceliği ve dolaylı niteliği üzerinde durma eğilimi gelecektir bazılarının içinden: Yazarın içinde bulunduğu durumu belirleyici bir etken olarak görmek daha yalın, daha dolaysız, daha kesin bir yol değil mi? Taine'in şu 'ortam' kavramı içinde kalmak daha uygun düşmez mi? Ben de size derim ki, evet, ortam yoluyla açıklama gerçekten *belirleyici*'dir: Yazarı ortam *yaratır*, ve işte bunun için ben ortama inanmam. Oysa okuyucu topluluğu yazara çağrıda bulunur, yani onun özgürlüğüne sorular sorar. Ortam bir *vis a tergo*'dur (ters bir güçtür); oysa halk bir bekleyiş, doldurulacak bir boşluktur, sözün hem gerçek hem de simgesel anlamında, bir *içten dileyiş*'tir. Kısacası *başkası*'dır o. Ve ben bir yapıtı, insanın içinde bulunduğu durumla açıklamayı yadsımaktan öylesine uzağım ki, yazma tasarısını, her zaman, belli bir insanî ve *eksiksiz* durumun özgürce aşılması olarak görmüşümdür. Bu açıdan yazmak da, bütün öteki girişimlerden ayrı bir şey değildir zaten. 'Bir gün,' diyor Etiemble, akıllıca yazılmış ama biraz yüzeyde kalan bir makalede[19] 'küçük sözlüğümü gözden geçirmek üzereydim; rastlantı beni Jean-Paul Sartre'ın üç satırıyla burun buruna getirdi: "Bizim için, gerçekten de, yazar ne bir Ves-

[19] Etiemble: 'Ne mutlu bir şey uğruna ölen yazarlara.' *Combat*, 24 Ocak 1947.

tale, ne de bir Ariel'dir. Ne yaparsa yapsın, işin içindedir, damgalanmıştır, dünyanın en ıssız köşesine çekilse bile tehlikededir." İşin içinde olmak, aynı tencerede kavrulmak. Blaise Pascal'in sözlerini tanır gibiydim: "Hepimiz aynı gemideyiz." Bir anda, bağlanmanın bütün değerini yitirdiğini, ansızın en sıradan olgu derecesine, efendi ile uşak olgusuna, insanlık durumuna indirgendiğini görüyordum.'

Ben de başka bir şey demiyorum ki. Yalnız, Etiemble anlamazdan geliyor. Herkesin aynı gemide olması, bunun her insanı iyice bilinçlendirdiğini göstermez; insanların çoğu bağlandığını görmezden gelmeye harcıyor zamanını. Bu, o insanların yalana, uydurma cennetlere ya da düşsel yaşama sığınmak istediklerini göstermez: Fenerlerini kısmaları, ayrıntıları bırakıp ilintilere ya da ilintileri bırakıp ayrıntılara bakmaları; gidiş yollarını görmezden gelerek sonucu benimsemeleri; benzerleriyle dayanışmaktan kaçınmaları; düzmece bir ciddiliğe bürünmeleri; ölüm açısından bakarak yaşamı her türlü değerden yoksun bırakmaları; aynı zamanda da, günlük yaşayışın bayağılıkları içine dalarak ölümü çirkin olmaktan kurtarmaları; eğer baskı yapan bir sınıftansalar, duygu yüceliğiyle sınıflarından kurtulabileceklerine ve eğer ezilenler arasındaysalar, kendilerini ezenlerle birlikte, 'iç yaşama düşkün olunduğu zaman zincirler içinde bile özgür kalınacağı' görüşünü savunarak düştükleri suç ortaklığını görmezden gelmeleri yeter de artar. Bütün öteki insanlar gibi yazarlar da bu yollara başvurabilir. Mışıl mışıl uyumak isteyen okuyucuya bir yığın kandırıcı ka-

nıt sağlayan yazarlar vardır ve bu gibiler çoğunluktadır. Ben derim ki, bir yazar, gemide olmanın bilincine en açık biçimde ve bütünüyle varmaya çalıştığı; yani gerek kendisi için, gerekse öteki insanlar için, bağlanmayı anlık olmaktan çıkarıp düşünceye dayadığı an bağlanmıştır. Yazar, tam bir aracıdır ve onun bağlanması, aracılıktır. Yalnız içinde bulunduğu duruma bakarak yapıtından hesap sormak gerektiği doğruysa da, şunu da unutmamak gerekir ki, onun durumu yalnızca genel açıdan bir insanın değil, aynı zamanda özellikle bir yazarın durumudur. O bir Yahudi'dir belki, belki de bir Çek ve bir köylü çocuğudur, ama bir Yahudi *yazarı*'dır, anası babası köylü olan bir Çek *yazarı*'dır. Bir başka yazımda, Yahudi'nin durumunu tanımlamaya çalıştığım zaman şunu elde edebildim: 'Yahudi, öteki insanların Yahudi gözüyle baktıkları ve kendisi için hazırlanmış bu durumdan yola çıkarak kendini seçmek zorunda kalan insandır.' Çünkü öyle nitelikler vardır ki bunlar bize yalnızca başkalarının yargılarıyla gelmektedir. Yazar söz konusu olduğunda, durum daha karışıktır, çünkü hiç kimse yazarlığı seçmek zorunda değildir. Bu yüzden de işin başı özgürlüktür: Her şeyden önce kendi özgür tasarıma dayanarak yazar olmuşumdur. Ama bunun hemen ardından şu gelir: Ben, öteki insanların yazar olarak gördüğü, yani belli bir isteğe karşılık vermesi gereken ve, istese de, istemese de belli bir toplumsal görevle yükümlendirilen bir insanımdır. Oynamak istediği rol ne olursa olsun, yazar bu rolü, öteki insanların kendisi hakkındaki düşüncelerine göre oynamak zorundadır. Belli bir toplum-

da yazara verilen kişiliği değiştirmek isteyebilir; ama değiştirebilmesi için, ilkin bu kişiliğe bürünmesi gerekir: Böylece töreleri, dünya görüşü, toplum ve toplum içinde yazının yeri konusundaki kavramlarıyla halk karışır işin içine; yazarı çember içine alır, kuşatır ve onun buyurgan ya da sessiz istekleri, retleri, kaçmaları, yapıtın temel verileridir. Büyük zenci yazar Richard Wright'ı ele alalım. Yalnızca *insanî* durumunu, yani Birleşik Devletler'in Güney bölgesinde doğup sonra Kuzey'e götürülmüş bir 'zenci' oluşunu göz önüne alsak bile, ancak zencileri ve *zencilerin gözüyle ele alınmış* beyazları anlatabileceğini hemen kavrarız. Güney'deki zencilerin yüzde doksanı kesin olarak oy hakkından yoksunken, ömrünü Doğru'yu, Güzel'i ve Ölümsüz İyi'yi seyretmekle geçirebileceğini düşünebilir miyiz hiç? Ve biri çıkıp da burada bir din adamı dönekliğinden söz ederse, ben de derim ki, ezilenler arasında din adamı yoktur. Din adamları ezen sınıf ya da ırkların asalağıdırlar. Demek ki Birleşik Devletler'de yaşayan bir zenci kendinde yazarlık eğilimi bulduğu an, konusunu da bulmuştur: O, beyazları dışardan gören, beyazların ekinini dışardan benimseyen ve her kitabı, Amerikan toplumu içinde kara ırkın yabancılaşmasını ortaya koyan insandır. Gerçekçiler gibi nesnel olarak değil, tutkuyla ve okuyucusunu da kendisiyle birlikte sürükleyerek ortaya koyan insandır. Ama bu irdeleme yapıtının temel yapısını aydınlatmaz: O bir yergici, bir *blues* yazarı, Güney zencilerinin Jeramie'si olabilirdi. Daha ileri gitmek istiyorsak, okuyucularına bakmalıyız. Richard Wright kime seslenmektedir?

Hiç kuşkusuz evrensel insana değil: Evrensel insan kavramının belli başlı niteliği, bu insanın hiçbir özel çağa girmeyişi ve Louisiana zencilerinin alınyazısı karşısında, Spartacus çağındaki kölelerin yazgısı karşısındaki kadar, ne eksik ne fazla, tam o kadar heyecanlanışıdır. Evrensel insan evrensel değerlerden başka bir şey düşünemez; o, insanoğlunun geri alınmaz haklarının katkısız ve soyut bir olumlamasıdır. Ama Wright, kitaplarını yeri önceden belli ve bu kitapları alıp açması bile olanaksız Virginia ya da Carolinalı ırkçı beyazlar için yazmayı da aklının köşesinden geçiremezdi. Güney'deki okuma-yazma bilmeyen zenci köylülere de yöneltemezdi. Ve her ne kadar Avrupa'nın kölelerine gösterdiği sevgi karşısında hoşnut oluyorsa da, şurası çok açık ki, onları yazarken, öncelikle Avrupa okuyucusunu düşünmemiştir. Avrupa uzaktır; Avrupa'nın kızgınlıkları etkisiz ve ikiyüzlüdür. Hindistan'ı, Hindiçin'i, Kara Afrika'yı köleleştirmiş uluslardan çok şey beklenemez. Okurlarının kimler olduğunu belirlemek için bu görüşler yeterlidir: O, eğitim görmüş Kuzeyli zencilere ve iyi niyetli beyaz Amerikalılara (aydınlara, solcu demokratlara, köktencilere, C.I.O.'nun sendikalı işçilerine) yönelmiştir.

Bu demek değildir ki, o söz konusu kişiler aracılığıyla bütün insanlara yönelmemiştir: Yönelmiştir, ama onlar *aracılığıyla:* Tıpkı ardında koştuğu tarihsel ve somut özgürlüğün ufkunda ölümsüz özgürlüğün fark edilişi gibi, insan türünün evrenselliği de onun somut ve tarihsel okuyucu topluluğunun ufkunda belirmektedir. Okuma-yazma bilmeyen karaderili köylülerle Güney-

li ağaç dikiciler onun gerçek okuyucularının çevresinde, soyut bir olasılıklar kümesi yaratırlar: Her şeye karşın hiç okumamış bir adam günün birinde okuma öğrenebilir; *Black Boy* (Kara Çocuk) bir gün en inatçı zenci düşmanının eline düşüp onun gözlerini açabilir. Bunun anlamı şu ki, her insan tasarısı, içinde bulunduğu sınırları aşabilir ve adım adım sonsuza dek gidebilir. Oysa şuna da dikkat etmek gerekir: *Şu anda elde bulunan bu okuyucu topluluğu içinde* pek belli bir çatlak vardır. Wright için, karaderili okuyucular öznelliği canlandırmaktadır. Aynı çocukluk, aynı güçlükler, aynı karmaşalar (aşağılık duyguları): Onlar, tek bir sözle, yürekleriyle anlaşırlar. Wright kendi kişisel durumunu aydınlatmaya çalışırken, onları da kendi durumları konusunda aydınlatmaktadır. Günü gününe, hemen o anda yaşadıkları ve acılarına bir ad bulamadan acısını çektikleri bu yaşamı dolaysızlaştırır, adlandırır, onlara gösterir: Wright bilincidir bu insanların ve insanî durumunun anlık halinden düşünceye dayanan haline geçiş hareketi, bütün ırkının hareketidir. Oysa, beyaz okuyucular ne denli iyi niyetli olurlarsa olsunlar, bir zenci yazar için *Başkası*'dırlar. Onun yaşadığı şeyleri yaşamamışlardır, zencilerin durumunu ancak büyük bir çaba sonunda ve her an ellerinden uçup gidebilecek benzerliklere dayanarak anlayabilmektedirler. Öte yandan, Wright da onları pek iyi tanımamaktadır: Onların o gururlu güvenini ve, bütün beyaz arilerin kafasında yatan, dünyanın bir beyaz dünyası ve kendilerinin de bu dünyanın sahibi olduğu açık gerçeğini Wright ancak dışından kavrayabilmekte-

dir. Beyazlar için kâğıt üzerine döktüğü sözcüklerin önü arkası zencilerinkinin aynı değildir: Bunların yabancı bilinçlerde yaratacağı titreşimi bilemediğine göre, sözcükleri kararlamadan seçmesi gerekir. Ve beyazlarla konuştuğu zaman, amacı bile değişmiştir: Onları da tehlikeye atmak, sorumluluklarını kendilerine göstermek, onları tiksindirmek ve utandırmak gereklidir. Bunun için Wright'ın her yapıtında, Baudelaire'in 'eşzamanlı iki eğilim' adını verdiği şey vardır; her sözcük iki değişik bağlama götürür okuyucuyu; her cümle, Wright'ın anlatısına o benzersiz gerilimi kazandıran iki ayrı gücün etkisi altındadır. Yalnızca beyazlar için konuşsaydı, belki daha geveze, daha bilgiç, üstelik daha küfürbaz gözükecekti; yalnız zenciler için yazsaydı, daha kısa, daha suç ortağı gibi, daha da içli yazacaktı. Birinci durumda, yapıtı taşlamaya yakın düşecekti; ikinci durumdaysa peygamberce sızlanmalara; Yeremya yalnız Yahudilere sesleniyordu. Oysa Wright, bölük pörçük bir okuyucu topluluğu için yazdığından, hem bu bölük pörçüklüğü sürdürmeyi, hem de onu aşmayı başarmıştır; bu kopuk kopuk okuyucu topluluğunu bir sanat yapıtının varoluş nedeni haline getirmiştir.

Yazar, kalemiyle toplumun çıkarlarına hizmet etmeyi seçmiş olsa bile, üretmez, tüketir. Yapıtları bedelsiz, yani saygıya değmez olarak kalır; piyasadaki değerleri keyfîdir. Bazı çağlarda yazara bakılır, kimi çağlarda da kitaplarının satışından belli bir yüzde alır yazar. Eski yönetim sırasında, krallığın bağladığı aylıkla bir şiir arasında hiçbir

oran bulunmadığı gibi, çağdaş toplumda da, zihinsel bir yapıt ile bunun yüzde üzerinden aldığı karşılık arasında en küçük bir ilinti yoktur. Aslında yazara para verilmez: Çağına göre, az çok beslenir o. Başka türlü de olamaz, çünkü onun etkinliği *gereksiz*'dir: Bir toplumun kendi bilincine varması hiç mi hiç *yararlı* değildir, hatta kimi zaman *zararlı*'dır. *Çünkü* yararlı dediğimiz şey, zaten yerine oturmuş bir toplumun sınırları içinde ve daha önceden belirlenmiş kurum, değer ve ereklere göre tanımlanır. Eğer toplum kendi imgesini ve özellikle de başkalarının kendisine *baktığını* görürse, bu görme olgusu ortaya çıktığı an, yerleşik değerler ve yönetim biçimi tartışılmaya, yadsınmaya başlanmış demektir: Yazar topluma kendi imgesini göstermekte, onu ya bu imgeyi benimsemeye ya da kendini değiştirmeye çağırmaktadır. Ve toplum, önünde sonunda değişmektedir; bilgisizlikten gelen dengeyi yitirmekte, utanç ile ikiyüzlülük arasında kalmakta, kötü niyetliliğe başlamaktadır; demek ki yazar toplumun *bilincini rahatsız eder;* bu yüzden de bozmak istediği dengeyi korumaya çalışan güçlerle sürekli bir çatışma halindedir. Çünkü, ancak araçsız olanın yadsınmasıyla gerçekleşebilecek dolaylı olana geçiş sürekli bir devrimdir. Ancak yönetici sınıflar böylesine üretimdışı ve tehlikeli bir etkinliğin bedelini ödeme şatafatına kalkışabilir; ve böyle davranmaları ya bir hesaptan ya da bir yanlışlıktan ötürüdür. Çoğu kez yanlışlıktan ötürüdür: Maddî kaygılardan kurtulmuş olan yönetici sınıf seçkinleri, kendilerini düşünceye dayanan bir bilgiyle tanımak isteyecek kadar özgürdürler; ne olduk-

larını bilmek isterler ve sonra bunu benimsemeleri gerekeceğini hesaba katmaksızın, sanatçıya kendi imgelerini kendilerine gösterme görevini yüklerler. Kimilerinde bu kurnazca bir yoldur; böyleleri tehlikenin farkına varmış olup yıkıcı gücünü denetim altında tutabilmek üzere yazarın geçimini sağlamaktadırlar. Demek ki yazar yönetici 'seçkin sınıfın' asalağıdır. Ama görevi dolayısıyla o, kendisine bakanların çıkarlarına aykırı düşen bir yolda ilerler.[20] Yazarın durumunu belirleyen temel çatışma da budur işte. Kimi zaman çatışma açıktır. Yönetim ölüm çanlarını çaldığı halde, *Figaro'nun Düğünü*'nü başarıya ulaştıran saray nedimelerinin hâlâ sözü edilir. Kimi zamansa çatışma gizlidir, ama gene de vardır; *çünkü adlandırmak göstermek, göstermekse değiştirmek demektir.* Ve yerleşik çıkarlara zararı dokunan bu yadsıma işi, en azından, yönetim biçiminin değişmesine yardım etme tehlikesini gösterdiği için, öte yandan da, ezilen sınıfların okuyacak ne zamanları, ne de istekleri bulunduğu için, çatışmanın nesnel görünüşü, tutucu güçler, yani yazarın gerçek okuyucuları ile ilerici güçler, yani edimsiz okuyucular arasındaki bir zıtlaşma biçiminde dile gelebilir. Sınıfsızlaşmış ve iç yapısı hiç durmadan değişen bir toplumda yazar, *herkes* için aracı olabilir ve onun ilkesel karşı çıkışı gerçek değişimlerden önce gelebilir ya da onlara eşlik edebilirdi. Bence, *öz-eleştiri* kavramına verilmesi gereken derin anlam budur. Gerçek okuyucuları-

[20] Bugünkü okuyucu kitlesi daha geniştir. Kimi zaman bir kitap yüz bin basılmaktadır. Satılan yüz bin kitap dört yüz bin okuyucu demektir; bu da, Fransa için, yüzde bir anlamına gelir.

nın edimsiz okuyucularına dek genişlemesi yazarın bilincinde zıt eğilimleri bağdaştıran bir işleme yol açacak, iyice özgürleşen yazın, yapımın gerekli bir ânı olarak *olumsuzluk*'u temsil edecekti. Ama bildiğim kadarıyla, böyle bir toplum yok bugün, olup olmayacağı da belirsiz. Öyleyse çatışma sürmektedir, yazarın başından geçen serüvenlerin ve tedirgin bilincinin kaynağında bu çatışma vardır.

Yazarın edimsiz okuyucuları sıfır olduğu ve yazar da, ayrıcalıklı sınıfın dışında kalacağına onun tarafından yutulduğu zaman çatışma, en yalın biçimde dile gelmektedir. Bu durumda yazın yöneticilerin öğretisiyle bir olup çıkmakta, aracılık egemen sınıf içinde yapılmakta, karşı çıkış ayrıntılar üzerine yönelmekte ve tartışılmaz ilkeler adına yapılmaktadır. Örneğin, XII. yüzyılda Avrupa'da görülen şey buydu: Din adamı, özellikle din *adamları için* yazmaktadır. Bilinci rahattır, çünkü zihinsel alanla dünyasal alan birbirinden tümüyle ayrılmıştır. Hıristiyan Devrimi zihinsel olanı, yani, Doğa egemenliğinin ötesinde, özgürlüklerin *doğadışı* kesiminin ötesinde, bir olumsuzluk, karşı çıkış, aşma ve sürekli bir kurma demek olan zihnin kendisini ortaya çıkarmıştır. Ama nesneyi aşmaya yarayan bu evrensel güce ilkin nesne halinde rastlanması, doğanın bu sürekli yadsınışının önce doğa gibi gözükmesi, hiç durmadan öğreti yaratma ve bunları aşma yeteneğinin işin başında özel bir öğretide cisimlenmesi gerekliydi. Zihinsel konular, yeni çağın başlarında, Hıristiyanlığın tekelindedir; ya da isterseniz şöyle diyelim: Hıristiyanlık zihinsel olanın ta ken-

disidir, ama *yabancılaşmış* biçimidir. Nesneleşmiş bir zihindir. Bu andan sonra, bu zihinsel çatışma bütün insanların ortak ve hiç durmadan yenilenen girişimi olacak yerde, birtakım insanların özel işi gibi ortaya çıkmaktadır. Ortaçağ toplumunun zihinsel gereksinimleri vardır ve o, bu gereksinimleri doyurmak üzere, kendi üyelerini kendisi seçen bir uzmanlar topluluğu kurmuştur. Bizse bugün, okuma ve yazmayı insan hakları arasında ve aynı zamanda da, başkası ile anlaşabilme yolları olarak görüyoruz; işte bu yüzden de en bilgisiz köylü bile olası bir okuyucudur. Din adamları çağındaysa okuma yazma, yalnızca uğraştan olanlara özgü bir iştir. Zihinsel bir çalışma olsun diye yapılmaz; amaçları, bu işlerle uğraşanları, daha sonraları 'les humanites' (insan bilgileri) adı verilen o geniş ve belirsiz insancılığa (hümanizmaya) hazırlamak değildir; yalnız ve yalnız Hıristiyan öğretisini sürdürme ve başkalarına aktarma yollarıdır bunlar. Okuma bilmek, kutsal kitapları ve onların sayısız yorumlarını öğrenebilmek için gerekli aracı edinmek demektir; yazı bilmekse, yorum yapmayı bilmek demektir. Bugün bizler, başka bir iş tuttuğumuz zaman nasıl marangozluk ya da yapı ustalığına özenmiyorsak, papaz olmayan öteki insanlar da bu hünerleri elde etmeyi öylesine akıllarından geçirmiyorlardı. Baronlar, tinselliği yaratma ve saklama işinde papazlara güvenmektedir. Bugünkü okuyucuların yaptığı gibi, yazarları kendi başlarına denetleyecek güçten yoksundurlar; yardım görmeseler, sapkınlıkla dine uygun inançları birbirinden ayıramayacaklardır. Onlar yalnız Papa, laik adaleti kabul ettiği zaman

heyecanlanırlar. O zaman her şeyi çalıp çırpıp yakarlar; ama bu, yalnızca Papa'ya güvenleri olduğu ve çalıp çırpma fırsatını hiçbir zaman kaçırmadıkları içindir. Dinsel öğreti aslında onlara ve halka yönelmiştir, ama bu öğreti onlara sözlü vaizler yoluyla verilmektedir ve Kilise pek erken çağlardan beri yazıdan daha yalın bir dil bulmuştur: imge. Manastır ve kiliselerdeki yontular, vitraylar, resimler, mozaikler Tanrı'yı ve Kutsal Öykü'yü anlatmaktadır. İnancın resme dökülmesi konusundaki bu büyük girişim yanında, din adamı anılar, düşünbilimsel yapıtlar, yorumlar, şiirler de yazmaktadır; bunları kendi uğraşdaşları için yazmakta, yazdıkları daha üstlerince denetlenmektedir. Hiçbir zaman öğrenemeyeceklerini önceden bildiği için, yapıtlarının halk yığınları üstündeki etkisiyle uğraşmasına gerek yoktur; yağmacı ya da dönek bir derebeyinin bilincine pişmanlık acısı sokmak istemesi de olanaksızdır: Şiddet, okuma yazma bilmez. Demek ki din adamı için dünyasal çıkarlar üzerine kendi imgesini yansıtmak, yan tutmak ya da sürekli bir çabayla tarihsel yaşantının tinsel yanını ortaya çıkarmak söz konusu değildir. Tam tersine, yazar Kilise içinden geldiği, Kilise de değişmeye karşı çıkarak saygınlığını kanıtlayan büyük bir tinsel okul olduğu için; tarih ile güncel aynı şey olduğu ve tinsellik dünyasaldan kesinlikle ayrıldığı için; din adamlığı bu ayrımı sürdürme amacını güttüğü, yani yüzyıl karşısında kendini uzman bir kuruluş gibi göstermek istediği için; ayrıca üretim bölük pörçük ve ulaştırma araçları da, bir ilde ortaya çıkan olayların öteki ile hiç etki etmemesine ve bir

manastırın kendi özel barışının tadını çıkarmasına izin verecek kadar az ve yavaş olduğu için, tıpkı *Acharniens*'in[21] kahramanı gibi, ülkesi savaş halinde olsa bile, yazarın görevi, yalnızca Ölümsüz'ü seyre dalarak özerkliğini göstermektir; hiç durmadan Ölümsüz'ün varlığını ileri sürer ve bunu da başlıca kaygısının Ölümsüz'ü seyretmek oluşuyla kanıtlar: Bu açıdan ele alınırsa o, gerçekten de, Benda'nın ülküsünü gerçekleştirmektedir, ama hangi koşullar içinde: Bunun için, tinsellikle yazının yabancılaşması, özel bir öğretinin egemen olması, derebeylik düzenindeki dağınıklığın din adamlarının dünyadan elini eteğini çekmesine izin vermesi, halkın hemen hepsinin okuma yazmasız ve yazarın biricik okuyucularının da öteki yazarlardan kurulu bir dernek olması gerekmektedir. İnsanın hem düşünce özgürlüğüne sahip olması, hem o daracık uzmanlar topluluğunu aşan bir halk için yazması ve ölümsüz değerler ile *önceden benimsenmiş* düşünlerin içeriğini betimlemekle yetinmesi akıl alacak şey değildir. Ortaçağ papazının bilinci yazının ölüsü üzerinde çiçek açmaktadır.

