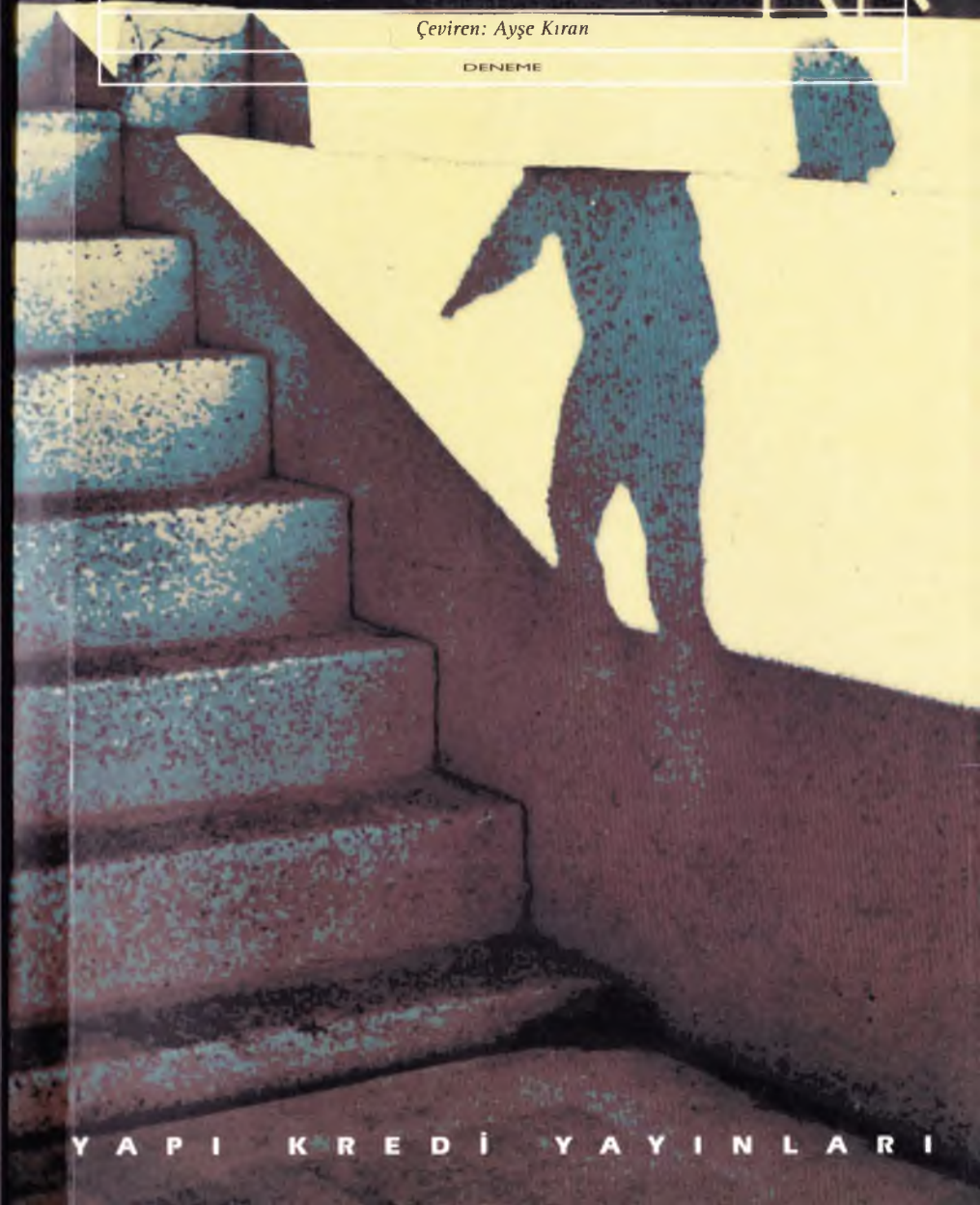
Algirdas-Julien Greimas

kusur konusunda

Çeviren: Ayşe Kıran

DENEME



YAPI KREDİ YAYINLARI

ALGIRDAS-JULIEN GREIMAS • KUSUR KONUSUNDA

YKY

KUSUR KONUSUNDA

Algirdas-Julien Greimas, (1917) 20. yüzyıl göstergebiliminin en önemli isimlerinden sayılan Greimas, Litvanya asıllıdır. 1936-1939 yılları arasında Grenoble'da edebiyat öğrenimi gördükten sonra dilbilim çalışmalarına ağırlık verdi. 1949-1958 yıllarında İskenderiye Üniversitesi'nde edebiyat dersleri veren Greimas 1958'de İstanbul ve Ankara Üniversitelerinde anlambilim ve dilbilim dersleri verdi, bu sıralarda simgesel mantıkla ilgilenmeye başladı. 1962'de Poitiers (Fransa) Üniversitesi'nde ders verdikten sonra, Paris'te Uygulamalı Yüksek Araştırmalar Okulu'nda dilbilim ve anlambilim bölümlerinin başına geldi. 1966 yılında *Sémantique structurale*'i (Yapısal Anlambilim) yayınlandı. Bir çok gösterge sistemini inceledi. Paris Göstergebilim Okulu'nun kurucularından oldu.

Önemli eserleri: *Du sens*, 1970 (Anlam Üstüne); *Maupassant, La Sémiotique du texte: Excercises pratiques* (Maupassant, Metnin Göstergebilimi: Uygulamalı Alıştırmalar, 1976), *Sémiotique et sciences sociales* (Göstergebilim ve Sosyal Bilimler, 1976), J. Courtés ile birlikte *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Göstergebilim: Dil Kuramının Açıklamalı Sözlüğü, 2 cilt, 1979-1986), *Du sens II* (Anlam Üstüne II, 1983), *Des dieux et des hommes* (Tanrılar ve İnsanlar Üzerine, 1985) *De l'imperfection* (Kusur Üzerine, 1987)

ALGIRDAS-JULIEN GREIMAS

Kusur Konusunda

ÇEVİREN:
AYŞE (EZİLER) KIRAN

Edebiyat - 127
ISBN 975-363-450-1

Kusur Konusunda / Algirdas-Julien Greimas
Özgün Adı: De l'imperfection
Çeviren: Ayşe (Eziler) Kıran

1. baskı: 1500 adet, İstanbul, Kasım 1995

Yayına Hazırlayan: Ceyda Akaş
Tasarım: Mehmet Ulusel
Ofset Hazırlık: Nahide Dikel
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Şefik Matbaası

© Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti. , 1995
Türkçe çevirinin tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0-212) 293 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 7
Her Görüntüde Bir Eksiklik Vardır • 21

KIRILMA • 23
Göz Kamaşması • 25
Guizzo • 37

YASEMİN KOKUSU • 51

KARANLIĞIN RENGİ • 63
Bir El Bir Yanak • 73

KAÇAMAKLAR • 91
Algılanabilirliğin İçkinliği • 93
Dışlanan Estetik • 103
Umulmadığın Beklenişi • 114

Dile Getirilemezi Demek • 126

önsöz

Unutulmaz ustam Algirdas-Julien Greimas (1917-1992) dört yıl süresince Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde dilbilim ve yazın dersleri verdi (1958-1962). Bu sürenin son iki yılında bu derslere İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde yürüttüğü dersler de eklendi (Türkiye'deki son yılında İstanbul'da verdiği derslerin bir bölümünü de göstergebilimin kurucu yapıtı *Séman-tique structurale*'in ilk biçimini oluşturmuştu). Hem ülkemizi çok sevdi, hem de sorunlarımıza her zaman bu ülkenin sorumlu bir aydını gibi baktı. Örneğin üniversiteleri-

mizde bilimsel ölçütlerin yerleşmesi, örneğin dil devrimimizin başarıya ulaşması nerdeyse kendi sorunlarıydı. Aramızdan ayrıldıktan sonra da unutmadı Türkiye'yi. Nice yıldan sonra bile, İstanbul'u, Ankara'yı, başta Nusret Hızır olmak üzere, bu kentlerde bıraktığı dostları hep andı, bu arada ülkemizde olup bitenleri uzaktan uzağa izlemeye hiç ara vermedi, özellikle Türkiye'nin Avrupa'da fazla eleştirildiği dönemlerde, kendini bir Türk gibi duyumsadığını söylemekten çekinmedi. Gene de, dört yılını tamamladıktan sonra, Fransa'ya dönmeye karar verdi, kararında da dayattı, nedenini sorduğumuz zaman, hiç unutmam, "Yapıtım diye adlandıracağım şeyi oluşturmak için", diye yanıtlamakla yetindi.

Derslerini biliyorduk, bilgi birikimi, yaratıcı düşüncesi, zengin kişiliği ortadaydı. Bununla birlikte, arkasında dönemine göre çok ilginç olduğu söylenen, ama yayımlanma olanağına bile kavuşmamış bir doktora tezi *(La mode en 1830)* ve dört-beş dergi yazısından başka bir şey bulunmayan bir adamdan

gelince, böyle bir yanıtın aşırı bir özgüven, dolayısıyla gerçekleştirilmesi kuşkulu bir tasarı içerdiği düşünülebilirdi. Ama Greimas dediğini yaptı: *Sémantique structurale*'den (Yapısal Anlambilim, 1966) *Du sens*'a (Anlam Konusunda, 1970, 1983), *Sémiotique et sciences sociales*'e (Göstergebilim ve Toplumsal Bilimler, 1976), *Maupassant, la sémiotique du texte, exercices pratiques*'e (Maupassant, Metin Göstergebilimi, Uygulama Alıştırmaları, 1976), *Des dieux et des hommes*'a (Tanrılar ve İnsanlar Konusunda, 1985) ve *De l'imperfection*'a (Kusur Konusunda, 1987) yüzyılımızın ikinci yarısının en zengin ve en esinleyici yapıtlarından birini oluşturdu. Daha fazlasını da yaptı: Kimilerine (örneğin bana) göre, kısaca göstergebilimin kurucusu oldu; kimilerine göreyse, "Paris Göstergebilim Okulu"nun kurucusu.

Avrupa'da göstergebilimden ilk kez Saussure'ün, gelecekte kurulacak bir bilim olarak sözettiği bilinir. Amerikalı mantıkçı Charles Sanders Peirce'in (1839-1914) Saussure'ün öngörüsünden çok önce ilginç bir gös-

terge kuramı geliştirdiği ve kuramını kendisinden sonra sürdürmek isteyen uzmanlar çıktığı da, Buyssens, Mounin, Prieto, Barthes gibi birtakım dilci ve düşünürlerin Saussure'ün öngörüsü doğrultusunda bir göstergebilim oluşturmaya giriştikleri de bilinir. Ama, birincisinin karmaşıklığı, ikincisinin hem alanını fazla sınırlaması, hem de tanım ve betim çizgisinin ötesine geçememesi nedeniyle, bu göstergebilimler bizi fazla uzaklara götürmez. Greimas, daha ilk yapıtı *Sémantique structurale*'de, dilbilimin, mantığın, Rus biçimciliğinin ve yapısal budunbilimin kazanımlarıyla donanmış durumda, araştırmalarının odağına "anlam"ı oturtarak, göstergebilimi "insan iç dünyasının ve insanın anlamı sorunu"nu çözümlemeye yönelen, yani somut gerçeklikleri değil, insan düşüncesinin ve insan imgeleminin ürünü olan soyut yapıları araştıran bir bilim dalı biçiminde geliştirmek ister. Bunun sonucu olarak, çabasını anlamlama süreçleri ve dizgeleri üzerinde yoğunlaştırır. Böylece, oldukça kısa bir zaman dilimi içinde, bir yandan değişik gös-

tergebilim dalları oluşurken, (yazın, tiyatro, müzik, vb. göstergebilimleri), bir yandan da değişik söylem türleri (bilimsel, yazınsal, söylensel, vb.) düzleminde anlamı, anlamın belirimini ve eklemlenimlerini irdelemesi nedeniyle, bir tür üstbilim niteliğinde bir genel göstergebilim gelişir. Ayrıca, tüm bunlarla birlikte, her biri açıklıkla tanımlanmış bir terimler bütünü, "insan için dünyanın ve insanın" yeni ve dürüst bir yorumunu da içerir görünen, nerdeyse yeni bir dil oluşturulur.

Algirdas-Julien Greimas, 1960 başlarında, yapıtını kurmak üzere Fransa'ya dönmesinin nedenini açıklarken "orada her şey havadadır, her şeye çabucak ulaşırsınız", diyordu. Yani, benim anlayabildiğim ve kişisel deneyimlerimle saptayabildiğim kadarıyla, Fransa'da, özellikle de Paris'te, bir yandan ortamın insanı araştırmaya daha çok yöneltmesi söz konusuydu, bir yandan da benzer çabaları paylaşan kişilerin kimi zaman günlerce arayıp da bulamayacağımız şeyleri bize tek bir sözcükle gösterivermeleri. Ne olursa olsun, Greimas düşündüğü havayı buldu, bü-

yük ölçüde de yarattı. 1963-1964 öğretim yılında, Paris'te buluştuğumuz zaman, daha Ecole Pratique des Hautes Etudes'e atanmamıştı, Poitiers Üniversitesi'nde çalışıyordu, ama, haftada bir, Paris'te, Institut Poincaré'de verdiği "yapısal anlambilim" derslerini çok değişik çevrenlerden genç bilim adamları izliyordu. Yetmişli yıllardan sonra, seminerlerine yeniden katılma olanağını bulduğum zamansa, nerdeyse her semineri yüksek düzeyde bir uluslararası bilimsel toplantı havası taşıyor, çoğu zaman da kendi dalında önemli yapıtlar vermiş bir bilim adamı ya da düşünür konuşmacı olarak çağrılmış bulunuyordu. Greimas göstergebilimi böyle sürekli bir söyleşim içinde kuruldu. En yakın izleyicilerinden Joseph Courtés'le birlikte hazırladığı ünlü göstergebilim sözlüğü *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*'ın (1979) daha çok bir "ek" niteliğinde olan ikinci cildinin (1986) tam kırk göstergebilimcinin katkılarıyla hazırlanmış olması bu bakımdan fazlasıyla anlamlı. Ama "sözlük" (Greimas'çılar bu yapıtı kısaca böyle adlandırırlar) nasıl

ikinci bir "Sözlük" getirdiyse, Greimas'ın otuz yılı aşkın bir süredir izlediğimiz söylemi de, dil içinde söz gibi, yer yer farklılıklar içermekle birlikte, hep aynı özden gelen ve hep aynı doğrultuda gelişen sayısız söyleme kaynak oldu. Diyeceğim, Greimas'ı birkaç yıl önce yitirdik, ama dili hep konuşulmakta (ve yazılmakta). Bu da bize ölümün yaşam defterini kapatmadığını, hatta, bir anlamda, yapıtın da gelişip zenginleşmesini sürdürdüğünü, yaratıcısının elinden çıkmış olanın ötelerine uzanan bir canlı yapıt karşısında bulunduğumuzu gösteriyor.