Oysa, yazarların vicdanının böylesine rahat olması, okuyucularının bir yazarlar topluluğuna indirgenmesi pek de gerekli değildir. Ayrıcalıklı sınıfların öğretisinde yıkanmaları, bunu bütünüyle benimsemeleri ve hatta bunun dışında başka bir öğreti tanımamaları yeter de artar. Ama bu durumda, görevleri bütünüyle değişir: Artık onlardan dogmaların *bekçisi* olmaları değil, yalnızca

[21] Aristophanes, İÖ 426. (Yay.)

bu dogmaları çekiştirmemeleri istenir. Yazarların yerleşik öğretiye bağlanışlarına ikinci örnek olarak, sanırım XVII. yüzyıl Fransa'sı gösterilebilir.

Bu yüzyılda yazarın ve okuyucusunun laikleşmesi tamamlanmak üzeredir. Bu laikleşmenin kaynağı, hiç kuşkusuz, yazılı yapıtın genişleyen gücünde, anıtsal niteliğinde ve her zihinsel yapıtın taşıdığı özgürlük çağrısındadır. Bununla birlikte, eğitimin gelişmesi, *tinsel gücün zayıflaması*, özellikle dünyasal olanla ilgili yeni öğretilerin ortaya çıkışı gibi dış koşullar da buna yardım etmektedir. Ama laikleşme, evrenselleşme anlamına gelmez. Yazarın okuyucusu gene son derece sınırlıdır. Bütünüyle ele alındığında, bu okuyucu topluluğuna *la société* (toplum, dernek) adı verilmekte ve bu ad sarayın, kilisenin, yargı organının ve varlıklı kentsoylu sınıfın bir parçasını kapsamaktadır. Tek başına ele alındığında okuyucu 'honnête homme'[22] diye adlandırılmakta ve bu insan, yapıtları *beğeni* adı verilen bir tür sıkı denetimden geçirmektedir. Kısacası bu okuyucu hem yüksek sınıftandır, hem de bir uzmandır. Yazarı eleştirir, çünkü kendisi de yazardır. Corneille'in, Pascal'in, Descartes'ın okuyucusu Madame de Sévigné, Şövalye Mêrê, Madame de Grignan, Madame de Rambouillet ya da Saint-Evremond'dur. Bugün, yazara oranla, okuyucu edilgindir: Kendisine birtakım düşünceler ya da yeni bir sanat biçimi benimsetilmesini bekler. O, düşünceye vücut verecek duruk kütledir. Onun denetimi dolaylı ve

[22] Honnête homme: (Fr.) XVII. yüzyılda ideal toplumun temsilcisi olan, bilgili, görgülü ve eğitimli, her hareketinde ölçülü, donanımını sergilemekten sakınan insan. (Yay.)

olumsuzdur; kendi görüşünü bildirdiği söylenemez; olsa olsa, kitabı satın alır ya da almaz; yazarla okuyucu arasındaki ilişki erkekle dişi arasındakine benzer: Çünkü okuma yalın bir bilgi verme yolu, yazı ise insanlarla anlaşmanın en yaygın biçimi olup çıkmıştır. XVII. yüzyılda, yazı bilmek, bir bakıma iyi yazmayı bilmek demekti. Yaratan, biçem verisini bütün insanlara eşit olarak dağıttığı için değil; okuyucu, yazara kesinlikle özdeş değilse bile, edimsiz bir yazar olduğu için. O, asalak bir seçkin sınıfın üyesidir; yazmak, bu sınıf için, bir uğraş değilse bile, hiç olmazsa, üstünlüğünün bir belirtisidir. Okuyan, kendisi de yazdığı için okumaktadır. Okuyucu etkindir: Zihnin ürünleri gerçekten de onun *önüne getirilmektedir;* o da bu ürünleri saklanmasına yardım ettiği bir değerler merdivenine göre değerlendirmektedir. Romantizm dediğimiz devrim bu çağda akla bile gelemez; çünkü böyle bir devrim için, bilmediği düşünce ya da duyguları göstererek şaşırtılan, allak bullak edilen, ansızın canlandırılan ve sağlam inançlar taşımadığından, sürekli olarak saldırıya uğrayıp gebe bırakılmayı bekleyen kararsız bir toplumun yardımı gereklidir. XVII. yüzyılda inançlar sapasağlamdır: Dinsel öğreti, dünyasal erkin doğurduğu siyasal bir öğretiyle desteklenmiştir: Hiç kimse Tanrı'nın varlığından ya da kralın kutsal hakkından açıkça kuşkulanamamaktadır. 'Société'nin, okuduğu kitaplarda da bulmak istediği, kendine özgü bir dili, süsleri, törenleri vardır. Bir de kendine özgü bir dünya görüşü elbet. Hep üzerinde durduğu iki tarihsel olay –ilk günah ile İsa tarafından kurtarılma– uzak bir

geçmişte kaldığı için; büyük yönetici aileler de gururlarını ve ayrıcalıklarının doğrulamasını bu geçmişten aldıkları için; Tanrı, değişmesi gerekmeyecek kadar yetkin olduğundan ve iki dünyasal güç, Kilise ve Krallık durukluktan başka bir şey istemediğinden, gelecek yeni hiçbir şey getiremeyeceği için, zamanın etkin öğesi, Ölümsüz Varlığın görüngüsel bir bozuluşundan başka bir şey olmayan geçmiştir; şimdiki zaman, ancak geçmiş bir çağın imgesini, elden geldiğince az kötü olarak yansıttığı zaman hoş görülebilecek sürekli bir günahtır; bir düşüncenin kabul edilebilmesi için, eskiliğini kanıtlaması; bir sanat yapıtının hoşa gidebilmesi için, eski bir yapıttan esinlenmiş olması gerekir. Bugün bile açıkça bu öğretinin bekçiliğini yapan yazarlara rastlıyoruz. Bugün de Kilise içinden gelen ve dogmayı savunmaktan başka kaygıları bulunmayan papazlar var. Bunlara, dünyasal erk'in 'bekçi köpekleri', mutlak krallık öğretisini kurmak ve sürdürmek isteyen vakanüvisler, saray ozanları, yargıç ve düşünbilimciler eklenmektedir. Ama bunların yanında, kanıtlama ya da sürdürme zorunluluğunu duymaksızın çağın dinsel ve siyasal öğretisini benimseyen, aslında laik, bir üçüncü yazar kümesi daha vardır. Onlar bu konuda bir şey yazmazlar; içten içe benimserler o öğretiyi, bu, onlar için, az önce sözünü ettiğimiz bağlamdır ya da yazarla okuyucunun paylaştığı ve yazarın yazdığı şeyi okuyucular için anlaşılır duruma getiren ön-varsayımlar toplamıdır. Bu yazarlar genellikle kent-soylu sınıftandırlar; soylu sınıf bakar onlara, üretimde bulunmaksızın tükettikleri ve soylu sınıf

da hiçbir şey üretmeyip başkalarının emeğiyle geçindiği için, asalak bir sınıfın asalağıdırlar. Artık bir dernek halinde değil, sıkı sıkıya kendi içine kapanmış toplumda yaşarlar, sözsüz bir birlik oluştururlar ve krallık iktidarı, bir dernekten geldiklerini ve eski papazlığı unutmamaları için aralarından kimisini seçer ve simgesel bir kurulda toplar: Akademi. Krallığın beslediği, seçkinlerin okuduğu bu yazarların biricik kaygısı, bu sınırlı okuyucu topluluğunun isteklerini karşılamaktır. Onların vicdanı da XII. yüzyıl papazlarınınki kadar, ya da hemen hemen o kadar rahattır; bu çağda, gerçek okuyucuların dışında olası bir okuyucu topluluğundan söz edilemez. La Bruyère'in ara sıra *köylülerden* söz ettiği görülür, ama *onlara* değildir sözü ve bu insanların yoksulluğunu ortaya koyması, benimsediği öğretiye karşı bir kanıt bulmak için değil, gene bu öğreti admadır; aydın efendiler, iyi yürekli Hıristiyanlar için utanılacak bir şeydir bu yoksulluk. Böylece halkın tepesinde halktan konuşulmakta ve bir yazının, halkın kendini tanımasına yardım edebileceği akla bile gelmemektedir. Ve okuyucuların aynı hamurdan oluşu, yazarların ruhundan her türlü çelişkiyi söküp atmıştır. Onlar, gerçek ama tiksinti veren okuyucularla edimsiz, keyfî seçilen, ama ulaşılamayan okuyucular arasında bocalamamaktadırlar; dünya üzerindeki görevleri konusunda hiçbir şey düşünmezler, çünkü yazar, ancak görevinin belli olmadığı ve bu görevi kendisinin bulması ya da yeniden icat etmesi gerektiği çağlarda, yani seçkin okuyucuların ötesinde, kazanmak isteyip istememekte özgür olduğu ve eğer kendilerine

ulaşılabilecekse, onlarla ne tür bir bağ kuracağına karar vermek zorunda kaldığı biçimlenmemiş bir olası okuyucu yığını gördüğü zaman düşünür bu konuyu. XVII. yüzyıl yazarlarının belirli görevleri vardır, çünkü onlar aydın, son derece sınırlı ve etkin, kendilerini sürekli olarak denetleyen bir okuyucu için yazmaktadırlar; halk onların farkında bile olmadığı için, işleri geçimlerini sağlayan seçkin sınıfa kendi imgesini göstermektir. Ama bir imgeyi göstermenin türlü yolu vardır: Kimi resimler özünden yadsıyıcıdır; çünkü resmini yaptığı kişiyle suç ortaklığına girmeyi reddeden bir ressam tarafından yabancı bir gözle, tutkusuzca yapılmışlardır. Yalnız, bir yazarın gerçek okuyucusunun yadsıyıcı resmini yapmayı düşünebilmesi için bile, kendisiyle okuyucusu arasında var olan bir çelişkinin bilincine varmış olması, yani okuyucularını *yabancı bir gözle incelemesi* ve onlara şaşkınlıkla bakması ya da onlarla birlikte oluşturduğu küçük topluluk üzerinde yabancı bilinçlerin (küçük etnik kümelerin, ezilen sınıfların, vb.'nin) bakışının ağırlığını hissetmesi gerekir. Ama XVII. yüzyılda edimsiz okuyucu diye bir şey bulunmadığına, sanatçı da seçkin sınıfın öğretisini hiç eleştirmeden benimsediğine göre, okuyucusunun suç ortağıdır; hiçbir yabancı bakış gelip bozmaz oyununu. Ne düzyazı yazarı, ne de ozan ilençlidir. Her yapıta yeni bir anlam ve yeni bir yazınsal değer aramak zorunda değildirler, çünkü bu anlam ve değer gelenek tarafından saptanmıştır; sınıflandırılmış bir toplumun göbeğinde yaşadıkları için benzersizliğin gurur ya da bunalımını tanımazlar; kısacası *klasik*'tirler. Bir top-

lum görece duruk bir biçime kavuştuğu ve kendini süreklilik söylencesine kaptırdığı, yani şimdiki zamanla ölümsüzü ve tarihsellikle gelenekselliği birbirine karıştırdığı zaman; sınıfların sıralanması yüzünden edimsiz okuyucu gerçek okuyucu sınırını aşamadığı ve her okuyucu, yazar için, yeterli bir eleştirmen ve denetçi olduğu zaman, dinsel ve siyasal öğretinin gücü ile yasakların sıkılığı, düşünce için yeni alanlar açma olanağını ortadan kaldırıp yalnızca seçkin sınıfın benimsediği *basmakalıp düşünceleri* biçimlendirmeye izin verecek derecelere ulaştığı zaman; –daha önce gördüğümüz gibi, yazarla okuyucusu arasındaki somut ilişki demek olan– okuma, kurtuluşa benzeyen bir *birbirini tanıma* töreni, yani yazarla okuyucunun aynı dünyada bulunduklarının ve aynı görüşleri paylaştıklarının törenli bir olumlaması biçimini aldığı zaman, klasisizm vardır. Böylece, her zihinsel yapıt aynı zamanda bir incelik gösterisidir ve biçem yazarın okuyucusuna gösterdiği en yüce inceliktir; okuyucu da, kendi payına en değişik yapıtlarda hep aynı düşünceleri bulmaktan bıkıp usanmaz, çünkü bunlar kendi düşünceleridir ve o, başka düşünceler edinmeyi değil, daha önceden kendi malı olan düşüncelerin görkemlice kendisine sunulmasını ister. Bu böyle olunca da yazarın okuyucu önüne çıkardığı resim ister istemez soyut ve suç ortağıdır; yazar, asalak bir sınıf için yazdığından, ne çalışan bir insan gösterebilir, ne de, genel açıdan, insanın dış doğayla ilintilerini. Öte yandan, uzmanlar topluluğu, Kilise'nin denetimi altında, tinsel ve dünyasal öğretiyi sürdürmeye çalıştığı için, yazar, kişinin yapısı

üzerinde ekonomik, dinsel, doğaötesi ve siyasal etkenlerin önemli bir etki yapabileceğini aklına bile getirmemektedir; ve içinde yaşadığı toplum şimdiki zamanla ölümsüzü birbirine karıştırdığı için, insan doğası dediği şeyde en küçük bir değişmeyi bile düşünememektedir; tarihi, ölümsüz insanı yüzeyden etkileyen bir olaylar dizisi diye görmektedir ve tarihsel sürece bir anlam vermesi gerekse, onu sürekli bir yineleme gibi görecektir; burada geçmiş olaylar çağdaşlarına ders verebilecek ve vermesi gereken nitelikte birer olaydır; o aynı zamanda tarihi hafif bir zorlaşma süreci gibi görecektir, çünkü tarih belli başlı olayları *geçeli* bir hayli olmuştur ve çünkü, yazında yetkinlik Eski Yunan'da elde edildiği için, geçmiş örnekler kendisine erişilmez gelmektedir. Ve o, bütün bu konularda, çalışmayı bir uğursuzluk gibi gören, ayrıcalıklı olduğu ve inançtan, efendiye saygıdan, seviden, savaştan, ölümden ve incelikten başka bir işi bulunmadığı için, sırf bu yüzden, tarih ve dünya içindeki durumunu *duymayan* okuyucularıyla bütünüyle uyuşmaktadır. Kısacası, yerleşik insanın imgesi tam anlamıyla ruhbilimseldir, çünkü klasik okuyucu yalnız ruhsal durumunun bilincine varmıştır. Üstelik bu ruhbilimin kendisi de gelenekseldir; insan yüreği konusunda derin ve yeni doğrular bulup ortaya çıkarma kaygısı duymadığı gibi, varsayımlar peşinde de koşmaz: Ancak yerinde duramayan toplumlarda, ve okuyucu topluluğu birkaç toplumsal sınıfı kapsadığı zaman, tedirgin ve hoşnutsuz olan yazar, bunalımları için yeni açıklamalar ortaya atar. XVII. yüzyıl ruhbilimi salt betimleyicidir; yazarın kişi-

sel yaşantısına dayanmadığı gibi, seçkinler sınıfının kendi üzerinde düşündüklerinin anlatımı da değildir. La Rochefoucauld özdeyişlerinin biçim ve içeriğini salon eğlencelerinden alır; bilinç durumlarını inceleyen Cizvit tanrıbilimleri, İncelik Düşkünü Kadınların törenciliği, resim düşkünlüğü, Nicole ahlâkı, tutkuların dinsel açıdan ele alınışı belki yüz yapıtın temelinde yatmaktadır; güldürüler eskiçağ ruhbiliminden ve büyük kent-soylu sınıfın kaba sağduyusundan esinlenmektedir. Dar sınırlı soylu toplum, kendi düşüncelerini bulduğu için bu güldürülerde zevkle kendisini seyretmektedir; bu topluluk, kendisine gerçek yüzünün gösterilmesini değil, kendisi diye bildiği kişiliğin yansıtılmasını istemektedir. Hiç kuşkusuz kimi taşlamalara izin vardı, ama taşlama ve güldürülerde kendi ahlâkı adına, sağlığı için gerekli temizlik ve ayıklamaları yapan, seçkinler sınıfının kendisidir; gülünç markilerle ya da davacılarla ya da İncelik Düşkünü Kadınlarla hiçbir zaman yönetici sınıf *dışında kalan* bir görüş açısından alay edilmemektedir; söz konusu olan, hep, uygar bir topluluğun kendine benzetemediği ve toplu yaşayışın dışında kalan şu garip kişilerdir. İnsancıl olanla, incelikten yoksun olduğu için alay edilmektedir; Cathos ile Madelon ise aşırı derecede ince oldukları için alay konusudurlar. Philaminte kadın konusundaki beylik düşüncelere karşı çıkmaktadır; kibarlık budalası, hem özgeci bir alçakgönüllülüğe sahip bulunan ve durumlarının gerek büyüklüğünü, gerekse küçüklüğünü bilen zengin kentsoylulara, hem de soylular arasına girmeye çalıştığı için, kibarlara iğrenç gö-

zükmektedir. Bu iç ve bir bakıma ruhbilimsel taşlama Beaumarchais'nin, P.L. Courier'nin, Vallès'in, Céline'in büyük hicvine hiçbir yönden benzemez: daha az yürekli, daha fazla katıdır, çünkü toplulugun zayıf, hasta, uyuşamamış insan üzerindeki baskıcı eylemini dile getirmektedir; bir sürü yaramazın, acı verdikleri çocuğun beceriksizlikleri karşısındaki acımasız gülüşüdür bu.

Kökenleri ve töreleri kentsoylu olan 1780'lerdeki ya da 1830'lardaki parlak ve ateşli uğraşdaşlarından çok, aslında, Oronte ile Chrysale'e benzeyen, bununla birlikte büyükler toplumu içine alınmış olup onlar tarafından beslenen, üstten hafifçe sınıfsızlaşmış, ama gene de yeteneğin soy sopun yerini tutmadığına inanan, papazların azarları önünde boynu bükük, krallık yönetimine karşı saygılı, temel direkleri Kilise ve Krallık olan büyük yapı içinde, tüccarlarla üniversitelilerin azıcık üstünde, soylularla din adamlarının altında alçakgönüllü bir yer tutan yazar, dünyaya çok geç geldiğine, her şeyin söylenmiş bulunduğuna ve kendisine düşen işin yalnızca, daha önce söylenmiş şeyleri hoş bir biçimde yeniden söylemek olduğuna inanarak, uğraşını gönül rahatlığıyla sürdürmektedir; kendisini bekleyen ünü babadan oğula geçen unvanların zayıf bir imgesi gibi görmekte ve toplumsal değişmelerin okuyucularını tepeden tırnağa değiştirebileceğini aklının köşesinden bile geçirmediği için, bu ünün ölümsüzlüğüne inanmaktadır; böylece, kraliyet ailesinin sürüp gitmesi ona, kendi ününün güvencesi gibi gözükmektedir.

Oysa, hem de bir bakıma elinde olmayarak

okuyucularının önüne çıkardığı sihirli bir aynadır: Yakalar ve tehlikeye atar. Okurların önüne çıkarılan imgenin pohpohlayıcı ve suç ortağı, nesnel olmaktan çok öznel, dışsal değil de içsel bir imge olması için elden gelen her şey yapılmış bulunsa bile o gene de bir sanat yapıtıdır, yani kaynağını yazarın özgürlüğünden almaktadır ve okuyucunun özgürlüğüne yöneltilmiş bir çağrıdır. Güzel olduğuna göre, camdandır, sanatsal geri çekiliş onu elin erişemeyeceği yere götürür. Onun içinde kendinden geçmek, orada rahat bir sıcaklık, gizli bir hoşgörü bulmak olanaksızdır; çağın beylik düşüncelerinden, bir göbekbağı gibi bir çağın insanlarını birleştiren kulaktan kulağa fısıldanmış gönül okşayıcı sözlerden kurulu olmasına karşın, bir özgürlük desteklemektedir bu imgeyi; böyle olunca da o, başka türlü bir nesnellik kazanmaktadır. Seçkinler sınıfı aynada *kendi imgesini* yakalamaktadır elbet: Ama bu imge, en aşırı sertlikle kendine baktığı zaman yakalayabileceği imgedir. Seçkinler sınıfı *Başkası*'nın bakışıyla nesne durumuna sokulmamıştır, çünkü ne köylü, ne zanaatçı onun için *Başkası* değildir henüz ve XVII. yüzyıl sanatını belirleyen düşünsel canlandırma edimi, özellikle bir iç süreçtir: Bu edim, yalnızca, herkesin kendi içindeki şeyleri açıkça görebilmek üzere giriştiği çabayı son sınırına vardırmaktadır; sürekli bir düşünmedir bu. Tabii, bu edim ne aylaklığı, ne baskıyı, ne de asalaklığı sorun eder, çünkü yönetici sınıfın bu özellikleri ancak onun dışında kalan gözlemcilere açıktır; bu yüzden de, yönetici sınıfa yansıtılan imge salt ruhbilimseldir. Ama apansız davranışlar yansıma

durumuna geçerken arılıklarını ve anlık olma özürlerini yitirirler: Bu davranışları benimsemek ya da değiştirmek gerekir. Ve okuyucunun önüne çıkarılan şey bir incelik ve tören dünyasıdır, ama bu dünyayı tanıması, onun içinde kendini tanıması için çağrıda bulunulduğuna göre, okuyucu bu durumda bile onu aşmaktadır. Bu açıdan bakılınca, Racine, Phèdre için, 'Burada tutkular, bu tutkuların doğurduğu bütün düzensizliği göstermek üzere gözler önüne serilmiştir,' derken haksız olmuyor. Yalnız bundan, Racine'in tek amacının bizi sevdadan tiksindirmek olduğu anlamını çıkarmamak gerekir. Bununla birlikte, tutkuyu anlatmak bile onu aşmak, ondan kurtulmak demektir. Aynı sıralarda, düşünbilimcilerin bilgi yoluyla kendilerini tutkudan kurtarmaya çalışmaları bir rastlantı değildir. Ve tutkular karşısında düşünceye dayanarak özgürlüğü sürdürme işine genellikle *ahlâk* adı verildiğine göre, itiraf etmek gerekir ki XVII. yüzyıl sanatı son derece ahlâkçı bir sanattır. Açıkça erdemi öğretme amacı güttüğü ya da kötü yazını doğuran iyi niyetlerle zehirlendiği için değil, okuyucunun önüne sessizce kendi imgesini getirdiği, bu imgeyi çekilmez kıldığı için böyledir bu. Ahlâkçı: hem bir tanımlama, hem de bir sınırlama. Yalnız *ahlâkçı* ama; insanoğlunun ruhsal sorunu aşıp ahlâksal soruna yönelmek istemesi, dinsel, doğaötesi, siyasal ve toplumsal sorunları çözülmüş olarak görmesindendir; ama eylemi gene de 'Katolik'tir. Evrensel insanla siyasal gücü elinde bulunduran insanları birbirine karıştırdığı için, ezilen hiçbir somut kategorinin kurtuluşuna adamaz kendini; bununla

birlikte, ezici sınıf tarafından bütünüyle özümlenmiş olmasına karşın, yazar, gene de bu sınıfın suç ortağı değildir; yapıtı, bu sınıf içinde, insanoğlunu kendi benliğinden kurtarmak ereğini güttüğüne göre, tartışma kabul etmez biçimde kurtarıcıdır.