Ancak, öyle sanıyorum ki, Greimas "Paris Göstergebilim Okulu"nu kurmamış, yapıtlarını Türkiye'nin bir köşesinde, yalnızlık içinde yazmış olsaydı, bu yapıtlar gene insan düşüncesinin ilginç arayışlarından birini yansıtır, kendisi gene günümüzün en zengin düşünürlerinden biri olarak belirirdi. Birkaç örnek vermek gerekirse, göstergebilimin kurucu kitabı *Sémantique structurale,* bir yandan, bin bir özen, bin bir önlemle, yeni bir bilim dalının temelini atıp yeni bir dilin ilk eklem-

lenimlerini denerken, bir yandan da kendinden önceki tüm anlama ve anlamlandırma çabalarının özgün bir dökümünü yapar, onları yeniden yorumlar. İki *Du sens* ve *Sémiotique et sciences sociales*, kurucusunca büyük bir alçak gönüllülükle "bilimsel iççağrılı bir tasarı" diye adlandırılan göstergebilimin alanlarını ve yöntemlerini geliştirir, insan bilimlerinin değişik alanlarıyla yakınlıklar kurar, anlam olgusunu gittikçe daha yakından kavramaya ve kavratmaya yönelir. Başkaldırtıcı bir alçak gönüllülükle "uygulama alıştırmaları" diye nitelenen *Maupassant*'sa, gerçek bir başyapıttır; yaklaşık üç yüz sayfa boyunca, hayranlık verici bir tümlük tutkusuyla, Maupassant'ın beş sayfalık bir öyküsünü çözümlerken, hem geliştirdiği yöntemin etkinliğini kanıtlar, hem de yazın ve yorum konusunda birçok önyargımızı düzeltir; *Maupassant*'ın her sayfası bize "uygulama alıştırmaları" denilen şeyin gerçekte insan düşüncesinin ilginç bir serüveni olduğunu gösterir.

Ya Kusur konusunda?

Gide'in unutulmaz *Kalpazanlar*'ının anlatıcısı, ikinci bölümün sonunda, kendi anlatıcı konumunu uzun bir yokuşun tepesine ulaşmış bir yolcunun konumuyla koşutlaştırarak, "Yolcu, tepenin üstüne gelince, oturur, artık iniş aşağı sürecek yürüyüşüne yeniden başlamadan önce, bir bakar şöyle: Saptığı bu dolambaçlı yolun kendisini en sonunda nereye götürdüğünü görmeye çalışır, yol gölgede silinir gibidir, çünkü akşam olmaktadır. Gafil yazar da böylece bir an durur, soluk alır, öyküsünün kendisini nereye götüreceğini düşünür kaygıyla", der, sonra, daha dingin bir durumda, daha açık, daha alçakgönüllü, daha bilge bir tutumla, aynı zamanda hem anlatma etkinliğini sürdürür, hem de bu etkinliği sorgular. Jacques Fontanille'le birlikte yazdığı *Sémiotique des passions* (1992) ve Teresa Mary Keane'la hazırladığı *Dictionnaire du moyen français* (1992) bir yana bırakılacak olursa, Greimas'ın son kitabı olduğunu söyleyebileceğimiz *Kusur Konusunda* da nice çabalardan sonra ulaşılan tepede bir "dinlen-

me" ve bir "dinleme" (daha çok da kendini dinleme) olarak düşünülebilir. Greimas, geldiği noktada, *Kalpazanlar*'ın anlatıcısından daha kararlı, daha bilinçlidir kuşkusuz, ama aynı ölçüde alçak gönüllü, aynı ölçüde bilge, aynı ölçüde dingindir. Bunun sonucu olarak, öteki yapıtlarında kimi okurları ürküten özgül göstergebilimsel terimler burada en alt düzeyde kalır; dahası, Greimas'm tüm kitaplarında derinden derine sezilen şiirsellik burada iyice belirginleşir, kitap yalınlığı ölçüsünde şiirseldir. Daha önemlisi, *Maupassant*'da tutkuyla tümlük ardından koşan yazar, insan koşulumuzu "olma"nm değil de "görünme"nin oluşturduğunu belirttikten sonra, burada, gözlerini kusurluya, eksikliye, kırılgana diker, bunların yorumunu yapar, daha da iyisi, şiirini yazar; Tournier'nin, Calvino'nun, Rilke'nin, Tanizaki'nin, Cortazar'ın kısacık metinlerinde, "görünme"nin duman perdesinin birden yırtılıverdiği ve bir an, kısacık bir an, gerçeğin şöyle bir belirdiği, ele ve dile gelmez aralanmayı, bu anın estetik hazzını, bu benzersiz olguyla gelen, ama bizi

gözlerimizi kapamak zorunda bırakmayan göz kamaşmasını arar. Denilebilir ki, alçak gönüllü insan koşulumuzda, sanatsal yaratım da, bilimsel bulgu da bundan öte bir şey değildir.

Büyük serüvenine ülkemizde, bizim aramızda başlamış büyük ustanın yapıtlarını dilimize aktarmaya bu kitapla mı başlamalıydık? Burası tartışılabilir. Ama bu göz kamaştırıcı kitabı dilimizde Ayşe Kıran gibi Algirdas-Julien Greimas'ın olağandışı yapıtlarını yakından tanımış, seminerlerini izlemiş, çalışmalarına katılmış, değerli bir göstergebilimcinin çevirisinden okumak gerçekten sevindirici bir şey.

Tahsin Yücel

Teresa ile, Teresa için

Her görünmek(*) *kusurludur: Varlığı gizler, zaten bir anlam sapması olan, bir olmak istemek ve bir olmak zorunda olmak, ondan yola çıkılarak kurulur, bu da daha şimdiden bir anlam kaymasıdır. Yalnızca "görünmek" olabilir –ya da belki– olarak kolay kolay yaşanabilecek bir şey değildir.*

Bu bir yana, görünme gene de insan koşulumuzu oluşturur. Böyledir diye o kadar da işlenebilir, yetkinleştirilebilir bir şey midir? Ve, her şey bir yana, bu duman perdesi biraz yırtılıp da ölümün ya da yaşamın –hangisi olursa olsun– üzerinde biraz olsun aralanabilir mi? Zaten bunun bir önemi var mı?

(*) Fransızca metinde göstergebilim kuramının temel anlam karşıtlığını oluşturan ögelerden être/paraître (varolmak/görünmek) karşıtlığının ikinci ögesi olan fiil mastar biçimiyle kullanılmıştır. (Ç.N.)

KIRILMA

Göz Kamaşması

O zamana dek yaşamını, doğaçlama bir yöntemle, el yordamıyla yaptığı bir su saatinden tek tek düşen damlaların uyumuna göre ayarlamış olan Robinson –Michel Tournier'ninki–, "bakır leğene düşen son damlanın sesi"ni duyuran "tuhaf sesizlik"le birden uyandı. O zaman "düşmekten kesinlikle vazgeçen" bir sonraki damlanın "zamanın akışında bir geriye dönüşü bile başlatabildiğini" gördü.

Robinson zamanın bu beklenmedik duraklamasının bir süre tadını çıkarmak için yeniden yattı. Sonra,

kalktı ve kapıya doğru gidip içinde durdu. Varlığını saran mutlu göz kamaşması dengesini bozdu ve onu omzuyla kapının pervazına yaslanmak zorunda bıraktı.

Yazar büyük estetik olayı, bedenin devinimine ilişkin birkaç saptamayı tutumlu bir biçimde kullanarak sunuyor.

Bununla birlikte, "bir masumiyet anı" diye adlandırdığı, "yaşanmış" deneyimin aktarılması, sanki doğrudan verilemezmiş gibi, ancak daha sonra "kendisini saran esrime" üzerinde düşünmeye ve bir ad aramaya başladıktan sonra ele alınmış. Demek yazarın yetkili kıldığı Robinson, masumiyet anına, düşünsel, özlem dolu bir anı biçimi vererek, *sessizliğin* gerekçesi olan ve sessizlikle ulaşılan "tüm adanın" *duruşunu* zihninde canlandırarak bu anın betimlemesini her şey olup bittikten sonra yapmaya çalışacaktı; oysa,

şeyler kullanıldıkları –ve yıprandıkları– yönde birdenbire birbirlerine doğru eğilmeyi bıra-

karak, her biri kendi özlerinden inmişler, bunlar tüm niteliklerini geliştiriyor ve kendi kusursuzluklarından başka bir doğruluk gerekçesi aramadan, doğallıkla kendileri için var oluyorlardı.

"Sözcüklerle anlatılamaz, kısa bir keyif anı" yaşatan bu görüntü Robinson'a,

tek başına sıkıntı çektiği adanın arkasında, daha hoş, daha sıcak, daha dost başka bir adanın

var olabileceğini düşündürür.

Özetlediğimiz bu güzel olayın öyküsü, olağanüstü estetik bir alımlamanın anlatımı sayılan söylemsel kesitin başlıca eklemlenme biçimlerini anlamamızı sağlıyor. Bu seçimin nedeni– metne ilişkin hiçbir değer yargısı söz konusu edilmeden– yazarın çağdaşımız olmasına karşın, klasik dönem estetik anlayışının neredeyse yetkin bir temsilcisi olması ve bize ayrıcalıklı bir çıkış noktası sağlamasıyla açıklanmakta.

Böylece alımlamanın kendisi, eyleyenler çerçevesinde bir özne ile bir değer nesnesi arasında, kurulan özel bir ilişki olarak tasarlanmakta. İlişkiye gelince, ilişki "doğal" değildir, ilişkinin ilk koşulu, düzenli bir ses olarak verilen, gündelik zamanmın ardından birdenbire gelen sessizliğin betisel(*) bir biçimde, zamanın durması gibi gösterilmesidir. Bu sessizliğin karşılığı, uzamda her devinimin birdenbire durması, "kullanıldıkları –ve yıprandıkları– yönde o zamana dek durmadan eğilen" şeyler dünyasının, nesne-dünyanın kımıltısızlığıdır. Estetik nesne kusursuzluğa ancak belli bir klasik anlayışın "taş düşü"(**)yle erişir. Zamanın durması ve uzamın donması, söylemde süreksizliği ve betimlenen yaşamdaki kesintiyi yaratan, önceden kestirilemeyen dakikliği belirten *birdenbire* sözcüğüyle iki kez belirtilmiştir.

(*) Fransızcası *figuratif*. (Ç.N.)

(**) A.-J. Greimas burada Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* yapıtındaki *Güzellik* (La Beauté) başlıklı şiirin ilk dizesine gönderme yapmaktadır.

Demek ki burada basit bir metinsel yerdeşlik(*) değişimi söz konusu değil, çünkü nesnelerin yeni bir "durum"a geçişi dış etkinin gücü olarak ortaya çıkmakta: Güncellik boyutu ile "masumiyet anı" arasında gerçek kırılma söz konusudur. Göz kamaşması sözlüklere göre, gerçekten de, "ışığın fazlasıyla sert bir biçimde vurduğu görme durumu"dur. Özne, önce yatağına uzanmışken ayağa kalkar, kapının içinde durur, dengesini yitirir ve kapının pervazına yaslanmak zorunda kalır: Göz kamaşması özneyi ayakta yakalar; sarsılır, şaşkınlığa özgü bir duruş olan eğik durumda kendine gelir.

Estetik iletişim görsel düzlemde gerçekleşir, –özne "tüm adayı" baştan sona değişmiş olarak – ve hatta yalnızca biçimsel düzlemde– "görür", renk hiçbir zaman işin içine girmez: İşte Tournier'nin klasik anlayışının bir belirtisi daha. Ama, sonuçta, öznenin gözüne bir ışık vurmuştur: Işık görselliğin en derin basamağıdır. Göz kamaşması özneyi etkiler

(*) Fransızcası *isotopie*. (Ç.N.)

ve onun görüşünü değişime uğratır: Burada özne estetiği ile karşı karşıyayız.

"Geçici parıltı"dan başka bir şey olmayan estetik olgunun, gündelik dil söylemine yerleşmesi beklenir. Bir gün önceki titiz izlencelerin uzun uzadıya incelenmesinin ardından, daha sonraki "küçük işlerin birbirine eklenmesi ve adlandırılması sırasında" başına gelen ve kaybolan o harika şeyin silinmesi gelir. Yine de olup biteni doğrudan anlatmanın, özne olarak, kendine anlatmanın olanaksızlığı, özneyi daha sonra ayrıldığı nesneye geri dönmeye zorlar. Böylece öznenin durumu yalnız belirimleriyle düşündürülmüş olur: Deneyimin akılcı ve özlem dolu bir yorumu deneyimden sonra, gergin bir bekleyişten önce gelir.

Geleceğe yönelik özlem, olumlu yan anlamlar içerir: "Düşmeden *değişmek* mümkündü"; "kurtçuk kısa bir coşku anında bir gün uçacağını sezmişti". Aslında bir kusursuzluk özlemidir bu: Önce uzamsal, bir an için şöyle bir görülen "başka bir ada" biçiminde, sonra da Robinson'un "dertlerinin basitliğinin" ya-

rattığı bir kusurluluk perdesiyle gizlenen, zaman eksenine yayılmış "başka bir ada" biçiminde.

Bu "başka ada"ya biraz daha yakından bakıldığında, "şeyler"in kusursuzluğa erişmek için her şeyden önce birbirinin tam tersi iki devinim yaptığı ayrımsanıyor; önce birbirlerine doğru eğiliyorlar –bu, şeylerin işlevsellikleri ve yıpranmalarıdır–, sonra "özlerine" dönüyor ve gelişiyorlar –sonuç olarak da yeniden ayağa kalkıyorlar– ve işte ancak o zaman kımıltısızlıklarının kusursuzluğunda hiç gerekçesiz var olmaya başlıyorlar. Bu çifte devinimle verilen gerilim, son dinginliğin bedelidir. Betisel olarak, bekleyiş yükselişten önce gelir.

Bu durumda geriye dönük, ilk bekleyişe yönelik bir okuma zorunlu gibi görünüyor:

> *Aslında odada hüküm süren garip sessizliği bakır leğene düşen son damlanın sesliliği duyurmuştu. Başını çevirince, bundan sonraki*

damlanın boş damacananın altında utangaç bir biçimde belirdiğini, uzayarak armut biçimi aldığını, duraksadığını, sonra cesareti kırılmışçasına yeniden yuvarlak biçimini aldığını, damlamaktan kesinlikle vazgeçerek ve hatta zamanın akışında tersine dönüşü başlatarak, yeniden kaynağına döndüğünü gördü.

İki betimleme arasmdaki benzerlik çarpıcı: Su damlası tıpkı "şeyler" gibi, düşey eksen üzerinde çift işlem yapmakta: Yarı yolda duran bir düşüş ve görkemli bir yukarıya dönüş. Şu farkla ki, "başka ada"nın zihinde canlandırılması, düşmeyi reddeden su damlası olarak gerçek estetik nesnenin biraz filozofça, yalın bir yorumu gibi görünmekte. İki bölüm kimi zaman bekleyiş, kimi zaman da estetik alımlamanın belli belirsiz anımsanması olarak yine de metinde yer alıyor.

Damla öyküsüne dönecek olursak, burada önce bir su damlası değil, iki su damlası ve iki önemli gerilim söz konusudur. Birincisi, ses boyutuna ayarlanmış, zaman içi-

ne yerleşmiş özne düşen damlayı, algılar: Damlamanın sesi ondan sonraki damla sesinin beklenmesine yol açar, yerleşen "garip sessizlik" de olağanüstü olayı önceden belirten gevşemenin betisidir.

Bir sonraki damlanm koşulu bambaşkadır, varlığı artık sesçil değil, görseldir. Bu damla gerçek dünyanın betisi olarak öznenin işlevlerini dilbilgisel olarak yüklenir ve nesnenin içinde eylemleri değiştiren fiil kipleri ile donanmış ve duygu yüklü bir eyleyen gibi davranır. Burada iki yapım izlencesi(*) buluruz. Birincisi göreceli bir başarısızlık izlencesidir ve bütün değişiklikler yapıldıktan sonra, yorumda anlatılan şeylerin sıralanmasına uygun düşer. Damla

– utangaç bir biçimde belirir
– uzar
– armut biçiminde bir görünüm alır,
ama bu aşamaya geldiğinde,

(*) Programme de faire: yapım izlencesi. (Ç.N.)

– duraksar ve
– cesareti kırılır.

Uzamsal bir görünümle ortaya çıkan damlanın deviniminin anlatısallaştırılması –yavaş bir başlangıç, uzama, yuvarlaklaşma– kadın bedeninin bazı yuvarlaklıklarının ve özellikle de barok estetikteki oylum ve kıvrımların, güçlü duyguları çağrıştırmasıyla armut biçiminde, anlık bir donma ile sona erer.

Oysa izlence bir yana bırakılmıştır. Damla
– yeniden küresel biçimini alır
– kaynağına doğru çıkar ve
– zamanın akışında geriye dönüşü başlatır.

Damlanın "küresel biçimi", her türlü klasikçiliğin anahtar-biçimi, yorumun son sözünün, yani *kusursuzluk* dediğimiz son sözcüğün karşılığı bile olsa, sonuçtaki başarı yo-

rumsal metindeki şeyler gelişimine benzetilebilir. O zaman, bu betisel parçada ilk bakışta yersizmiş gibi görünen felsefe gözlemi, zamanın akışının tersine dönmesi, barok anlayıştan klasik anlayışa, kaynağa geri dönüş olarak açıklanmaktadır.

Burada daha genel nitelikte bir sorun ortaya çıkmakta. Paolo Fabbri, Bachelard'ın betimlediği "dünya betilerini" dikkatle çözümleyerek, Bachelard'ın ana izleklerinin betimlenmesinde öznenin "ısrarcı" varlığını her defasında göstererek, dünya betilerinin nesnel özelliğini –zeka ile algılanan nesne durumlarını– yeniden tartışma konusu yapmıştır. Michel Tournier'nin işlediği su damlasının öznelliği, yazarın kendine özgü yaratma biçiminde, estetik alımlamanın geliştirilmesinde öznenin bakış açısı sorununu yeniden sorgulamaktadır. Unutmayalım ki, güzel olan su damlası değildir: Estetik olayın *önceleyimi* ile sunulan damla, her kapalı anlatım gibi, kendini güçlendirse bile, biraz da değerinden düşüren bir yorum ister.

Güncellikle çerçeveleme, bekleyiş, bir kırılma olan yerdeşlik kopması, öznenin sarsılması, nesnenin özel koşulu, ikisi arasındaki duyumsal ilişki, deneyimin tekliği, gelecekte tam bir birleşme umudu –işte Michel Tournier'nin metninin bize sunduğu estetik alımlamanın birkaç oluşturucu öğesi.

(1) Michel Tournier, *Vendredi* ou *Les Limbes du Pacifique*, Gallimard, Folio, pp.92-95. Anlatı *Cuma ya da Pasifik Arafı* başlığıyla Melis Ece tarafından 1994 yılında dilimize çevrilmiş, Ayrıntı yayınlarınca basılmıştır.

Guizzo

Bay Palomar ıssız bir plaj boyunca gezinirken, kuma uzanmış, "çıplak göğüsleriyle güneşlenen" genç bir kadın görür. İyi bir günlük yaşam filozofu olarak, "kişide kadın cinsine özgü olan", ve bu nedenle de toplumsal ahlâk sorunları getiren bakılması hoş estetik nesne, aynı zamanda da çıplak göğüs görüldüğünde takınılması gereken tavır konusunda kendini sorgulamadan edemez. Bu düşünceler Palomar'ı bu garip nesneye törelere uygun bakış biçimi konusunda geliştirdiği değişik varsayımları sınaması için yolda birçok kez, aşağı yukarı gidip gelmek zorunda

bırakır. İki kez "görmemeyi" dener: Birincisinde "bakışının yörüngesi boşlukta asılı kalsın" diye başını çevirir, ikincisinde "çevre göğsü iyice içine alsın diye" görüş alanındaki değişik ögelere "eşit değer vererek, dürüstçe" şöyle bir göz atar.

Ahlaksal nedenlerle pek inandırıcı görünmeyen bu denemeler ve diğer iki girişim kadının göğsünü belli bir biçimde "görmekten" başka bir şey değildir. Italo Calvino'nun kaleminden iki çıplak göğüs resmi çıkacaktır: Birincisi estetik niteliklidir, seyircinin kendisi, "bir göğse olduğundan ve anlamından fazla değer biçme" bahanesiyle bunu reddeder, estetik nesnenin kendi içinde değerlendirilmesi göğsü kültürel ve cinsel bağlamından uzaklaştırarak ayrı bir konuma oturtur; buna karşılık ikincisini "şehvet düşkünü bir adamın can sıkıcı ısrarlarından kaçar gibi bir sıçrayışta kalkıp.....uzaklaşan" kadın reddeder, oysa Palomar bir ahlâk ve duygu coşkusu içinde, bakışlarıyla "her şeye, bu hareli noktalar çevresinde dönen evrene minnetini dile getirmekten başka bir şey istemiyordu".

Bizi burada yalnız estetik alımlamanın betimlenmesi ilgilendirmekte.

Si volta e ritorna sui suoi passi. Ora, nel far scorrere il suo sguardo sulla spiaggia con oggettività imparziale, fa in modo che, appena il petto della donna entra nel suo campo visivo, si noti una discontinuità, uno scarto, quasi un guizzo. Lo sguardo avanza fino a sfiorare la pelle tesa, si ritrae, come apprezzando con un lieve trasalimento la diversa consistenza della visione e lo speciale valore che essa acquista, e per un momento si tiene a mezz'aria, descrivendo una curva che accompagna il rilievo del seno da una certa distanza, elusivamente ma anche protettivamente, per poi riprendere il suo corso come niente fosse stato.[1]

Palomar dönüyor ve geri geliyor. Şimdi, plajı yansız bir nesnellikle öyle bir gözden geçiriyor ki, göğüs görüş alanına girer girmez burada bir kopukluk, bir sapma, neredeyse bir ışık ayrımsanıyor. Bakış, gergin tene şöyle bir dokununcaya dek ilerler, hafif bir ürpertiyle görüntünün farklı yoğunluğunu ve özel değerini takdir edermiş gibi yaparak geri çekilir, hem kaçamak, hem koruyucu bir tavırla göğsün kabartısına belli bir uzaklıktan eşlik eden bir eğri çizerek, bir an havada asılı kalır, sonra da hiçbir şey olmamış gibi yeniden ilerlemesini sürdürür.

Bu kısa "estetik" bölümün iki kez çerçevelendiği görülüyor: Hem iki olağan gidip gelme arasında öznenin bir anlık devinimsizleşmesi –Palomar "Yürüyüşüne daha sonra devam etmek üzere" "geri döner"– olarak, hem de biraz olsun açıklanan şeylerin ve insanların gündelikliğine gönderme yapan bağlamsal göndergeyle görüşün sarmalanması –daha sonra "sanki hiçbir şey olmamış gibi" yeniden döndüğü plajın "yansız nesnelliği"–olarak.

Yazının görünüşte önemsiz, basit yöntemleri, dünyanın "sıradan" görünüşü ile "olağanüstü" görünümü arasında ortaya çıkan yerdeşlik değişimini açıkça belirtir: Dışarda bulunan öznenin "bakışları plajda dolaşırken" –tümcenin yeni öznesi– "kadının göğsü" görüş alanına girer. Böylece estetik nesne "zekâ ile algılanabilen" sözdizimsel bir eyleyene dönüşüp gözlemci öznenin karşısına çıkar. Zaten aynı uygunluk deneyim öznesinde de vardır: Önce öznenin görmesinin yalın bir aracı olan "bakış"'ın kendisi, öznenin etkin temsilcisi olur, bedensel devinimli

bu öznenin dışında, "ilerler", "geri çekilir", karşılama konumuna geçer. Estetik alımlamanın karşılıklı bir birleşme isteği olarak, yarı yolda birbirine uzanan özne ve nesnenin karşılaşması olarak görünmesinden başka söylenecek ne var? "Bir başka ada" olan– estetik nesnenin görünümü, nesnenin kendi devinimsizliği içinde, Robinson için bir başka dünya görünümünde aralanırken, "mutlu göz kamaşması"nı, kendi içine kapanmış demeyelim de, yarı özerk bir biçimde yaşayan özneyi –Robinson'u– anlamak için benzer bir olguyu işleyen Michel Tournier gibi düşünmek yeterli. Bunun tam tersine, Calvino'nun estetiği, yapıları benimsemekte acele eden *Geştalt*'çıların önünde beliren öznenin karşılama yapılarındaki Husserl'ci anlayışa gönderme yapar.

Bakışın önceden hissedilen gerilimiyle alımlama alanının ortasında oluşmuş, öznenin sözdizimsel işleviyle donatılmış estetik nesne ancak görsel uzamın sürekliliğinde süreksizliği yaratarak kesin biçimde kendini oluşturur. Daha önce görülen yerdeşlik değ-

şimi, gerçek bir kırılma olarak belirir; Calvino bunu bir üçlemeyle sergiler: "Süreksizlik" dünyanın geri kalanını çıplak göğüsten ayıran bir "sapma" olarak yorumlanır, ancak betisel olarak sınırın aşılmasını betimleyen ve gösteren bu "ışık"tır, –daha da iyisi– *guizzo*dur.

Guizzo, –bu sözcüğün Fransızcaya çevrilmesi olanaksız, çünkü betisel yapısının sözcükleşmesi olarak, sanki Calvino'nun estetik anlayışının özünü kapsamaktadır– bana gümüş rengi, parlak bir şimşek gibi suda sıçrayan, küçük bir balığın titreyişini gösteren ışığın pırıltısı ile suyun ıslaklığını birleştiren bir an olarak açıklandı. Olayın birdenbire oluşu, titreyişin zerafeti, su yüzeyindeki ışık oyunları, işte betisel bir bileşimde sunulan estetik alımlamanın kusurlu bir biçimde dağılmış birkaç ögesi.

Tıpkı Michel Tournier gibi, Italo Calvino da estetik deneyimi görsel düzleme yerleştirir, bu da iki yazara öncellikle klasik damgasını vurur. Gene de, renk basamağından önce gelen gerçeklik basamağı en yüzeysel düzey

olarak kabul edildiğinden ve bu tür estetik alımlamada ışık en derin katmanda bulunduğundan, bu duyumsal boyutta bile, bir izlenim basamaklanması benimsenmiştir. Tournier'ye göre ışık özneye "mutlu bir göz kamaşması" olarak vururken, Calvino'ya göre guizzo'nun kalkış noktası nesnedir: Öyleyse söz konusu olan gözün kamaşması değil, nesnenin çekiciliğidir.

Palomar burada durmaz: Bakışı "gergin tene şöyle bir değinceye", böylece görsel yerdeşlik dokunma yerdeşliğine değinceye dek ilerler –ve bilindiği gibi, ilerleme arzunun betisel biçimidir–. Şimdi, dokunma –uzamı keşfetme yeteneği ve oylumları algılama olarak –klasik estetiğin kabul etmek istediğinin çok fazlasıdır: Dokunma en derin duyumsal algılamalar arasındadır, uzam içinde en uygun yakınlığı belirtir ve düşünsel düzlemde tam bir birleşmeyi gösterir. Calvino'nun görselliği böyle ilerleyerek birleşmenin betisel biçimi olan dokunmaya doğru, incelikle, birkaç basamak iner.

Yazarın terşinleme ile bezenmiş inceliği

bizi hep şaşırtır: Palomar'ın bakışı çıplak göğse şöyle bir dokunmak için ilerlerken, "hafif bir titremeyle" görüntünün yoğunluğunu ölçmek istercesine hemen geri çekilir. Her şey, sanki öznenin bu değerlendirme davranışıyla, dokunsal birleşmeyi bırakıp, nesneye düşünsel bir yargı getirmek istercesine kibarca geri çekilmesiymiş gibi olur biter. Oysa hiç de böyle değildir. Herhangi bir sözlüğü açıp titreme sözcüğünün anlamına bakmak yeter.

"*Güçlü bir heyecanın* ya da *beklenmedik bir duyumlanmanın* etkisiyle *bedeni* aniden harekete geçiren *kas sarsıntılarının tümü.*"

Öyleyse değerlendirme düşün düzeyinde değil, dokunma düzeyindedir. Dahası var: Kas sarsıntılarının tümü olarak titreme, *güzel bedene* yakından bakma biçiminde, özneyi değil, nesneyi ilgilendirir. Buna karşılık "güçlü bir heyecan" ve "beklenmedik bir duyumlanma", yani duygusal ve duyumsal tepkiler öznenin nitelikleridir. Estetik alımlamanın somutlaşması olan titreme, bu durumda özneyle nesne arasında paylaştırılmış olur, tit-

reme bu iki eyleyenin, insanın ve dünyanın, Descartes gibi söylemek gerekirse, ruh ve beden tutkusunun aynı zamanda, bir anlık birleşmesini belirtir.

Sözlüğe bir kez daha bakmak, titreme değerlendirmesinin neye gönderme yaptığını anlamamızı sağlar: Calvino, söz konusu olan "görüntünün farklı yoğunluğu"dur der. Sözlük ise bize, yüzeysel okumayla edinilen izlenimin tersine, yoğunluğun "gergin tene" şöyle bir dokunan bakışla yaklaşması olarak, olgucu bir biçimde okunmaması gerektiğini söyler, çünkü burada görüntü, yani, birinci anlamda "düşsel betimleme", sonra da "doğaüstü kaynaklı bir betimleme" söz konusudur: Bir guizzo ile başlayan, bir titremeyle son bulan estetik alımlama çıplak bir göğsün doğaüstü bir görüntüye dönüşmesidir.

Aynı sözlükle, "görüntü"nün karşıt anlamının "gerçeklik"ten başka bir şey olmadığı kabul edilirse, söylenenin açık olduğu görülür. Öyleyse, estetik bir yerdeşlik olan bu gerçeküstücülüğü iki yandan içine alan yerdeşlik, "gerçek" diye adlandırılabilir; bu da

zaten guizzo'ya ve onun parlak ışığına dek genişletilmesi uygun düşen bir gözlemdir: Avrupa *peri* masallarının renginin genellikle madeni ve gümüşi olduğunu söyleyen ünlü İsviçreli halkbilimci Max Lüthi'nin vardığı sonuçları göz önüne almak yeterlidir.

Mutluluk anı sona erer. Bakış yarı yolda öznenin bakışından, gözlem yapanın bakışına dönüşmek üzere devinimsizleşir. Bu, görsel yüzeye ve hatta gerçeklik basamağına dönüş olan yavaşlamadır. Öznenin yavaş yavaş nesneden ayrıldığı görülür: Nesne artık "göğsün kabartısı" olarak görülmezken, öznenin bakışı sanki bir resim çizercesine "bir eğri çizerek", göğsün kabartısının yanında yer alır. Gene de, burada da Calvino'nun "klasiklik" anlayışı hem eğri bir çizgi, hem de bu çizgiyi betimleyen bakışla, –çevirmenin dediği gibi "uzaktan" değil de– "belli bir uzaklıktan"(*), yani "uygun bir uzalıktan", bakma davranışı ile gösterilen *zerafetin* estetiği olarak dikkati çekerek bir "taş düş"ün de-

(*) Özgün metinde İtalyanca olarak verilmiş: "da una certa distanza."

vinimsiz güzelliğini aşar ve bu kaybolup giden nesneyi bir "sanat koruyucusu" havasıyla, sanki pişman olmuşçasma bırakıp gider. Estetik yerdeşlikten ayrılıp, "gerçekliğe" dönüş, güzellik krallığından zevk cumhuriyetine geçiş gibidir.