Buraya kadar, yazarın edimsiz okuyucularının sıfır ya da buna yakın olduğu ve gerçek okuyucuları arasında hiçbir çatışma bulunmadığı zaman ortaya çıkan durumu inceledik. Bu durumda yazarın büyük bir gönül rahatlığıyla o gün yürürlükte olan öğretiyi benimsediğini ve özgürlük çağrılarını bu öğreti içinde yaptığını gördük. Edimsiz okuyucular bir anda ortaya çıktığı ya da gerçek okuycular düşman kamplara bölündüğü zaman her şey değişmektedir. Şimdi yazar yönetici sınıfların öğretisini yadsımak zorunda kaldığı zaman yazının ne olduğunu inceleyelim.

XVIII. yüzyıl, Fransız yazarlarının tarihteki biricik talihi ve çabucak uçup giden cenneti olmuştur. Toplumsal durumları değişmemiştir: Birkaç ayrıcalıklı örnek bir yana, kentsoylu sınıftan yazarlar büyüklerin kayırmalarıyla sınıfları dışına çıkmaktadırlar. Gerçek okuyucu çemberi hissedilir oranda genişlemiştir, çünkü kentsoylu sınıf okumaya başlamıştır; ama 'alt' sınıflar hâlâ yazarların farkında değildir ve yazarlar da, bu sınıflardan La Bruyère'le Fénelon'dan daha sık söz etmelerine karşın, düşünce düzeyinde de olsa, hiçbir zaman onlar için yazmamaktadırlar. Bununla birlikte, derin bir değişiklik okuyucularını ikiye bölmüştür; şimdi artık çelişik istekleri karşılamaları gerekmektedir; ta başından, durumlarını be-

lirleyen şey *gerilim*'dir. Bu gerilim pek özel bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Gerçekten de, yönetici sınıf kendi öğretisine güvenini yitirmiştir. Savunma durumuna geçmiştir; belli bir ölçüde, yeni düşünlerin yayılmasını önlemeye çalışmaktadır, ama bütün yapabildiği şey bu düşünlerin içine girememektir. Dinsel ve siyasal ilkelerinin kendi gücünü yerinde tutmaya yarayan birer araçtan başka bir şey olmadığını anlamıştır, ama işte bu yüzden de, birer araç gibi gördüğü için, onlara bütünüyle inanmaz olmuştur; pragmatik doğrunun yerini açığa çıkarılmış doğru almıştır. Sıkı denetim ile yasakların daha göze batıcı oluşu, bunların altında gizli bir zayıflık ile umutsuzluğun doğurduğu bir köpeksiliğin yatmasından ileri gelmektedir. Artık *din adamı* yoktur; Kilise yazını boş bir din savunması, elden kaçan dogmalar üzerine çökmüş bir yumruk olup çıkmıştır; bu yazın özgürlüğe karşıdır, saygıya, korkuya, çıkara seslenmektedir ve, özgür insanlara yöneltilmiş bir çağrı olmaktan çıktığı için, yazın olma niteliğini de yitirmiştir. Yolunu şaşırmış seçkinler sınıfı gerçek yazara dönmekte ve ondan olanaksızı istemektedir: Eğer ille de istiyorsa, yazar kendilerine karşı sert davransın, ama buna karşılık ufalanıp gitmekte olan bir öğretiye azıcık özgürlük aşılasın, okuyucularının aklına seslensin ve zamanla akla aykırı duruma gelmiş birtakım dogmaları kabullenmesi için kandırsın. Ama seçkinler sınıfı zararlı bir oyun oynamaktadır: Bu ilkeler artık pek açık, dolaysız ve biçimlendirilmemiş doğrular olmadığından ve kendisinin de bunları, savunsun diye yazarın *önüne çıkarması* gerektiğinden; on-

ları birer ilke oldukları için değil de, düzeni sürdürmek için kurtarmak söz konusu olduğundan, seçkinler sınıfı bu ilkeleri yeniden yerleştirmek üzere giriştiği çabada onların değerini yadsımak durumuna düşmektedir. Sarsıntı geçiren öğretiyi sağlamlaştırmayı üstlenen yazar, en azından *bu öğretiyi benimsemiş olmaktadır:* Ve bir zamanlar farkına varılmaksızın zihinleri yöneten bu ilkelere böyle bile bile bağlanmak yazarı onlardan kurtarmaktadır; o bu ilkeleri aşmakta, kendisine karşın, yalnızlık ve özgürlük içinde suyun yüzüne çıkmaktadır: Öte yandan da, Marksçı terimlerle 'yükselen sınıf' diye adlandırılan kentsoylu sınıf hem kendisine benimsetilen öğretiden kurtulmaya, hem de kendine özgü bir öğreti kurmaya özenmektedir. Oysa az sonra Devlet işlerine katılmak isteyecek olan bu 'yükselen sınıf' ancak siyasal bir baskı altındadır. Yıkılmış soylular sınıfı karşısında parasal üstünlüğü yavaşça ele geçirmektedir; para, ekin, boş zamanlar daha şimdiden elinin altındadır. Böylece, tarihte ilk kez, ezilen bir sınıf yazarın önüne gerçek bir okuyucu gibi çıkmaktadır. Ama durum daha da elverişlidir: Çünkü bu uyanan, okuyan ve düşünmek isteyen sınıf, ortaçağda Kilise'nin yaptığı gibi, kendi öğretisini kendi yaratan, örgütlenmiş bir devrimci parti ortaya koymamıştır. Yazar, ilerde karşılaşacağımız gibi, daha çöküntü halindeki bir sınıfın hesap dökümü yapan öğretisiyle yükselen bir sınıfın sağlam öğretisi arasında sıkışıp kalmamıştır. Kentsoylu sınıf aydınlık istemektedir; düşüncenin yabancılaşmış olduğunu belli belirsiz hissetmekte ve kendi kendini tanımak istemektedir. Onda bir-

takım örgütlenme belirtilerine rastlayabiliriz hiç kuşkusuz: maddeci dernekler, düşünce dernekleri, masonluk gibi. Ama bunlar, düşünce ortaya atmaktan çok düşünce bekleyen araştırma dernekleridir. Halka yönelmiş ve anlık bir yazı türünün yayıldığı da görülür bu arada: gizli ve yazarı belirsiz küçük kitaplar. Ama bu özengen yazın, uğraştan yazarla yarışmaktan çok, topluluğun karışık özlemlerini göstererek onu kamçılamakta ve kışkırtmaktadır. Böylece hâlâ güçlükle ayakta duran ve gene Saray'dan çıkan bir yarı-uzman okuyucu topluluğunun karşısında, kentsoylu sınıftan gelen bir okuyucu topluluğunun ilk çekirdeği gibi durmaktadır: Yazın karşısında bu sınıf görece bir *edilginlik* içindedir, çünkü yazı sanatıyla hiçbir şekilde uğraşmamaktadır; biçem ve yazınsal türler üzerinde önceden belli bir görüşü yoktur; gerek biçim, gerek öz, her şeyi yazarın üstün yeteneğinden beklemektedir.

Her iki yönden de çağrılan yazar, okuyucularının birbirine düşman iki kampı arasında ve sanki onlar arasındaki çatışmanın yargıcı durumunda kalmaktadır. O artık bir din adamı değildir; yalnız yönetici sınıf beslememektedir artık onu: Gerçi bu sınıf kendisine hâlâ bir aylık vermektedir, ama kentsoylular da kitaplarını satın almakta, böylece yazar iki yandan para kazanmaktadır. Babası kentsoylu bir adamdı, çocuğu da öyle olacaktır: Bu durumda onu, ötekilerden daha iyi durumda olan, ama aynı biçimde ezilen, tarihsel koşulların baskısıyla kendi bilincine ermiş bir kentsoylu; kısacası bütün kentsoylu sınıfın kendi kişiliğinin ve isteklerinin bilincine vardığı bir iç-ayna şeklin-

de görmek olasıdır. Ama bu, yüzeysel bir görüş olur: Bir sınıfın kendi bilincine ancak kendini hem içerden, hem de dışardan görebildiği zaman; bir başka deyişle, dış yardımlar aldığı zaman vardığı o kadar söylendi, gene de az geldi galiba: Aydınlar, bu sürekli sınıfsızlar da işte bu işe yarar zaten. Ve XVIII. yüzyıl yazarının belli başlı niteliği de öznel ve nesnel bir sınıfsızlaşmadır: Her ne kadar kentsoylu köklerini unutmadıysa da, büyüklerin kayırmaları onu çevresinin dışına çıkarmıştır: Avukat olan yeğeni ya da papaz olan kardeşiyle yazar arasında hiçbir somut dayanışma kalmamıştır artık, çünkü onda, ötekilerde bulunmayan bazı ayrıcalıklar vardır. Davranışlarını ve hatta söyleyişindeki çekicilikleri saraydan, soylu sınıftan almaktadır. Ulaşacağı ün, en sevgili umudu ve kutsanması demek olan ün, onun için kaypak ve çift-anlamlı bir kavram olup çıkmıştır: Bir yazarın gerçek ödülünün, Bourgeslu adı sanı bilinmeyen bir doktorun, kovuşturacak davası bulunmayan Reimsli bir avukatın yapıtlarını bir bakıma gizlice yutması olduğunu kabul eden yeni bir ün anlayışı doğmaktadır. Ama pek iyi tanımadığı bu okuyucunun dağınık iyilikbilirliği onu ancak yarı yarıya etkilemektedir: Ağabeylerinden ün konusunda geleneksel bir görüş devralmıştır. Bu anlayışa göre, yeteneğini kutsayacak kişi hükümdardır. Başarısının gözle görülür kanıtı Catherine ya da Frederic'in onu sofrasına çağırmasıdır; ona verilen armağanlar, yukarının kazandırdığı saygınlıklar bizim bugünkü cumhuriyetlerin ödül ya da unvanlarının o resmî kişiliksizliğine kavuşmamıştır daha: Onlarda hâlâ bireyler arasındaki iliş-

kilerin yarı derebeylik havası vardır. Ve özellikle de, üretici bir toplumda yaşayan yazınsal bir tüketici, asalak bir sınıfın asalağı olduğu için, parayı bir asalak gibi kullanmaktadır: Çalışmasıyla aldığı ücret arasında en küçük bir orantı bulunmadığına göre, para *kazanmamaktadır*: Yalnızca *harcamaktadır*. Demek ki, yoksul bile olsa, bolluk içinde yaşamaktadır. Her şey ve özellikle de yapıtları bir şatafattır onun için. Bununla birlikte, kralın odasına varıncaya dek her yerde, silik bir gücü, güçlü bir bayağılığı vardır: Diderot, düşünbilimsel bir konuşmanın coşkusuyla, Rus çariçesini etinden kan çıkarırcasına çimdikliyordu. Ve sonra, çok ileri giderse kötü bir yazardan başka bir şey olmadığı hissettiriliverirdi kendisine: Falakaya çekilişinden, kodese tıkılışından, Londra'ya kaçışından tutun da Prusya kralının saygısızlıklarına dek, Voltaire'in yaşamı bir utkular ve aşağılanmalar dizisidir. Bir yazar kimi zaman bir markizin gelip geçici lütuflarına kavuşabilir, ama ya hizmetçisiyle ya da bir duvarcının kızıyla evlenir. Bu yüzden, tıpkı okuyucuları gibi, bilinci de bölük pörçüktür. Ama bundan dolayı acı duymaz; tersine, övüncünü bu temel çelişkiden alır: Hiç kimseye bağlı olmadığını, dostlarını ve düşmanlarını bilerek seçebileceğini ve çevrelerin, uluslaların ve sınıfların koşullandırmasından kendini kurtarabilmesi için kaleme sarılmasının yeterli olacağını düşünür. Havadadır, her şeyin üstünde uçmaktadır, katkısız düşünce ve katkısız bakıştır o: Benimsediği ve yalnızlık biçimine dönüştürdüğü sınıfsızlaştırılmayı istemek üzere seçer yazmayı; büyükleri, dışardan, kentsoyluların gözüyle,

kentsoyluları da soyluların gözleriyle seyreder ve her iki sınıfla da, onları içerden aynı ölçüde anlayabilecek kadar suç ortaklığı eder. O zamana kadar kendi içine kapalı bir topluluğun tutucu ve arılaştırıcı işlevinden başka bir şey olmayan yazın, bir anda onun aracılığıyla ve onda, kendi özerkliğinin bilincine varır. Büyük bir talihle, tıpkı yazarın kentsoylu sınıf, Kilise ve Saray arasında kalışı gibi, belli belirsiz özlemler ile çökmekte olan bir öğreti arasında kalan yazın, ansızın bağımsızlığını ileri sürer: Bundan böyle topluluğun beylik düşüncelerini yansıtmayacaktır artık; yazın Zihin'le, yani o tükenmeyen düşün yaratma ve düşünleri eleştirme gücüyle özdeş olmaktadır. Elbette yazının bu kendi kendini elden geçirişi soyut ve yarı yarıya biçimsel bir şeydir, çünkü yazınsal yapıtlar hiçbir sınıfın somut anlatımları değildirler; ve hatta, yazarlar gerek çıktıkları ortamla, gerekse bu ortamı benimseyen kişiyle her türlü dayanışmayı yadsıyarak işe başladıkları için, yazın Olumsuzluk'la, yani kuşku, yadsıma, eleştiri ve yoksamayla karışır. Ama sırf bu olguyla, sonunda, Kilise'nin kemikleşmiş tinselliğinin karşısına, artık hiçbir öğretiyle karışmayan ve her türlü veriyi sürekli olarak aşma gücü halinde ortaya çıkan yeni, devingen bir tinsellik koymaktadır. Aşırı Hıristiyan olan krallığın çatısı altında her türlü tehlikeden uzak, harika örneklere öykündüğü zaman, doğruluk kaygısı diye bir şey duymuyordu, çünkü doğru, kendisini besleyen öğretinin pek somut ve kaba bir niteliğinden başka şey değildi: Doğru olmak ya da yalnızca *olmak* Kilise dogmalarına göre aynı şeydi; doğru, dizgenin dı-

şında düşünülemezdi. Ama tinsellik geçip giden ve bütün öğretileri boş midye kabukları gibi geçtiği yol üzerinde bırakan şu soyut devinim haline geldiği anda, doğru da her türlü somut ve özel düşünbilimden ayrılmakta, soyut bağımsızlığı içinde ortaya çıkmaktadır; yazına yön veren düşünce ve eleştirel devinimin ta uzaklardaki bitim noktası odur artık. Tinsellik, yazın, doğru: Bu üç kavram, bilince varışın soyut ve olumsuz ânında birbirine bağlanmıştır; kullandıkları araç çözümlemedir, somut verileri soyut öğeler, tarihin verdiği ürünleri de evrensel kavram bileşimleri haline getiren işte bu olumsuz ve eleştirel yöntemdir. Bir delikanlı kendisine acı veren bir baskı ile utanç veren bir dayanışmadan kurtulmak üzere yazmayı seçmektedir; çiziktirdiği ilk sözlerle, çevresinden ve sınıfından, bütün çevre ve sınıflardan kurtulacağını, düşünsel ve eleştirel açıdan bilincine vardığı an tarihsel durumunu kökünden sarsacağını sanmaktadır: Önyargılarının belli bir çağ içine kapattığı şu kentsoylular ve soylular karışımının üstünde, kalemi eline alır almaz kendini yer ve zamana bağlı olmayan bir bilinç gibi, kısacası *evrensel insan* gibi görmektedir. Ve onu kurtaran yazın, insan doğasının soyut bir işlevi, *önceden var olan* gücüdür; o, insanoğlunun, her an kendini tarihten çekip koparmasına yardım eden devinimdir: Sözün kısası, yazar bir özgürlük temrinidir. XVII. yüzyılda, yazmaya karar verdiniz miydi, reçeteleri, kuralları ve bu kuralların kullanılma biçimleriyle, uğraşlar arasındaki yeriyle belirli olan bir uğraşa kucak açıyordunuz. XVIII. yüzyılda ise kalıplar kırılmıştır, her şeyin yeni baştan

yapılması gerekmektedir; zihinsel yapıtlar az ya da çok başarıyla ve belli değer ölçülerine göre kesilip biçilecek yerde, her biri ayrı bir buluş gibi, yazının yapısı, değeri ve amacı konusunda yazarın verdiği bir karar gibi durmaktadır; her yapıt kendi öz kurallarını ve kendini yargılamaya yarayacak ilkeleri yanında getirmektedir; her yapıt yazını bütünüyle bağlamak ve ona yepyeni yollar açmak istemektedir. O çağın en kötü yapıtlarının aynı zamanda geleneğe en çok bağlı kalmak isteyenler oluşu bir rastlantı değildir: Ağlatı ve destan, sıkıca kendi içine kapanmış bir toplumun meyveleriydi; paramparça bir toplulukta bunlar ancak birer kalıntı ve nazire gibi yaşayabilirlerdi.

XVIII. yüzyıl yazarının yapıtlarında yorulmadan, usanmadan istediği şey, tarihin karşısına tarihe-karşı bir akıl çıkarma hakkıdır ve, bu anlamda o, soyut yazının gereklerini gün ışığına çıkarmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Okuyucularına sınıflarının bilincini daha iyi duyurmak diye bir kaygısı yoktur: Tam tersine, kentsoylu okuyucusuna yönelttiği ivedi çağrı, aşağılanmaları, önyargıları, korkuları unutma çağrısıdır; soylu okuyucusuna yönelttiğiyse, sınıf övüncünü ve ayrıcalıklarını bir yana bırakma çağrısıdır. Kendisi evrenselleştiği için, ancak evrensel okuyucular edinebilir ve çağdaşlarının özgürlüğünden beklediği, onun evrenselliğine katılmak üzere, tarihsel bağlarını koparmalarıdır. Öyleyse, hem de tam somut baskının karşısına soyut özgürlüğü ve Tarih'in karşısına da Aklı çıkardığı anda, yazarın tarihsel gelişim yönünde kalması hangi mucizeyle gerçekleşebilmektedir acaba? Çünkü ilkin kent-

soylu sınıf kendine özgü, 1830 ile 1848'de yinelediği bir kurnazlıkla, siyasal erki eline geçirmezden önce, henüz böyle bir istekte bulunacak durumda olmayan ezilen sınıflarla işbirliği yapmaktadır. Ve böylesine birbirinden ayrı toplumsal kümeleri birleştiren bağlar ancak pek genel ve soyut olabileceği için, kendi kendinin bilincine daha açık bir biçimde varmaktan çok –ki bu onu zanaatçılarla köylülerin karşısına dikecekti– yerleşik güçlere evrensel insan doğasının isteklerini daha iyi gösterecek durumda olduğundan, muhalefete önderlik etme hakkının kendisine tanınmasını istemektedir. Öte yandan, hazırlanmakta olan devrim *siyasal*'dır; devrimci bir öğreti, örgütlenmiş bir parti yoktur, kentsoylu sınıf, yüzyıllar boyu kendisini uyutmuş ve yabancılaştırmış bulunan öğretinin bir an önce yürürlükten kaldırılmasını istemektedir: Daha sonra sıra bunun yerine yeni bir öğreti geçirmeye gelecektir elbet. İşbaşına gelişin bir basamağı olarak, şimdilik, düşün özgürlüğü peşindedir: Bu durumda, *kendisi için* ve *bir yazar olarak* düşünme ve düşüncesini dile getirme özgürlüğünü isteyen yazar, zorunlu olarak, kentsoylu sınıfın çıkarlarına hizmet etmektedir. Ondan daha fazlası istenmemekte ve onun elinden de bundan fazlası gelmemektedir; ilerde göreceğiz, başka çağlarda, yazar yazma özgürlüğünü ancak vicdan azabı içinde isteyebilir, ezilen sınıfların bu özgürlükten çok daha başka şeyler istediğini fark edebilir: O zaman düşünce özgürlüğü bir ayrıcalık gibi gözükebilir, bazılarının gözüne bir baskı yolu gibi gelebilir ve yazarın durumu desteksiz kalma tehlikesiyle karşılaşabilir. Ama,

Devrim arifesinde yazar, öyle olağanüstü bir talih içindedir ki, yükselen sınıfın özlemlerine kılavuzluk edebilmesi için, kendi uğraşını savunması yetmektedir.

O bunu bilmektedir. Kendini bir kılavuz, bir akıl hocası gibi görmekte, bunun tehlikelerini göze almaktadır. İşbaşındaki seçkinler sınıfı, gittikçe sinirlenerek, bir gün onu ihsanlara boğduğu, ertesi gün de zindana attığı için, kendinden önceki yazarların tadını çıkardığı dinginliği, övünçlü küçüklüğü hiç tanımamaktadır. Ün ve güçlük dolu yaşamı, güneşli tepeleri ve baş döndürücü düşüşleriyle, bir serüven adamının yaşamıdır. Geçen akşam, Blaise Cendrars'ın *Rhum*'un (Rom) başına koyduğu şu sözleri okuyordum: 'Bir romanın da bir edim olabileceğini kanıtlamak üzere, bugünün yazından usanmış gençlerine'; ve bunları okurken XVIII. yüzyılda besbelli olan bir şeyi kanıtlamak durumuna düşen bizlerin pek mutsuz ve pek suçlu olduğumuzu düşünüyordum. O çağda, zihinsel bir yapıt iki yönlü bir edimdi, çünkü toplumsal değişimlerin temelini oluşturacak düşünleri yaratıyor ve yazarını tehlikeye atıyordu. Ve ele alınan kitap hangisi olursa olsun, bu edim nep aynı biçimde belirleniyordu: *Özgürleştirici* bir edimdi bu. Gerçi XVII. yüzyılda da yazının özgürleştirici bir görevi vardır, ama bu görev örtülüdür, gizlidir. Ansiklopediciler zamanında, söz konusu olan şey artık, bunları ona acımasız bir biçimde yansıtarak saraylıyı tutkularından kurtarmak değil, insanoğlunun siyasal kurtuluşuna kalemle yardım etmektir. Yazarın kentsoylu okuyucusuna yönelttiği çağrı, istese de, istemese de, bir

başkaldırma kışkırtmasıdır; aynı anda yönetici sınıfa yaptığı çağrı ise, bir açıkgörüşlü olma, kendi kendini eleştirme, ayrıcalıklarından vazgeçme çağrısıdır. Rousseau'nun durumu, aynı anda hem zenciler, hem beyazlar için yazan Richard Wright'ın durumuna pek çok benzemektedir: O, soylu sınıf önünde *tanıklık etmekte*, aynı anda, sokaktaki kardeşlerini bilinçlenmeye çağırmaktadır. Onun yazıları da, Diderot'nun, Condorcet'nin yazıları da, yalnızca dolaylı yoldan hazırladıkları Bastille'in ele geçirilişi değildir: Aynı zamanda 4 Ağustos gecesidir bu yazılar.