(1) Italo Calvino, *Palomar*, Einaudi yay. Turin 1983, ss. 12-13. Yapıt 1985 de Seuil yayınlarında İtalyancadan Fransızcaya J.-P. Manganaro tarafından çevirilerek basılmıştır.

YASEMİN KOKUSU

ÜBUNG AM KLAVIER

Der Sommer summt. Der Nachmittag macht müde;
sie atmete verwirrt ihr frisches Kleid
und legte in die triftige Etüde
die Ungeduld nach einer Wirklichkeit,

die kommen konnte: Morgen, heute abend –,
die vielleicht da war, die man nur verbarg;
und vor den Fenstern, hoch und alles habend,
empfand sie plötzlich den verwöhnten Park.

Da brach sie ab; schaute binaus, verschränkte
die Hände, wünschte sich ein langes Buch–
und schob auf einmal den Jasmingeruch
erzürnt zurück. Sie fand, daß er sie kränkte.

(1)

PİYANO ÇALIŞMASI

Yaz mırıltıları. Öğle sonrası uyutmakta;
kendinden geçmiş, elbisesinin serinliğini
içine çekiyor,
ve başına gelebilecek bir gerçekliğin
tüm sabırsızlığını açıkça çalışmasına
döküyordu:

yarın, bu akşam–,
belki de oradaydı ya da saklamyordu;
ve yüksek, her şeye yukardan bakan
pencerenin önünde,
birden güzelim parkın kokusunu duydu
içinde.

Durdu; dışarıya baktı;
ellerini birleştirdi; canı uzun bir kitap
okumak istedi ve
yasemin kokusundan rahatsız, kendisine
dokunduğunu düşünerek birden
öfkeleniverdi.

Her türlü çözümlemeye elverişli, bu kısa şiir geniş bir inceleme yelpazesi sunmaktadır. Akla ilk gelen, birinci dizenin şimdiki zamanıyla, metnin geri kalanının tümüne yayılan, geçmiş zaman arasındaki karşıtlığı ortaya koyan fiil zamanlarının düzenlenişidir. Günlük yaşam yerdeşliğinin yerine oturtulması olan başlangıç, burada estetik deneyimi sarmalamaya yarıyor. Eğer ilk tümce (yaz mırıldanıyor)(*), sakin ve ağır bir yaz günü havasını yansıtıyorsa, hem durum, hem de eylem öznesi olan öğle sonrası uyutuyor ve sıkıntı veriyor. Bu sözcelerle gösterilen dış dünya, böylece, gizlenmiş sözceleme öznesini uyandırıyor ve okura Proust'un kurabiyeleri(**) gibi etki yapan sıcak makamları anımsatıyor.

Bu da şunu gösteriyor: Daha sonra geçmiş zaman hikayesi kipinde yazılan şiir, şairin düşlemleri gibi, orkestra ile çalınan geç-

(*) Almancası "Der sommer summt". A.-J. Greimas bu sözceyi Fransızcaya "l'été bourdonne" olarak çevirmiş. (Ç.N.)

(**) A.J. Greimas, burada Marcel Proust'un *Yitik Zamanın Ardında* başlıklı romanında söz konusu ettiği, kahramanın çocukluk anılarını canlandıran *madeleine* denilen tatlı kurabiyelere gönderme yapmaktadır.

mişin anı müziği gibi geliyor. Böylece bize iki estetik sahne sunulmaktadır: Sözce düzleminde "parkın" karşısındaki genç kızm deneyimi; (sözcelenmiş) sözceleme düzeyinde ise, düşlem gücü aracılığıyla, imgelemimizin düzenlenmiş biçimlerinin algılaması.

Daha sonra şiirin bütünü hemen hemen birbirine eşit iki bölüme ayrılmıştır; "gerçekliğin" gelmesinin beklenişini betimleyen birinci bölüm, bu bekleyişi geri çeviren ikinci bölüm ve, eğer varsa, ikisi arasına giren estetik nesne. Fransızcası "gerçeklik"(*) olan bu garip "Wirlichkeit", sözcük düzeyinde, iki dış dünya kavramını karşı karşıya getirmektedir: Wirklichkeit Almanca'da yalnızca öznenin bir kesinlik (= "wirklich"(**)), olarak geçerli kıldığı, *kendisi için* bir gerçeklikken, Fransızca'da nesnenin kendi yapısından (=res), *kendinden* gelen bir gerçekliktir. Demek ki, piyanodaki genç kız için, yaklaşmakta olan gerçekliğin sabırsızlıkla beklenişi, nesneyle "ger-

(*) Fransızcası "réalité". (Ç.N.)
(**) Türkçesi *kesin*, Fransızcası "certain". (Ç.N.)

çek" bir birleşme arzusudur. Şair içinse tek gerçeklik hiç kuşkusuz düşsel düzeydedir.

Bu gerçekliğin aranışı sabırsızlık olarak gösterilmiştir. Aslında bekleyiş, aynı zamanda hem sabır, hem sabırsızlıktır ve bu iki kavramı yüklenen karmaşık terim, birinden ötekinin egemenliğine geçerek derece derece değişir. Şiire bu biçimde verilmiş süreklilik görüntüsü, daha sonra zaman kipininin eklemlenmesiyle betisel olarak gösterilmiştir: "..yarın bu akşam ...belki ...orada"; ve dayanılmazın, yani eksiksiz bir birleşmenin yaklaşmasıyla, daha önceden var olan gerçeklik gizli gerçekliğe dönüşür, "olabilir"den "olabilme"ye geçerek, gizli "var oluş"a ulaşılır. Önce sürenin görünümünün değişimi olarak ortaya çıkan şey, aslında zorunluluk ve gerçeklik bildiren fiil biçimlerinin bir dizi dönüşümünün temelini oluşturur. Duyularla alımlamanın(*) *açınlanmasının* zamanı gelmiştir. Gizli olan, sezinlenen şey artık gerçeğe uygunluğun koşuludur.

Bir zamansallıktan ötekine: Sessel, mü-

(*) Metinde Fransızcası *esthésis* olarak verilmiş. (Ç.N.)

ziksel bir arka plan bu bekleyiş yerdeşliğinin temelini oluşturur. Gene de müzik insanın kendini vurgulama öğesinden başka bir şey değildir, genç kızın büyük bir dikkatle çaldığı, tedirgin ve sabırsız deneyimini tüm gücüyle verdiği "zor parça" ise, çalışkanlığın ve gündelik yaşamın bir göstergesidir. Kendinden geçerek, ritmini şaşıran, allak bullak olan metronomun ritmi sonunda bedenin ritmine uyar.

Çünkü, öğle sonrasının uyuşukluğunda sıkıntılı bir genç kızın görüntüsü belirir: Soluması –Almancada "Atmen", fazladan bir de somutluk anlamı taşır– öncelikle yaşamsal ritmin bedensel biçimde belirimidir; kalkan göğsü her seferinde serin elbisesine dokunur, bu da genç kızın nesneyle, bedeni dışındaki dünyayla ilk bağlantısıdır; dokunma duyusuyla, çoktan "ruhsal bir durum" olan, başlangıçta yer alan ve törel açıdan "saf" bir duyum olan, serinliği koklama –nefes alır ve verir– birlikte bulunur. Böylece, burada daha başlangıçta müziksel uyumun üzerinde duyusal, değişik düzeylerde algılanan ve derin

bir yerdeşlik –bedenin davranışları, dokunma ve koku– kurulur: Bir müzik parçası çalan çocuğu bir yana bırakıp, genç bir kadının doğuşuna tanık oluruz.

Gizli gerçeklik –aslında çoktandır orada durmaktaydı– *birden* bir parkın görüntüsel biçimi olarak belirir ve genç kız bunu bir darbe olarak duyumsar: Park birden salonu doldurur, özneye doğru ilerler ve "yukardan bakarak her şeye egemen" bir konumdaki pencerelerin önüne yerleşir (onaylamama özgürlüğünü kullandığım metnin Fransızca çevirisine göre parkın yüksek olarak nitelenen yeri –pencereler değil– penceredir). Törel açıdan coşturan, gerçekliğin tümünü bir tek görüntüde toplayan ve titizlikte aşırıya kaçan ("verwöhnt" sözcüğünü böyle çevirmeyi öneriyorum) parkm böyle davetsizce metne girişi, ancak M. Tournier'nin "öteki ada"sının görünmesini akla getirebilir. Bu arada estetik alımlama her iki durumda da birleşme olarak yorumlanırsa, Rilke'de hedeflenen nesne-dünya, Tournier'nin nesne-dünyasının tersine, yetkinlik dünyası değil, özneyi saran,

yutmakla tehdit eden aşırılığın dünyasıdır.

Öyleyse, böylesine ölçüsüz bir dünyanın eşiğindeki genç kızın ortaya koyduğu kesin karşı çıkışı anlamak zor değildir. Son dörtlük bu karşı çıkmaya ayrılmıştır. Betisel biçimde eklemlenen, dışardan içeriye doğru gelen karşı çıkma açık ve yinelemelidir: Genç kız önce alıştırmalarını bırakır, sanki parkı yerli yerine koymak istermişçesine dışarıya şöyle bir bakar, "ellerini kavuşturarak" iç yaşamını kapatır ve kendisi için bu itilmiş gerçekliğin yerini alacak nesne olarak, uzun uzun okuyacağı kitaplar ister.

Gene de bu kesin karşı çıkma , duygusallaşmış koku duyusunun yerdeşliğindedir: Genç kız, parkın üstelemesinin düz değişmecesi olan yasemin kokusundan öfkeyle kaçınır. –Beklemenin serinliği ve yasemine karşı çıkma olan– iki koku şiirin tümünü içine alır ve şiire tek dayanağını sağlar. Sondaki istenmediklik –genç kız yaseminin "kendisini dokunarak rahatsız ettiğini" düşünür– birazcık aralanmış duyarlığın, "beden tutkusunun" içinde bulunduğu durum ile tamamlanır.

Betimlememizi bu metnin üç düzeyini karıştıran –ya da en azından sırasını bozan– her an bir sakınca oluşturan, sürekli bir tehlike beklemektedir: Ağır bir yaz öğle sonrasıyla uyuşmuş şairin düşleri, betisel eyleyeni genç kız olan estetik alımlamanın sahneye konması ve en sonunda da şairin kendisiyle birlikte biz okurlara sunduğu –eğer varsa– estetik nesne. Çünkü, birinci okuma, bize kendi önüne gelen gizli "gerçeklik"le yüz yüze kalmaya karşı çıkan bir özneyi gösterirse de, düşsel düzlemdeki ikinci okuma, nesnenin oluşturulmasında düşlemi gizilgüç olarak ele alır ve beklemenin güzelliğini yücelterek, bunu kendi içinde (*per se*) estetik alımlamanın nesnesi olarak görür: Bu durumda karşı çıkma deneyimin olumlu yaptırımına dönüşür. Deneyim kaçınılmaz olarak, bir öpücüğün yaklaştığını hissettiğinde beklemeye devam etmekten vazgeçmeyen Paul Valéry'nin çok tanınmış metnini anımsatır:

Bu tatlı davranışı aceleye getirmeyin,
Hoş olsun, olmasın,
Sizi bekleyerek yaşadım çünkü
Ve yüreğim yalnız sizin adımlarınızın
sesiydi.

Okur sonunda, giyinme odasının çiçekleriyle, varlığın kırılganlığı ve düşünebiliyorsa, kaybolup giden estetik alımlama üzerinde düşünmeye çağrılır.

(1) Rainer Maria Rilke, *Neue Gediche*, Nihehans & Roktansky Verlag yayınları, Zürih, 1949. Şiir Kitabı Paul de Man tarafından düzenlenerek *Œuvres II* başlığıyla Seuil yayınlarında 1972 yılında basılmıştır.

KARANLIĞIN RENGİ

Taninzaki Junichiro, *Karanlığa Övgü*'sünde düşüncelerinin odağına "karanlık konusunda bir gözlem" eklemek istediğini dile getirir. Bundan yıllar önce, artık ne zaman olduğunu kendisi de tam olarak bilmez, Shimabara, evine bir konuk getirirken, *yalnız bir kez*", niteliğini unut(a)madığı bir karanlık" ayrımsamıştı.

資をあるに任せても、それは後に残すべき旅行先せた「松の間」という広い座敷であった。薄ぐらい燭台が灯で照らされた広間は暗き、小座敷の暗さと違う。そうして私のそれ部屋へ通って行った時、肩を落して鉄瓶を附けている年増が仲居の大きな銘柄の前に燭台を据えて居るのであった。畳二畳ほどの広い土間を限るその衝立は低く、天井との隔りも余り高く無いために一と先ず開放されていて寒気おい燭燈が灯がその重みを受けるかの如くに黒い壁に行きつたように投げ込まれているのであった。諸君はこういう「灯に照らされた間の私と見たるかあるか、それは秋雪の間をいう延べた物質であって

Bu odaya girdiğim anda, büyük bir beyaz perdenin önünde, şamdanları yerleştiren, ileri yaşta, kaşları kazınmış, dişleri kararmış bir hizmetçi kadın dizlerinin üstünde oturuyordu. Aşağı yukarı iki hasırın oluşturduğu aydınlık bir alanı sınırlayan bu beyaz perdenin arkasında tavana asılıymış gibi duran, üzerine şamdanın oylumunun işleyemediği belli belirsiz ölgün ışığın yüksek, yoğun tek rengi düşüyor, siyah bir duvar üstündeymiş gibi yeniden ortaya çıkıyordu. Beni okuyan siz, hiç şimdiye dek "bir alevin ışığında karanlığın rengini" gördünüz mü? Bu karanlık, bir yol üzerindeki gecenin karanlığından farklı bir maddeden yapılmıştır ve eğer bir karşılaştırma yapmaya kalkarsam, bu karanlığın her zerresi gökkuşağının tüm renkleriyle ışıl ışıl parlayan incecik bir kül gibi, cisimciklerden yapılmış izlenimini bırakır. Bu cisimcikler sanki gözlerimin içine girecekmiş gibi geldi, ve elimde olmadan gözlerimi kırpıştırdım

Görünüşte çok basit olan bu metin, "karanlığın rengini bir alevin ölgün ışığında" görüp görmediğini soran bir okura seslenmeyle ayırılan iki kesitten oluşmakta. Olayı geçmiş zaman kipinde anlatan birinci bölüm, karanlığı çok yakından sunan ve inceleyen ikinci bölümün karşıtıdır. Tüm metin, bir anı gibi yeniden oluşturulan bir gözlemle son bulur.

Yaşamda bir kez ayrımsanan gelip geçici tek bir estetik nesne: Bu estetik nesnenin görünmesi, öznenin özel hazırlığından değil, içinde bulunduğu koşulların uygunluğundan kaynaklanır; bu an, şamdanın hizmetçi tarafından yakıldığı, estetik nesnenin tüm güzelliğiyle keşfedildiği, Calvino'nun guizzo'suna benzeyen kırılmanın meydana geldiği, öznenin salona girdiği andır.

Özne burada belli bir bakış açısı benimsemese de tüm sahne, görüntüye bir anlatı, nesneye bir biçim(*) yoğunluğu vererek oluşur. Gerçekten de beyaz perdenin önünde yaşlı hizmetçinin hazırlıkları, şamdanların konumu ışığa, betisel bir senaryo oluşturan

(*) Metinde Almanca *gestald* olarak verilmiştir. (Ç.N.)

karşı-eyleyen rolünü verir; şamdanı bir nesne olarak yaratan birkaç resimleşmiş öğeyle çevrelenmiş, sanatsal çizgilerine ayrılabilen bir betinin saygınlığına ulaşmış, "yüksek, yoğun ve tek renkli karanlık" olarak ancak bundan sonra ortaya çıkar. Karanlığın bu oluşturucu en küçük birimleri, bir yandan betisel düzeyde "tavana asılı....karanlığın" anlatımına uyan düşeylik, öte yandan karanlığın maddesini gösteren yüzeyin oylumu, dayanıklılığı olarak ve "kara duvar"la karşılaştırılarak betisel bir biçimde yeniden ele alınan yoğunluk ve tek biçimdir.