Ve yazar, sınıfıyla kendisi arasındaki bağları kopardığını sandığı için, okuyucularına evrensel insan doğasının tepesinden seslendiği için, onlara yönelttiği çağrı ile onların acılarından kendi payına düşenin cömertliğinden ileri geldiğine inanmaktadır. Yazmak, vermek demektir. Çalışan bir toplum içindeki bir asalak oluşunun kabul edilmez yanım da işte bu yoldan benimsemekte ve kurtarmakta; yazınsal yaratışı belirleyen şu mutlak özgürlüğün, şu bedelsizliğin bilincine de gene bu yoldan varmaktadır. Ama, evrensel insanla insan doğasının soyut haklarını hep göz önünde tutmasına karşın, Benda'nın anlattığı papazı canlandırdığı sanılmamalıdır. Çünkü, içinde bulunduğu durum, özü gereği *eleştirel* olduğuna göre, herhalde eleştirecek bir şeyler bulması gereklidir; ve eleştirilerine konu olan ilk şeyler geleneksel bir hükümetin kurumları, boş düşleri, gelenekleri, edimleridir. Bir başka deyişle, XVII. yüzyılın düşünsel çatısını ayakta tutan Ölümsüzlük ve Geçmiş duvarları çatlayıp çöktüğü için yazar, kat-

kısızlığı içinde, zamanın yeni bir boyutunu keşfetmektedir: Şimdiki Zaman. Geçmiş yüzyıllarda bir gün Ölümsüz'ün elle tutulur cisimlenişi gibi, öbür gün ise Eski Yunan'ın bozulmuş bir uzantısı gibi görülen Şimdiki Zaman. Gelecek konusunda, yalnızca belirsiz bir kavram vardır kafasında ama yaşadığı ve geçip giden şu ânın biricik ve kendi malı olduğunu; bu anlar da işin başında birer şimdiki zaman olduklarına göre, yaşadığı şu ânın, ilkçağın en parlak saatlerinden hiç de aşağı kalmadığını bilmektedir: Bu ânın kendisi için bir talih olduğunu ve onu kaçırmaması gerektiğini de bilmektedir; bu yüzden giriştiği kavgayı gelecekteki toplumun bir hazırlığı gibi değil, kısa erimli ve hemen şu anda etkin olacak bir girişim gibi görmektedir. Karşı çıkılması –hem de şu anda karşı çıkılması– gereken şu kurumdur; şu boş düş hemen şu anda yıkılmalıdır; onarılması gereken şu özel haksızlıktır. Şimdiki zaman konusundaki bu tutkulu duygu yazarı idealizmden korumaktadır: O, ölümsüz Özgürlük ve Eşitlik düşünlerini seyretmekle yetinmemektedir: Reform'dan bu yana ilk kez yazarlar günlük yaşama karışmakta, haksız bir karara karşı çıkmakta, bir davanın yeniden görülmesini istemekte; kısacası zihinsele sokakta, çarşıda, pazarda rastladığımızda, geçici (dünyasal) olana yüz çevirmek değil, tersine, her an ona dönmek ve her özel durumda onu aşmak gerektiğine inanmaktadır.

Böylece, okuyucusunun allak bullak oluşu ve Avrupa bilincinin geçirdiği bunalım, yazara yeni bir görev yükledi. O, şimdi, yazını sürekli bir eliaçıklık temrini gibi görmektedir. Hâlâ öbür yazar-

ların sıkı ve sert denetimindedir, ama altında, biçim kazanamamış ve tutkulu bir bekleyiş, kendisini onların denetiminden kurtaran daha kadınca, daha ayrımsızlaşmış bir istek bulunduğunu fark etmektedir; tinseli cisimsizleştirmiş, kendi davasını can çekişen bir öğretinin davasından ayırmıştır; kitapları, okuyucuların özgürlüğüne yöneltilmiş özgür çağrılardır.

Yazarların bütün yürekleriyle arzuladıkları kentsoylu sınıfın siyasal utkusu, onların durumunu tepeden tırnağa değiştirmekte ve yazının özüne varana dek her şeyi tehlikeye atmaktadır; yazarlar sanki bunca çabayı kendi yıkımlarını daha kesin olarak hazırlamak üzere göstermişlerdir. Yazının ereğiyle siyasal demokrasininkini birleştirerek, kentsoylu sınıfın işbaşına gelmesine yardım etmişlerdir elbet; ama aynı zamanda başarı elde edildiği an, istedikleri şeyin, yani yazılarının sürekli ve hemen hemen biricik konusunun yok olup gitmesi tehlikesiyle karşı karşıyaydılar. Kısacası, yazına özgü isteklerle, ezilen kentsoylu sınıfın isteklerini birleştiren olağanüstü uyuşum, her iki tarafın isteklerinin gerçekleşmesiyle ortadan kalkıverdi. Milyonlarca insan duygularını özgürce dile getirmediği için kızıp köpürdüğü sırada serbestçe yazabilme ve her şeyi inceleyebilme özgürlüğü istemek çok güzel bir şeydi, ama düşünce ve inanç özgürlüğü ile siyasal haklar kazanıldığı an, yazının savunması artık hiç kimseyi eğlendirmeyen yalnızca biçimsel bir oyun olup çıkmaktadır; başka bir şey bulmak gereklidir. Oysa, aynı anda yazarlar kendi ayrıcalıklı durumla-

rından da olmuştur: Bu ayrıcalıklı durum okuyucularını ikiye bölen ve onlara iki ayrı resim üzerinde fırça oynatma olanağını sağlayan ayrılıktan ileri geliyordu. Şimdi bu iki parça birleşmiştir; kentsoylu sınıf soyluları kendi içinde eritmiş ya da eritmek üzeredir. Yazarlar bir birlik haline gelmiş bir okuyucu topluluğunun isteklerine karşılık vermek zorundadır. Onlar için, doğdukları sınıftan kurtulma umudu kalmamıştır hiç. Kentsoylu ana-babanın çocuğu olan, kentsoylular tarafından okunup gelirlerini onlardan sağlayan yazarların birer kentsoylu olarak kalmaları gerekecektir; kentsoylu sınıf, bir hapishane gibi kapanmıştır üzerlerine. Kendilerini keyfe göre besleyen, pişmanlık duymaksızın mayınladıkları asalak ve çılgın sınıfın, oynadıkları ikiyüzlü ajan oyununun acılı özlemi yüreklerindedir ve bundan ancak yüz yıl sonra kurtulabileceklerdir; altın yumurtlayan tavuğu öldürdüklerini sanmaktadırlar. Kentsoylu sınıf yeni baskı yolları bulur; bununla birlikte asalak değildir: Çalışma araçlarını kendine mal etmiştir elbet, ama üretimin örgütlenmesi ile ürünlerin dağılımını düzenlemekte çok beceriklidir. Yazınsal yapıtı bedelsiz ve kayıtsız bir yaratış gibi değil, bedeli ödenen bir iş gibi görmektedir.

Bu çalışkan ama üretici olmayan sınıfın doğrulayıcı söylencesi *yararcılık*'tır: Şöyle ya da böyle, kentsoylu, üretici ile tüketici arasında aracılık etmektedir; o, en güçlü duruma getirilmiş *orta terim*'dir; demek ki kentsoylu, birbirinden ayrılması olanaksız araç ile erek çifti içinde en büyük önemi araca vermeyi seçmiştir. Erek gizlidir, hiç-

bir zaman ona dosdoğru bakılmaz, es geçilir bu konu; bir insan yaşamının amaç ve saygınlığı, kendini, gidiş yollarının düzenlenmesine harcamasındadır; aracısız bir mutlak erek yaratmaya çalışmak ciddi bir iş değildir; böyle bir şey, araya Kilise'yi sokmaksızın Tanrı'yla yüz yüze gelinebileceğini ileri sürmek gibidir. Hiç durmadan geri çekilen bir sürü gidiş yolunun oluşturduğu ufka varmak amacını güden girişimlerden başkasına değer verilmez. Eğer sanat yapıtı da yararcılık oyununa giriyorsa, eğer ciddiye alınmak istiyorsa, koşulsuz erekler göğünde oturmayı bırakıp yeryüzüne inmeli ve yararlı olmayı kabul etmeli, yani gidiş yollarını düzenlemenin bir türü gibi ortaya çıkmalıdır. Daha özel açıdan ele alındığında, gücünü Yaratan'ın bir kararından almadığı için kentsoylu kendinden pek emin değildir, yazın onun kutsal bir hakla kendini kentsoylu hissetmesine yardım etmelidir. Böylece, XVIII. yüzyılda, soyluların rahatsız vicdanı olan yazın, XIX. yüzyılda, ezici bir sınıfın rahat vicdanı olma tehlikesiyle karşılaşmaktadır. Bir önceki yüzyılda talihini ve övüncünü oluşturan özgür eleştiri anlayışını sürdürüp sürdüremeyeceği de pek belli değildir ya, diyelim ki sürdürsün. Ama okuyucusu buna karşı çıkmaktadır: Kentsoylu sınıf, soylu sınıfın ayrıcalığına karşı savaştığı sürece yazının yıkıcı olumsuzluğuyla bağdaşıyordu. Ama gücü eline geçirdiği anda, kentsoylu sınıf yapıma geçmektedir ve bu konuda kendisine yardım edilmesini istemektedir. Dinsel öğretide karşı çıkış olasıydı, çünkü inanan kişi yükümlerini ve inancının konularını Tanrı'nın istemine bağlıyordu.

Böylece Kâdiri-Mutlak'la, somut, derebeyliğe yakışır, adam adama bir ilişki kuruyordu. Tanrı gene yetkindi ve yetkinliğine sıkı sıkıya bağlıydı, ama böyle bir mutlak iradeye başvurmak, Hıristiyan ahlâkına bir bedelsizlik öğesi ve sonuç olarak da, yazına bir parça özgürlük getiriyordu. Hıristiyan, bir roman kahramanıdır, melekle savaşan Yakup'tur; daha fazla boyun eğmek için bile olsa, ermiş, Tanrı'nın istemine karşı çıkar hep. Oysa kentsoylu ahlâk görüşü Yaratan'dan gelmemektedir: Bu ahlâkın evrensel ve soyut yönetmelikleri nesnelerin özünde yazılıdır; bu yönetmelikler yüce ve sevimli, ama kişisel bir istemin sonuçları değildirler, daha çok fiziğin iç yasalarına benzemektedir onlar. Ya da böyle olduğu sanılmaktadır, çünkü bu işin aslını kurcalamak pek tekin değildir. Zaten kaynakları karanlık olduğu içindir ki ciddi adam bunları incelemekten kaçınmaktadır. Kentsoylu sanat ya bir araç olacaktır, ya da sanat olmayacaktır; yıkılıp gideceklerinden[23] korkarak ilkelere dokunmaktan ve düzensizliğe rastlamak korkusuyla da insan yüreğinin derinlerine inmekten kaçınacaktır. Bu sanatın okuyucusu, beklenmedik sözcüklerle nesnelerin özünü bulup ortaya çıkaran ve özgürlüğe yöneltilmiş ısrarlı çağrılarla insanın en gizli yanlarını harekete geçiren o tehlikeli ve mutlu şeyden, yetenekten korktuğu kadar hiçbir şeyden korkmamaktadır. *Kolaylık* daha kolay alıcı bulmaktadır: Kendine dönük, eli kolu bağlı bir yetenektir kolaylık; uyumlu ve

[23] Dostoyevski'nin o ünlü, 'Eğer Tanrı yoksa, her şey yapılabilir,' sözü kentsoylu sınıfın, 150 yıllık egemenliği sırasında görmezden gelmeye çalıştığı korkunç bir buluştur.

önceden belli sözlerle insana güven vermedir; çelebi bir arkadaş ağzıyla, insanoğlunun ve dünyanın bayağı, saydam, şaşırtmacasız, tehlikesiz ve kayıtsız şeyler olduklarını gösterme sanatıdır.

Ama dahası var: Kentsoylu doğal güçlerle ancak biri aracılığıyla ilişki kurduğu, maddesel gerçeklik ona insan eliyle yapılmış ürünler biçiminde gözüktüğü için; çevresi, çoktan insanlaşmış bir dünyayla göz alabildiğine kaplı olduğu, nesnelerden ancak daha önce başka insanların koyduğu imlemleri devşirmekle yetindiği için; görevi, çalıştırdığı kişilerin tüketim ürünlerini hangi yöntemlere göre paylaşacaklarını belirlemek üzere, özellikle soyut simgeler, sözcükler, rakamlar, çizemler üzerinde oynamaktan başka bir şey olmadığı için; uğraşı gibi ekini de onu düşünce üzerinde düşünmeye hazırladığı için, dünyanın bir düşün dizgesine indirgenebileceğine inanmıştır; çabayı, acıyı, gereksinimleri, baskıyı, savaşları düşün haline getirir: Kötülük diye bir şey yoktur, yalnızca çokluk vardır; bazı düşünler hiçbir yere bağlı olmaksızın yaşamaktadır, onları bir dizge içine almak gerekir. Böylece kentsoylu, insan gelişimini geniş bir özümleme hareketi gibi görmektedir: Düşünler kendi aralarında, kafalar da kendi aralarında benzeşmektedirler. Bu geniş öğütme hareketinin sonunda düşünce birliğe, toplum da kusursuz bütünlüğüne kavuşacaktır. Böyle bir iyimserlik, yazarın sanat kavramının tam karşıtıdır: Sanatçının özümlenemeyecek, kendine benzer kılınamayacak bir maddeye gereksinimi vardır, çünkü güzellik bozulup düşün haline getirilemez; düzyazı yazarı olup da imleri

bir araya getirse bile, eğer sözcüğün özdekselliğine ve akıldışı direnmelerine karşı duyarlı değilse, deyişi çekicilik ve güçten yoksun olacaktır. Zaten sanatçının evreni yapıtında yaratmak ve tükenmez bir özgürlükle desteklemek isteyişi de, nesnelerle düşünceyi kesin olarak birbirinden ayırmasından ileri gelmektedir; sanatçının özgürlüğü ile nesneler akıl ermez şeyler oluşlarıyla birbirine benzemektedir; çöl ya da balta girmemiş ormanı yeniden Zihne mal etmek istediği zaman, bu işi, onları çöl ve orman düşünü haline dönüştürerek değil, Varlığı bir varlık olarak, donukluğuyla birlikte aydınlatarak, onun karşıt katsayısını da, Varoluş'un belirsiz kendiliğindenliğiyle aydınlatarak yapmaktadır. İşte bu yüzden sanat yapıtı bir düşüne indirgenemez: Çünkü o, önce, bir *varlığın*, yani hiçbir zaman bütünüyle *düşünülemeyen* bir şeyin yaratılması ya da yeniden yaratılmasıdır; ikinci olarak da bu varlık bir *varoluş*'la, yani düşüncenin yazgısını ve değerini belirleyen bir özgürlükle dopdoludur. İşte bunun için de sanatçı, bir düşünün geçici ve çaresi bulunan bir yalnızlığı olmayıp, tersine, dünyanın ve insanoğlunun düşünce haline indirgenmezliği demek olan kötülüğü, öteden beri, herkesten başka türlü anlamıştır.

Kentsoylu, sınıfların ve özellikle de kentsoylu sınıfın varlığını yadsıyarak belli eder kendini. Soylu kişi bir kasta girdiği için insanlara hükmetmek ister. Kentsoylu ise yönetme gücünü ve hakkını, yeryüzü mallarını uzun süreden beri elinde bulundurmanın verdiği ince olgunluk üzerine oturtmak ister. Zaten yalnızca mal sahibi ile mal

arasında bireşimsel ilintiler bulunduğunu kabul eder; geri kalan şeylerinse, toplumsal bileşimlerin değişmez öğeleri oldukları ve *insan doğası*, tuttukları sıra ne olursa olsun, her birinde bütünüyle bulunduğu için, birbirine benzediğini çözümleme yoluyla ortaya koyar. Bundan böyle eşitsizlikler, toplumsal çekirdeğin kalıcı niteliklerini değiştiremeyecek birtakım beklenmedik ve geçici olaylar gibi gözükür. İşçi sınıfı diye bir şey, yani her işçinin geçici bir biçimini oluşturduğu bileşik bir *sınıf yoktur*; yalnızca işçiler vardır, bir iç dayanışma yardımıyla birleşmiş olmayıp yalnızca, birtakım iç benzeşmelerle birbirine bağlanan kendi insan doğaları içine kapanmış işçiler vardır. Çözümleyici kentsoylu tanıtımcılığın aldattığı ve birbirinden ayırdığı bireyler arasında kentsoylu yalnızca *tinsel* ilişkiler görür. Anlaşılması kolay elbet: Nesnelerle doğrudan doğruya ilişkisi bulunmadığından, çalışması özellikle insanlar üzerinde olduğundan, onun için tek sorun hoşa gitmek ve yıldırmaktır; tören, düzen ve incelik, davranışlarına yön verir; öteki insanları birer kukla gibi görür ve onların duygulanımları ile kişilikleri konusunda biraz bilgi edinmek isteyişi, her tutkuyu, parmağa dolanacak bir ip gibi kabul edişindendir; gözü doymaz kentsoylunun elinden düşmeyen kitap 'Elde Etme Sanatı', zenginin elinden düşmeyen kitap ise 'Hükmetme Sanatı'dır. Demek ki kentsoylu sınıf, yazarı bir uzman saymaktadır; yazar toplumsal sorunlara yöneldi mi, canını sıkmakta ve onu korkutmaktadır: Kentsoylu sınıfın yazardan beklediği, yalnızca insan yüreği konusunda edindiği kılgısal yaşantıyı kendisiyle

paylaşmasıdır. Tabii o zaman yazın bir anda, tıpkı XVII. yüzyıldaki gibi, ruhbilime indirgenivermektedir. Üstelik de, Corneille, Pascal ve Vauvenargues'ın ruhbilimi her şeye karşın, özgürlüğe yöneltilmiş kurtarıcı bir çağrıydı. Ama tüccar alıcılarının özgürlüğünden, vali de kaymakamın özgürlüğünden çekinir. Onlar, hoşa gidebilmek ve hükmedebilmek için kendilerine şaşmaz reçeteler sağlanmasını isterler yalnızca. İnsanoğlu güvenilir bir biçimde ve küçük araçlarla yönetilebilmeli, kısacası gönül yasaları sert ve şaşmaz olmalıdır. Bilgin mucizeye ne kadar inanıyorsa, kentsoylu şef de insan özgürlüğüne o kadar inanır. Ve ahlâkı çıkarcı olduğundan, ruhbiliminin temel direği de çıkardır. Bundan böyle yazar için bütün sorun, yapıtını bir çağrı biçiminde mutlak özgürlüklere yöneltmek değil, onu, kendisi gibi belirlenmiş olan okuyucular için belirleyecek tinsel yasalar ortaya koymak olacaktır.

İdealizm, ruhbilimcilik, gerekircilik, yararcılık, ciddilik; bunlardır işte kentsoylu yazarın okurlarına öncelikle yansıtacağı şeyler. Artık ondan beklenen, dünyanın garipliğini ve donukluğunu yapıtında canlandırmak değil, tersine bu dünyayı, sindirimi kolaylaştıran ayrıntısal ve öznel görünümler haline getirmektir – özgürlüğünün en derin köşesinde yüreğin en içten devinimlerini bulmak değil, kendi 'yaşantısını' okuyucularınkiyle karşılaştırmaktır. Yapıtları hem kentsoylu sınıfın elindeki malların dökümüdür, hem de seçkinler sınıfının haklarını temellendirmeye ve kuramların, görgü kitaplarının bilgeliğini göstermeye yönelmiş ruhbilimsel bilirkişi yazanakla-

rıdır. Sonuçlar baştan bellidir, inilecek derinlik başından belirlenmiştir, tinsel yaylar seçilmiş, biçem bile kurala bağlanmıştır. Okuyucu bir şaşırtmacayla karşılaşacağım diye korkmaz, kitabı gözü kapalı satın alabilir. Ama yazının canına kıyılmıştır. Emile Augler'den tutun da Marcel Prévost'ya ve Edmond Jaloux'ya, oğul Dumas, Pailleron, Ohnet, Bourget ve Bodreaux'ya dek, bu işi tamamlayacak, hani deyim yerindeyse, imzalarına sonuna dek onur kazandıracak bir sürü yazar yetişmiştir. Kötü kitaplar yazmış olmaları bir rastlantı değildir: Yetenekleri vardı belki, ama bunu saklamaları gerekiyordu.

En iyiler buna yanaşmadı. Bu direniş yazını kurtardı ama, elli yıl için ana çizgilerini de belirlemiş oldu. Gerçekten de, 1848'den 1914 savaşına dek, okuyucusunun köklü birliği, yazarı ilke olarak, *bütün okuyucularına* karşı yazmaya götürdü. Ürettiği şeyleri gene satmaktadır, ama bunları satın alanları hor görmekte ve onların isteklerine aykırı davranmaya çalışmaktadır; ünlü olmaktansa anlaşılmamış olmak çok daha iyidir elbette ve sanatçı ölmeden önce başarı elde ederse, bu bir yanlışlık sonucudur. Ve eğer yayınlanan kitap yeterince tepki yaratmazsa, hakaret etmek üzere, kitabın başına bir önsöz eklenecektir. Yazarla okuru arasındaki bu temel çatışmanın yazın tarihinde bir benzeri daha görülmemiştir. XVII. yüzyılda yazarla okur arasındaki uyum tamdır; XVIII. yüzyılda yazarın elinde aynı derecede gerçek iki okuyucu topluluğu vardır ve canı isterse, bunlardan birine ya da ötekine dayanabilir; Romantizm, işin başında, bu ikiliği besleyerek ve

özgürlükçü kentsoylu sınıfın karşısında soylulara yaslanarak açık bir çatışmaya girmekten kaçınmak istedi. Ama 1850'den sonra, kentsoylu öğretiyle yazının gerekliliklerini karşı karşıya getiren derin çatışmayı saklamanın olanağı kalmamıştır. Bu sıralarda, toplumun alt katlarında edimsiz bir okuyucu topluluğu belirmeye başlamıştır: Bu okuyucu daha şimdiden ne olduğunun kendisine gösterilmesini istemektedir; çünkü parasız ve zorunlu ilköğretim sorununda birtakım ilerlemeler olmuştur: Pek kısa bir süre sonra, Üçüncü Cumhuriyet bütün insanlar için okuma yazma hakkının kutsallığını kabul edecektir. Bu durumda yazar ne yapacaktır acaba? Seçkinler sınıfını bırakıp halkı seçecek ve kendi çıkarı için okurları arasındaki ikiliği yeniden yaratmaya çalışacak mıdır?

İlk bakışta öyle gibi görünmektedir. 1830'dan 1848'e dek kentsoylu sınıfı yakıp kavuran büyük düşün hareketinin yardımıyla, kimi yazarlar birikmiş bir güç halindeki okuyucunun varlığını fark etmişlerdir. 'Halk' adını verdikleri bu topluluğu, gizemli çekiciliklerle bezemektedirler: Kurtuluşu bu halk sağlayacaktır. Ama onu sevseler de, hiç tanımamakta ve özellikle de onun içinden gelmemektedirler. Sand, Dudevant Baronesi'dir, Hugo da bir İmparatorluk generalinin oğlu. Bir basımcının oğlu olan Michelet bile, Lyonlu ipek işçilerinden ya da Lilleli dokumacılardan iyice uzaktır. Onların toplumculuğu –eğer toplumcuysalar– kentsoylu idealizminin doğurduğu bir şeydir. Hem sonra halk kendilerinin seçtiği bir okuyucu olmaktan çok, kimi yapıtlarının konusudur

yalnızca. Hugo, hiç kuşkusuz, her yere girebilmek gibi ender bir talihe sahip oldu; o, yazarlarımız arasındaki ender, belki de biricik gerçek halk yazarıdır. Ama öteki yazarlar, kentsoylu sınıfın düşmanlığını kazanmış, buna karşılık, kendilerine işçi sınıfından bir okuyucu topluluğu yaratamamışlardır. Bunun böyle olduğuna inanmak için, kentsoylu Üniversite'nin, gerçek bir üstün yetenek ve değerli bir düzyazı yazarı olan Michelet'ye, kaba bir bilgiçten başka bir şey olmayan Taine'e ya da 'güzel biçemi'nde akla gelebilecek bütün bayağılık ve çirkinlikler bulunan Renan'a verdiği önemi kıyaslamak yetişir. Kentsoylu sınıfın, bitkisel yaşamını sürdürsün diye Michelet'yi içine attığı Arafat ödünsüzdür: Michelet'nin sevdiği 'halk' bir süre için onu okudu, Marksçılığın başarısından sonra unutulup gitti. Sonuç olarak, bu yazarların çoğu başarısızlığa uğramış bir devrimin kurbanlarıdır; onlar bu devrime adlarını ve alınyazılarını bağlamışlardır. Hugo bir yana, hiçbiri yazını gerçekten etkilememiştir.

Ötekiler, bütün ötekiler, boyunlarına bir taş bağlanmışçasına kendilerini suyun dibine batırabilecek, alttan gelen bir sınıfsızlaşma karşısında geri çekilmişlerdir. Özürleri yok değil: Vakit çok erkendi, hiçbir gerçek bağ onları işçi sınıfına bağlamıyordu, bu ezilen sınıf onları içine alamazdı, yazarlara duyduğu gereksinimi bilmiyordu; yazarların bu sınıfı koruma kararı havada kaldı; içtenlikleri ne olursa olsun, yüreklerinde duyamayıp ancak kafalarıyla kavradıkları mutsuzluklar üzerine 'eğilmek' durumunda kalmışlardı. Çıktıkları sınıftan kopmuşlardı, kendilerini yoksun

bırakmak zorunda kaldıkları rahatlığın anısı kafalarını kurcalıyordu; sahici işçi sınıfının dışında, işçilere kuşku veren, kentsoylular tarafından lânetlenen, istekleri cömertlikten çok kızgınlık ve hınçtan doğan ve sonuç olarak, hem birincilere, hem de ikincilere aykırı düşen 'takma yakalı bir işçi sınıfı' yaratma tehlikesi içindeydiler.[24] Ayrıca, XVIII. yüzyılda, yazının istediği zorunlu özgürlükler yurttaşın elde etmek istediği siyasal özgürlüklerden ayrılmamakta, yazarın devrimci olabilmesi için, sanatının keyfî özünü arayıp taraması ve onun biçimsel gerekliliklerini dile getiren bir aracı olması yetmektedir: Hazırlanan devrim kentsoylu bir devrim olduğu zaman, yazın kendiliğinden devrimcidir, çünkü kendi içinde yaptığı ilk keşif ona siyasal demokrasiyle arasındaki bağları göstermektedir. Ama denemecinin, romancının, ozanın savunacağı biçimsel özgürlüklerin, işçi sınıfının köklü istekleriyle en ufak benzerliği kalmamıştır artık. İşçi sınıfı, aslında bir bakıma sahip bulunduğu ve bir uyutmadan başka bir şey olmayan siyasal özgürlüğü istemeyi aklının köşesinden geçirmemektedir;[25] şimdilik düşünce özgürlüğünü ne yapsın o; onun istediği şey bu soyut özgürlüklerden büsbütün başkadır: Alınyazısının maddî olarak düzelmesini ve daha derin, ayrıca daha belli belirsiz bir biçimde de, insanın insan tarafından sömürülmesinin sona ermesini istemektedir. İlerde, bu isteklerin, tarihsel ve so-

[24] Gerçi yüreğindeki doğal bir cömertlik hep acıya karşı savaşmıştır, ama Jules Valles'in durumu böyledir işte.

[25] İşçilerin, Louis-Napoléon Bonaparte'a karşı siyasal demokrasiyi kentsoyludan fazla savunduklarını bilmez değiliim; ama onlar, bu yönetim biçimi altında, temel dönüşümleri yapabileceklerini sanıyorlardı.

mut bir görüngü biçiminde, yani tarihselleşmeyi kabul eden bir insanın insanoğlu konusunda çağının bütün insanlarına yönelttiği çağrı biçiminde tasarlanan yazma sanatının ortaya çıkardığı isteklerle özdeş olduğunu göreceğiz. Ama, XIX. yüzyılda yazın kendini dinsel öğretiden kurtarmıştır ve kentsoylu öğretiye hizmet etmek de istememektedir. Demek ki kendini, ilke yönünden, her türlü öğretiden bağımsız görmektedir. Bununla, katkısız olumsuzluğunun soyut görünüşünü sürdürmektedir. Aslında *kendisinin bir öğreti* olduğunu anlamamıştır daha. Bu onun, hiçbir ayrıcalıklı konuyu ele almamaya ve her şeyi aynı biçimde işlemeye kalkıştığını gösterir: İnsan işçi sınıfının durumundan başarılı bir biçimde söz edebilir elbet; ama bu konunun seçilmesi durum ve koşullara, sanatçının özgür kararına bağlıdır; bir gün taşralı bir kentsoylu kadından, bir başka günse Kartacalı ücretli askerlerden söz açarsınız. Günün birinde bir Flaubert çıkıp öz ile biçimin aynı olduğunu ileri sürecek, ama bu konuda hiçbir kılgısal sonuca varmayacaktır. Bütün çağdaşları gibi o da Winckelmann'lar ile Lessing'lerin aşağı yukarı yüz yıl önce yaptıkları ve şu ya da bu yoldan, güzelliği birlik içindeki çokluk gibi göstermek anlamına gelen güzellik tanımlamasını benimseyenler arasındadır. Bütün iş değişkenin okşamasını yakalamak ve biçem yardımıyla, ona kesin bir birlik kazandırmaktır. Goncourt Kardeşlerin 'sanatçı deyişi'nin başka bir imlemi yoktur: Bu, bütün konuları, hatta en güzellerini bir araya getirmek ve güzelleştirmek üzere kullanılan biçimsel bir yöntemdir. Böyle olunca, alt

sınıfların istekleriyle yazı sanatının ilkeleri arasında bir iç ilinti bulunabileceği nasıl düşünülebilirdi? Yalnız Proudhon bunun farkına varmış gibiydi. Bir de Marx tabii. Ama onlar da yazar değildi. Özerkliğinin ortaya çıkışına iyice kendini kaptırmış bulunan yazın için konu hâlâ kendisidir. Yazın düşünme evresine girmiştir: Kendi yöntemlerini sınamakta, eski çerçevelerini kırmakta, deney yoluyla kendi öz yasalarını belirlemeye ve yeni uygulayımlar bulmaya çalışmaktadır. Çağdaş dram ve roman biçimlerine doğru, serbest dizine, dilin eleştirisine doğru sessizce ilerlemektedir. Kendine özgü bir içeriği bulunduğunu görebilmesi için, kendi üzerinde düşünmekten vazgeçmesi ve estetik değer ölçülerini bu içeriğin yapısından çıkarması gerekirdi. Öte yandan yazarların da, birikmiş güç halindeki okuyucu topluluğu için yazmayı seçerken, sanatlarını zihinlerdeki uyanışa uydurmaları gerekirdi; ki bu da sanatı kendi özüne göre değil, dış gerekliliklere göre belirlemek anlamına gelirdi; eğitimsiz okuyucular anlayamayacağı için, hem de sırf bu yüzden, anlatı, şiir, akıl yürütme biçimlerinden vazgeçmek gerekirdi. Görünüşe göre, yazın yabancılaşma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Bunun için yazar, iyiniyetlilikle, yazını belirli bir okuyucu topluluğunun ve konunun hizmetine sokmaktan kaçınmaktadır. Ama doğmak üzere bulunan somut devrim ile kendini kaptırdığı soyut oyunlar arasında beliren kopmanın farkında değildir. Bu kez, siyasal gücü ele geçirmek isteyen halktır, halkın eğitimi ve boş zamanı bulunmadığı için, sözümona devrimci olan her yazınsal devrim, anlatımı

işleyerek, bu devrimden esinlenen bütün yapıtları halkın erişemeyeceği bir yere çıkarmakta ve toplumsal tutuculuğun ekmeğine yağ sürmektedir.

Bu durumda gene kentsoylu okuyucuya dönmek gerekmektedir. Yazar onunla bütün alışverişi kestiğini söyleyerek övünür, ama alt tabakaya doğru sınıfsızlaşmayı yadsımakla, bu ayrılığı simgesel kalmaya mahkûm etmektedir: Hiç durmadan ayrılık oyunu oynamakta, evinin döşenişiyle, kendisine yakıştırdığı törelerle, giyinişiyle, beslenmesiyle bunu açığa vurmakta, ama gerçekleştirememektedir. Kendisini okuyan kentsoylu sınıftır. Onu yaşatan ve ününü sağlayan yalnızca bu sınıftır. Kentsoylu sınıfı bütünüyle ele almak üzere geri çekiliyormuş gibi yapması boşunadır: Yargılayabilmesi için ilkin bu sınıftan çıkması gereklidir ve bu çıkış da ancak başka bir sınıfın çıkarlarını ve yaşama biçimini benimsemekle olur. Buna karar veremediğinden, kimin için yazdığını hem bildiği, hem de bilmek istemediğinden, çelişki ve vicdan rahatsızlığı içinde yaşamaktadır. Seve seve *yalnızlığından* söz etmekte ve gizliden gizliye seçtiği okuyucu topluluğunu kabullenmektense, insanın kendisi ya da Tanrı için yazdığı uydurmacasını ortaya atmakta; yazma işini doğaötesi bir uğraş, bir yakarma, bir iç hesaplaşma gibi görmektedir. Kendini sık sık cin çarpmış kişiye benzetmektedir, çünkü, bir iç gerekliliğin etkisi altında sözcükleri kusmakta, ama kendi rızasıyla vermemektedir. Ama gene de yazılarını titizlikle düzeltmektedir. Bununla birlikte, kent-

soylu sınıfın kötülüğünü istemekten öylesine uzaktır ki, bu sınıfın yönetme hakkını tartışma konusu bile etmemektedir. Tam tersine. Flaubert onun bu hakkını adıyla sanıyla tanımıştır ve mektupları, kendisini pek korkutan Komün'den sonra, işçilere yöneltilmiş iğrenç küfürlerle doludur.[26] Ve kendi çevresi içine gömülen sanatçı bu çevreyi dışarıdan yargılayamayacağı için, yadsımaları etkisiz birtakım ruh halleri olduğu için, kentsoylu sınıfın bir baskı sınıfı olduğunun farkına bile varamamaktadır; aslında o bu sınıfı bir sınıf olarak değil, doğal bir tür gibi görmektedir ve onu anlatmak tehlikesine atıldığı zaman bu işi salt ruhbilimsel terimlerle yapacaktır. Böylece

---

[26] *Beni Flaubert'e karşı haksız davranmakla o kadar çok suçladılar ki, herkesin Yazışmalar'ına bakarak doğrulayabileceği şu örnekleri verme zevkine daha fazla dayanamayacağım:*

"Bir yandan yeni-Katoliklik, öte yandan toplumculuk Fransa'yı aptala çevirdi. Her şey Günahsız Gebelik ile işçi çanakları arasında oluşuyor." (1868)

"İlk çare, insan aklına sürülmüş bir kara olan şu genel oydan vazgeçmektir." (8 Eylül 1871)

"Croissetli yirmi seçmenden daha değerliyim..." (1871)

"Tıpkı kuduz köpeklere kin duymayışım gibi, Komün'e katılanlara da kin beslemiyorum." (Croisset, Perşembe 1871)

"Bana öyle geliyor ki halk, yani sürü, hep nefret verici olacaktır. Önemli olan, hep aynı kişilerdir, meşaleyi elden ele aktaran bir avuç kafadır." (Croisset, 8 Eylül 1871)

"Komün yönetimine gelince, ki son nefesini vermektedir, ortaçağın son belirtisidir bu."

"Demokrasiden (hiç değilse Fransa'daki demokrasiden), yani adaletin zararına affın göklere çıkarılmasından, hakkın yadsınmasından, kısacası toplum düzenine aykırılıktan *nefret ederim.*"

"Komün katillere eski saygınlığını kazandırıyor..."

"Halk, sonsuza dek öyle kalacak bir maden işçisidir; ve kuru kalabalık, yığın, sınırsız şey olduğu için, hep en alt sırayı tutacaktır."

"Bir sürü köylünün okuma bilmesinin ve artık köy papazını dinlememesinin ne önemi var? Asıl önemli olan Renan ya da Littre gibi pek çok insanın yaşaması ve sözünün dinlenmesidir! Şimdi artık kurtuluşumuz *yasalara uygun bir soylu sınıfta*, yani sayıdan başka şeylere dayanan bir çoğunluktadır." (1871)

"Eğer Fransa, aslında halk tarafından yönetileceği yerde, güvenilir devlet adamlarının elinde olsaydı bu duruma düşer miydik sanıyorsunuz? Aşağı sınıfları aydınlatmaya çalışacak yerde, üst sınıfları eğitmeye bakılsaydı..." (Croisset, Salı, 3 Ağustos 1870)

kentsoylu yazarla ilençli yazar aynı düzeyde hareket etmektedirler; aralarındaki biricik ayrım, birincinin ak ruhbilim, ikincininse kara ruhbilim yapmasıdır. Örneğin, Flaubert kalkıp da, "Bayağı düşünen herkesi kentsoylu diye adlandırırım," dediği zaman, kentsoyluyu ruhbilimsel ve idealist terimlerle, yani yadsıdığını ileri sürdüğü öğretinin görüş açısı içinde tanımlamaktadır. Böylece de kentsoylu sınıfa açık bir hizmette bulunmaktadır: Yalnızca iç sıkı düzenle yüreklerindeki kentsoyluyu çıkarıp atabileceğine inandırarak, işçi sınıfına geçebilecek birtakım başkaldıran, uyumsuz kişileri baba ocağına döndürmektedir: Eğer kendi başlarına kaldıkları zaman iyi düşünmeye çalışırlarsa, gönül rahatlığı içinde mallarından ve üstünlüklerinden zevk almaya devam edebilirler; gerçi hâlâ bir kentsoyluya yaraşan evlerde oturmakta, hâlâ bir kentsoylu gibi gelirlerinin keyfini sürmekte ve kentsoylu salonlarda dolaşmaktadırlar, ama bütün bunlar artık birer dış görünüştür, duygularının soyluluğu dolayısıyla onlar kendi türlerinin üstüne çıkmışlardır. Kentsoylu yazar böylece yazar arkadaşlarına da vicdanlarını her durumda rahat tutabilme yolunu göstermektedir: Çünkü gönül yüceliği de ayrıcalıklı uygulama olanağını sanatta bulmaktadır.

Sanatçının yalnızlığı iki yönden düzmecedir: Büyük halk çoğunluğunun gözünden gerçek bir ilintiyi saklamakla kalmayıp ayrıca, yeni bir uzmanlar topluluğu yaratıldığını da gizlemektedir. İnsanların ve malların yönetimi kentsoyluya bırakıldığına göre, tinsel ile dünyasal gene birbirin-

den ayrılmakta, bir tür papazlığın ortaya çıktığı görülmektedir. Stendhal'in okuyucusu Balzac'tır. Baudelaire'inki Barbey d'Aurevilly'dir ve Baudelaire de Poe'nun okuyucusudur. Yazınsal toplantılar belli belirsiz bir okul havasına bürünmüştür, buralarda kısık sesle, sonsuz bir saygıyla 'yazın konuşulmakta'dır; bestecinin mi müziğinden, yoksa yazarın mı kitaplarından daha çok zevk aldığı tartışılmaktadır; yazın, yaşamdan uzaklaştığı oranda kutsallaşmaktadır. Hatta bir tür ermişler ayini bulunmuştur: Yüzyıllar ötesinden Cervantes'e, Rabelais'ye, Dante'ye el uzatılmakta, herkes bu manastırımsı topluluğa katılmaktadır; din adamlığı somut ve bir bakıma coğrafî bir canlı olacak yerde, sürüp giden bir kurum olmaktadır; yeryüzünde bütün ötekileri canlandıran ve bütün birliği özetleyen, tarih bakımından en son gelen biri dışında bütün üyeleri ölüp gitmiş bir dernektir bu. Ermişleri geçmişte kalmış bu yeni imanlı kişilerin bir de gelecek yaşamları vardır. Tinsel ile dünyasal arasındaki kopma ün kavramında büyük bir değişim yaratmıştır: Racine'in zamanında ün, yanlış anlaşılan bir yazarın öç almasından çok, duruk bir toplumda başarının doğal uzantısıydı. XIX. yüzyılda ün olağanüstü bir dengeleme çarkı gibi işlemektedir. 'Ben ancak 1880'de anlaşılacağım', 'Davamı yargıtayda kazanacağım' gibi ünlü sözler, yazarın, kendi içine kapalı bir toplumda dolaysız ve evrensel bir eylemde bulunma isteğini yitirmediğini göstermektedir. Ama bu eylem şu anda olamadığı için, belirsiz bir gelecekte, yazarla okuyucusu ara-

sında gerçekleşecek bir barışma söylencesi tasarlanmaktadır kafalarda. Zaten bütün bunlar pek belirsiz şeylerdir: Bu ün heveslilerinin hiçbiri kendi kendine ne tür bir toplumda ödülünü alacağını sormamıştır; onlar yalnızca, kendilerinden sonra ve daha yaşlı bir dünyada doğacakları için, torunlarının bir iç iyileşmenin tadına varacaklarını düşünmekten hoşlanmaktadırlar. İşte bu yüzden, çelişkiler karşısında istifini bile bozmayan Baudelaire, toplumun, ancak insanoğlunun yeryüzünden kalkışıyla son bulacak bir çöküş dönemine girdiğini kabul etmesine karşın, beninin yaralarını ölümden sonra erişeceği ünü göz önüne alarak sarmaktadır.

Buna göre, şu an için yazar bir uzmanlar kuruluna başvurmaktadır; geçmiş yönünden, ünlü ölülerle gizemli bir anlaşma imzalamaktadır; gelecek içinse ün söylencesini kullanmaktadır. Kendini simgesel olarak sınıfından koparmak için elinden gelen hiçbir şeyi esirgememiştir. Havadadır, yüzyılına yabancı, yersiz yurtsuz ve ilençlidir o. Bütün bu oyunların tek bir amacı vardır: yazarı, eski çağlardaki soylu sınıfın yerini tutacak simgesel bir topluluğa katmak. Ruh çözümlemesi, sanatsal düşüncenin pek çok örneğini verdiği bu özdeşleşme süreçlerini çok iyi tanır: Tımarhaneden kaçmak için anahtara gereksinim duyan hasta, sonunda kendisinin anahtar olduğuna inanmaya başlar. Aynı biçimde, sınıfsızlaşabilmek için büyüklerin lütuflarına gereksinen yazar, sonunda kendini bütün soylu sınıfın imgesi gibi görmeye başlar. Ve soylu sınıf, asalaklığıyla tanındığı için, yaşama biçimi olarak asalaklık gösterişini seçer. O

katkısız tüketime adamıştır kendini. Daha önce de söylediğimiz gibi, kentsoylu sınıfın mallarını kullanmakta hiçbir sakınca görmez, ama bu işi yalnızca harcamak, yani bunları hiçbir şey üretmeyen, yararsız nesneler haline dönüştürmek için yapar; bir bakıma yakar onları, çünkü ateş temizleyicidir. Öte yandan, her zaman varlıklı olmadığı ve iyi yaşamak istediği için kendine hovardaca ve sıkıntı dolu bir yaşam kurmaktadır; bu yaşamda, hesaplı bir hesapsızlık, beceremeyeceği çılgın savurganlığın yerini tutmaktadır. Sanatın dışında, üç çeşit işte bulmaktadır soyluluğu. Önce sevdada, çünkü sevda yararsız bir tutkudur ve kadınlar, Nietzsche'nin de dediği gibi, en tehlikeli oyundurlar. Sonra yolculuklarda, çünkü yolcu, hiçbirinde kalmaksızın bir toplumdan ötekine geçen sürekli bir tanıktır ve çünkü yazar, çalışan bir toplulukta yaşayan *yabancı* bir tüketici olduğundan, asalaklığın ta kendisidir. Ara sıra da savaşta bulmaktadır, çünkü savaş korkunç bir insan ve mal tüketimidir.

Soylu ve savaşçı toplumların zanaatlara gösterdiği horgörüye yazarda da rastlarız: Yararsız olmak yetişmez ona, Eski Yönetim'in saraylıları gibi, yararlı çalışmayı ayaklarının altına almak, kırıp geçirmek, yakmak, yıkmak, arabalarını olgun ekin tarlalarının ortasından sürdüren beylerin vurdumduymazlığına öykünmek istemektedir. Baudelaire'in *le Vitrier*'de (Camcı) sözünü ettiği o yıkıcı güdüleri besler içinde. Daha sonraları, her şeyden çok, iyi yapılmamış, bozuk ya da kullanılmaz olmuş, yarı yarıya doğaya karışmış ve aletten çok alet karikatürünü andıran aletleri sevmeye başlayacaktır. Kendi öz yaşamını da kırılacak

bir alet gibi gördüğü olur, hiç değilse canını tehlikeye atar ve oyununu büyük oynar: İçki, uyuşturucu maddeler, hepsi tam ona göre şeylerdir. Yararsız'daki yetkinlik, güzellik demektir elbet. Arada gerçekçilik ve Parnasse dahil 'sanat için sanat'tan tutun da simgeciliğe dek bütün okullar, sanatın, katkısız tüketimin en yüksek derecesi olduğunda birleşirler. Sanat hiçbir şey öğretmez, hiçbir öğretiyi yansıtmaz, hele ahlâkçı olmaktan titizlikle kaçınır: Gide bunu yazmadan çok önce Flaubert, Gautier, Goncourtlar, Renan ve Maupassant, kendilerine özgü bir biçimde, "Kötü yazın iyi duygularla yaratılır," demişlerdi. Bazılarına göre yazın mutlaklaştırılmış bir öznelliktir, acılarının ve günahlarının kara sarmaşıklarının yanıp tutuştuğu bir zevk ateşidir; dünya içinde sanki bir hücredeymiş gibi yatan bu yazarlar, 'ötelere' karşı duydukları açınlayıcı susuzlukla dünyayı aşmakta ve her şeyi saçıp savurmaktadırlar. Yüreklerinin, çizdikleri yürek imgesinin iyice kuru olmasını sağlamaya yetecek kadar garip olduğuna inanmaktadırlar. Başka bir kümeyse, çağının yan tutmayan tanığı olmayı seçmektedir. Ama bunlar da kimse için tanıklık etmiş olmamaktadır; tanıklığı da, tanıkları da mutlaklaştırmaktadırlar; kendilerini çevreleyen toplumun resmini havaya sunmaktadırlar. Aldatılmış, yeri değiştirilmiş, sanatsal biçemin tuzağına düşmüş bulunan evren olaylarını yansızlaştırmış ve, bir bakıma ayraç içine almış olmaktadır; gerçekçilik, 'yargılamaktan kaçınma'dır. Olanaksız doğru burada, 'masallardaki değerli taşlar kadar güzel' olan insanlıkdışı Güzellik'le buluşmaktadır. Ne yazdığı sürece ya-

zar, ne de okuduğu sürece okuyucu bu dünyadandır artık; katkısız birer bakış olup çıkmıştır her ikisi de; insanoğluna dışarıdan bakarlar; ona Tanrı'nın, ya da bir başka deyişle, mutlak boşluğun görüş açısından bakmak istemektedirler. Oysa en şiirsel yazarın anlattığı kişisel özelliklerde bile ben kendimi bulabilirim; ve eğer deneysel roman bilime öykünüyorsa, o da bilim gibi yararlı değil midir acaba, onun da *toplumsal uygulamaları* olamaz mı? Aşırıcılar, yararlı olmak korkusuyla, yapıtlarının okuyucuyu kendi yüreği konusunda bile aydınlatmamasını istemekte, kendi yaşantılarını başkalarına aktarmayı reddetmektedirler. Oysa bir yapıt, ancak bütünüyle insanlıkdışı olduğu zaman yüzde yüz bedelsiz olabilir. Bütün bunların altında, bu dünyadan olmadığı için *yeryüzünde kullanılamayan* ve onun hiçbir şeyini anımsatmayan, şatafat ve hovardalığın sonunda elde kalan mutlak bir yaratış umudu yatmaktadır: İmge gücü, gerçeği koşulsuz *yadsıma* yeteneği diye kabul edilmekte ve sanat yapıtı evrenin yıkılışı üzerinde yükselmektedir. Des Esseintes'in o azgın yapaycılığı vardır, bütün duyuların düzenli bir biçimde yolundan saptırılması ve son olarak da, dilin elbirliğiyle yıkılması vardır. Ayrıca suskunluk da vardır: şu buz gibi sessizlik, yani Mallarmé'nin yapıtı – ya da, her türlü alışverişi pis bulan M. Teste'nin suskunluğu.