Oluşturulmuş ve parçalarına ayrılmış, üstelik Kandinsky'nin kimi resimlerinde olduğu gibi betiselleştirilebilir *biçim* olarak algılanan bu nesnenin ardından üretici çözümleme diyebileceğimiz şey gelir: Gerçekten de bu bölüm, karanlık-nesnesinin dayanağı olan "madde"yi tanımlayarak iki sözceye ayrılır:

– karanlık....den yapılmıştır.
– karanlık....den yapılmış izlenimi bırakır–

Birinci tanım, bir *madde* olan karanlığın nesneye özgü niteliğine gönderme yapmasına karşın, olumsuz olup tüm öteki türlerdeki karanlığı ve daha somut bir biçimde "yol üzerindeki karanlığı" dışlayarak, zaman içinde bir kez daha yinelenemeyen, belli bir uzama bağlı estetik deneyimin özgüllüğünü ve tek oluşunu belirtir. Nesneyi karşılaştırılabilir biçimler evrenine yerleştirmesine ve eğretilemeli bir dil kullanmasına karşın, ikinci tanım olumludur ve nesnenin kendi özüne yöneliktir.

Olayın kaynaklarına inme olan üretici yaklaşım, burada çok garip bir biçimde, önce oluşturulmuş bir bütün gibi algılanmış olanı bütünüyle *parçalarına ayırmaya* dek varır. "Yoğun ve tek renkli ...bir karanlık", artık özerk, parçacıklara ayrılabilen "incecik bir kül" durumuna gelir. Metnin yüzeyindeki belirgin çelişkiye karşm, bence açıklama Taninzaki'nin nesnenin kendi doğasına yönelik sorgulamasının derinleştirilmesinde yatmaktadır: Birinci betimlemede özne için var olan ve belki de kendisinin kavrayabil-

diği bir algılama nesnesi söz konusuyken, ikincisinde güç saçan ve özneye rastlantısal olarak ulaşan, orada bulunan dünya nesnesi, nesnenin *madde*'si kendi içinde sorgulanmaktadır. Görüldüğü gibi, rollerin tümüyle tersine çevrilmesi söz konusudur: Avrupalı yazarların metinlerinde, estetik alımlamada öznenin etkin ve girişimci bir işlevi vardır ve ele alman nesne kimi zaman öznenin önünde durur, Japon yazar içinse, bu "anlamı tümüyle açık olmayan" nesnedir, dahası, bu nesne dünyaya güç saçar ve yolunun üstünde bu nesneyle karşılaşacak olursa, ne mutlu o özneye .

Bu durumda, nesneye üretici yaklaşımın anlamı daha iyi anlaşılır: Bir cisimcikler topluluğu olarak tasarlanan karanlık, estetik nesne olarak görüngüsel düzlemde kendini gösteren siyah maddeyi yaratır. Öte yandan, bir ressamın paleti üzerinde temel renkleri –sarı, mavi ve kırmızı– karıştırdığında siyah rengi elde ettiği de bilinir. Bana, siyah mürekkep almak üzere kendisine başvurulan bir Çinli satıcının müşteriye siyah-kırmızı

mürekkep mi, yoksa siyah-mavi mürekkep mi istediğini sorduğunu da söylediler. Demek renk yokluğunu belirten siyah, patlamaya hazır alacalı bulacalı bir varoluşu *saklar*. Kusursuz bir karanlık tüm renkleri, dünyanın tüm güzelliklerini gücül olarak içinde barındırır, karanlık ilk duyumsanan renktir: Her bir parçacığın içinde yoğunlaşmış gücün "gökkuşağının tüm renkleriyle parıldaması"nda ve nesnenin, sanki insanın özünün keşfedilmesi gibi görünmesinde şaşılacak hiçbir şey yok.

Her türlü nesnenin kökenlerine iniş, estetik bir ayrışmaya götüren, bilgikuramsal bir temel üzerine oturan çözümlemeci bir davranışla son bulur. Her cisimcik bağımsızdır, maddenin her zerresini, yüzeyde oluşan tüm biçim ve güçleri edimsel olarak içinde barındırır. Her nesne incelenmeye değer; bir Japon anlatısı olan *Yolcu*'da Calvino'nun söylediği gibi, düşen bir yaprak tek başına bir dünyadır. Alışkanlık haline getirdiğimiz, bir türlü kafamızdan atamadığımız bakış açısının yerine son derece küçük olana bakmayı

koyabiliriz: *Totus* ve *unus*, tüm ve tek aynı şeydir.

Son tümce ayrık bir biçimde, o zamana dek nerdeyse unutulmuş özneyi en sonunda ortaya çıkarır: Estetik alımlama en yüksek ve en dayanılmaz kesitinde, kısacık bir anlatımın içinde yer alır. Nesne ile öznenin birleşmesi –her renkte ışık saçan ve gözün içine giren madde zerreleriyle– saf duyum düzeyinde, fiziksel düzlemde oluşur. Ya da, daha doğrusu, her yerde bulunan, özneyi tümüyle içine alan yayılmakta olan uzamın her şeyden yoksun bıraktığı, tükettiği uyuşturucu etkisindeki öznenin *Zihninin Büyük Çileleri*'inde betimlenen, bir Henri Michaux'nun deneyimlerden başka bir şeyi düşündürmeyen bir içe işleme olarak, öznenin nesneyle örtülmesidir. Öznenin bilinci aşırılıklarla dolu bir dünyada çözülmek üzereyken, biz burada sınırlarına ulaşmış estetik algılama ile karşı karşıyayız.

Geri çevirme, fazla-dolu, fazla-yakın olanı geri çevirme özneye ters düşer: "Elimde

olmadan gözlerimi kırpıştırdım". Bilinçaltının geri çevirmesi, dayanılmaz olana karşı kendini savunma tepkisi. Kutsal olandan duyulan korku bu olmasın?

(1) Taninzaki Junichiro. *Eloge de l'ombre,* Publications Orientalistes de France yay., ss. 86-87. Japoncadan Fransızcaya çeviren R. Sieffert.

Bir El Bir Yanak

Julio Cortázar'la sorunsalda küçük bir değişiklik yapalım. Neredeyse iki sayfalık bir metin olan *Bahçelerin Derinliği*[1] önce estetik bir deneyimin anlatımı olarak sunulursa da, aynı zamanda çağdaşlığın söylemi olan metinlerde görüldüğü gibi, bir yazın "kuram"ı denemesidir de. Şimdiye dek okunan metinlerde, estetik alımlama yalnız doğal dünyanın düzdeğişmeceli bir parçasmı üstlenme ve yeniden-yüklenme olarak görülmekteydi. Burada kendini özneye sunan nesne yapay ve yavaş yavaş betimlenen bağlamsal "gerçekliğin" yerine geçmeyi başaran oluşturulmuş

yazınsal nesnedir –kuşkusuz, Cortázar'ın metninden değil, metin içindeki metinden söz ediyoruz–. Bu nedenle, özne ile nesnenin estetik birleşme açısına bir de bu görüntünün "varlıkbilimsel" durumu ve bunun "ciddiye alınma" koşullarını çevreleyen gerçekliğin aynı anda algılanması sorunu üzerinde ikili bir sorgulama eklenir. *Guizzo*'dan başka bir şey olmayan bu durum bir sorun haline gelir.

Metnin kendisi bir romanın okunmasının anlatımıdır. Birinci tümce

"Romanı okumaya başlamıştı....."

son sözcüklere yanıt verir:

".....adam bir roman okumaktadır."

Zaman zaman bir kitap okumaya başlayan ve aşama aşama yeni bir kurgusal dünyaya giren bir işadamının, eşref saatinde estetikle uğraşan büyük, soylu bir beyin öyküsüdür bu.

Bu nesnenin –daha doğrusu öznenin düşsel nesne-dünya tarafından– üstlenilmesi kolayca belli olur. Okumaya dalma burada şu iki tümcecikle belirtilmiştir:

"Yavaş yavaş olaya kapılıyordu..." ve
"....imgelerin etkisine kapılıyordu"

Demek burada söz konusu olan durum öznesinin(*) yavaş yavaş yazın nesnesiyle ilişkiye girerek bunun iki katmanıyla art arda kuşatılmasıdır: Önce izleksel düzenlenme ("olay", "kişilerin doğası", "adlar", "kahramanların görünümü"), bütün bunlar klasik yazın eleştirisinin sözcük dağarcığında söylenmiştir; sonra estetik nesnenin yeni bir biçimde anlaşılmasına yol açan betisel gerçekleşme ("giderek devinim ve yaşam kazanan imgeler...") gelir.

Birinci aşama *"roman yanılsaması"* nın, yani özneyi yakalayan ve zaten onu karşılamaya hazır olan dış gücün ortaya çıkmasıyla özetlenir:

(*) Sujet d'état: durum öznesi (Ç.N.)

Arrelanado en su sillón favorito, (...) dejó que su mano izquierda acariciara una y orta vez el terciopelo verde (...) Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando líea a líea de lo que lo rodeba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en le terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles.[1]

En sevdiği koltuğa oturmuş [...], sol elini yeşil kadifeyi zaman zaman okşamaya bırakıyordu [...] Yüksek kadife arkalığa başının rahatça yaslamasının, sigaralarının elinin altında durmasının ve büyük pencerelerin ötesinde alacakaranlıkta hafif rüzgarın meşelerin altında dans edercesine esmesinin bilincinde olmasına karşın, kendisini çevreleyen dünyadan yavaş yavaş, satır satır uzaklaşmaktan nerdeyse sapkın bir zevk alıyordu.[1]

Gene de aldanmayalım: Sözlüğün dediği gibi, olağan ve sıradan olmanın ötesinde, "roman yanılsaması" "gerçeklikten sıyrılmış görüntü"den başka bir şey değilse, görüldüğü gibi, okuma hazırlıkları bu gerçekliği elden geldiğince benimsenebilir kılmayı amaçlıyor. Eğer bir okuma zevki varsa, bunu düşsel nesneye yaklaşmakla değil, tam tersine "gerçeklik"ten giderek uzaklaşmakla, hatta gerçekliği bir dokunuşa, bir sigara dumanının tütme olasılığına indirgeyerek hafifletmede bulacağız. Estetik nesne ile umut verici bir ilişkiden haz almak şöyle dursun, özne, metnin yerine başka bir bakış açısı ve başka bir estetik anlayış, "meşelerin altında sanki dans eden alacakaranlık esinti"sini koyarak yaşamı "şiirselleştirmeyi" dener. Sapkınlık mı, bilgelik mi? Estetikten anlayan bir insanın yaşam biçemi mi, yoksa bunun gülünç bir biçimde yansıtılması mı?

"İmgelerin" etkisi güç ilişkilerini altüst eder: Hafiflemiş ve silik gerçeklikten *uzaklaşma* keyfinin yerini, yanılsama dünyasının öz-

neyi *içine çekmesi* alır. İçine çekme, "kahraman(lar)ın çırpındığı iğrenç seçeneğin..." seyredilmesiyle elde edilir...:

... fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; abora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no habia venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latia la libertad agazapada. Un diálogo anhelante coria por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentia que todo estaba decidido deste siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesairo destruir.[1]

Böylece özne çalılıklar arasındaki kulübede son buluşmaya tanık oldu. Kadın, kuşkuyla, önden girdi. Ardından bir dalın dikenleriyle yüzü sıyrılmış adam geldi. Kadın hayranlık verici bir biçimde öpücükleriyle sıyrıkların kanını dindiriyordu. Erkek okşamalardan kaçıyordu. Kuru yapraklar ve gizli patikalar dünyasıyla korunan yasak bir tutku töreninin provasını yapmaya gelmemişti o. Hançer göğsüne değdikçe ılınıyordu. Hançerin altında, göğsünün atışında çok istediği özgürlüğü çarpıyordu. Soluk soluğa bir karşılıklı konuşma sayfalar boyunca bir sürüngenler ırmağı gibi sürüp gidiyor, ve her şeyin çok önceden kararlaştırıldığı duyumsanıyordu. Aşığının bedenini alıkoymak ve yatıştırmak istercesine saran bu okşamalar bile öldürülmesi gereken öteki bedenin dış çizgilerini iğrenç bir biçimde ortaya koyuyordu. (2)

Niyetimiz bu güzel metni inceden inceye çözümlemek değil, yazınsal bir nesne olarak kullanmanın ötesinde, metnin, "içine çeken" özne ile ince ilişkisini anlamayı denemek.

Önce önemli bir olgu. Özne koltuğunu bırakıp kahramanların buluşmasının "tanığı" olarak, doğrudan roman evrenine girer: Sözcelenen "sözce" düzeyindeki okur-özne, kendisini sözcenin içine taşır.

Tanık olarak bulunan düşünsel özne, aynı anda duygusal ve aktörel rollerle yüklü bir eyleyen olarak romanın kahramanları arasında yaşamaya başlar; tutkulu bir varlık olarak çarpıcı bir tepki gösterir, özgürce yargılar: Kadın "hayranlık verici bir biçimde aşığının sıyrıklarının kanını dindirir, okşamaları kocasının bedeninin dış çizgilerini "iğrenç bir biçimde" ortaya koyar. Yeni estetik deneyimin öyküye yavaş yavaş girişi, bu algılama anında yalnız tutku düzeyindedir. Ama betisel yazınsal nesnenin böylesine duygusallaştırılması ancak aşırı bir oyunlaştırmayla, yani söylemde bu izlenimi yaratmak için tasarla-

nan anlatısal yapıların yerli yerine oturtulmasıyla mümkün olur.

Gene de Özne ile yapay estetik arasındaki birleşme ilişkisinin dayandığı duygusal boyut düzeninin yeterli olmadığı izlenimini ediniyoruz. Böylece metnin eksen-tümcesi olan,

> "Soluk soluğa bir karşılıklı konuşma sayfalar boyunca bir sürüngenler ırmağı gibi sürüp gidiyordu...."

değişik yerdeşlikleri içine alarak yeni bir önerme eşiğini aşmayı sağlar. "Sayfalar boyunca"dan son kez söz edilmesi, okurun bütünüyle silinmemiş olduğunu ortaya koyan somut göstergedir –basılmış kitap–. "Soluk soluğa karşılıklı konuşma", gösterilenin iki düzlemini çözümlenemeyecek bir biçimde zaten karmakarışık eder: Metin içindeki karşılıklı konuşma ve iki bedenin karşılıklı konuşmasının "bir sürüngenler ırmağı" ile karşılaştırılması metne betisel bir boyut katarken, aşk sahnesine de bir gönderme yaparak,

bu sahneye kesin olarak "gerçeklik" verir. Tam bir tersine dönüşle, estetikle uğraşan özne, metin dışındaki biz okurun çevreninden tümüyle silinir.

Garip bir biçimde, yeni bir özne, ["hissedi(li)yordu"]–antik tiyatro korosu– "her şeyin çok önceden kararlaştırıldığını" bize haber vermek üzere ortaya çıkar. Duygusal gerilim yaratan entrikanın tartışmacı(*) yapısının ve isteklerin çatışmasının yerine, yapmak zorunda olmanın(**), gerekliliğin egemen olduğu bir aktöre evreni geçer. Metne yeni giren özne, "her şeyi yapmaya çok önceden kararlı" dünya düzenini kendi mantığına göre örgütleyen amansız bir Göndereni(***) varsayar.