Bu parlak ve ölümcül yazının sonu hiçliktir. Sonu ve asıl özü: Yeni tinselde hiçbir olumlu yan yoktur, dünyasal olanın katkısız ve yalın bir yadsınmasıdır bu; ortaçağda, Tinselliğe oranla ikinci planda olan, dünyasaldır; XIX. yüzyılda ise du-

rum tersinedir: Önemli olan Dünyasaldır; tinsel, onu kemiren ve yıkmaya çalışan önemsiz bir asalaktır. Söz konusu olan şey, dünyayı yadsımak ya da tüketmektir. Tüketirken yadsımaktır. Flaubert kendini insanlardan ve nesnelerden kurtarmak için yazmaktadır. Kurduğu cümle nesneyi kuşatmakta, yakalamakta, hareketsizleştirip ezmekte, üzerine kapanmakta, kendini taşlaştırmakta ve nesneyi de kendisiyle birlikte dondurmaktadır. Kör ve sağırdır bu cümle, kansızdır; en küçük bir canlılık belirtisi taşımaz, derin bir sessizlik onu bir sonraki cümleden ayırmaktadır; bir daha kalkmamak üzere boşluğa yuvarlanmakta ve kurbanını da kendisiyle birlikte sürüklemektedir. Her gerçeklik, bir kez betimlendi mi, toplamdan düşülmektedir: Sıra öteki gerçekliktedir. Gerçekçilikte, bu renksiz ve büyük kovalamacadan başka bir şey yoktur. Her şeyden önemlisi, dinginlik yaratmaktır. Gerçekçiliğin geçtiği yerde bir daha ot bitmemektedir. Doğalcı romanın gerekirciliği yaşamı ezmekte, insan eyleminin yerine tek yönlü çarklar geçirmektedir. Tek bir konusu vardır bu romanın: bir insanın, bir girişimin, bir ailenin, bir toplumun yavaş yavaş dağılışı; sıfırdan başlamak gerekir, doğa üretici dengesizlik durumunda ele alınmakta ve bu dengesizlik bir kalemde silinmekte, eldeki güçler hiçe indirgenmekte, yeni başlayan bir ölüm dengesi kurulmaktadır. Doğalcı roman kazara bize tutkulu birinin başarıya eriştiğini gösteriyorsa, bir dış görünüştür bu: *Bel Ami*[27] (Parlak Dost) kentsoylu sınıfın tabyalarına sal-

[27] Guy de Maupassant, *Bel Ami*, (1885). (Yay.)

dırmamaktadır; o, yükselişi bir toplumun çöküşünü gösteren bir denizaltı aygıtıdır. Ve simgecilik güzellik ile ölüm arasındaki sıkı yakınlığı bulup ortaya çıkardığı zaman, yarım yüzyıllık yazın izleğini ortaya koymaktan başka bir şey yapmamaktadır. Artık var olmadığı için geçmişin güzelliğinden, can çekişen genç kızların ve solan çiçeklerin güzelliğinden, bütün aşınmaların ve çöküşlerin güzelliğinden, tüketimin, yiyip bitiren hastalığın, insanın içini kemiren sevdanın, öldüren sanatın yüce saygınlığına, önümüze, arkamıza, güneşe ve toprağın kokularına varana dek, her yerdedir ölüm. Barrès'in sanatı ölüm üzerinde düşünmedir: Bir şey, ancak 'tüketilebilir' olduğu, yani tam biz ondan haç duyarken öldüğü zaman güzeldir. Bu aksoylu oyunlarına uygun düşen zamansal yapı, şimdiki andır. Geçip gittiği ve aslında ölümsüzlüğün bir imgesi olduğu için şimdiki an, insan zamanının, çalışma ve tarihin bu üç boyutlu zamanının yadsınmasıdır. Kurmak için çok zaman gereklidir, oysa bir an yetişir her şeyi yerle bir etmeye. Gide'in yapıtına bu açıdan bakıldığında, orada, özellikle tüketici-yazara ayrılmış bir ahlâk görmemek elde değildir. Onun o bedelsiz edimi, yüz yıllık kentsoylu oyununun sona erişi ile soylu-yazarın buyruğundan başka nedir ki? Bu bedelsiz edimin bütün örneklerinin tüketimden alınmış olması dikkat çekicidir: Philoctetos yayını teslim eder, milyoner banka çeklerini saçıp savurur, Bernard hırsızlık yapar, Lafcadio öldürür,[28]

[28] Philoctetos, André Gide'in *Philoctetos* adlı oyununun, Bernard, *Les faux-monnayeurs*'ün (Kalpazanlar), Lafcadio ise *Les Caves du Vatican* (Vatikan'ın Zindanları) romanının kahramanlarıdır. (Yay.)

Ménalque ev eşyasını satar. Bu yıkıcı eylem en son noktasına dek gidecektir: "En yalın gerçeküstü edim," diyecektir yirmi yıl sonra Breton, "elde tabanca sokağa fırlamak ve kalabalığa, gücünün yettiğince, gelişigüzel ateş etmektir." Bu, uzun bir diyalektiksel sürecin son noktasıdır: XVIII. yüzyılda yazın olumsuzdu; kentsoylu sınıfın egemenliği sırasında ise mutlak ve ayrıklaşmış bir yadsıma durumuna geçmekte, binbir renkli ve okşayıcı bir hiçleşme süreci olup çıkmaktadır. Breton, bir başka yerde de, "Gerçeküstücülük, varlığın parlak ve kör bir öz halinde hiçleştirilmesi ereğini gütmeyen şeylerin hiçbiriyle pek fazla ilgilenmemektedir; ve bu öz artık ne buzun, ne de ateşin ruhudur," der. Sonunda, yazının kendisini yadsımaktan başka iş kalmamaktadır. Gerçeküstücülük adı altında yaptığı şey de budur zaten: Yetmiş yıl boyunca dünyayı tüketmek üzere yazılıp çizildi; 1918'den sonra ise yazını tüketmek üzere yazılıp çizilmektedir; yazınsal gelenekler saçılıp savrulmakta, sözcükler boşa harcanmakta, çatırdasınlar diye birbirlerine çarpılmaktadır. Mutlak Yadsıma olarak ele alınan yazın, Yazındışılaşmaktadır; ama hiçbir zaman bundan daha *yazınsal* da olmamıştır: Çember tamamlanmıştır.

Şu sıralarda yazarın, doğuştan soylu bir sınıfın savurganlığına öykünebilmek üzere, sorumsuzluğunu kabul ettirmekten başka kaygısı yoktur. Dediği dedik olan krallığın kutsal hakkının yerine geçen üstün yeteneğin haklarından söz ederek başlamıştır işe. Güzellik, son derecesine vardırılmış bir şatafat, her şeyi aydınlatan ve yakıp tüketen soğuk alevler demek olduğuna göre,

yıpranma ve yıkımın bütün biçimleriyle, özellikle de acı ve ölümle beslendiğine göre, güzelliğin papazı olan sanatçının kendisini ve gerekirse yakınlarını mutsuz kılmaya hakkı vardır. Kendisi çoktan tutuşmuştur, kül haline gelmiştir; ateşi beslemek için başka kurbanlar gerekmektedir. Özellikle de kadın kurbanlar; kadınlar sanatçıya acı çektirecek, o da onlara iyilik edecektir; çevresindeki herkese mutsuzluk getirmek istemektedir. Ve eğer yakıp yıkmak elinden gelmezse, kendisine sunulanları kabullenmekle yetinecektir. Kadın ve erkek hayranlar, yüreklerini tutuşturabilsin diye; ya da ne iyilikbilirlik, ne de pişmanlık duymaksızın paralarını harcayabilsin diye önündedirler. Maurice Sachs, Anatole France'a taparcasına hayranlık duyan dedesinin, Villa Said'i döşemek için bir servet harcadığını anlatır. Adam öldüğünde, France onu şöyle övdü: "Yazık! İyi bir döşeyiciydi." Kentsoylunun parasını almakla yazar papazlık görevini yerine getirmektedir, çünkü zenginliklerin bir parçasını yakıp kül haline getirmektedir. Aynı zamanda da, her türlü sorumluluktan kurtulmaktadır: Kime karşı sorumlu olabilirdi ki? Ve niçin? Yapıtı kurma ereğini gütseydi, ona hesap sorulabilirdi. Ama katkısız bir yıkım olduğunu ileri sürdüğüne göre, her türlü yargının dışında demektir. Yüzyıl sonlarında, bütün bunlar son derece karışık ve çelişkili görünmektedir. Ama yazın, gerçeküstücülükle birlikte, bir ölüm kışkırtmacısı olup çıktığı zaman yazarın, çelişik ama akla yakın bir gelişimle, sorumsuzluk ilkesini açıkça ortaya attığı görülecektir. Gerçi bunun nedenlerini açıkça belirtmemekte, 'içinden geldi-

ği gibi yazma' lafının çalılıkları içine gizlenmektedir. Ama dürtüler açıktır: Emekçi ve üretici bir toplumun mallarını yakmaktan başka bir şey bilmeyen salt tüketici, asalak bir soylu sınıfın, yıktığı birlik yüzünden yargılanabileceği düşünülemezdi. Ve bu düzenli yıkım hiçbir zaman *rezalet*'ten öteye geçemediği için, aslında yazarın birinci görevinin rezalet çıkarmak, birinci hakkının da bunun doğuracağı sorumluluklardan sıyrılmak olduğu anlaşılmaktadır.

Kentsoylu sınıf bu işe ses çıkarmamaktadır; bu şaşkınlıklar karşısında gülmektedir. Yazarın kendisini küçük görmesini pek önemsememektedir: Onun biricik okuyucusu olduğuna göre, bu küçümseme pek ileri gidemeyecektir; yazar yalnızca ona, kentsoylu sınıfa söylemektedir bunu, ona itiraf etmektedir; bir bakıma onları birleştiren bağdır bu küçümseme. Hem halk arasında da dinleyici bulmuş olsa bile, onlara kentsoylunun bayağıca düşündüğünü göstermekle, halk yığınlarının hoşnutluğunu körükleyebilir mi acaba? Mutlak tüketim öğretisinin emekçi sınıfları kandırma olasılığı sıfırdır. Öte yandan, kentsoylu sınıf yazarın alttan alta kendisini tuttuğunu bilmektedir: Yazar, karşı çıkma ve hınç sanatını doğrulayabilmek için ona gereksinim duymaktadır; tükettiği şeyleri ondan almaktadır; kendini, yeri yurdu olan bir yabancı gibi hissedebilmek üzere toplumsal düzeni sürdürmek istemektedir: Kısacası yazar bir devrimci değil, başkaldıran bir insandır. Başkaldıranlara gelince; kentsoylu sınıf onlara ne yapılması gerektiğini çok iyi bilmektedir. Bir bakıma, onlarla suç ortaklığı bile etmek-

tedir: Yadsıyıcı güçleri boş bir sanat düşkünlüğü içinde, etkisiz bir başkaldırı içinde tutmak daha iyidir; başıboş kalsalar, belki de ezilen sınıflara hizmet etmeye kalkışırlardı. Hem sonra kentsoylu okuyucular, yazarın yapıtına yakıştırdığı *bedelsizliği* kendilerine göre anlamaktadırlar: Yazar için bu, tinselliğin ta kendisi ve dünyasalla ilişkiyi kesmenin yiğitçe bir belirtisidir; okuyucular içinse, bedelsiz bir yapıt son derece zararsızdır, bir eğlencedir; onlara kalsa, hiç kuşkusuz Bordeaux'nun, Bourget'nin yazınını yeğleyeceklerdir; ama zihni ciddi sorunlardan başka şeylere çeviren ve ona kendini toparlayabilecek kadar bir dinlenme zamanı bırakan yararsız kitaplara da pek ses çıkarmamaktadırlar. Böylece kentsoylu okuyucular, sanat yapıtının hiçbir işe yaramaması gerektiğini kabul ettikleri zaman bile, bu yapıttan yararlanmanın bir yolunu bulmaktadırlar. Yazarın başarısı şu yanlışlık üzerine kurulmuştur: Yanlış anlaşılmaktan hoşlandığına göre, okuyucularının yanılmaları çok doğaldır. Yazın, onun elinde, kendi kendini yiyerek beslenen şu mutlak yadsıma olup çıktığına göre yazarın, en şiddetli saldırıları karşısında bile kentsoylu okuyucuların: "Aman canım, edebiyat bütün bunlar," diyerek gülmelerini beklemesi gerekir – ilke yönünden, kendisini hafife almalarını haklı bulmak zorundadır. Sonunda, kızgınlık verici bir şaşkınlıkla ve pek de farkına varmaksızın, kentsoylular kendilerini çağın en 'hiçlikçi' yapıtlarında bulmaktadırlar. Çünkü yazar, kendini okuyucuların gözünden saklamak için bütün hüneri göstermiş olsa da, hiçbir zaman onların tuzaklı etkisinden bütünüyle kur-

tulamaz. Kendi kendine itiraf etmese de, kentsoylular için yazan utançlı bir kentsoylu olarak dilediği kadar çılgınca düşün ileri sürebilir: Düşünler, çoğu kez, zihnin yüzeyinde oluşan sabun köpüklerinden başka bir şey değildir. Ama anlatımı ona döneklik etmektedir, çünkü anlatımına her zaman aynı titizlikle göz kulak olamamaktadır; bu uygulayım daha köklü ve daha akılsal bir seçimi, karanlık bir doğaötesini, yaşadığı toplumla yazar arasındaki sahici bir ilişkiyi dile getirmektedir. Köpeksiliği, seçilen konunun acılığı ne olursa olsun, XIX. yüzyıl roman uygulayımı Fransız okuyucuya kentsoylu sınıfın güven verici imgesini sunmaktadır. Gerçi yazarlarımız bu uygulayımı daha öncekilerden teslim almıştır, ama onu olgunlaştıran kendileridir. Bu uygulayımın ortaçağ sonlarına doğru ortaya çıkışı, romancının sanatını tanımasına yol açan ilk düşünsel aracılığın ortaya çıkışıyla aynı zamana rastlar. İşin başında, romancı, kendini sahneye çıkarmaksızın ve görevi üzerinde düşünmeksizin anlatıyordu, çünkü anlatılarındaki konuların hemen hepsi halktan gelme, ya da hiç değilse, ortaklaşaydı ve o bu konuları yapıtına geçirmekle yetiniyordu; üzerinde çalıştığı maddenin toplumsal niteliği ve kendisi ele almazdan çok önce var olmuş bulunması romancıya bir aracılık sağlıyor ve onu doğrulamaya yetiyordu: O, en güzel öyküleri bilen ve bunları ağızdan anlatacak yerde, kâğıda döken insandı; pek az uyduruyordu, bütün işi özenle düzeltmekti; imgesel olanın tarihçisiydi o. Yayınladığı öyküleri kendisi uydurmaya başladığı zaman, kendini gördü; aynı anda hem kendi yarı suçlu yalnızlığını,

hem de yazınsal yaratışın doğrulanmaz bedelsizliğini, öznelliğini keşfetti. Bunları herkesle birlikte kendi gözünden de saklamak ve yazma hakkını bir temele oturtmak üzere, buluşlarına bir doğruluk havası kazandırmak istedi. Anlatılarında, halkın imge gücünden doğdukları zamanki o yarı donukluğu sürdüremediğinden, bunlar sanki kendisinin malı değilmiş gibi yaptı ve onları okuyucuya birer anı gibi sunmak istedi. Bunun için, yapıtlarında kendi yerine bir anlatımcı koydu, aynı zamanda da işin içine, gerçek okuyucularının yerini tutan yapay bir dinleyici topluluğu kattı. İçinde bulundukları geçici sürgün garip bir biçimde papazların durumuna benzeyen ve sırasıyla anlatımcı, dinleyici ve eleştirmen rollerini oynayan *Decameron* kişileri böyledir işte. Demek ki, anlatıdaki sözcüklerin adlandırdıkları şeyle bir tutulduğu ve özü evren olan nesnel ve doğaötesi bir gerçekçilik evresinden sonra, yazınsal idealizm dönemi gelmiştir; bu evrede sözcük ancak bir ağızda ya da bir kalemin ucunda var olmakta ve okuyucuyu, özü gereği, varlığına tanıklık ettiği konuşucuya götürmekte; anlatının özü evreni algılayan ve onun üzerinde düşünen öznellik olmakta; ve romancı burada okuyucuyu doğrudan doğruya nesneyle yüz yüze getirecek yerde, yaptığı aracılığın bilincine varmakta ve aracılığı yapay bir anlatımcıda cisimlendirmektedir. Bundan böyle, okuyucuya sunulan öykünün başlıca özelliği daha önceden düşünülmüş, yani sınıflandırılmış, düzene konmuş, fazlalıklardan temizlenmiş, açıklığa kavuşturulmuş olmasıdır, daha doğrusu geriye dönük bir bakışla onun üzerinde edinilen

düşünceler aracılığıyla verilmesidir. İşte bunun için, kaynağını halktan alan destanda zaman şimdiki zaman olduğu halde, romanındaki hemen hep geçmiş zamandır. Boccaccio'dan Cervantes'e, daha sonra da XVII. ve XVIII. yüzyıl Fransız romanlarına geçerken, yöntem karmaşıklaşmakta ve tutarsızlaşmaktadır, çünkü roman, yolu üzerinde, hicve, masala ve kişi betimlemesine rastlamakta, bunları da içine almaktadır:[29] Romancı ilk bölümde gözükmekte, anlatacağı şeyi bildirmekte, okuyuculara seslenmekte, onları paylamakta, öyküsünün doğruluğu konusunda onlara güvence vermektedir; ben buna ilk öznellik diyeceğim; sonra, ilerlerken, anlatıcının rastladığı ve kendi öykülerini anlatmak üzere olayın akışını kesen ikinci derecede kişiler araya girmektedir: Bunlar, birinci öznellik tarafından desteklenen ve yerli yerine konan ikinci öznelliklerdir; böylece, bazı öyküler üzerinde yeniden düşünülmüş ve bunlar ikinci elden akılsallaştırılmıştır.[30] Okuyucu hiçbir zaman olay tarafından aşılmaz: Anlatımcı, meydana geldiği sırada olay karşısında şaşırmış olsa bile, şaşkınlığını okuyucuya *aktarmaz*; yalnızca olayı bildirir. Romancıya gelince; sözcüğün biricik gerçekliğinin söylenmiş bulunmak olduğuna inandığı ve konuşma sanatı diye bir şeyin hâlâ

---

[29] Örneğin *le Diable boiteux*'de (Topal Şeytan) Le Sage, La Bruyère'in kişilikleriyle La Rochefoucauld'nun özdeyişlerini *romanlaştırır*, yani bir olayla bunları birbirine bağlar.

[30] *Mektup yoluyla roman* yazmak, az önce söylediğim yolun bir türüdür. Mektup, bir olayın öznel anlatımıdır: insanı, mektubu yazan, hem olayı yaşayan, hem de buna öznel açıdan tanıklık eden kişiye götürür. Olayın kendisine gelince; çok yakın olmasına karşın, çoktan üzerinde düşünülmüş ve açıklanmıştır: Mektup, (yakın bir geçmişte yer alan) olgu ile, daha sonra ve boş bir vakitte gerçekleşmiş bulunan anlatım arasında hep bir kopukluk bırakır.

var olduğu bir çağda yaşadığı için, okunan sözcükleri doğrulamak üzere kitabına konuşucular sokmaktadır; ama konuşmakla görevli kişileri sözcüklerle çizdiğinden, kısırdöngü içine düşmekten kurtulamamaktadır.[31] XIX. yüzyıl yazarlarıysa, hiç kuşkusuz, çabalarını olayın anlatımı üzerine toplamış, olaya bir parça tazelik ve sertlik kazandırmak istemişlerdir, ama pek çoğu, kentsoylu idealizmine tastamam uyan düşünsel uygulayımı benimsemiştir. Barbey d'Aurevilly ve Fromentin gibi en birbirini tutmaz yazarlar sürekli olarak bu uygulayımı kullanmaktadır. Örneğin *Dominique*'te,[32] ikinci bir öznelliği destekleyen bir ilk öznellikle karşılaşırız ve olayı anlatan bu ikinci öznelliktir. Bu yöntem, hiçbir yerde, Maupassant'daki kadar belirgin değildir. Öykülerinin yapısı hemen hiç değişmez: Burada ilkin dinleyiciler verilir; bunlar, akşam yemeğinden sonra bir salonda toplanmış parlak ve kibar insanlardır genellikle. Vakit gecedir ve gece, yorgunlukları da, tutkuları da, her şeyi yok etmektedir. Ezilenler uyumaktadır, başkaldıranlar da öyle; dünya karanlıklara gömülmüştür, tarih dinlenmektedir. Hiçlikle çevrili bir ışık küresi içinde, yalnız kendi törenleriyle uğraşan bu seçkinler sınıfı ayaktadır. Bu sınıfın üyeleri arasında dolap, sevda, kin var mıdır? Bize bir şey söylenmez bu konuda, zaten arzular da, kızgınlıklar da yatışmıştır: Bu erkekler ve kadınlar eğitim ve davranışlarını *saklamak-*

[31] Bu, resmi resim yoluyla yıkmaya çalışan gerçeküstücülerin içine düştüğü kısırdöngünün tersidir; burada, yazın yardımıyla yazına güven mektubu verilmek isteniyor.