Aslında yazmsal nesnenin oluşması neredeyse tamamlanmış, zevk düşkünü okurun gündelik yaşamıyla hiç ilişkisi olmayan trajik bir evren, tutku dolu bir oyunun "iğrenç seçenekleri" ötesinde tüm özerkliğiyle oluşmuş-

(*) Polémique: tartışmacılığa ilişkin. (Ç.N.)
(**) Devoir-faire: yapmak zorunda olmak. (Ç.N.)
(***) Destinateur: gönderen. (Ç.N.)

tur. Bu dünyaya katılmış gözlemci özne, artık buradan kaçamaz: Bundan böyle kader ve ölüm, romanın öbür kahramanları gibi, gözlemci-özneyi de kahramanların yazgısına ortak ederek ağırlığını duyumsatır.

Estetik alımlama sırasmda, bir kurgu, evrensel bir trajik boyut kazanma pahasına, özneyi içinde barındıran gerçeküstüne dönüşür.

Arkası gelecektir. Cinayet kararlaştırılmıştır, aşıklar titizlikle hesapladıkları bir plan yaparlar, "acımasız planın provası henüz bitmiştir ki, bir el bir yanağa değer". Çift ayrılır, her biri kendi yoluna gider. O, aşık, sonunda "gün batımının –yasın ve ölümün rengi olan– mor sisinde" eve giden yolu ayrımsar. Yaklaşır ve eve girer:

...primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.(1)

Önce mavi bir salon, sonra bir koridor, sonra da halı örtülü bir merdiven. Yukarıda iki kapı. Birinci odada kimse yok, ikinci odada kimse yok. Salonun kapısı ve işte orada, elinde hançer, büyük pencerelerin ışıkları, kadife koltuğun yüksek arkalığı ve koltuğu geçince bir roman okumakta olan erkeğin başı.[2]

Metnin bu son bölümünde, öncelikle dikkati çeken, tam eylem sırasında eylem fiillerinin tümünün kaybolması. Kuşkusuz, ortaya çıkan anlam izlenimi, hem yeni bir anlamı çağrıştıran "arınmış" bir göstergenin okurun önünde açılması, hem estetik alımlamanın özelliği olan zamanın durması, hem de "büyük pencerelerin ışığının" oluşturduğu arka planda "elinde hançerle" belirginleşen ve Tanrı'ya kurban edilen için gerçeklik anıdır. İnsan, erkeğin kurbansallaştırılmasında İspanyollara özgü törenselliğin izlerini görürken, erkeğin "yeşil kadife koltuğunda", ertelenmiş ölümünde trajik yapıtın okur üzerinde yarattığı ölümün simgesel olarak canlandırılmasının etkisini, yani Aristocu arınmayı görmeden edemez. Çünkü, sonunda, yazınsal nesnenin –ya da daha genel olarak estetik nesnenin– üstün etkisi, özne tarafmdan üstlenilen estetik nesneyle birleşmesi, okur-gözlemcinin ölümüyle zorunlu kılınan bölümde, yazınsal nesnenin çözülmesinde değil midir? İster ölüm olmuş, ister içinde kendinden geçilen yaşam, ne önemi var, önemli olan duyu-

larla alımlama düşü değil mi?

Anlatının başlığıyla okura seslenen iletinin içinde, bir başka bilgelik, ya da bütünleyici nitelikte bir başka okuma biçimi var gibi geliyor bize. Biri "gerçek", öteki "düşsel" iki öykünün ortak bir çerçeveyle bağlanmış olması, birincisinin bir parkla çevrilmiş bir evde başlaması, ikincisinin aynı yerde bitmesi gerçekliğin ve düşselin canlandırılmasının bir bütün oluşturduğu anlamına gelmez. Buradan gene aynı ders de çıkarılırsa, bahçelerin derinliği daha da derin gibi geliyor bize. Sakin ve huzurlu bir yaşamın estetikleştirilmesi bir tümce parçacığıyla özetlenmişse :

"...zaman zaman sol elini yeşil kadifeyi okşamaya bırakıyordu"

tutkuların karmaşası ve bütün bu "ses ve öfke" trajik boyutlara vararak yalnız

"bir elin yanağa değdiği sürede..."

tümcesiyle kesintiye uğruyor. Geçici bir dokunma izlenimi, öznenin başka bir özneyle –kadife, yanak– incelikli ilişkisi, artık ümit

edilecek hiçbir şey olmadığında elde kalan tek şeydir.

(1) Julio Cortázar, *Ceremonias*, Seix Barral yayınları, Barselona, 1968.
(2) Julio Cortázar, *Les armes secrètes*, Gallimard yayınları, Folio dizisi, İspanyolca'dan Fransızca'ya çevirenler C. ve R. Caillois.

KAÇAMAKLAR

Algılanabilirliğin İçkinliği

Fredrich Schiller adında genç bir adam, 1802 yılında bir gün, Almanya'nın ikinci derecede saray çevrelerinden birinde, Madam de Staël'e rastlar, kendinden emin, kötü bir Fransızcayla yaratıcı etkinliğin hiçbir işe yaramaması gerektiğini anlatmaya başlar: Sanat sanat içindir düşüncesi ve ülküsü doğmuş, kesin bir biçimde yerleşmiştir. Zamanın havasının da yardımıyla bu "amaçsız amaçsallık", Yazını ve Sanatı üstün değerler düzeyine yükseltmekte gecikmez.

Bundan böyle güzelin alanı durmadan genişler, sanatçıya ve sanatçının görevine olan saygının yanında seyirci de estetik duy-

gular konusunda haklarını ortaya koyar, özü yaratılmış nesnelerde saklıymış gibi duran sanat, rastlantıların ve estetik olayların yeri olan yaşama girer.

Bir adım daha attık mı, estetik alımlama –bir "yaşam kesiti", öznenin izlediği özel bir yol olarak– sırası geldiğinde yazınsal bir nesne biçiminde oluşabilir: Yorumladığımız metinler bu görüşe örnektir.

Ortaya hemen iki inanılabilirlik sorusu çıkıyor: "Kâğıt üzerinde" kendiliğinden ve önceden"estetikleşmiş" bu alımlamalar, "gerçek" tarihsel öznelerin başından geçenleri ne ölçüde yansıtır? Bu öznelerin güvenilir ve insanlara özgü "yaşanmış" davranışları çözümlemeyi sağlayan söylemsel örnekçeler gibi kullanılabilecek görüntüler olduğunu kabul ettiğimizde, bunlar yalnızca XX. yüzyıl bilimkuramının özel dış görünüşleri midir? Yoksa bu görüntüler bize insanlık koşulumuz konusunda bir şey mi anlatır? İşte göstergebilimin kendine sürekli sorduğu ve bilinçle yaşadığı yöntem sorunları.

Aniden bir şey olur, nedir bilinmez: Ne

güzel, ne iyi, ne doğru, ama hepsi birden. Bu bile değil: *Başka* bir şey. Yaşamdaki bu düşünsel olarak kavranamayan kırılma daha sonra tüm yorumlara açılır: Burada kırılmadan önce gelmiş, ayrımına bile varılmamış bir bekleyişi bulacağımızı sanırız, insanın artık anımsanmayan kökenlerine gönderme yapan kurabiyeyi(*) burada tanıyacağımızı sanırız; bu kırılma gerçek bir yaşam, özneyle nesnenin eksiksiz bir biçimde birleşmesi ümidini yaratır. Kırılma sonsuzluğun tadıyla aynı anda kusurdan geri kalan tadı bırakır.

Duyumların tat düzlemine yönelik bu eğretilemeli göndermeler hiç de masum değildir: Kılgısal ya da düşünsel gündelik yaşamla sarılmış özneye göre, özne-olmayan başka bir şeyin kavranması duyumsal düzeyde gerçekleşir. Kavramanın düzenlenmiş uzamı, her tür aynı anda algılamanın olası olduğu yaşamın kendiliğinden devam ettiği bir alana dönüşür. Duyumsal yapıların, bir bakı-

(*) A.J. Greimas, burada Marcel Proust'un *Yitik Zamanın Ardında* başlıklı romanında sözünü ettiği, kahramanın çocukluğunu anımsatan kurabiyelere gönderme yapmaktadır. Bkz. Yasemin Kokusu, s. 55.

ma özneyi hedeflenen nesneden ayıran uzaklığa göre oluşturulmuş bir basamaklanma, giderek derinleşen katmanlar biçiminde düzenlendiği rahatlıkla kabul edilir. Böylece anlamların en yüzeyseli olan görselliğin ussallaştırılmış dünyasında bile biçimin, rengin ve son aşamada ışığın art arda dizili basamakları ayrımsanır.

Ancak "derinlik" özellikle içli dışlılık anlamına gelir ve parıldayan guizzo'nun arkasında Palomar-Calvino'nun bakışlarının sonunda yarı yolda çıplak göğse nasıl "değip geçtiği", Rilke için metronomun işlevlerine indirgenen müzik seslerinin yalnızca bedenin solunum ahengine uyan güzel koku ve dokunuşun sonunda nasıl doğru ilişkiyi kurmayı başardığı açıkça görülür. Güzel koku yalnız "derin" bir anlamı ve –"ermişiğin kokusu" olan– kutsallıkla iletişim değil, aynı zamanda da –önce koklama kanalından geçen– şeytanın varlığını gösteren pis kokudur. Buna karşılık, dünyanın bir tat olarak algılanması daha karmaşık ve çelişkilidir; ağzın derinliklerinde duyumsanmasına karşın, tadın anlaşıl-

masının genelleşme ve anlıksallaşma eğiliminin nasıl oluştuğunu merak ederiz. Aslında tat dünyaya bakış açılarının tümüne uygulanır, Latincede *sapere* "tadı olmak", Fransızcada bilmek(*) anlamına gelir. Bu anlam değişikliği tatla birleşmenin bedende yer almasına, öznenin nesneyle ilişikisinde etkin eyleyen olmasına ve dış görünüşe karşın tada bağlı ilişkinin boğaza kayarak ve en sonunda yüzeysel olarak geçici kalmasına bağlı gibi görünüyor. Eğer tat kendisine bağlı dokunma duyusuyla –emme, öpme– birleşirse, doyuma ulaşır. İzlenimlerin kaynaşması iletişimin zenginleşmesi olarak kabul edilebilir. Gene de dillerin iki çatılı olmasının, gösterenlerin birbirine karışmasının estetik nesneyi bir tür Franz Léhar operetine dönüştürüp dönüştürmediği sorulabilir. –Romantik dönemden bu yana– müziğin dinlenmesi zorunlu olarak gözlerin kapatılmasıyla daha değerli kılınmıştır. Böylece duyumsal tek yerdeşlik sessel etkiyi çoğaltacaktır.

(*) Fransızcası *savoir*. (Ç.N.)

Duyumsal iki çatılılık ile tek olma arasında, dizisel(*) olmayan, dizimsel(**) ve anlatısal başka bir yaklaşım düşünülebilir. –Hâlâ biraz egzotik görünümü nedeniyle bile olsa– ilk olarak Japon çay töreni örneği görülür; burada tek bir sahne için hayranlıkla başlayan, giderek derinleşen derecelenme gözlemlenir. Böylece, giderek derinleşen bu derecelenme, izlencenin sonunda çayın güzel kokulu tadına tüm değerini vermeyi başararak, kendisinden önce gelen içine alana ince dokunuşla, güzel kokulu bir çiçekle karşılaşmayla sürer. O kadar uzağa gitmeden, bir yemeğin gösterişli görsel sunumunda Fransız mutfağının değişik ama karşılaştırılabilir törenselliği, önce bekleyiş ve kokunun beğenilmesi gerçek bir *introïbo*'yu, yani yemeğin yenmesinin coşkulu ve gecikmiş bekleyişini oluşturur denebilir.

Kuşkusuz anlamaya çalıştığımız bu biricik ve olağanüstü olayı ne yerdeşliğin birdenbire değişimi, ne duyumsal derinleşme, tek

(*) Fransızcası *paradigmatique*. (Ç.N.)
(**) Fransızcası *syntaxique*. (Ç.N.)

başına açıklayabilir: Bir başka adanın görünmesi, parkın müzik odasını doldurması, göğsün görüntüsünün gerçeküstü bir "saplantıya" dönüşmesi, karanlığın gökkuşağının tüm renkleriyle parıldaması, okurun öldürülmesi, bunların her biri, kendine göre, yeni bir "durum"un bir anlık düzenlenmesi olan özne ile nesne arasındaki ilişkideki temel dönüşüm anlamını taşır.

Henri Michaux'nun başka yollarla elde etmeye çalıştığı, –ya da sağduyunun– algılamanın basit bir düzen bozulması diyeceği şeydir bu. Ya da kimilerini nesneleri başka türlü görmeye iten oluşumsal bir düzen. Burada bizim için söz konusu olan nedensellikler konusunda karar vermek değil, garip ve ilgi çekici sonuçları olan bir olguyu betimlemektir.

İşleri biraz basitleştirelim. Resim dili konusundaki tartışmanın niteliği göstergebilim çevrelerinde hep gündemdedir. Resimleştirilmiş nesneler dünyasının oluşturulmasında doğal dillerin önemi bilinmektedir. Betisel(*)

(*) Betisel: Fransızcası *figuratif*. (Ç.N.)

denilen resimlerde gösterilen nesnelerin tanınmasını sağlayacak bir "okuma örnekçesinin" gerekli olduğu öne sürülmektedir. Böyle bir okumanın resmin kendisi konusunda hiçbir şey vermediği –ya da pek az şey verdiği– kabul edilmektedir. Gene de Diderot'dan beri –ve büyük bir olasılıkla oldum olası– resmin bir başka okuması "teknik" bir okuması bulunduğu –söylenmese de– bilinmektedir.

Önümüzde dikilen dünya betilerinin biçimlendirilmeleriyle(*) karşılaşıldığında, sanki her şey, toplumsallaşmış okumamızın, dünya betilerini giydirip imgelere dönüştürerek, davranışları ve bedensel devinimleri yorumlayarak, tutkuları yüzlere kaydederek, devinimlere incelik vererek ileriye doğru yansımasıymış gibi olup biter; ama kimi zaman da Merleau-Ponty'nin dediği gibi, algılanabilir nesneyi "tutarlı bir biçimsizleştirilme" amacını güden, ikinci derecede bir okuma, sanatsal biçimleri ortaya çıkaran resimleştirilebilir biçimlendirilmelerin önüne geçer. "Doğal olarak" ikinci derecede bir okuma, görünmeyen

(*) Biçimlendirilme: Almancası *gestalten*.

renksel ve biçimsel bağlantılara yeni anlamlar vermekte acele ederek, az çok "bozulmuş" öteki birleştirici ögeleri de görür. Böylece resim kendi diliyle konuşmaya başlar, denebilir.

Görsel göstergebilim, dünya nesnelerini çift düzeyde –resimleştirici ve sanatsal– okuma için tutarlı bir yorum önermeyi iyi kötü başarırsa da, estetik olgunun bilincine vardırmak için, bu çözümleme türünü genelleştirerek duyumsal kanalların tümüne yaymak gerekir. İlk aşamada karanfilin ve gülün kokusu, karanfilin ve gülün düzdeğişmeceleri olarak kolaylıkla saptanabilir: Bu güzel kokular, çiçekleri biraz olsun tanıyan birinin anladığı görsel biçimlendirilmelerden kokuların oluşum biçimleriyle ayırımsanmaz. Yetiştiği yerin adıyla nitelemenin arkasına saklanan güzel kokulu uyumun özneyi yönlendirmede, özneye güzel kokuların bağdaşım ve çağrıştırımlarını aynı anda kutsal, tensel ve tinsel olarak içine alan yakın bir birleşimi sağlayan, yeni anlamlara açılan, acımasız ve coşkulu büyülenmelerle açıklanması da gerekir.

Demek ki betisellik nesnelerin basit bir süsü değil, bir anlam-ötesi olasılığı olarak, özelliği, kusuru sayesinde ya da kusuru yüzünden betiselliği aralamak, şöyle bir görünmesini sağlamak olan görüntünün beyaz perdesidir. Öyleyse öznenin ruhsal durumu, duyumsanabilirin içkinliğini yeniden bulur.

Dışlanan Estetik

Yaşamda yalnız bir kez karşılaşılan ve yaşam boyu izler bırakan– bu olağanüstü olayları –özlemler, önseziler, umutlar– bir an için unutursak, ancak belli belirsiz biçimde bildiğimiz ve her günkü davranışlarımızda yer alan, dilin yabancı ve tuhaf "estetik" sözcüğüyle karşıladığı bu şeyin ne olduğunu biraz anlamaya çalışırsak, Lévi-Strauss'un ardından, kültürün temel boyutlarından birini –giyim kültürünü– örnek alarak estetiğin ortaya çıkardığı günlük uygulamalar konusunda bir sorgulamaya girişebiliriz.

Kadınları pek seven Balzac, saygın hanımefendilerin gece kıyafetleri içinde hayranlık

verici betimlemelerini bırakmıştır. Ama bu hanımları, örneğin "giyinme sırasındaki davranışları" içinde betimlenmiş bulmak daha zordur: İçerdiği düşüncelerle düzenlemelerle, duraksamalarla, izlencenin en karmaşığıdır. Giyinmek ciddi bir iştir ve tüm dizimsel zekâ burada kendini gösterir: İşte kesintisiz bir dizi seçim olarak "yaşanmış" ve yavaş yavaş bir değer nesnesinin oluşturulmasıyla sonuçlanan bir yaşam kesiti.

Bu seçimlerde önde gelen birkaç öge ele alınırsa, bu estetik olgunun "büyük estetik" anlayışa hiç uymadığı ayrımsanır. Önce giysinin işlevselliği: Hava koşulları, mevsimler, o günün hava durumu, *rahatlık* düşüncesine götüren ve değer düzeyine erişen, dıştan gelen zorunluluğa uyumu gerektirir. Sonra toplumsal baskılar: Kadın karşılaşacağı ortama, –ya da ortamları, ve durumları düşünerek– bağlı olduğu topluma göre giyinecektir. "Doğa" koşulları –ve özellikle de doğanın toplumsal bir biçimde betimlenmesi– kültürün getirdiği koşullarla birleşir. Beceriksizlik, densizlik kötü zevki oluşturdukları için ceza-

landırılır, yerinde olma ve kabullenmeye yakınlık payıyla ölçülen "kendine yakıştırma" estetikle hiç ilgisi olmayan *uygunluğun* yetkisinde olup, yaşama sanatı, terbiye ve töreye dek uzanır.

Sonra tutku boyutu gelir. Hoşa gitme arzusu kadının kendi bedeninin imgesini, üstün niteliklerini, kusurlarını içerir ve kadını kendinde şu ya da bu "bireysel" görünümü yaratmaya götürür. Ancak hoşa gitme aynı zamanda bir baştan çıkarma eylemidir de, yani giyimli bedenin imgesi başkasının –söz konusu olan bu başkasının birey ya da "çevre" olması önemli değildir– sizin hakkınızda edindiği –ya da edinmesini istediğiniz– izlenim tehlikesini getiren özel bir eyletimdir. Böylesi bir "kişileştirme", yüksek düzeyde, özneler arası olup –bu öznellik, iki taslak görüntünün ele alınmasını ve değişik düzgüler(*) yardımıyla karşılaştırılmasını varsayar– duygusal olmaktan çok düşünseldir.

Senaryoyu biraz değiştirelim, kadınların anlamsız vitrin bakma sanatını ele alalım. Bi-

(*) Düzgü: Fransızcası *code*. (Ç.N.)

çimlerin ve maddelerin bolluğu karşısında kadın kendini yorumlamak durumunda olduğu bildiriler, yaptırımları olan telkinler baskmma uğramış bulur. Çünkü bu sanatın tüm özelliği uygulama, hedefi ise düşsel olarak giydirilmiş kadın bedenidir. Gene de, önceden seçilen ve kapatılan olasılıklar bütüncesi ve özellikle dış etmenlere uyan seçimlerde, kadın giyinmeye kalktığında olup bitenlerin tersi, yeni bir "okuma örnekçesi" ortaya çıkar. Gerçekten de basit bir elbiseyi "sade" ya da bir tayyörü "şık" olarak tanımlamak söz konusu olduğunda düşünceye sunulan bilgi ögeleri betiseldir, –çizgi, renk, davranış,, tutum– ama bu ögeler değerlendirilmeyi ve kavramsal nitelikte gösterilenlerle donatılmayı bekler: Sadelik, şıklık, seçkinlik. Çünkü bu betiler giyinmenin kılgısal boyutuna ilişkin olup bedensel yapının ve işlevsel izlencelerin bir parçasıdır. Bu betiler değerlendirme yan anlamı taşıyan "düşey" beti listeleri biçiminde sıralanamayacak kadar çok değişik uyumlardan çıkarılmıştır.

Öyleyse bu düşünsel işlemlere eşlik eden

haz nereden geliyor? Birçok biçim arasından, şıklığın ya da zerafetin özelliği olan şu çizginin, ya da bu kıvrımın, her defasında bir utku olarak duyumsanan beğenilmesinden mi? Sanki her şey hem düzdeğişmeceli, hem de temel nitelikte olan betilerin, önemli biçemlerin temel biçimleriyle –klasisizm, barok gibi– aynı kültürel açıdan adlandırılıyormuş ve bu biçemlerin kullanımı *zevki* oluşturuyormuş gibidir.

Betilerin göstergebilimsel durumuna gelince, bu "tatmaya özgü" –ya da toplumsal estetiğe özgü– okuma örnekçeleri Panofsky'nin Rönesans resminde bulduğu tutkusal yansımaları ya da *Çağdaş Söylenler*'de(*) Roland Barthes'ın betimlediği toplumsal yananlamları düşündüren yananlam dili gibi görünür.

Tarihsel olarak tat alanının kavramsal örtüsünün özü –insanın kendi varlığından önce–"biçemin" bir toplumsal değerlendirme boyutu olarak kabul edildiği büyük Aydınlanma Çağının edinimleri ile oluşmuş gibidir:

(*) Mythologies, *Çağdaş Söylenler* başlığıyla Tahsin Yücel tarafından dilimize çevrilmiştir.

Zerafet, şıklık, sadelik, seçkinlik sınıflandırıcı yargılardır. Aynı yüzyılda –kendisiyle çağdaş olan ilerleme kavramının da yardımıyla– yaşam tarzını etkileyecek, dünyaya bir bakış açısı sunacak, kaçınılmaz sınırlamalarına katlanmayı sürdürdüğümüz yeni bir kültürel bilgiyi oluşturacak bir değerlendirme aracı yüceliğine erişmek üzere, "yeni bir fikir", *özgünlük* ortaya çıkar. Bunun sonucu olarak araştırma tasarısı, ve özel yaşam değeri olarak özgünlük, kendini toplumsallaştırmaya mahkûm eder. –Romantiklerin bir buluşu olan– birbirini izleyen *kuşaklar* düşüncesi, her seferinde eskiyi yok saymakla birlikte, "ortak bir özgünlüğün" doğrulanmasıdır. Böylece Yazın ve Sanat kuşakların –belki daha sonra yarım kuşakların– gelişim hızına ayak uydurur, oysa yaşam-giyim tarzı bir yana bırakıldığında, düşünme, duyumsama, sevme biçimleri olarak– kuşaklardan önce gelir, ya da onları izler, artık hangisi doğru pek anlaşılamıyor. Gelişim yasalarına uymada istekli son roman yazma girişimi: Aynı dizide, saçma kuşağında bulunan ve anlamsızlığın yeni-ro-

manına varan, izlendiği kabul edilen bir yazının sonu iyi gelmedi. Gelişmeye inanç hiç beklenmedik bir biçimde kaybolduğundan, geriye yalnız usturlapsız yolculuklar kalıyor. Galiba günümüzün son beğeni değişiklikleri ve beğeninin aşılması için duyulan ümitsiz arzudan "etkinlik" ve "rezalet" ten sözediliyor.

Yananlamlı dil denilince çoğunlukla ilk söylemsel düzenlemelere yansıtılan ve basamaklanmış dizgeler biçiminde eklemlenen sınıflandırmalar anlaşılıyor. Bu da sağlam yapıları çoktan biraz çatlamış olsa bile, bilgikuramsal doğru ve yanlış ya da aktöresel iyi ve kötü gibi sağlam ikili temeller üzerine oturan değer yargılarına uygun düşer gibi görünüyor. Beğeninin karşıtı olarak tiksintiyi çağrıştırmayan, yüzyılların düşünürlerine ve sanat eleştirmenlerine karşın, herkesin ağzında güzelin tek başına egemen olduğu estetik değerlendirme için ne yazık ki aynı şey söylenemez: Çirkinlik, "acı" anlamına gelen Almanca kökeni *leid* nedeniyle güzelliği de kuşkulu kılar, denge sağlayamaz; estetik değer olarak

kabul edilen de çirkinlik değil, "çirkinliğin güzelliği"dir. "Büyük değer öğretisi"nin *per se*(*) (kendi içinde) üç temel değerine özdeş biçimsel bir durum bulamamak çok can sıkıcı. Kültürel değişiklikleri karşılaştırabilen ve bu değişiklikleri aşabilen "düşsel bir müze"nin bir an için yaratabilmiş olduğu umut, kutsallığın yalnızca bir an algılanan coşkusuna varmıştır.

Her kullanımda geçerli olan –dörtgen ve beşgenler– değer dizgelerinin büyük kuramcısı Robert Blanché, yargıları dengeli olmayan estetiğin bu dikbaşlılığını kabul etmek zorunda olduğundan, değerleri olumlu ve olumsuz diye ayırmaz. Estetik evreni kendi değerlerini tarafsız bir çevrenden başlayarak ölçer ve yüceltir: İster değerlerin duygusal bakımdan daha belirgin olarak öne çıkmasını sağlayan *kayıtsızlık*, ister özellikle her türlü üstlenmeye karşı çıkma olan *anlamsızlık* olsun, yükselen estetik değerler, bir anlam fazlalığı olarak ortaya çıkar.

(*) Metinde Latincesi verilmiş. (Ç.N.)

Böyle olunca izlenimleri alma yetisine(*) doğru yapılan her atılım, duyumsuzluk içine, Michel Tournier'nin kısaca söylediği gibi "kullanılma ve yıpranma" içine düşme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Yaşamımızdaki günlerin işlevsel kullanımı ilk bakışta harika bir şey gibi görünür. İzlencesi uygun bir biçimde hazırlanmış, en iyi verimi elde edecek biçimde düzenlenmiş gündelik davranışlarımız pek çok sayıdaki kullanım izlencemizin teker teker denetlenmesine gerek kalmadan, devinimlerimiz el kol hareketine dönüşerek, düşüncelerimiz kalıplaşarak yavaş yavaş anlamlarını yitirir. Otomatikleşmiş toplumsal kullanımlar insanları su, ısınma, aydmlanma angaryalarından kurtarır. Günümüz toplumlarının sıradanlaşmasından söz etmek beylik laflardan başka bir şey değildir, oysa eskiden yalnız köy fırınlarına "sıradan" denirdi. Akıllıca biriktirilmiş yaşam yıllarından böylece kurutulan insan ne yapar? Kendi özgürlüğünü anlamsızlaştırmak için, boş zamanlarını aktarılabilir

(*) İzlenimleri alma yetisi: *esthésie.*

"ürünlere" çevirmek için didinir durur.

Kullanım sağduyulu davranışları anlamsızlığa dönüştürerek gene de kurtarıcı etkiler yaratırken, yıpranma hiç acele etmeden, insanın başka şeylere, "yaşam" olarak adlandırdığı yaşam kesitlerine saldırır ve bu kesitleri ucun ucun kemirmeye başlar. Çünkü "dışarı çıkmalar" ayarlayarak yaşamı güzelleştirmek, bırakılan yerin "yaşam olmadığını" kabul etmek ve böylece bekleyiş ve ümitle beslenen düşsel bir başka yer oluşturmak değil midir?

"Dışarı çıkmalar"ın içeriklerine göre değişiklik göstermeleri hiçbir şeyi değiştirmez, çünkü biçimleri hep birbirinin yinelenmesidir: Demek ki yinelenme yaşamın egemen görünümünün boyutu olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Gerçekten de, yinelenme iki türlü yorumlanır: Yinelenme bilgi yokluğu ve bunun sonucu olarak bireyin iç yaşamının suskunluğa indirgenmesidir; ama aynı zamanda yapısallaştırılabilen ve kimi zaman bireye küçük bir sonat(*) çalmaya başlayan içeriklerin

(*) Burada A.J. Greimas Marcel Proust'un *Yitik Zamanın Ardında* başlıklı romanında sözü edilen Vinteuil'ün Sonat'ına gönderme yapmaktadır.

takınaklı bir iletisidir yineleme.

Ne yazık ki, tıpkı özgünlük gibi, insanın bu dışarı çıkmaları neredeyse her zaman toplumsallaşmış ve toplumsallaşabilir bir özellik taşır. Tutkular yinelene yinelene duygusal roller olarak, yani sonunda oynanabilen tutkulu öykünüler(*) olarak donar. Düşünce kullanıla kullanıla bayağılaşmış şakalar dizisi olarak tükenip alçalır. Aşk lime lime dağılır, sonunda kayıtsızlık ya da, en iyi koşullarda "karı koca kavgalarının estetiğine" dönüşmek üzere yıpranır. Yaşam tüketimi yapan toplumlarımızın son yeniliğine gelince: Tanrısallığa ulaşmanın üstün bir biçimi olarak, yok oluşu amaçlayan dönen dervişlerin dansı sonunda gelip cumartesi akşamlarının "rahatlamaları"nda son bulur. Eskiden iç sıkıntısı ya da başkaldırıya neden olan yıpranma, anlamsızlığın eşiğinde duran bir dışta kalma arayışına varır.

(*) Fransızcası *simulacre*. (Ç.N.)

Umulmadığın Beklenişi

Batılı dervişlerimizin tepinmesi, yaşadığımız değerlerin belirgin bir biçimde çöküşünün fazladan bir belirtisinden başka bir şey değil, denmektedir. Gene de hiçbir şeye yaramayan bu güç harcaması, daha dün tüm faşist düşünceleri yaratan bu "eylem için eylem" düşüncesi, başka bir anlama da gelebilir: Göstergebilim diliyle konuşulduğunda ritmin hızı, yer değişiminin gerçekleşmesini eğretilemeli olarak anlatır, aynı yerde yapılan devinimin yoğunluğu, durum öznesinin eylem öznesine dönüşümünü haber verir. Bütün bunlar önceden duyumsanan bir gerilimle hedeflenmiş nesne için, öngörülen boş uzama

şu ya da bu değerin katılmasından başka bir değeri olmayan bir araştırma izlencesinin gerekli ama yetersiz koşullarıdır. Ufukta biraz temiz bir Vietnam belirmeye görsün, anlamsızlık eşiği kolaylıkla aşılabilir.