[32] Eugène Fromentin, *Dominique* (1862). (Yay.)

la, incelik kurallarına bakarak birbirlerini *tanımakla* uğraşmaktadırlar. Onlar düzeni en ince biçimiyle tasarlamaktadır: Gecenin dinginliği, tutkuların suskunluğu, her şey, artık hiçbir yeni olay olmayacağını düşünen ve anamalcı düzenin ölümsüzlüğüne inanan yüzyıl sonlarının duruk kentsoylu sınıfını simgelemeye yardım etmektedir. Burada anlatımcı işe karışır: Bu, 'çok görmüş, çok okumuş ve okuduğunun çoğunu kafasında tutmuş' yaşlıca bir insandır; doktor, asker, sanatçı ya da Don Juan, her ne olursa olsun, işini çok iyi bilen biridir. O, saygıdeğer ve erinç verici bir söylenceye göre, insanın tutkulardan sıyrıldığı ve gelip geçmiş tutkulara hoşgörüyle baktığı yaşa ulaşmıştır. Yüreği gece gibi dingindir; anlattığı öykünün etkisinden kurtulmuştur; acı çekmişse bile, bu acıyı bala çevirmeyi bilmiştir, onu yeniden ele almakta ve doğru olarak, yani *sub specie aeternitatis* (özel görünümü altında) incelemektedir. Evet, bir sarsıntı olduğu doğrudur, ama bu sarsıntı çoktan geçmiştir. Oynayanlar ölmüş, evlenmiş ya da avutulmuştur. Demek ki serüven, geçip gitmiş kısa bir düzensizliktir. Şu anda macera bilgelik açısından anlatılmakta, düzen açısından dinlenmektedir. Düzen önünde sonunda üstün gelir, her yerde düzen vardır; tıpkı bir yaz günü uyuklayan bir suyun eskiden yüzünü yalayıp geçmiş olan kırışıklıkları anımsayışı gibi, düzen de yok olup gitmiş eski bir düzensizliği seyretmektedir. Zaten karışıklık oldu mu ki acaba? Apansız bir değişimi anıştırmak kentsoylu topluluğu korkutabilirdi. Ne general, ne de doktor anılarını kaskatı sunmaktadır: Bunlar, özünü süzüp aldıkları ya-

şantılardır ve anlatımcılar, daha söze başlarken, anlatılarında bir ders bulunduğuna dikkatimizi çekmektedirler. Bu yüzden de öykü açıklayıcıdır: Bir örneğe dayanarak ruhbilimsel bir yasa elde etme amacını gütmektedir. Bir yasa, ya da Hegel'in deyimiyle, değişimin dingin imgesi. Hem değişimin kendisi, yani öykünün bireysel görünümü de yalnızca bir dış görünüş değil midir? Öyküyü açıkladığınız oranda, sonucu neden, beklenmedik olanı beklenen ve yeniyi de eski haline indirgemiş olursunuz. Meyerson'a göre, XIX. yüzyıl bilgininin bilimsel olgu üzerinde yaptığı çalışmayı, anlatımcı da insanî olay üzerinde yapmaktadır: Değişik olanı benzer olan haline getirmektedir. Ve ara sıra, muziplik olsun diye, öyküsünün gidişine azıcık kaygı verici bir hava kazandırmak isterse, tıpkı yazarın açıklanmazın ardında dünyaya akılsallığı yeniden getirecek bir düzenin varlığını sezdirdiği şu kurmaca öykülerdeki gibi, değişimin önüne geçilmezliğini ustaca ayarlar. Böylece, bu duruk toplumdan çıkan romancı için değişim, tıpkı Parmenides'in gözündeki gibi, bir olmayan-varlıktır, Claudel'in Kötülüğüne (Şeytanına) benzeyen bir şeydir. Hem değişim olsa bile, uyumsuz bir ruhtaki özel bir sarsıntıdan başka bir şey değildir. Söz konusu olan, devinim içindeki bir dizgede –toplumda, evrende– bazı özel dizgelerin görece devinimini incelemek değil, görece bir yalnızlık içinde bulunan özel bir dizgenin mutlak devinimini mutlak dinginlik açısından ele almaktır; yani bu dizgeyi belirlemek için elimizde mutlak dayanak noktaları vardır ve sonuç olarak da onu, mutlak doğruluğu içinde tanımak-

tayızdır. Ölümsüzlüğü üzerinde düşünen ve bunu törenlerle kutlayan düzenli bir toplumda, insanlardan biri geçip gitmiş bir düzensizliğin imgesini anımsatmakta, onu size yansıtmakta, tam kaygılanacağınız anda bu imgeyi eskimiş bezeklerle süslemekte, sihirli bir değnek darbesiyle bu hayaleti yok edip onun yerine nedenler ile yasaların ölümsüz sıralanmasını geçirmektedir. Gizlerini çözdüğü için başından geçen serüvenden ve yaşamdan kendini sıyırmış; bilgilerinin ve yaşantısının yardımıyla dinleyicilerinin üstüne çıkmış olan bu büyücüde, daha önce sözünü ettiğimiz o yücelerde uçan soylu kişiyi tanırız.[33]

Maupassant'ın anlatımı üzerinde böyle uzun uzun duruşumuz, Maupassant kuşağıyla ondan hemen önceki ve sonraki bütün Fransız romancılarının uygulayımına temel oluşturmasındandır. İç anlatımcı hep vardır. İyice soyutlaşabilir, hatta çoğu zaman açıkça belirtilmemiştir bile; ama, her ne olursa olsun, bizler olayı onun öznelliği aracılığıyla yakalarız. Gözükmemesi, işe yaramaz bir yay gibi çıkarılıp atılmış olmasından ileri gelmez: Gözükmediği zaman yazarın ikinci kişiliği olmuştur. Yazar, beyaz kâğıt önüne oturduğunda düşlerinin yaşantı biçimine dönüştüğünü görmektedir, o artık kendi adına değil, anlatılan durumlara tanıklık etmiş olgun, durmuş oturmuş bir adamın ağzından yazmaktadır. Örneğin Daudet, anlatısı-

[33] Maupassant, *Le Horla*'yı yazdığı, yani kendisini bekleyen çılgınlığı anlatmaya başladığı zaman, ağız değişmektedir. Çünkü en sonunda bir şey -korkunç bir şey- olmak üzeredir. Adamcağız sarsılmış, taşmıştır; artık bir şey anlamamakta, okuyucuyu da kendi korkusuna katmak istemektedir. Ama eteğini kıstırmıştır: Elinde çılgınlığa, ölüme, tarihe uygun düşen bir anlatım bulunmadığı için coşku yaratamamaktadır.

na kibarlar âlemi konuşmasının tiklerini ve sevimli akıcılığını katan, şaşkınlık çığlıkları koparan, dinleyicileriyle alay eden, sorguya çeken, onlara seslenen bir salon konuşmacısının açıkça etkisindedir: 'Ah! Ne büyük bir umut kırıklığı içindeydi. Tartarin! Hem de niçin, biliyor musunuz? Eğer bilirseniz...' Yaşadıkları çağın nesnel tarihçisi olmak isteyen gerçekçi yazarlar bile yöntemin soyut kalıbını kullanmaktadır, yani, bütün romanlarda ortak bir çevre, romancının bireysel ve tarihsel öznelliği değil de, görmüş geçirmiş bir insanın düşünsel ve evrensel öznelliği demek olan ortak bir örgü vardır. İlkin anlatı geçmiş zamandadır: Olaylarla okur arasına bir aralık koymak üzere kullanılan törenli bir geçmiş zaman; Anlatımcı'nın belleğiyle özdeş bir geçmiş zaman ve öykü şu anda sonuçsuz tarihte değil de, daha önce olup bitmiş tarihte yer aldığından toplumsal bir geçmiş zamandır bu. Eğer Janet'nin dediği gibi, anı ile geçmişin uykuda gezercesine yeniden canlandırılışı birbirinden, bu sonuncunun olayı kendi öz zamanıyla canlandırışına karşılık, son derece ufaltılabilen birincinin, yerine göre, bir cümle ya da bir ciltte anlatılabilmesiyle ayrıldığı doğruysa, denilebilir ki, apansız zaman kısaltmalarının ardından gelen uzun yayılmalarıyla bu tür romanlar anı adına bütünüyle uymaktadır. Anlatımcı kimi zaman önemli bir dakikayı anlatmak için oyalanır, kimi zamansa birkaç yılı birden atlar: 'Üç yıl, yavuz acılarla dolu üç yıl geçti...' Kişilerinin şimdiki zamanını gelecekleri yardımıyla vermekten sakınmaz: 'Bu kısa karşılaşmanın ileride uğursuz sonuçlar doğuracağından kuşku

duymuyorlardı'; ve kendi açısından haklıdır böyle davranmakta, çünkü bu şimdiki zaman da, gelecek zaman da geçip gitmiştir; çünkü bellek zamanı geriye dönüşsüzlüğünü yitirmiş bir zamandır ve insan onu baştan sona ya da sondan başa doğru izleyebilir. Zaten anlatımcının bize sunduğu daha önceden üzerinde çalışılmış, düşünülmüş, değeri biçilmiş anılar, hemen o anda özümlenebilir bir ders vermektedir: Duygu ve edimler çoğu kez gönül yasalarının en belirgin örnekleri olarak sunulmaktadır: 'Daniel, bütün gençler gibi...' 'Eve'in tam bir kadın olduğu şuradan belliydi ki...' 'Mercier'de, bürokratlarda sık sık görülen şu tik vardı...' Ve bu yasalar ne *önsel* olarak bir şeyden çıkarıldığı, ne sezgi yardımıyla yakalanabildiği, ne de evrensel olarak yeniden yaratılabilecek bilimsel bir deneye dayandığı için, okuyucuyu, reçetelerini hareketli bir yaşamın durum ve koşullarından çıkarmış bir öznelliğin eline bırakmaktadır. Bu anlamda, Üçüncü Cumhuriyet sırasındaki bütün Fransız romanlarının, gerçek yazarlarının yaşı ne olursa olsun ve hatta bu yaş küçüklüğü oranında artan bir özlemle, ellinin üstündeki kişiler tarafından yazılmış olma onuru ardında koştuğu söylenebilir.

Birkaç kuşak süren bu evre boyunca, öykü mutlak açısından, yani düzen açısından anlatılmaktadır; öykü, dinginlik içindeki bir düzende ortaya çıkan bölgesel bir değişimdir; ne yazar, ne de okuyucu tehlikededir, hiçbir şaşırtmacadan korkmamak gerekir: Olay geçmiş, sınıflandırılmış, anlaşılmıştır. Kendisini tehdit eden tehlikelerin farkında olmayan; bölgesel değişimlerini

yerleştirmek üzere bir ahlâkı, bir değerler merdiveni ve bir açıklama dizgesi bulunan; son dönümüne dek ekilmiş, yüz yıllık duvarlarla dama tahtası gibi bölünmüş, sınai yöntemleri içinde donup kalmış, yaptığı Devrim'in ünü üzerinde uykuya yatmış, kentsoylulaşmış bir Fransa'da artık hiçbir önemli olayın patlak vermeyeceğine inanan duruk bir toplumda, başka türlü bir roman uygulayımı düşünülemez; yerleştirilmeye çalışılan yeni yöntemler ancak meraktan ötürü başarıya ulaştılar ya da pek geçici oldular: Ne yazarlar, ne de okuyucular, toplumun ne yapısı ve ne de söylenceleri bu yeni uygulayımları gerektirmiyordu.[34]

Böylece yazın, genellikle, bir toplumda top-

[34] Bu yollar içinden, geçen yüzyılın sonlarıyla bu yüzyılın başlarında Maupassant, Lavedan, Abel Hermant ve benzerlerinde rastlanan şu tiyatro deyişine başvurmayı örnek vereceğim: Burada roman konuşma halinde yazılmaktadır; kişilerin davranışları, edimleri siyah harflerle ya da ayraç içinde verilmektedir. Bu yol, 1900 yıllarının kibar toplumunda tiyatronun tuttuğu yeri ortaya koyuyor elbet; dram sanatı da, kendi yolunda, ilk plandaki öznellik (kişi) söylencesinden kurtulmaya uğraşmaktadır. Ama bundan geri dönülmemecesine vazgeçilmiş olması, sorunun bu yoldan da çözülmediğini göstermektedir. Bir kere, yakın bir sanattan yardım istemek zayıflıktır: Ele alınıp işlenen sanat alanında kaynaktan yoksun kalındığının kanıtıdır. Sonra, bu yolu tuttuğu zaman yazar kişilerinin bilincine kendini ve okuyucuyu sokmaktan geri kalmıyordu ki. Yalnızca, bu bilinçlerin içeriğini, genellikle sahneye koyuş için yazılmış uyarmaları belirtmek üzere kullanılan biçem ve basım yollarıyla veriyor, ayraç içine alıyor, siyah harflere döküyordu. Gerçekte, geleceği olmayan bir denemedir bu; bu denemeye girişen yazarlar, romanı şimdiki zamanda yazarak yenileştirebileceklerini belli belirsiz sezinliyorlardı. Ama bu yenileşmenin ancak açıklayıcı tutumdan vazgeçmekle gerçekleşebileceğini daha anlamamışlardı.

Schnitzler'in iç konuşmasını Fransa'ya sokma denemesi daha ciddiydi (çok daha başka doğaötesi ilkelere dayanan Joyce'un iç konuşmasından söz etmiyorum. Joyce'a öykündüğü bildiğim Larbaud, bence, özellikle *Defneler Kesilmişti* ve *Miss Else* adlı kitaplardan esinlenmiştir). Burada söz konusu olan, aslında, ilk düzlemdeki öznellik varsayımını ta sonuna dek vardırmak ve düşünceliliği en aşırı derecesine çıkararak gerçekçiliğe geçmektir.

Aracısız olarak okuyucuya gösterilen gerçeklik artık nesnelerin, yani ağacın ya da kül tablasının kendisi değil, bu nesneleri gören bilinçtir; 'gerçek olan' artık bir betimlemeden başka bir şey değildir; ama, dolaysız bir veri gibi önümüze getirildiğine göre, betimleme mutlak bir gerçeklik olup çıkmaktadır.

lumiçi ve savaşçı bir görev yüklendiği halde, XIX. yüzyıl sona ererken, kentsoylu toplum, daha önce benzeri görülmemiş bir durumdadır: üretim bayrağı çevresinde toplanmış, emekçi bir topluluk; bu topluluktan doğan, ama onu yansıtmasından geçtik, onun için tek bir söz bile etmeyen, öğretisinin tam tersini benimseyen, Güzel ile Üretimde-bulunmayan'ı bir tutan, topluma katılmayı reddeden, okunmak bile istemeyen, bununla birlikte, başkaldırısı içinde, en derin yapıları ve 'biçemi'yle gene de yönetici sınıfları yansıtan bir yazın.

Bu çağ yazarlarını suçlamamak gerekir: Onlar ellerinden geleni yaptılar ve aralarında en büyük, en katkısız yazarlarımız vardır. Hem sonra her insan davranışı bize evrenin bir yüzünü gös-

---

Bu yolun sakıncası şu ki, bizi bireysel bir öznellik içine kapatmakta ve bu yüzden de *monadlar-arası evreni yakalayamamakta*, ayrıca olay ile eylemi birbirlerinin algılanışı içinde eritmektedir. Oysa olgu ile edimin ortak niteliği, her ikisinin de öznel betimleme dışında kalışlarıdır: Betimleme olgu ile edimin sonuçlarını yakalar, ama canlı devinimini yakalayamaz. Hem sonra, biçimleri bozulmuş da olsa, bilincin akışını bir sözcükler dizisi haline indirgemek ancak biraz *hileyle* başarılabilir. Eğer sözcük, özü gereği dili aşan bir gerçekliği *gösteren* bir aracı gibi verilmişse, ne âlâ: Kendini unutturur, bilinci nesne üzerine boşaltır. Ama eğer *tinsel gerçeklik* gibi verilirse, eğer yazar, yazarken, bize hem nesnel özünde bir im taşıyan çift-anlamlı, yani dışarıya *bağlı bir gerçeklik*, hem de biçimsel özü içinde bulunan, yani dolaysız bir tinsel veri şeklinde vermeye kalkarsa, o zaman kendisini hiçbir yanı tutmamakla ve şu yazı yasasını unutmakla suçlayabiliriz: İmlerle iş görülen yazında, *yalnızca imlerden* yararlanmak gerekir; ve eğer gösterilmek istenen *gerçeklik* sözcüğü ise, bunu da başka sözcükler yardımıyla vermek gerekir. Ayrıca bu yöntemi, tinsel yaşamın en büyük zenginliklerinin *sessiz* olduğunu unutmakla da suçlayabiliriz. İç konuşmanın sonunu biliyoruz: Söz sanatı içine giren; yani gerek sessizlik, gerek söz olarak, iç yaşamın şiirsel yoldan verilişi haline gelen iç konuşma bugün romancının *birçok anlatım yolundan biri* olup çıkmıştır. Doğru olamayacak kadar düşünsel, eksiksiz olamayacak kadar gerçekçi olan bu yöntem, öznelci anlatım uygulayımının doruk noktasıdır; bugünkü yazın kendi bilincine bu yöntemde ve onun aracılığıyla varmıştır; yani yazın, iç konuşma uygulayımının, biri nesnele, öteki ise söz sanatına doğru, iki yönden aşılmasıdır. Ama bunun için tarihsel durum ve koşulların değişmesi gerekiyordu.

Şurası çok açık ki, roman bugün geçmiş zamanda yazmaya devam ediyor. Okuyucu, fiilin zamanını değiştirmekle değil, anlatım uygulayımlarını altüst etmekle öyküye zamandaş kılınabilir.

terdiği için, onların davranışları, bedelsizliği bize dünyanın sonsuz boyutlarından biri ve insan etkinliğinin yönelebileceği bir amaç olarak gösterdi ve kendileri istemeseler de, zenginleştirdi bizi. Sanatçı oldukları için, yapıtları hor görüyormuş gibi davrandıkları okuyucunun özgürlüğüne yöneltilmiş umutsuz birer çağrıydı. Bu tutum yadsımayı son sınırına dek, hatta kendi kendini yadsımaya dek vardırdı; sözcüklerin birbirleriyle tutuştuğu kıyasıya kavganın ötesinde karanlık bir sessizlik; ciddiliğin ötesindeyse eşdeğerliliklerin boş ve çıplak göğünü gösterdi bize; bu tutum bizi, bütün söylenceleri ve değer ölçülerini yıkarak hiçlik içinde yükselmeye çağırmakta ve bize, kutsal aşkınlıkla insan arasında değil, Hiç ile insan arasında sıkı ve gizli bir bağ bulunduğunu göstermektedir; hâlâ babasının evinde yatıp kalkan, yiyip içen, kimseye yararı dokunmayan sorumsuz delikanlının ailesinden aldığı parayı har vurup harman savurduğu, babasını yargıladığı ve çocukluk günlerinin koruyucusu olan ciddi evrenin yıkılışını seyrettiği çağın, delikanlılık çağının yazınıdır bu. Caillois'nın da çok iyi gösterdiği gibi, eğer bayram, topluluğunun o güne dek topladığı şeyleri tükettiği, ahlâk kurallarını çiğnediği, zevk için para harcadığı, zevk için yakıp yıktığı olumsuz anlardan biriyse, XIX. yüzyılda yazının, biriktirme tutkusuna kapılmış çalışkan bir topluluğun dışında kalan, şatafatlı ve ölümcül büyük bir bayram; göz alıcı bir ahlâkdışılıkta, tutkuların ateşinde ölesiye yanmak üzere yapılmış bir çağrı olduğu görülecektir. Bu yazının gecikmiş bütünlenişini ve bitimini Troçkici gerçeküstücülükte buldu-

ğunu söylersem, son derece kapalı bir toplumda görevinin ne olduğu daha iyi anlaşılacaktır: Bir güvenlik kapağıydı bu. Hem sonra, sürekli bayramla sürekli Devrim'in arası pek uzak değildir.

Bununla birlikte, XIX. yüzyıl, yazar için bir yanılgı ve çöküntü çağı olmuştur. Alta doğru sınıfsızlaşmayı kabul etse ve sanatına bir içerik kazandırsaydı, kendinden öncekilerin girişimini başka yollardan ve başka bir düzeyde sürdürebilecekti. Yazını olumsuzluk ve soyutlamadan somut yapıma geçirecekti; XVIII. yüzyılın kazandırdığı ve artık geri alınması düşünülmeyen özerkliği de elde tutarak yazını yeniden toplum içine katabilecek, işçi sınıfının isteklerini aydınlığa kavuşturup destekleyerek yazı sanatının özünü derinleştirebilecek ve, yalnızca biçimsel düşünce özgürlüğüyle siyasal demokrasi arasında değil, aynı zamanda insanoğlunu sürekli bir düşünce konusu olarak seçme zorunluluğuyla toplumsal demokrasi arasında da bir birlik bulunduğunu anlayacaktı; bölük pörçük bir okuyucu topluluğuna yönelmiş olacağı için, biçemi iç gerilime kavuşacaktı. Bir yandan kentsoylulara ettikleri büyük haksızlıkları gösterirken, öte yandan da işçi bilincinin uyanmasına yardım edeceği için, yapıtları bütün dünyayı yansıtacaktı; okuyucuya yöneltilmiş koşulsuz bir çağrı ve sanat yapıtının kaynağı olan eliaçıklıkla bunun karikatürü olan hovardalığı birbirinden ayırmayı öğrenecek; 'insan doğası'nın çözümsel ve ruh bilimsel yorumunu bir yana bırakıp insanî *durumların* bireşimsel değerlendirilmesine geçecekti. Hiç kuşkusuz güç, belki de olanaksız bir işti bu: Ama o da işe tersin-

den girişti. Her türlü sınıflanıştan kurtulabilmek üzere boş bir çabaya girişmek, ya da işçinin üzerine 'eğilmek' değil, tersine, kendini sınıfından kovulmuş, işçi sınıfıyla çıkar açısından birleşmiş bir kentsoylu gibi görmek gerekiyordu. Keşfettiği anlatım yollarının şatafatı bize onun, yazına döneklik ettiğini unutturmamalıdır. Ama sorumluluğu daha da büyüktür: Eğer yazarlar ezilen sınıflar içinde bir okuyucu topluluğu kazanabilselerdi, görüş açılarındaki ayrılık ve yazılarının çeşitliliği halk arasında, pek yerinde bir deyimle, bir düşün *hareketi*, yani açık, iki yanlı diyalektik bir öğretinin doğmasına yardım edebilirdi. Marksçılık hiç kuşkusuz yengiye ulaşacak, ama aynı zamanda da binbir ayrıntıyla süslenecek, karşıt örnekleri kendi içinde öğütecek, özümleyecek, açık bir öğreti olarak kalacaktı. Durumu biliyorsunuz: Yüz yerine iki devrimci öğreti ortaya çıktı; 70'ten önce Uluslararası İşçi Örgütü'nde çoğunlukta olan, sonra da Komün'ün baskısı altında ezilip giden Proudhoncular; ve bir de hasmını, aştığı şeyi bile koruyan o Hegelci olumsuzluğa dayanarak değil, dış güçler denklemin terimlerinden birini açıkça ortadan kaldırdığı için yenen Marksçılık. Bu onursuz yenginin Marksçılığa kaça mal olduğunu söylemek güç: Kendine karşı çıkan kalmadığı için, canlılığını yitirdi. Daha iyi olsaydı, hiç durmadan çatışsa ve yenmek için kendi kendini değiştirse ve hasımlarının elinden silahlarını alsaydı, tin ile özdeş olup çıkacaktı; yalnız kalınca, Kilise haline geldi; bu sırada kibar-yazarlar, ondan fersah fersah uzakta, soyut bir tinselliğin bekçiliğini yapıyorlardı.