Ama tarih ya da insanlık gibi sözcükleri süsleyen büyük harfler(*) bir büyü yapılmışçasına yitip giderken, yalnızca alçak gönüllü ve unutulmuş insanlar paslanmış konserve kutularında birkaç çiçeği hâlâ sularken nerede bu vietnamlar? Bu genelleşmiş simgeleri, göstergeleri anlama yitimiyle nasıl savaşılır, insanlar arasında en iyi biçimde paylaşıldığı sezgisel olarak duyumsanan "güzelin anlamı" nerede yeşertilir?

Birazcık da ruhsal tedavi: "Davranışı eyleme dönüştürmek"; biraz göstergebilim: "Göstergeleri davranış" biçiminde değiştirerek yaşamı yeniden anlamlandırmak. İşte böylece tanılar tahminlere varır.

Özellikle bir değer kuramı da olmak isteyen göstergebilim için gözlemlenebilir ile ar-

(*) Fransızcada tarih, insanlık, devrim gibi cins isimlerin başına büyük harf geldiği zaman bu sözcükler özel bir değer, özel bir anlam kazanır. (Ç.N.)

zulanabilir arasındaki sınırı korumak zordur. Tanımında aşkın olan değerler, öznenin gündelik davranışlarına nasıl girer ve bu değerler gündelik yaşam davranışları ile nasıl bağdaşırlar –ya da bağdaşabileceklerdir–, iki soru arasında genellikle ayrımsanmayacak kadar ince bir ayrım vardır. Hem sonra bu bağdaştırmayı kendimize yasaklamamız mı gerekir?

Dogon(*) kilidi hakkında eskiden duyduğumuz betimleme buna bir örnektir. İşte ötekilerinin yanında belirgin bir yararı olan dünya nesnesi: Evi kapatmak. Ama kilit evin koruyucu tanrısı ve üstelik de el yapımı çok güzel bir nesnedir. Kültürün –işlevsel, söylensel, estetik– üç boyutuna katılan nesne böylece boyutların eşsüremli olarak birleştiği bir değer nesnesi durumuna gelir. Toplumsal ve bireysel bellekle donanmış, öteki nesnelerle gizli yardımlaşma ağları ören çok yönlü anlam taşıyıcısı bu nesne günlük yaşama girerek bu yaşama bir yoğunluk katar.

(*) Dogonlar Mali'de Nijer nehrinin güney batı kıvrımı içinde yer alan dağlık bölgede yerleşmiş bir kabiledir. (Ç.N.)

Bir kez daha kadın giysisine dönelim. Hava değişikliklerinden ve başka rahatsızlıklardan koruyan yararlı bir nesne olarak, giysi yalnız kadını "giydirdiğinde" anlam kazanır. Giysi, beğeninin değişik özelliklerinden yararlanarak, kadını bedensel varlığının değerli bir *giz* olduğuna inandırıp, kadın betisinin sonradan oluşturulmuş imgesini yansıtarak, görünme işlevini yerini getirir. Zevk estetiğini aşan özne böylece düşsel bir estetik sezgisine doğru yücelir.

Kadının gizli bedeninin koruyucusu giysi, hem engel, hem de kuralları çiğneme isteği olarak, –başka alanlarda olduğu gibi– yasağın anlam düzenleyicisi rolünü iyice oynayabildiği, düşselliğin batı aşk anlayışını geliştirecek kadar etkisini rahatça gösterebildiği bir uzamın yaratıcısıdır. Böylece oluşan mesafe, uzamsal düzeyde, gerçekten de, zamansallık için bekleme ile eşdeğerlidir ve bu kusurlu –ya da kusursuzluğun da ötesinde ama, hiçbir zaman kusursuz olmayan– görsellik de dokunmanın mesafeli biçiminden başka bir şey değildir. Bu öylesine doğrudur ki, "bede-

nin" ve "ruhun" tutkularının kendisinden doğup geliştiği ve duyumların en derini olan dokunma sonuçta, *duyularla alımlama*ya(*) götüren biricik yol olan özne ile nesnenin birleşmesini hedefler.

Burada ne kilitleri beğenmemiz, ne de nesne-kadına tapınmamız söz konusu, söz konusu olan, basit –kimileri eskil bile diyecektir– örneklerle bizi saran kullanılmış nesneler ve özneler arasındaki yıpranmış, ya da yıpranmak üzere olan ilişkilerin yeniden anlamlandırılması olanağı konusunda bir sorudur: Birinci durumda, gündelik yaşamın işlevselliğine estetik bir yükün girdiği, ikinci durumda ise gündelik yaşamı başka bir yere doğru dışarı çıkarma isteği görülür.

İşlevsel yön değiştirmelerle, "estetik" olaylarla yaşamı yoğunlaştırmak, kesip parçalamak için araçlar olacaktır. Bundan sonraki soru, buradan yola çıkarak davranışların ve tutumların eklemli bir zinciri tasarlanabilir ve olaya özgü bu zincirlerin dizimselleşti-

(*) Esthesis: Klasik Yunan düşüncesinin yarattığı, yalnız bu düşünceyi paylaşan ve paylaştığını söyleyenlerin uydurduğu bu kavram duyularla alımlama anlamına gelen fiilini ad halidir. (Ç.N.)

rilmesi düşünülebilir mi, sorusudur. Bir başka deyişle: "Kabul edilebilir" bir yaşam dizimi olanaklı mıdır? Estetik ulamların yıpranmasına yol açan toplumsallaşmış beğeni uygulamalarıyla belki de gelecekteki büyük olay arasmda çizilecek bir umut yolu var mıdır?

Umut demek bekleyiş demektir. Yaşam beklemeler ve rahatlamalar dizisi olarak hoş ve yapmacıksız bir biçimde tasarlanırken, Souriau'ya göre yaşam, coşkular ve gevşemeler dizisini oluşturur. Çağımızın payına düşen Souriau'nun bu eskimiş yorumu, yaşamı düzanlamlı ve yalınkat yapar. Gene de –şeylerin ve öznenin öyküsünün– gerilim gücüllüğünü geliştirmeyi denemek belki de olanaksız değildir. Örneğin, kullanılan doğal dillerin bürünü(*) üzerine yerleşen, güçlü bir biçimde vurgulanan beklemelerin ardından gelen, başka beklemelerden oluşan beklemenin beklenmesi olarak sona eren şiir dilinin üzerine –ya da birbirlerine gönderme yapan beklemenin bu karmaşık biçimlerinin bent

(*) Bürün: *prosodie*. (Ç.N.)

bent yinelenmesinin üzerine– ikinci bir uyum biner. Kutsal olana henüz doğrudan geçit vermese de, şiir dili kutsal bir dildir. Eğretilemeli anlamdan gerçek anlama geçersek, yakından baktığımızda, özlemlerimizin başarısızlığa uğramış beklemelerin anılarından başka bir şey olmadığını görürürüz.

Bu iki uyuma göre biçimlenmiş bir yaşam, gene de törenselleşme tehlikesiyle, yaşamı estetikleştirme arayışı da yalnız estetikle düzenlenen bir yaşam kalıbına girme tehdidiyle karşı karşıyadır. Beklemelerin yinelenmesinin tekdüzeliğe dönüşmemesi için tehlikeli bir vurgulamanın yerinin değişmesi düşünülebilir: Bu yer değiştirme önce gelerek, güçlü bir vurgulama gerçekleştiren gerilimli bir bağlanma(*) ve başkasının bekleyişine gösterilen nezakettir; ya da endişeli ama hala umut edilen vurgulamaya yeniden can veren, beklemeyi uzatan *sostenuto*'dur(**) Böylece yaratılan kabına sığmazlık soluğu kesilmiş uyu-

(*) Syncope: müzik dilinde bağlanma. (Ç.N.)

(**) Sostenuto: bir müzik pasajı ya da bir nota üzerine konulup güçlü vurgulamanın devam ettirileceğini ya da notanın ses vermekte devam edeceğini gösteren sözcük. (Ç.N.)

ma yeni bir değer kazandırır.

Bana, çok güçlü bir söylensel niteliği olan halk şiirleri, Rumen baladlarının, açık açık, dilin doğal vurgulamasını kırmak, şiirsel uyum vurgulamalarını ilgisi olmayan, rahatsız edici yerlere koymak için çırpındığı söylenmişlerdi. Dogonların söylensel şiirinin bunun aynısını yaptığını haykıran Madam Germain Dieterlen'in coşkusu da benim yorum denemelerimi güçlendirdi. Tıpkı geceleri yapay korkunç seslerle bağıran bir maskeler ayini gibi, somutlaşmış ruhların ortaya çıkması olan parçalanmış uyum, söylensel şiiri eğip bükerek dışarıdan gelen iletiyi pekiştirip kutsallığın inandırıcı varlığını ortaya koyar.

Kutsallık, "doğal" uyumu iki biçimde kıracak kadar, uyumu aşarak ya da uyuma temel oluşturarak, dünyanın çılgınlığına saygınlık vererek ya da öznenin yok olduğunu ileri sürerek, anlatısallaştırılmış ya da anlatısallaştırılabilecek gündelik yaşamı kendi boyunduruğu altına alır. Tiz ve yürek paralayıcı ses patlamaları dizisi çok yakın bir gelecekteki evrensel kıyameti muştular; bir gregor-

yen şarkının tek sesliliği yaşamın geçiciliğini ve *"her şeyin güzelliğe bağımlı olması"*(*) umudunu dile getirir. Her iki durumda da, öznenin özne-dışındaki özneyle birleşeceği önceden belirtilmiştir.

Buradaki söylemin şiirsel ya da müziksel eğreltileme işlevleri görmesi pek önemli değil; söz konusu olan hep bizim zavallı gündelik yaşamımız ve bu yaşama kırılmaları yerleştirme yöntemlerimizdir. Eğer şiir hâlâ "dizisel boyutun dizimsel boyuta yansıması", yani iki uyumun üst üste gelmesi olarak tanımlanıyorsa, şiirin çağdaş biçimi, böylelikle kurulan bakışımların, beklenen bekleyişlerin yinelenmesinin, anlam izlenimini bir kez daha yaratmasından çekinerek yeni bir "estetik" oyun kuralı önerir: Yeni çarpma ve başka çatlamalar yarattığı kabul edilen *bakışımsızlığı.* Biraz farklı sözcüklerle anlatılan ve sanatların tümüne yayılan bakışımsızlık Baudelaire'de yerini çoktan almıştır:

(*) Pancalie: her şeyin güzelliğe bağlımlı olması. (Ç.N.)

Biraz olsun biçimsiz olmayan ayrımsanmaz gibi görünür; –bunun sonucu olarak da düzensizlik yani, beklenmedik, şaşırtı, şaşkınlık güzelliğin en önemli ve özyapısal bölümüdür.[1]

En azından yüz yıl kadar eski bu düşüncenin, özgünlüğün tersine, Baudelaire'in anlayışı üstgöstergebilimdir: Ancak, bu anlayış daha önceden benimsenmiş beğeninin estetik boyutundan yola çıkarak yeni bir düzensizlik önerir ve beklenen bekleyişlerden başlayarak, beklenmedikle onurlandırılmayı ister. Baudelaire'in anlayışı gene de, tıpkı Gödel'in savı gibi sonsuza, ya da bilgiler piramidinde, o ünlü "....bildiğimi bildiğini biliyorum"a dek uzanan üstgöstergebilimlerin üst üste gelmesine dek götürür: Beklenmediğin beklenişi her düzeyde beklenmediğin beklenen beklenişine dönüşür. Tehlike önceden görülebilir –bu ilkenin günlük yaşama uygulanmasının züppelik yaratmaktan başka bir şey yapmadığı zaten bilinmektedir– ama belki de bekleme bu çabaya değmez: Gerçeklik izlenimi

egemen olunan düzeyi hemen ele geçirir ve beklenmediğe gerçek aşma güvencesini verir.

Sanat ve yazından esinlenen böyle bir yaşam tasarımını tehdit eden başarısızlık, belki de yaşamın estetikleştirilmesinin aşırılığından, kültürel belleğin çok dolu oluşundan kaynaklanmaktadır, oysa yaşam tasarımının –gerçekleşmesi çok güç ve tehlikelerle karşı karşıya olan her estetik bakış açısı için geçerli– bilinçli yalınlığı yaşam tasarımına belki de biraz şans tanırdı. Düş kurmakta özgürüz: Ve tüm yaşamın çehresini değiştiren, öznenin seçtiği yolu tehlikeye atan bütünleyici tutku yerine, öznenin izlencelerini küçük küçük parçalara bölmesini, "yaşanmışlığın" ayrıntısını değerlendirmeyi, düzdeğişmeceli ve sağlam bir bakış açısıyla basit şeylere ciddiyetle yaklaşmayı öğrenseydik ne olurdu? –Her sabah bahçesinin kumunu, taşlarını başka biçimde düzenleyen bir Japon bahçıvanı düşündüğümüzde– böylesine düzenlenmiş bir yaşam "neredeyse hiçbir şey"le, neredeyse ayrımsanmayan ve yeni bir günü haber veren

beklenmediği yaratırdı.

Böylece –yalnız gelip geçici olanı ayırarak–, uzamı indirgeyip –yalnız parçalarına önem vererek– zamanı kısaltarak, ama somut düzlemde kalarak yavaş yavaş işin özüne yaklaşılabilir. Kum üstünde bir şeyler kurmak beklenmediğin beklenişiyle uğraşmak değil de nedir?

(1) Charles Baudelaire, *Fusée* Œuvres Complètes I (Tüm Yapıtları c. I) La Pléiade yay. s. 656.

Dile getirilemezi demek, görünmeyenin resmini yapmak istemek: Bir şeyin, tek bir şey olduğunun belki de bir başka şeyin de olmasının mümkün olduğunun kanıtları. Özlem ve bekleyiş imgeseli besler, ister solmuş olsunlar, ister çiçeklenmiş, yaşamın yerini tutarlar: Yolundan sapmış kusur, böylece, bir ölçüde işlevini gerçekleştirir.

Gündelik yaşamı baskı altına alma ya da gündelik yaşamdan kurtulma boş girişimlerdir: Elden kaçan beklenmediğin aranışıdır. Ve, gene de estetik denilen değerler, tek ama tek gerçek değerler her türlü olumsuzluğu yadsıyarak bizi yüceltirler. Kusur bizi anlamsızlıktan anlama fırlatan atlama tahtası gibi görünür.

Geriye ne kalıyor? Masumiyet: Doğuştan gelen güzelliği tüm nesnelere verme düşüncesinde, insan ile dünyanın aynı şey oldukları dönemlere, kaynaklara inme düşü. Ya da bir tek duyularla alımlamanın bizi gözlerimi-

zi kapatmak zorunda bırakmayacak,
bir göz kamaşması umudu. Mehr
Licht! (*)
(Daha çok ışık!)

(*) Metinde Almanca olarak verilmiş. (Ç.N.)

20. yüzyıl göstergebiliminin en önemli isimlerinden biri olan Greimas'tan farklı bir yapıt; edebiyat üstüne denemeler.

Greimas'ın usta kaleminden
Tournier'den Rilke'ye, Calvino'dan Cortázar'a çağcıl yazarların dünyasına bir bakış...
Bir görünüp bir kaybolan anlık parıltılardan, kısa keyif anlarından, ışıktan ve ışıltıdan örülü edebiyat eserleri üstüne denemeler bunlar.

An'ı görmenin, farketmenin estetiğine bir övgü.

600200