Bu çözümlemelerdeki bölümsel ve tartışma götürür yanları biliyorum, dersem inanır mısınız? Bir sürü ayrık olay var ve ben de bunları biliyorum; ama bütün bunları inceleyebilmek için çok büyük bir kitap gerekirdi: Bense en kestirmeden gittim. Yalnız bu çalışmayı hangi görüşle ele aldığımı anlamalısınız: Eğer burada, yüzeyden de olsa, toplumbilimsel bir açıklama eğilimi görmeye kalkarsanız, incelemem bütün imlemini yitirecektir. Nasıl Spinoza için, uçlarından, biri üzerinde dönen bir doğru parçası, bireşimli, somut ve tamamlanmış bir çember kavramı dışında ele alındığında soyut ve yanlış kalıyorsa, tıpkı bunun gibi, bu gözlemler de bir sanat yapıtı, yani bir özgürlüğe yöneltilmiş özgür ve koşulsuz ve bir çağrı açısından ele alınmazsa, keyfî kalır. Okuyucu ve söylence olmadan-tarihsel durumun ve koşulların yarattığı belli bir okuyucu ile büyük ölçüde bu okuyucunun isteklerine bağlı bir yazın söylencesi olmadan yazı yazılamaz. Sözün kısası yazar, tıpkı bütün öteki insanlar gibi, bir durum içindedir. Ama çember kavramı nasıl bir daire parçasının özlediği yolu belirtiyorsa, onun yazıları da, her insan tasarısı gibi, bu durumu hem kapsamakta, hem de kesinleştirip aşmakta, hatta açıklamakta ve temellendirmektedir. Özgürlüğün başlıca ve kaçınılmaz niteliği *bir durum içinde olmak*'tır. Durumu betimlemek özgürlüğü zedelemez. Jansenci[35] öğreti, üç birlik kuralı, Fransız düzyazı sanatının kuralları sanat değildir; hatta bunlar, sanat açısından, birer hiçtir, çünkü yalın bir birleşimle iyi bir ağlatı,

[35] 17. ve 18. yüzyıllarda özellikle Fransa, Felemenk ve İtalya'da yaygınlaşan Katolik hareketi. (Yay.)

iyi bir sahne, hatta iyi bir dize yaratmaları olanaksızdır. Ama Racine'in sanatı bunlardan *yola çıkarak* kendini bulmak zorundadır; yoksa, pek aptalca ileri sürüldüğü gibi, bu kurallara boyun eğerek, onlarda birtakım zorunlu sıkıntılar, engeller bularak değil: Bu sanat tam tersine, bu kurallar yeniden yaratıldığı; perdelerin dağılışına, dize içindeki duraklara, uyağa, Port-Royal ahlâkına yepyeni ve Racineci bir işlev yüklendiği zaman ortaya çıkacaktır; ve bu durumda; Racine'in ele aldığı konuyu çağın zorla kendisine benimsettiği bir kalıba mı döktüğünü, yoksa konu gerektirdiği için mi bu anlatımı seçtiğini anlamak olanaksızlaşacaktır. Phèdre'in ne olamayacağını anlamak için, insanbilimi başından sonuna dek incelemek gerekir. Ne *olduğunu* anlamak içinse, okumak ya da dinlemek, yani katkısız bir özgürlük biçimine girip önümüzdeki cömertliğe cömertçe güvenmek gerekir. Seçtiğimiz örnekler yalnızca, çeşitli çağlarda, yazarın özgürlüğünü *yerine oturtma*'mıza, yazara yöneltilen isteklere bakarak çağrısının sınırlarını aydınlatmamıza, yazarın işlevi konusunda okuyucunun taşıdığı inanca bakarak yazarın kendisinin yazın konusundaki inancını ortaya çıkarmamıza yaradı. Gerçi yazınsal yapıtın özü, kendini öteki insanların özgürlüğüne yöneltilmiş bir çağrı gibi gören ve bütünüyle böyle olmak isteyen bir özgürlüktür, ama öte yandan çeşitli baskılar insanların özgür olduklarını görmelerini engellemiş, yazarların gözünden bu özün bir parçasını ya da bütününü saklamıştır. Bunun için, yazarların uğraşları konusunda kafalarında yarattıkları görüş ister istemez güdük kalmıştır; bu görüşlerde

her zaman bir parça doğru vardır, ama bu bölümsel ve her şeyden ayrı doğru, onun üzerinde çöreklenip kaldığınız zaman bir yanılgı olup çıkmakta ve her özel yapıt, bir bakıma, koşulsuz olduğu, hiçlikten geldiği ve dünyayı hiçlik içinde askıda tuttuğu için, sanat konusundaki kavramları belli bir oranda aşsa da, toplumsal devinim yazın kavramının dalgalanmalarını anlamaya izin vermektedir. Ayrıca, betimlemelerimiz yazın kavramının diyalektiğine benzer bir şey yakalamamıza izin verdiğine göre, bir yazın tarihi ortaya koymayı aklımızın köşesinden geçirmeksizin, sonunda bir ideal olarak, yazınsal yapıtın katkısız özünü ve bunun yanında da, bu yapıtın gerektirdiği okuyucu topluluğunu –yani toplumu– bulup göstermek üzere, söz konusu diyalektiğin devinimini kafamızda yeniden canlandırabiliriz.

Ben diyorum ki, belli bir çağın yazını kendi özerkliğinin açıkça bilincine varmadığı ve geçici güçlerin ya da bir öğretinin boyunduruğu altına girdiği; kısacası kendini koşulsuz bir erek gibi değil de, bir araç gibi gördüğü zaman yabancılaşmıştır. Bu durumda, yapıtların, benzersiz oluşlarıyla bu tutsaklığı aştıkları ve her birinde koşulsuz bir gereklilik bulunduğu doğrudur elbet: Ama gizlidir bu. Ben diyorum ki bir yazın, kendi özünü bütünüyle kavrayamadığı, yalnızca biçimsel özerkliği üzerinde durduğu ve yapıtın konusunu bir yana bıraktığı zaman soyuttur. Bu açıdan ele alınca, XII. yüzyıl bize somut ve yabancılaşmış bir yazın örneği vermektedir. Somuttur, çünkü öz ile biçim birbirine karışmıştır: İnsanlar yalnızca Tanrı için yazmak üzere yazı öğrenmektedir; dün-

ya O'nun yapıtı olduğu için, kitap da dünyanın bir aynasıdır; kitap büyük bir Yaratış'ın kıyısındaki ikinci elden bir yaratıştır, övgüdür, başa oturtulan bir defne dalı, bir sunu, katkısız bir yansıdır. Aynı zamanda yabancılaşmıştır; yani, aslında, toplumsal yapının yansıyışı olduğundan, yansımamış yansıyış durumunda kalmaktadır: Katolik evrene aracılık etmektedir, ama din adamı için, hâlâ dolaysız olandır; dünyayı ele geçirmekte, yakalamakta, ama kendini yitirmektedir. Yalnız yansıyıcı düşün, yok olup gitmemek için, bütün yansımış evrenle birlikte yansımak zorunda olduğundan, daha sonra incelediğimiz üç örnek bize yazının kendi kendini kazanışını, yani yansımamış ve dolaysız yansıma durumundan yansımış aracılık durumuna geçişini gösterdi. İlkin somut ve yabancılaşmış durumda olan yazın, olumsuzluk yardımıyla kendini bağlardan kurtarmakta ve soyutluğa geçmektedir, daha doğrusu XIX. yüzyıl sonuyla XX. yüzyıl başlarında mutlak yadsıma olup çıkmazdan önce XVIII. yüzyılda soyut olumsuzluk biçimini almaktadır. Bu evrimin sonunda, toplumla bütün bağlarını kesmiştir; hatta artık okuyucusu bile yoktur: 'Herkes biliyor ki,' diye yazıyor Paulhan, 'günümüzde iki yazın var: okunması olanaksız kötü yazın (ama pek çok okunmaktadır) ve kimsenin okumadığı iyi yazın.' Ama bu da bir ilerlemedir: Bu kibirli yalnızlığın, her türlü etkinliği yadsıyan bu horgörücü tutumun sonunda, yazının kendi kendini yıkması vardır: Önce şu korkunç 'aman, edebiyat bütün bunlar' sözü; sonra da gene aynı Paulhan'ın 'yıldırma yönetimi' adını verdiği, asalak bedelsizlik kavramıyla birlikte ve

onun karşı savı gibi ortaya çıkan, akıl almaz binbir türlü düzene giren ve ilk dünya savaşından hemen önce patlayan şey. Yıldırma yönetimi ya da yıldırıcı karmaşa, ne derseniz deyin, çünkü bir kördüğümdür bu; birkaç şey ayırt edilebilir burada: 1- imi bir im olarak görmeye karşı büyük bir tiksinti; bu tiksinti insanı, sonunda imlenen şeyi sözcükten, edimi sözden, nesne gibi ele alınan sözcüğü imlem-sözcükten, yani aslında, şiiri düzyazıdan, içten gelen düzensizliği bileşimden üstün tutmaya götürmektedir; 2- yaşamı yazına adayacak yerde, yazını yaşamın dile gelişinin türlü yollarından biri durumuna getirme çabası ve 3- yazarın bilincindeki bunalım, yani asalaklığın acılı çöküşü. Böylece, yazın biçimsel özerkliğini yitirmeyi aklının köşesinden geçirmediği halde, bir anda, biçimciliğin yadsınması durumunu almakta ve asıl içeriğinin ne olduğunu düşünmeye başlamaktadır. Bugün, yıldırma yönetiminden ötedeyiz ve bu yönetimden edindiğimiz yaşantıyla daha önceki çözümlemelerden, somut ve özgürlüğüne kavuşmuş bir yazının başlıca niteliklerini çıkarmak için yararlanabiliriz.

Yazarın, ilke olarak, bütün insanlar için yazdığını söylemiştik. Ama hemen ardından da, yalnızca bazı insanlar tarafından okunduğunu belirtmiştik. İdeal okuyucu ile gerçek okuyucu arasındaki boşluktan soyut evrensellik kavramı doğmuştur. Yani yazar, belirsiz bir gelecekte, şu anda elinde bulunan bir avuç okuyucunun sürekli olarak yinelenip gideceğini varsaymaktadır. Yazınsal ün, Nietzsche'nin o ölümsüz dönüşüne son derece benzemektedir: Tarih'e karşı girişilmiş bir kav-

gadır bu; her ikisinde de zamanın sonsuzluğuna başvuruş, uzay içindeki başarısızlığı unutturma ereğini gütmektedir (XVII. yüzyıl yazarı için ince insanın sonsuzluğa dönüşü; XIX. yüzyıl yazarı içinse, yazarlar ve uzman okuyucular derneğinin sonsuza dek genişleyişi). Ama gerçek ve şu anda elde bulunan okuyucu topluluğunun geleceğe doğru uzatılması, hiç değilse yazarın kafasında, insanların büyük bir bölümünü hep konu dışında bıraktığı için; ayrıca bu daha doğmamış sayısız okuyucu imgesi, edim halindeki okuyucu topluluğunu yalnızca ilerde var olabilecek insanlardan kurulu bir toplulukla sürdürmek anlamına geldiği için, ün aracılığıyla erişilecek evrensellik bölümsel ve soyuttur. Ve okuyucu seçimi belli bir oranda konu seçimini belirlediği için, amaç ve düzenleyici düşünce olarak ünü seçmiş yazın da soyut kalacaktır. Somut evrensellik deyince, tersine, belli bir toplumda yaşayan insanların bütününü anlamak gerekir. Yazarın okuyucusu bir gün bu bütünlüğü kapsayacak kadar genişlese bile bundan, yazarın, yapıtının yankısını yalnızca şimdiki zamana göre sınırlandırması sonucu çıkmaz: Ama yazar, mutlakı elde etmeye uğraşan o gerçekleşmesi olanaksız ve içi boş düşün, yani ünün soyut ölümsüzlüğünün yerine, konularını seçtiği anda belirleyeceği ve kendisini tarihten ayırmak şöyle dursun, toplumsal zaman içindeki yerini tanımlayacak somut ve bitimli bir süreyi geçirecektir. Gerçekten de, her insan tasarısı, kendi özü gereği belli bir gelecek parçasını belirler: Eğer ekim işine girişirsem, bir yıllık bekleme koyarım önüme; evlenirsem girişimim bir anda

bütün yaşamımı diker karşıma; siyasete atılırsam, ölümümden de öteye uzanan bir geleceği rehine koymuş olurum. Yazılar da böyledir. Daha bugünden, ölümsüzlüğün defne dallarından yapılma tacı altında –ki bunu istemek iyi bir şeydir– daha alçakgönüllü, daha somut niyetler keşfederiz: *Denizin Suskunluğu* düşmanın işbirliğine çağırdığı Fransızlara bundan kaçınmayı öneriyordu. Etkinliği ve dolayısıyla edim halindeki okuyucusu işgal süresinden öteye gidemezdi. Richard Wright'ın kitapları, Birleşik Devletler'de bir zenci sorunu bulunduğu sürece yaşayacaktır. Ama yazarın ölümsüzlükten vazgeçmesi de söz konusu değildir: Tam tersine yazarı yazar yapan budur; etkin olduğu sürece yaşayacaktır yazar. Bundan sonra onursal üyelik çağı, emeklilik çağı gelir. Bugün, yazar tarihten kurtulabilmek için, daha ölümünün ertesi günü, hatta kimi zaman yaşarken başlıyor bu onursal üyeliğe.

Demek ki somut okuyucu topluluğu, yazarın görüp yanıtlaması gereken büyük ve kadınca bir soru, bütün bir toplumun bekleyişidir. Ama bunun için, bu okuyucu topluluğunun istemekte, yazarın da karşılık vermekte özgür olması gerekmektedir. Bunun anlamı, bir sınıf ya da kümenin sorularının hiçbir zaman öteki çevrelerin sorularını maskelememesi gerektiğidir; yoksa soyutluğa düşeriz. Kısacası, etkin yazın eksiksiz özüne ancak sınıfsız toplumda erişebilir. Yazar ancak bu toplumda *konusu* ile *okuyucusu* arasında hiçbir ayrım kalmadığını görebilir. Çünkü yazının konusu ta başından beri dünya içindeki insanoğlu olmuştur. Yalnız, birikmiş güç halindeki okuyucu

topluluğu, gerçek okuyucu topluluğunun o küçük ışıklı kumsalını çevreleyen karanlık bir deniz durumunda kaldığı sürece, yazar insanoğlunun çıkar ve kaygılarını daha ayrıcalıklı küçük bir kümeninkilerle karıştırma tehlikesi içindeydi. Ama okuyucu sınırı evrendeki insanların tümünü kapsasaydı, yazar gerçekten bütün insanlık için yazacaktı. Bütün çağların insanını konu edinerek tarihsiz bir okuyucu için değil, kendi çağının insanını ele alarak bütün çağdaşları için yazacaktı. Böyle olunca da şiirsel öznellikle tanıklık arasındaki çelişki ortadan kalkacaktı. Okuyucularıyla aynı serüvene atılmış olan ve çatlaksız bir toplum içinde bulunan yazar, onlardan söz ederken kendisini; kendisinden söz ederken de onları anlatmış olacaktı. Hiçbir soylu kendini beğenme, onu bir durum içinde bulunduğunu yadsımaya itmeyeceği için, çağını aşmaya ve ölümsüzlük karşısında bunun tanığı olmaya çalışmayacaktı; bütün insanların umut ve kızgınlıklarını ve dolayısıyla da kendini dile getirecekti; yani bir ortaçağ papazı gibi, doğaötesi bir yaratık ya da klasiklerimiz gibi ruhbilimsel bir hayvan ya da toplumsal bir kendilik olarak değil, dünyadan boşluğa doğru yükselen ve insanî durumun bozulmaz birliği içinde bütün bu yapıları kendinde toplayan bir bütünlük olarak kendini dile getirecekti; yazın, sözcüğün en gerçek anlamıyla, insanbilimsel olacaktı. Tabii böyle bir toplumda, tinsel ile dünyasal arasındaki ayrılığı, uzaktan da olsa, anımsatan bir şey bulunmayacaktı. Gerçekten de, yukarda gördüğümüz gibi bu ayrılık, zorunlu olarak, insanın ve giderek yazının yabancılaşmasını ortaya vuru-

yordu; çözümlemelerimiz bize gösterdi ki bu ayrılık kayıtsız halk yığınlarının karşısına işten anlayan bir okuyucular topluluğu ya da hiç değilse, aydın yazınseverler çıkarma eğilimi taşıyordu; İyi'den ve Tanrısal yetkinlikten yana, Güzel'den ya da Doğru'dan yana çıksa da, bir papaz her zaman ezenlerin yanındadır. Bekçi köpekliği ya da soytarılık; seçim kendisine düşmektedir. M. Benda deli değneğinin ucunu, M. Marcel de köpek kulübesini seçmiştir; bu onların hakkıdır; ama günün birinde yazın kendi özünün tadına varabilirse, sınıfsız, derneksiz, salonsuz, tiksintisiz kalan, aşırı onurlarını yitiren yazar dünya içine, insanlar arasına atılmış olacak ve papazlık kavramı akıl almaz bir şey durumuna girecektir. Zaten tinsel olan hep bir öğretiye dayanır ve öğretiler oluşum evresindeyken özgürlük, olup bittikleri zamansa baskıdırlar: Öyleyse bütünüyle bilinçlenmiş bir yazar hiçbir tinsel kahramanın bekçiliğini yapmayacak, kendinden önceki kimi yazarların, gökyüzündeki birtakım yerleşik değerleri seyretmek üzere gözlerini dünyadan öteye çevirmesine yol açan devinimi tanımayacaktır artık: Kendisine düşen işin tinsele hayran olmak değil, tinselliği yaratmak olduğunu anlayacaktır. Tinselleştirme, yani *yeniden ele alma*. Tinselleştirilecek, elden geçirilecek tek şey de, ağırlığı, donukluğu, genellik bölgeleri ve karınca gibi kaynayan öyküleriyle ve hiçbir zaman tüketemese de onu ha bire kemiren yenilmez hastalığıyla şu binbir renkli ve somut dünyadır. Yazar, bir özgürlüğü temel alarak öteki özgürlüklere sunmak üzere bu dünyayı olduğu gibi, hamlığıyla, teriyle, kokusuyla, her gün-

kü haliyle ele alacaktır. Bu sınıfsız toplumda yazın, özgür bir edim içinde askıda duran, bütün insanların özgür yargısına açık ve kendi kendisi için var olan dünya haline; sınıfsız bir toplumun düşünsel alanda kendi kendisi için varoluşu durumuna girecektir; bu toplumun üyeleri kitap aracılığıyla her an yerlerini kestirecek, kendilerini ve dünya içindeki konumlarını göreceklerdir. Ama resim örneği tehlikeye attığı, sıradan bir canlandırma bile bir değişiklik başlangıcı olduğu, sanat yapıtı gerekliliklerinin bütünü içinde ele alındığı zaman, şimdiki zamanın yalnızca yalın bir betimlemesi olmayıp bu şimdiki zamanın bir gelecek adına yargılanması olduğu; ve yazın, her kitapta bir çağrı bulunduğu için, bu kendi-kendisi-için-var-olma daha işin başında bir kendini aşmadır. Evrene sıradan tüketim adına değil, bu evrende yaşayanların umutları ve acıları adına karşı çıkacaktır. Böylece somut yazın, verinin elinden kurtulma gücü olarak ele alınan Olumsuzluk ile, gelecek bir düzenin taslağı olan Tasarı'nın bireşiminden meydana gelecektir; o hem bir bayram, içine yansıyan her şeyi yakıp kül eden alevden bir ayna, hem de cömertlik, yani özgür bir yaratış, bir armağan olacaktır. Ama yazının özgürlüğün bu birbirini tamamlayan iki yüzünü birleştirebilmesi için, yazara her şeyi söyleme hakkını vermek yetişmez: Onun, her şeyi değiştirebilecek bir okuyucu topluluğu için yazması da gereklidir; bunun anlamı şu ki, sınıfların ortadan kalkması, ayrıca her türlü diktatörlüğün yok olması, kadroların sürekli olarak yenilenmesi, taşlamaya başladığı an düzenin değiştirilmesi gerekir. Böyle bir toplum-

da yazın söz ile eylem arasındaki çelişkiyi aşacaktır. Hiçbir zaman bir edimin yerini de tutamayacaktır tabii: Yazarın okuyucular üzerinde *etkin olduğu* doğru değildir, o yalnızca okuyucuların özgürlüklerine çağrıda bulunur; yapıtlarının etkili olabilmesi için, okuyucunun, koşulsuz bir kararla, bunları üstlenmesi gerekir. Ama hiç durmadan kendini elden geçiren, yargılayan ve değiştiren bir toplulukta, yazılı yapıt eylemin önemli bir koşulu, yani düşünsel bilinç ânı olabilir.

Demek ki sınıfsız, diktatörsüz ve duruklaşmamış bir toplumda, yazın kendi bilincine varacaktır: Biçim ile özün, okuyucu ile konunun özdeş olduğunu; biçimsel söz özgürlüğüyle somut gerçekleştirme özgürlüğünün birbirini tamamlamadığını; bunların her birini ötekini elde etmek üzere kullanmak gerektiğini; toplumsal gereklilikleri dile getirdiği zaman kişinin öznelliğini, kişinin öznelliğini dile getirdiği zaman da toplumsal gereklilikleri daha iyi anlatabileceğini; kendisine düşen görevin somut evrensel varlığı somut evrensel varlığa anlatmak ve ereğinin de, insan özgürlüğünün egemenliğini gerçekleştirip sürdürmeleri için insanların özgürlüğüne çağrıda bulunmak olduğunu anlayacaktır. Elbette bir ütopya bu: Böyle bir toplum tasarlayabiliriz, ama şimdilik elimizde bunu gerçekleştirebilecek hiçbir araç yok. Ama bu ütopya hiç olmazsa yazının hangi koşullar içinde bütünlüğüyle ve katkısızlığıyla ortaya çıktığını görmemize yardım etti. Hiç kuşkusuz, bu koşullar yerine getirilmemiştir bugün; ve yazarınsa bugün yazması gerekmektedir.

JEAN-PAUL SARTRE

EDEBİYAT NEDİR

CAN

DENEME



Edebiyat Nedir, 20. yüzyılın en etkili düşünür ve yazarlarından **Jean-Paul Sartre**'ın 1940'ların sonlarındaki kültleşmiş kitaplarından. Kuram ve eylem adamı niteliklerini birleştiren, yazar-aydın kimliğiyle yaygın bir etki uyandıran Sartre, döneminde tartışmalara yol açan bu kitabında edebiyat kavramını "yazar", "yazarın görevi" ve "okurun konumu" üzerinden üç ayrı kategoride ele alıyor. Yazarı, çağının dünyasına sırt çevirmeyen, yaşadığı dönemin gerçeklerinden, çıkmazlarından esinlenerek tavrını ve eylemini belirleyen aydın olarak görüyor. Bireyin kökten özgürlüğünü savunan varoluşçuluğun bu büyük sözcüsü, okurlarını da özgürleşme sürecine taşıması gereken aydının görevini "yazarken değiştirmek, yazarken özgürleştirmek" diye tanımlıyor. Edebiyata "bağlanma" kavramı açısından yaklaşırken, Aydınlanma Çağı'nın gününün tanığı aydınını övüyor, 19. yüzyılın burjuva ahlakını dayatan gerçekçi yazarlara ateş püskürüyor. Edebiyatı olduğu kadar yazarı da sorgulayan bu kült metin, "Her insan herkes karşısında her şeyden sorumludur," diyen Dostoyevski'nin sözlerini doğruluyor.

ISBN 978-975-07-0562-5
9 789750 705625
http://www.canyayinlari.com

KDV İÇİNDEDİR
12,00 YTL